
Государственный музей Востока

SCIENTIFIC BULLETIN

OF THE STATE MUSEUM
OF ORIENTAL ART

Volume XXVII

Moscow
2016

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

ГОСУДАРСТВЕННОГО
МУЗЕЯ ВОСТОКА

Выпуск XXVII

Москва
2016

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей Востока

*Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Государственного музея Востока*

Составитель и отв. редактор: **Н.А. Гожева**
Фотографы: **Э.Т. Басилия, Е.И. Желтов, О.А. Сухарева**
Дизайн и верстка: **П.В. Теплякова**
Корректор: **С.В. Лапина**

Научные сообщения Государственного музея Востока.
Выпуск XXVII. М.: Государственный музей Востока, 2016 — 440 с.: ил.

В книге публикуются доклады, прочитанные на ежегодных научных сессиях Государственного музея Востока в 2008–2012 гг. В сборник вошли шестнадцать статей, посвященных различным проблемам культуры и искусства Востока. Географические и хронологические рамки публикуемого материала очень широки. Это древняя металлическая пластика Камбоджи, японский фарфор XVII — нач. XX вв., народная картина Китая и Вьетнама XIX–XX вв., буддийское искусство Индокитая, турецкое прикладное искусство XVI–XIX вв., традиционное лаковое искусство Ирана, культовые и фольклорные изображения Индии XX в., традиционное ковроткачество Кавказа, плакаты среднеазиатских художников 1920–1930-х гг., творчество современных мастеров Армении и Чукотки. Статьи сопровождаются иллюстрациями, большая часть которых представляет произведения искусства из собрания Государственного музея Востока.

ISBN 978-5-903417-80-3

© Государственный музей Востока, 2016

© Авторы статей

© П.В. Теплякова, оформление

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

Предисловие (Гожева Н.А.)	8	Foreword (Gozheva N.A)
<i>Каневская Н.А.</i> Фарфор Кутани	14	<i>Kanevskaya N.A.</i> Kutani porcelain
<i>Писцов К.М.</i> Серия китайских народных картин «Сюэ Жэньгуй идет походом на Восток» из собрания ГМВ	52	<i>Pistsov K.M.</i> Series of China's Folk Woodcuts «Xue Rengui's campaign to the East» from the collection of the State Museum of Oriental Art
<i>Сорокина Г.М.</i> Ранний этап развития художественного металла Камбоджи	76	<i>Sorokina G.M.</i> Early formative stages of art metal in Cambodia
<i>Федорин А.А.</i> Проблема городов в Северном Вьетнаме в XV–XVIII вв.	112	<i>Fedorin A.L.</i> The problem of cities in North Vietnam in the 16th-19th centuries
<i>Легостаева А.С.</i> Игровые и обрядовые действия в сюжетах народной картины Донгхо (по материалам коллекции ГМВ)	117	<i>Legostaeva A.S.</i> Play and rituals in the themes of Dong Ho folk painting (based on the collection of the State Museum of Oriental art)

<i>Легостаева А.С.</i> Народная картина как источник вдохновения для современных вьетнамских художников	152	<i>Legostaeva A.S.</i> Folk painting as a source of inspiration for contemporary artists of Vietnam
<i>Гожева Н.А.</i> Иконографические циклы в искусстве <i>тхеравады</i>	180	<i>Gozheva N.A.</i> Iconographical cycles in the art of Theravada Buddhism
<i>Гожева Н.А.</i> Буддийская иконография и ее интерпретации в современном искусстве Индокитая	206	<i>Gozheva N.A.</i> Buddhist iconography and its interpretation in the contemporary art of Indochina
<i>Кулланда М.В.</i> Изображения кораблей в османском прикладном искусстве	254	<i>Kullanda M.V.</i> Images of ships in Ottoman decorative and applied arts of the 16th–19th centuries
<i>Сазонова Н.В.</i> Персидские <i>каламданы</i> и их создатели	280	<i>Sazonova N.V.</i> Persian pen boxes and papier- mâché masters
<i>Карлова Е.М.</i> Современные боги Калькутты	294	<i>Karlova E.M.</i> Modern Gods of Kolkata
<i>Шептунова И.И.</i> Манаса: текст и пластический образ	312	<i>Sheptunova I.I.</i> Manasa: text and plastic image
<i>Петрова Т.А.</i> История формирования коллекции ковров и ковровых изделий Кавказа в собрании ГМВ	334	<i>Petrova T.A.</i> History of the Caucasus carpets collection in the State Museum of Oriental Art

<i>Хомутова М.А.</i> Плакаты конца 1920-х — начала 1930-х годов из собрания ГМВ. К атрибуции анонимного плаката	370	<i>Khomutova M.L.</i> Posters of the late 1920's — early 1930's from the collection of the State Museum of Oriental Art. To the attribution of an anonymous poster
<i>†Арчинская Н.В.</i> Мартын Петросян	402	<i>†Archinskaya N.V.</i> Martyn Petrosyan
<i>Бронштейн М.М., Широков Ю.А.</i> Работы Сергея Тегрылькута в собрании ГМВ	416	<i>Bronshtein M.M., Shirokov J.A.</i> Artwork by Sergei Tegryl'kut in the State Museum of Oriental Art
Сведения об авторах сборника	430	Information about the authors
Summary	433	Summary

Предисловие

В Государственном музее Востока проводятся ежегодные научные сессии, посвященные различным аспектам искусства и культуры Востока. В них принимают участие как сотрудники музея, так и ученые из различных научно-исследовательских и культурных учреждений России, а также зарубежные исследователи. В предлагаемом читателю XXVII выпуске научных сообщений публикуется лишь небольшая часть материалов, представленных в виде докладов на сессиях в 2008–2012 гг. Эти доклады легли в основу написанных авторами сборника статей.

Тематический круг освещаемых в статьях проблем необычайно широк. Он включает сюжеты, связанные с буддийским, мусульманским, индуистским искусством, с традиционными ремеслами, народным творчеством, произведениями живописи, скульптуры, графики современных художников. Обширны географические и хронологические рамки иссле-

дований: от древних металлических изделий Камбоджи до современной чукотской резьбы по кости, от позднесредневекового японского фарфора до турецких фаянсовых изделий, от традиционной народной картины Китая и Вьетнама до современной культовой скульптуры Индии и Индокитая. Разнообразна также форма подачи материала. Некоторые статьи представляют собой очерки или эссе, касающиеся определенного вида искусства или творчества художников (работы Н.А. Каневской, Г.М. Сорокиной, Н.В. Апчинской, М.М. Бронштейна и Ю.А. Широкова). В других работах произведения искусства рассматриваются в свете сформулированной автором темы, важной для характеристики художественных феноменов (статьи А.Л. Федорина, А.С. Легостаевой, Н.А. Гожевой, М.В. Кулланды, Е.М. Карловой). В ряде исследований решаются проблемы атрибуции памятников, хранящихся в Государственном музее Востока, причем авторы делают это на основе разных методов: на сопоставлении художественных и литературных памятников (статьи К.М. Писцова, И.И. Шептуновой), расшифровки надписей (статья Н.В. Сазоновой), анализа стилистических особенностей (статья М.Л. Хомутовой), исследуя историю формирования музейной коллекции (статья Т.А. Петровой).

Статьи в сборнике располагаются в соответствии с региональной принадлежностью, включают около двухсот иллюстраций, большая часть из которых являются произведениями искусства из собрания ГМВ.

Н.А. Каневская посвятила свою работу фарфору Кутани — своеобразному художественному явлению в декоративно-прикладном искусстве Японии. Автор излагает краткую историю развития промысла с XVII по XX столетие, уделяет особое внимание технологическим методам и стилистическим особенностям изделий, сюжетам и орнаментам росписи, проводит атрибуцию ряда произведений, находящихся в собрании ГМВ.

К.М. Писцов, исследуя китайские народные картины, пришел к выводу, что пять свитков из музейной коллекции являются серией цветных ксилографий, иллюстрирующих знаменитый китайский классический роман «Сюэ Жэньгуй идет походом на Восток». Свитки были созданы в конце XIX в. в местечке Янлюцин. Каждая картина соотносится автором статьи с сюжетом определенной главы романа, причем тщательный анализ изображенных сцен позволил автору не только атрибутировать ксилографии, но и реконструировать утраченные фрагменты серии.

В статье Г.М. Сорокиной анализируется ранний этап формирования и эволюции художественного металла Камбоджи. Начавшись в середине 2-го тыс. до н.э. с появлением литейного дела, он завершился во время существования средневекового государства Ченла (VII–VIII вв.). Именно в это время создается уникальная культура Камбоджи, в культовой пластике складываются пантеон божеств и их иконография, эстетические принципы и стилистика. В VI–VII вв. мастера художественного металла переходят от литья в форму к методу выплавляемой восковой модели, ставшему с этого времени основным, начинают применять для украшения скульптур инкрустацию и позолоту. Достижения этой эпохи оказали глубокое воздействие на искусство Камбоджи последующих веков.

А.Л. Федорин рассматривает проблему городов в Северном Вьетнаме в XV–XVIII вв. Особенностью этого периода была монофункциональность большинства урбанистических центров, однако исключение составляли два полифункциональных города — Тханглонг и Фохиен — столица государства и морской порт у Красной реки. Понятие «город» как противопоставление «деревне» отсутствовало в языке и традиционной психологии вьетнамцев той эпохи, что во многом объясняется существованием чрезвычайно сильной сельскохозяйственной общины, способной взять на себя многие городские функции. Это сдерживало развитие товарно-денежных отношений, препятствовало формированию капиталистических элементов.

А.С. Легостаева в статье «Игровые и обрядовые действия в сюжетах народной картины Донгхо (по материалам коллекции ГМВ)» на фоне широкой панорамы культурно-исторической жизни Вьетнама дает описание гравюр, относящихся к бытовому жанру. Автор рассматривает картины, отражающие явления реальной жизни: повседневную деятельность крестьян, яркую стихию праздников, традиционные развлечения и отдых жителей сельской общины северной части Вьетнама.

В своей второй статье «Народная картина как источник вдохновения для современных художников Вьетнама» А.С. Легостаева затронула одну из наиболее актуальных тем в истории искусства — тему традиции и новаторства. Являясь на протяжении многих веков одной из важных составляющих культурной жизни страны, лубок и в новейшее время остается востребованным видом искусства. Современные мастера нередко

обращаются к народной картине, создавая произведения по ее мотивам, заимствуя как отдельные стилистические приемы, так и целые лубочные композиции, видоизменяя их в соответствии со своей фантазией, а также богатым арсеналом новых материалов и техник, используемых в современном искусстве Вьетнама.

Н.А. Гожева, анализируя иконографические циклы, сложившиеся в искусстве буддизма *тхеравады*, выделяет три цикла изображений Будды: восемь основных событий в жизни Просветленного, «семь недель», объединяющих образы его Великой медитации, и «астрологический» цикл образов, соотносящихся с планетами и днями недели. Автор отмечает иконографические различия и своеобразие воспроизведения каждого из циклов в искусстве Мьянмы, Лаоса и Таиланда.

В своей второй статье «Буддийская иконография и ее интерпретации в современном искусстве Индокитая» Н.А. Гожева показывает, как мастера разных стран (Мьянмы, Таиланда, Лаоса, Камбоджи, Вьетнама) интерпретируют буддийские образы на разных уровнях: идейно-содержательном, символично-мифологическом, иконографическом, стилистическом и внекультовом. Автор констатирует, что в буддийской культуре *тхеравадинское* и *махаянистское*, буддийское и небуддийское, традиционное и современное, культовое и внекультовое постоянно перекрещиваются, взаимодействуют, подвергаются переосмыслению. Эти герменевтические процессы способствуют дальнейшему развитию иконографической системы, позволяя дополнять буддийские своды новыми образами и наполнять новыми смыслами старые. Это также говорит о сближении иконографических систем разных стран и стремлении мастеров создать единую буддийскую иконографию «без границ».

М.В. Кулланда обращается к теме изображения кораблей в османском декоративно-прикладном искусстве XVI–XIX вв. Изникская фаянсовая тарелка с изображениями кораблей из собрания ГМВ рассматривается в статье в широком контексте орнаментированных подобным образом турецких ремесленных изделий XVI–XIX вв. Исследуя феномен появления и распространения образа корабля в различных видах художественного ремесла Османской империи, автор приходит к выводу о тесной связи декоративного искусства с процессами, происходившими в экономической, политической и духовной жизни страны.

Н.В. Сазонова, исследуя персидские *каламданы* — пеналы для письменных принадлежностей из папье-маше, обращает особое внимание на технику их изготовления, а также на оттиски печатей, наносимые мастерами на внутреннюю поверхность изделий. Расшифровка надписей на печатях четырех музейных предметов позволила автору провести атрибуцию и определить их создателей — это Мухаммад-Хашим ал-Мусави, Шафи' ал-Хусайни Мирза, Тарадж Исфакхани и Мухаммад-Бакир Парвин Рахи, работавшие в конце XVIII — первой половине XIX вв.

Е.М. Карлова в статье «Современные боги Калькутты» рассматривает творчество индийских ремесленников-*кумбхаров*, обслуживающих религиозный центр Калькутты — храм богини Кали. Они изготавливают из глины или растения *шола* статуи богини Кали-Дурги, других индуистских богов и демонических существ, в которых органично сочетаются традиционная иконография и современные мотивы. Во время ежегодного праздника *Дурга-пуджа* скульптуры становятся частью праздничных ритуальных действий.

Предметом исследования И.И. Шептуновой является алтарный образ древнеиндийской змеиной богини Манасы (Моноши). Автор анализирует иконографию Манасы, ритуалы поклонения богине, описывает процесс создания глиняной скульптуры в округе Банкура в Западной Бенгалии. Она обращает особое внимание на «змеиный миф» в Адипарве — первой книге «Махабхараты», где змея выступает как один из образов, связанных с сотворением мира, а имя Манасы встречается уже в раннем сказании о сожжении змей. Яркий образ девы-змеи создал бенгальский поэт рубежа XV–XVI вв. Биджой Гупто в поэме «Падмапурана», герои которой стали традиционными изображениями в культовых композициях банкурских гончаров, в том числе и в хранящемся в собрании ГМВ алтаре.

Т.А. Петрова посвятила свою статью истории формирования в ГМВ коллекции ковров и ковровых изделий Кавказа. Она выделяет три типа поступлений, повлиявших на сложение коллекции: от частных лиц и коллекционеров, из музейных закупочных экспедиций в места изготовления и бытования ковров на Кавказе, а также из различных государственных учреждений. Лучшая часть коллекции ковров — изделия перв. пол. XIX в. — была сформирована в начальный период существования музея

(1918–1930-е гг.). Автор статьи также описывает стилистические и технические особенности отдельных видов кавказских ковров, их материал, ковровые центры Кавказа.

М.Л. Хомутова в статье «Плакаты конца 1920-х — начала 1930-х годов из собрания ГМВ. К атрибуции анонимного плаката» обращается к интересной и малоизученной теме — плакатам из республик Средней Азии, созданным в первые десятилетия советской власти. Представляя иллюстративный ряд плакатов, она анализирует основные средства художественной выразительности, стиль и символику цвета, присущие искусству этого периода. Она переводит имеющиеся на плакатах лозунги-подписи с узбекского языка на русский, а также проводит атрибуцию анонимного плаката, устанавливая его автора — Александра Николаева (Усто Мумина), вводя таким образом в научный оборот неизвестную ранее работу талантливого художника.

Статья Т.А. Апчинской «Мартын Петросян» — это эссе об одном из самых известных художников Армении втор. пол. XX — начала нынешнего века. Его творческая индивидуальность впервые со всей определенностью проявилась в большом красочном полотне «Саят-Нова» (1963). Позднее, отказавшись от яркой палитры, мастер находит свой стиль, свою в дальнейшем почти неизменяемую гамму приглушенных земляных красок, использует пластические и мифологические метафоры (работы 1970–1980-х гг. «Мальчики», «Таинственный странник», хранящиеся в ГМВ). Художник много работает как книжный иллюстратор, создает горные пейзажи и утонченные образы женщин.

Статья М.М. Бронштейна и Ю.А. Широкова «Работы Сергея Тегрылькута в собрании Музея Востока» знакомит с творческим наследием одного из самых талантливых чукотских художников рубежа веков. В музее находятся четыре гравированных моржовых клыка, созданных этим мастером. С. Тегрылькут (1957–2005) был не только широко известным резчиком и гравером, но также искусным морским зверобоем. Характерными чертами его творчества были верность старым традициям арктического искусства и поиск новых художественных форм.

Н.А. Гожева

Н.А. Каневская

Фарфор Кутани

Фарфор Кутани широко известен как в самой Японии, так и за рубежом. Он начал производиться с XVII в. в округе Кага, частично объединившем три исторические провинции: Кага и Ното (совр. префектура Исикава), Эттю (совр. префектура Тояма). Кутани, буквально означающее «девять долин», — это селения, затерянные далеко в горах. Сама история печей Кутани до сих пор овеяна тайнами. В связи с тем что письменные источники утрачены, и поныне существуют разногласия относительно дат и даже самого расположения этих печей.

Согласно старой и до 1980-х гг. незыблемой версии, считалось, что Маэда, *даймё* (правитель) провинции Кага, послал в 1656 г. керамиста Гото Сайдзиро в Ариту к знаменитому уже в то время мастеру Какиэмону с целью узнать секреты фарфорового производ-

ства и приготовления эмалей¹. Тогда каждый японский гончар хранил в тайне свои методы создания фарфора, и, чтобы узнать их, надо было завоевать доверие мастера, что являлось нелегкой задачей. Гото Сайдзиро поступил к Какиэмону сначала в качестве слуги. Позже он женился на его дочери, которую покинул через несколько лет, вернувшись на родину. Дата его возвращения точно не известна. Есть предположение, что он посетил также Китай и привез оттуда нескольких мастеров. По местному преданию, вернувшись, он построил печь и преуспел в надглазурной росписи, но после его смерти мастерская пришла в запустение. Эти легендарные сведения пока не получили подтверждения данными археологических раскопок.

Некоторые из изделий *ко-кутани* (старые Кутани), в частности синеватый фарфор, весьма схожи с вещами *ко-имари* (XVII – нач. XVIII вв.)². Определить их происхождение можно лишь по едва уловимым признакам. Более вероятно, что образцы *ко-кутани* являются одним из типов ранней продукции печей Арите. Некоторые исследователи считают, что наиболее распространенный на старых вещах в качестве марки иероглиф *фуку* (счастье), нанесенный черным красителем и покрытый тонким слоем зеленой эмали или темно-синего индиго, является преобразенной вариацией слова *каки* (хурма), и усматривают в этом непосредственную связь с Какиэмоном³. Конечно, само использование иероглифа *фуку* для маркировки напоминает изделия *ко-имари*, однако на образцах *ко-кутани* он обычно исполнялся в других цветовых сочетаниях.

В 1986 г. сотрудник Музея керамики Кюсю Охаси Кодзи опубликовал сообщение, что в результате археологических работ на территории старых мастерских в Арите найдены черепки, расписанные в стиле *ко-кутани*⁴. Это стало еще одним свидетельством тесных связей между печами провинций Кага и Хидзэн. Не исключено, что корабли, перевозившие рис из Кага в Хидзэн, могли возвращаться с нерасписанным фарфором

1 Gorham H. *Japanese and Oriental Ceramics*. Rutland/Tokyo, 1978, p. 132.

2 *Ко-имари* — фарфоровые изделия, произведенные в г. Арите, родине японского фарфора, в 1650–1720-х гг. В данном случае имеется в виду двухцветный фарфор с синей росписью по белому фону (*сомэцукэ*).

3 Gorham H. *Op. cit.*, p. 97.

4 Schiffer N. *Japanese Porcelain: 1800–1950*. New York, 1986, p. 194.

(так называемое фарфоровое белье) из Ариты, который декорировался уже на новом месте. В настоящее время подавляющее большинство японских исследователей зачисляют *ко-кутани* в продукцию *ко-имари*.

Несмотря на споры ученых по поводу происхождения фарфора Кутани, несомненно, что в период между 1650 и 1710 гг. была создана определенная группа фарфоровых изделий, отмеченных самобытным стилем, резко отличавшимся от стиля *ко-имари*, которые пользовались особой популярностью у японцев.

При изучении ранних изделий Кутани можно выявить три источника традиций, из которых черпали вдохновение старые мастера. В значительной мере на сложение стиля повлиял китайский фарфор и керамика эпохи Мин (1368–1644) и ранней Цин (1644–1680). Есть сходство с корейским фарфором начала периода Ли (вторая половина XV–XVII вв.), особенно в сине-белых росписях *ко-кутани*. И, естественно, керамисты опирались на художественный опыт своих предшественников. В росписях Кутани проявились и живописные принципы школы Кано, и стилистические приемы, бытовавшие в японском декоративном искусстве XVI–XVII вв. Существует точка зрения, что в Кутани приезжал известный живописец Кано Морикагэ (1620–1690) для составления эскизов росписей⁵.

Ранний период в истории фарфора Кутани можно условно подразделить на два этапа: 1660–1670 гг. и 1680–1710 гг.

На первых порах преобладали изделия, расписанные подглазурно в сине-белой гамме (*сомэцукэ*) и надглазурно зелено-желтыми эмалями (*ао-дэ*) (рис. 1)⁶. В роспись последних иногда добавляли фиолетовый цвет, но синий и красный отсутствовали. Применение кобальта понача-

5 Gorham H. *Op. cit.*, p. 130.

6 В научной литературе нет, к сожалению, четкого наименования глазуревидных красителей для надглазурной росписи. Термин «эмали» правилен для описания декора китайского фарфора, т.к. в состав эмалевидных красителей входят размельченная в тонкий порошок эмалевая фритта, мастиковое масло, небольшое количество глины и воды. В японские глазуревидные красители фритта не входит, их состав отличается от легкоплавких глазурей лишь пропорциональным соотношением кварца, карбоната свинца и свинцовой разновидности стекла. На это различие впервые в отечественном искусствознании указала Р.А. Ксенофонтова (Ксенофонтова Р.А. *Японское традиционное гончарство*. М., 1980, с. 69). Но в связи с тем что в настоящее время термин «эмали» все шире используется в описании японского фарфора, а также чтобы отличить их от железных красителей, я использую именно его.

лу ограничивалось синей контурной линией на обороте блюд. Подобная цветовая гамма вела свое происхождение от китайских изделий типа *цзюэ-цзин*, импортировавшихся в Японию в большом количестве. Китайские вещи обжигались при невысокой температуре, декорировались низким рельефом и пятнами толстой цветной глазури, нанесенной на обожженный бисквит. Хотя пигменты и не были надглазурными эмалями, эта цветовая схема легла в основу более поздней японской надглазурной техники. Возможно, что влияние Китая было опосредованным и пришло в фарфор Кутани из киotosкой керамики типа *коту сансай*⁷. Для изделий типа *ао-дэ* было характерным доминирование темно-желтой эмали оттенка старого золота. Прозрачные стекловидные эмали всегда накладывались на черный рисунок. Изредка отдельные фрагменты декора или частично фон оставляли белыми. Таково блюдо с изображением орла, несущего в когтях обезьяну (рис. 2).

Менее известны сине-белые образцы, найденные в результате археологических раскопок и обычно представляющие собой фрагменты изделий. Простые и безыскусные небольшие тарелочки и чаши расписаны в лаконичной эскизной манере. В основном это изображения растений и цветов. Светлый с сероватым оттенком кобальт, незамысловатая трактовка сюжета, манера письма, напоминающего скоропись, — это стилистические приемы, свидетельствующие об их несомненной близости корейскому фарфору XV–XVI вв. и китайскому фарфору переходного периода (1620–1670). Выявить их отличия от изделий *сёки-имари*⁸ крайне трудно.

Среди любителей японского искусства более известен фарфор 1680–1710 гг. и особенно изделия в стиле *ао-дэ* со знаменитой комбинацией цветов — зеленый, желтый, темно-синий и фиолетовый. В это время кобальт уже органично вводится в декор фарфора. Им полностью расписывают обратную часть блюд и иногда пишут подписи. Примерно с этого времени в надглазурном декоре стали применять непрозрачные

7 Nakagava Sensaku. *Kutani ware*. Tokyo, 1979, p. 28.

8 *Сёки-имари* — наиболее старые образцы японского фарфора (1620–1650), производившиеся в печах г. Ариты. Это сине-белые изделия, созданные в основном корейскими мастерами, простые и безыскусные, расписанные в лаконичной, эскизной манере (см.: Kurihara N. «Definition of Imari Porcelain» // *Daruma*, 1998, № 19, p. 29).

эмали синего и глубокого ультрамаринового цвета. Краску цвета *ладжварда* (лазурит) получали из кобальтовых руд в Персии, где она легла в основу росписей одноименной керамики (XIV–XV вв.). В Японию она поступала от китайских купцов. К этой цветовой гамме в небольшом количестве добавляли красный (железный краситель).

Фарфоровая масса была невысокого качества и при обжиге давала желтоватый цвет. Возможно, в силу этого гончары предпочитали полностью покрывать росписью поверхность изделия. Они писали большой кистью густыми плотными мазками. Роспись традиционно дополняли линейным черным рисунком и энергичными мелкими черными штрихами. В повышенной роли силуэта, насыщенности цветового пятна, мрачноватой, но благородной, тонально сближенной цветовой гамме ощущалась драматическая напряженность.

Наиболее распространенными жанрами в живописи *ко-кутани* были пейзаж (*фукэй*) и «цветы-птицы» (*катё*), особенно изображение пионов. Жанровые сцены встречаются реже и ограничиваются фигурами китайских ученых или других персонажей на фоне природы. Подобные сюжеты часто заимствовали из китайских ксилографических сборников и альбомов живописи, а также непосредственно из росписей китайского фарфора. Особняком стояло изображение тигра — мотив, взятый из корейской живописи.

В классической манере исполнено блюдо из собрания ГМВ, в центральной части которого запечатлен горный пейзаж и фигурка китайского ученого, едущего на лошади под сосной (рис. 3). Этот излюбленный в дальневосточном искусстве сюжет трактован в целом в духе китайской живописи, но насыщенные мазки черного цвета вносят неожиданную экспрессию в привычный образ. Широкие борта блюда украшены шестью овальными медальонами со стилизованными фигурками львов, больше напоминающих тюленей. Они размещены на темно-зеленом фоне, украшенном более светлыми валютообразными ветками и красными розетками хризантем. Подобная трактовка мотива, хотя и воспроизведенная лиловой эмалью, явно напоминает образный стиль *ко-имари*, а коричневый ободок краев блюда (*кути бэни* — букв. «красный рот»), появившийся в работах 1680-х гг., — работы знаменитого Какиэмона. Все это несомненное свидетельство стилистической близости *ко-кутани* и *ко-имари*.

Типичным художественным приемом старых мастеров Кутани было соединение изобразительных мотивов на зеркалах блюд с орнаментальным декором на полях, заключенным чаще всего в ромбы, пяти- и шестиугольники. Отличительной особенностью художественного решения изделий в стиле *ао-дэ* было обилие геометрических орнаментов, которые порой полностью вытесняли изображение. Характерным для композиционного построения росписи подобных блюд было деление всей поверхности на орнаментированные квадраты или многогранники. Декор как бы уподоблялся узорам тканей и порой полностью был составлен из геометрических фигур. Например, на блюде (рис. 4) он состоит из коричневых, зеленых и кирпично-красных полос, в свою очередь заполненных мелким узорочьем и образующих уменьшающиеся к центру пятиугольники с вогнутыми краями. Пять арок из полукружий оформляют борта этого блюда. И лишь в середине, как бы акцентируя центр, дан крохотный синий медальон с изображением журавля.

Следует отметить также и такую важную деталь декоративного оформления блюд, как цветочные арабески на оборотной стороне, заимствованные из стилистики *ко-имари*. Они могли быть, однако, нанесены не только синим кобальтом на белом фоне, но и черным железным красителем по темно-зеленой эмали. И, наконец, еще один атрибуционный признак, характерный лишь для Кутани, — рассыпанные по темно-желтому фону мелкие черные узоры в виде крохотных солнышек, точек, цветочных завитков, S-образных фигурок и пр.

Среди декоративных элементов *ко-кутани*, которых сами японские исследователи насчитывают около трехсот, можно выделить ряд наиболее типичных, позволяющих легче атрибутировать изделия этого времени⁹. Многие из них, согласно дальневосточной традиции, насыщены благопожелательной символикой. Это *сэягата* — свастика, знак огня, *биямон* (*кикко-мон*) — звенья панциря Биямонтэна, одного из стражей четырех сторон света, охранителя буддийского учения, символ силы и могущества (рис. 5), *мокко-гата* — четырехлопастные медальоны, расположенные обычно вокруг центральной росписи и представляющие

⁹ Nakagava Sensaku. *Op. cit.*, p. 47.

собой условное изображение листьев клубничной герани, *даки мёга* — стилизованное изображение двух «обнимающихся» стебельков имбиря (или его разновидности), часто размещенное в четырехугольных картушах (рис. 6). Узор *даки мёга*, согласно омонимистическому созвучию, сулил «божественную защиту». Популярным дизайном старых Кутани был также узор *сиппо цунаги* (букв. «семь жемчужин») — «сцепленные» круги, или, как их еще называют японцы, «связанные хвосты» (рис. 7). Узор появляется в XVII в., а его название происходит от географического термина — местечка Сиппо в провинции Овари (совр. префектура Гифу). Здесь он был впервые применен в росписях знаменитого фарфора Набэсима раннего периода¹⁰.

В фарфоре Кутани можно встретить также изображение «восьми сокровищ» (*хаппо мон* или *хати хо*), заимствованных из китайской символики. Это монеты, две книги, музыкальный камень из нефрита, лист артемизии, жемчужина дракона, жезл *жуи*, пара рогов изобилия. В оформлении японского фарфора чаще всего использовали получившие название *такарамоно* (букв. «сокровища») изображения листа артемизии (знак доброго предзнаменования), монет (символ богатства и процветания) и рогов (защита от духов болезней). Они, как правило, служили украшением оборотной стороны блюд и наносились подглазурным кобальтом.

На втором этапе существования *ко-кутани* получает распространение еще один тип фарфоровых изделий, известный как *госу-ака-э* (сине-красная роспись). Это были в основном большие толстостенные чаши с грубоватым черепком и чуть желтоватой глазурью, подражающие китайскому фарфору в стиле Сватоу, производившемуся в первой трети XVII в. в южных провинциях Фуцзянь и Гуандун. Для японских вещей этого типа характерен упрощенный, исполненный в эскизной манере рисунок, отдельные элементы которого выполнены в нарочито небрежной манере. Надглазурная роспись строилась на широком применении красного железного красителя, бирюзово-зеленой эмали и синего кобальта.

Фарфор *ко-кутани* обычно не маркировался, но часто имел китай-

¹⁰ Фарфор печей Набэсима предназначался исключительно для узкого круга представителей клана Набэсима, отличался совершенством росписи и особой белизной фона. В Японии продукция Набэсима получила титул «фарфор-аристократ», он создавался с 1716 по 1735 гг.

скую идеограмму *фуку* (счастье) в квадрате. Обычно иероглиф наносили черным и покрывали слоем зеленой или синей эмали. Есть редкие образцы, повторяющие марки китайского фарфора: например, «Великая Мин» (династия, 1368–1647), «сделано в эру Чэнхуа Великой Мин», некоторые из них написаны красным железным красителем.

В начале XVIII столетия мастерские Кутани пришли в упадок, что, возможно, было связано с финансовыми проблемами феодального клана Маэда или же, что в равной степени вероятно, с трудностями доставки пигментов для эмалей и цветных глазурей. Кроме того, политика сёгуната Токугава решительно пресекала любые попытки *даймё* вести самостоятельную торговлю с иностранцами и строго контролировала местные промыслы.

Лишь в начале XIX в. ситуация в стране стала постепенно меняться. Сёгунат начал поощрять развитие местных промыслов, особенно таких видов декоративно-прикладного искусства, как керамика, ткачество, художественные лаки. Появилось много образцов своеобразной местной продукции. Начинается бум фарфорового производства. Новые печи открываются не только на о. Кюсю, но и по всей стране: в Киото (печи Киёмидзу), Сэто, Тобэ (о. Сикоку), Авадзи (о. Авадзи) и др.

В первой половине XIX в. неоднократно делались попытки возродить фарфор Кутани. Под руководством талантливых художников-керамистов одна за другой открывались новые печи и мастерские по росписи, в которых сложился новый самобытный стиль, получивший название *сайко-кутани* (букв. «возрожденные Кутани»). Однако в силу различных обстоятельств существование каждой из печей было довольно кратковременным.

Одной из первых была возведена печь в местечке Касугаяма. Её деятельность продолжила печь Миндзан, от которой ответвились печи Васуги и Оно. Другую группу составили последователи гончарных традиций печей Ёсидая — керамисты из Мацуяма, Миямотоя и Эйраку. Было бы идеальным разделить керамистов на приверженцев двух стилистических направлений: одних — исходящих из особенностей фарфора Касугаяма, других — вдохновлявшихся продукцией Ёсидая. На практике, однако, такие четкие границы можно провести лишь на ранней стадии работы печей. Очень быстро стилистические границы стираются. Этому

способствовали появление дополнительных печей, взаимовлияние, творческие поиски отдельных керамистов. Так, с одной стороны, появляется огромное количество вариаций одного и того же стиля, с другой — налицо бесконечное смешение стилей.

Известно, что в создании в 1806 г. печей Касугаямы в окрестностях г. Канадзава (первоначально находились в местечке Утацуяма, потом их перенесли в Касугаяму, существовали до 1820 г.) принимал участие известный киотоский художник, представитель живописной школы *будзин га* и прославленный керамист Аоки Мокубэй (1767–1833). Он работал с опытным керамистом из Ариты Хондой Садакити (1766–1819), открывшим новые залежи каолина¹¹. Эти печи были, по сути, художественной лабораторией Аоки Мокубэя, творческая личность которого явно доминировала среди других мастеров. Он пробовал свои силы в разных традиционных стилях и техниках: делал реплики с сине-белого фарфора (*сомэцукэ*) в стиле *ко-имари* и с корейских прототипов, производил селадоны и произведения в духе выдающегося киотоского художника Нономура Нинсэя (1574–1660) и т. д. В Кутани он создал особый тип фарфора с коричнево-красным фоном и отдельными фрагментами росписи, цветосочетания которой были присущи изделиям *ко-кутани*. В подобной живописной манере исполнены чайница и чашки из собрания ГМВ с изображением китайских мудрецов (рис. 8). Многочисленные фигурки людей как бы рассыпаны по поверхности изделий. Популярный в классической живописи сюжет трактован мастером достаточно вольно: вместо самих деревьев написаны только зонтики сосновых игл, а бамбук обозначен лишь несколькими листьями, помещенными в клеймо неровной формы. *Тайхуши* (старые выветренные камни) образуют орнаментальную полосу внизу изделий. Доминирует темный коричневатый-красный цвет. Привычные для *ко-кутани* черные контуры фигур и растений нанесены тонкой кистью, а затем положены мелкие тускло-желтые, лиловые, ярко-зеленые пятна. На дне чайницы в прямоугольном зеленом резерве написаны черные иероглифы: «Кутани Мокубэй». Подобный стиль изделий был характерен только для творчества Мокубэя и не получил дальнейшего развития.

11 Bouvier G. «19-th Century Kutani Porcelain» // *Daruma*, 2003, № 39, p. 40.

Для истории японского фарфора особенно интересны попытки керамистов Касугаямы работать в стиле *ака-э*, которые были начаты Мокубэем (его работы почти не сохранились). В гамме изделий этого стиля преобладал красный цвет с небольшим дополнением синего и зеленого. При их создании был, несомненно, использован художественный опыт предыдущего периода, в частности стилистика *госу-ака-э*. Чаще всего делали толстостенные чаши, покрытые белой с желтоватым оттенком глазурью, имеющей мелкие кракелюры. Красители наносили тонким матовым слоем, манера письма была свободная, слегка небрежная (рис. 9).

К несчастью, через несколько лет после основания печей сгорел замок клана Маэда, финансирование работ мастерских Касугаямы было прекращено, Аоки Мокубэй вернулся в Киото, а печь была закрыта. Период ее деятельности был очень коротким, но она сыграла роль пионера в восстановлении керамического производства в провинции Кага.

Деятельность керамистов Касугаямы была продолжена художником Такэда Сюэем (1772–1844), основавшим (совместно с учеником Мокубэя Тода Такуэмоном) в 1820 г. свою печь, получившую название Миндзан от его творческого псевдонима. Черепок изделий этой печи был желтоватого цвета, а сама масса — так называемым протофарфором (*хандзики*)¹². Такэда Сюэй прославился своей монохромной живописью и каллиграфией, а также мастерством *донсай* (миниатюрные сады на подносах). В создании фарфоровых изделий он выступал прежде всего как декоратор. Такэда был одним из первых мастеров Кутани, применивших в росписи золото. Художественный эффект его работ достигался сочетанием красного декора с золотой прописью (*ака-э кинсай*). Некоторые образцы его изделий имели вкрапления в красную гамму желтого, зеленого, фиолетового и голубого цветов (*сайсики ака-э*). Свои работы он обжигал при низкой температуре, что позволяло ему получить светло-красный, почти розовый цвет. Изменился и характер росписи, ставшей более четкой и подробной. Японские исследователи называли его художественную манеру *сайбёга* или *ака-э хосогаки* — «живопись с тщательно выписанными деталями».

12 *Хондзики* — изделия из каолина, но без кварца и других необходимых компонентов для изготовления фарфора, которые обжигали при меньшей температуре.

В ГМВ хранится подлинная работа Такэда Сюхэя, созданная в последние годы его жизни. Это ваза в форме двойной тыквы (рис. 10). Колористическая гамма — дуэт синего и красного — ассоциируется с фарфором Имари, но здесь она творчески переосмыслена. Роспись подглазурным кобальтом (с мотивом *тако* — «щупальца осьминога», типичным для самых ранних образцов Ариты) по белому фону занимает верхнюю часть вазы, а роспись железной красной краской с деликатным введением золота — нижнюю. Этот композиционный прием будет в дальнейшем использовать мастера периода Мэйдзи (1868-1912).

Печь Миндзана прекратила свою деятельность в 1844 г. в связи со смертью Сюхэя. Хотя глазурь на изделиях его печи еще оставалась желтоватой, фарфоровая масса сероватой, живопись немного тусклой, но вновь созданный тип красно-золотой росписи, новая манера письма, поиски новых возможностей красного цвета стали предтечей более позднего и более известного стиля *хати́ро-э*.

Другой соратник Аоки Мокубэя керамист Хонда Садакити, объединившись с Хаяси Хатибэем, построил в 1811 г. печь в местечке Вакасуги. Они развили бурную деятельность, пригласив около пятидесяти мастеров из таких знаменитых керамических центров, как Киото, Хирадо, Сигараки, в том числе прославленного керамиста и декоратора с о. Сиккоку Мита Юдзиро. Сам Садакити был известен изделиями, расписанными в сине-белой гамме (*самэцукэ*). Но большинство гончаров было ориентировано на создание фарфора, декорированного в стиле *ко-имари* (рис. 11).

В 1819 г. Хатибэй умер и его дело продолжил Юдзиро, один из выдающихся живописцев Кутани. Он был учеником Садакити, но стиль живописи *ака-э* трактовал по-своему. Следует отметить своеобразный переломный момент, произошедший в этот период. В печах Вакасуги стали выпускать фарфор высокого качества — более твердой текстуры и чистого белого цвета. Под воздействием Юдзиро в декоре стал доминировать насыщенный красный цвет с обилием золотого рисунка, который до этого применялся достаточно скупно. Подобный художественный прием получил название *акадзи*.

Производство в Вакасуги успешно развивалось до 1816 г., пока не попало под непосредственное руководство клана Маэда и реорганизовано в общество *Вакасуги токисё* («Керамический центр Вакасуги»).

Начал осуществляться жесткий контроль над количеством выпускаемой продукции, прекращен ее вывоз за рубеж. Производство было полностью ориентировано на заказы клана Маэда, главным образом на сине-белый фарфор для повседневных нужд. Печь просуществовала до 1875 г. В 1830-е гг. Юдзиро покидает Вакасуги и переходит работать в мастерские печи Сёин на севере района Ното.

В традициях печи Миндзана работали и мастера печи Оно (существовала с 1819 по 1872 гг.). Мастерские были основаны учеником Хонда Садакити керамистом Ябу Рокуэмоном. Важным моментом было открытие им залежей каолина, что позволило ему, как и гончарам Вакасуги, производить тонкостенный белоснежный фарфор. В 1830–1840-е гг. в Оно работали такие крупнейшие живописцы, как Аоя Гэнъэмон, Мацую Кикасабуро, Итая Дзэндзабуро, Кутани Сёдза, принесшие мировую славу фарфору Кутани. Красно-золотая живопись Оно в стиле *акаэ-хосогоаки* отличалась особым совершенством рисунка, усложненными композициями и тщательно выписанными деталями. В красную роспись иногда был вкраплен зеленый цвет. Но были изделия, расписанные только красным или только зеленым. За красоту и деликатность росписей изделия Оно называли *химэ-кутани* (букв. «принцесса Кутани»). В 1844 г. живописцы Аоя Гэнъэмон и Мацую Кикасабуро оставили печь в Оно и открыли свою — Рэндайдзи, а в 1841 г. Кутани Сёдза открыл свое дело в Тераи. Фарфор, созданный в Оно, так же как уже упомянутая продукция Миндзана, считают предшественниками *хати́ро-яки*.

Во второй половине XIX в. окончательно формируется стиль *ака-кутани* — «красные Кутани» (рис. 12). Это фарфор с твердым тонким черепком, в декорации которого важное место отводится белому фону. Доминирующий красный цвет непременно заполняется золотом и комбинируется с эмалями других цветов.

Опыт работы своих предшественников в этом направлении собрал воедино, создав свой стиль, Иидая Хати́роэмон (1801–1849), работавший в печах Миямото (1835–1852), которые по мере роста его популярности стали называться Иидая. Он усложнил технологию росписи, сочетая в одном изделии технику *ака-э* (живопись красным по белому фону) и *акадзи* (рисунки золотом по красному фону). Примером может служить сосуд в форме *катакути* с петлеобразной ручкой в виде дракона, на белом

тулове которого крупным планом изображен феникс *хоо* среди хризантем, с одной стороны, и маленькая птичка над кустом пиона — с другой (рис. 13). Отдельные части предмета (горло, ручка, кольцевая ножка) полностью окрашены железной красной краской. Сочетание в декоре золотого орнаментального узора на кораллово-красном фоне и сдержанного черного рисунка, широкий спектр красного — от насыщенного до размытого, почти розового — характерные стилистические признаки *хатиуро-дэ*.

Особенно знамениты были чаши Хатиуроэмона ярко-красного цвета в технике *акадзи*, но с синим декором по белому фону на внутренней поверхности. В них как бы реализовался опыт Такэда Сюэя по разделению синей и красной росписи на отдельные плоскости, но уже в совершенно новом варианте. Для декораций изделий в стиле *хатиуро-дэ* характерно использование классических китайских сюжетов «сто древностей», «китайчата за игрой», пейзажных мотивов. В орнаментике Хатиуроэмон предпочитал узоры традиционных японских тканей, в картушах — жезл *нюи* (кит. *жуи*), цветы, реже — восьмиугольники.

Стиль *хатиуро-дэ* и *оно-ака-э* очень близки по духу и технике, но рисунки Хатиуроэмона более изысканны и детализированы. В целом его живопись более артистична. Стиль *хатиуро-дэ*, заявивший о себе в 50-е гг. XIX в., оказал большое влияние на дальнейшее развитие фарфора Кутани. Именно работы Хатиуроэмона стали известны европейцам как «красные Кутани».

В ином направлении работали керамисты печей Ёсида, основанных купцом Дэнъумоном (псевдоним Ёсидай) и просуществовавших с 1823 по 1831 г. В 1825 г. печи перенесли в Ямасиро. Ёсидай привлек к работе керамистов из других мастерских Кутани, например, Аоя Гэнъэмона из Вакасуги, а также гончаров из Киото и Сигараки. Фарфоровые изделия этих печей впервые стали маркироваться именно как *кутани*. Мастерами была сделана попытка возродить «старые Кутани» в стиле *ао-дэ*. Они использовали фарфоровую массу, почти идентичную старым образцам, — тяжеловесную, серовато-белую. Многие чаши и блюда сделаны из каменной массы (*донабэ*). В росписях, в основном на тему «цветы-птицы», сохранялась классическая цветовая гамма, хотя и с небольшими вариациями: фиолетовый с коричневым оттенком, ближе к лимонному желтый, нет красного цвета, фон обычно темно-желтый с нанесенным

на него черным узором «рыбья икра». Масштаб изобразительных мотивов был сильно укрупнен и большие цветовые пятна обычно покрывались мелкой черной штриховкой. В бортах блюд иногда использовался белый фон (рис. 14). Сложившийся новый стиль получил название *аои-кутани* («зеленые Кутани»). Известно также, что в печах Ёсида делали *тяваны* (чаши) для чайной церемонии типа *сэнтя*. В 1831 г. печи временно прекратили свою деятельность. Позже работа была возобновлена, но печи стали производить лишь дешевую кухонную утварь, горшки, ступки.

Своеобразный ренессанс печей Ёсида был поддержан гончарами печей Мацуямы (существовали в 1848–1863 гг.). Они работали в очень схожей стилистической манере. Но фарфоровый черепок производимых ими изделий заметно тоньше, а живопись более тонкая, с тональными переходами. В типичной для этих керамистов стилистике исполнено блюдо с вьюнками из коллекции ГМВ (рис. 15). Два лиловых и один голубой цветок помещены на темно-желтом, цвета старого золота фоне, усеянном мельчайшими черными колечками. Обратная сторона блюда покрыта темно-зеленой эмалью с написанными по ней черными цветочными арабесками. Выразительные цветные силуэты гармонично сочетаются с уверенным рисунком, но кисть по сравнению с росписями Ёсида толще.

Фарфор Кутани второй половины XIX в. отмечен деятельностью двух блистательных живописцев по фарфору — Эйраку Вадзэном и Кутани Сёдза. В 1875 г. в Кутани из Киото приехал Эйраку Вадзэн (1824–1897), тринадцатый потомок знаменитого киотоского керамиста Эйраку Вадзэна. Его творчество как бы логически завершает развитие «красных Кутани». Он пробует себя в разных стилях этого направления, например, создает фарфор в технике *кинрандэ* (*нисикидо*), где эмаль как бы «переплетается» с золотом, создавая эффект золотой парчи (рис. 16). Эйраку усовершенствует опыт предыдущих мастеров. Так, его красный цвет значительно светлее и имеет коралловый оттенок. В результате творческих поисков Эйраку создает особый тип изделий *кага-но эйраку*, в росписи которых, кроме красного, не использовались никакие другие краски. Фон у них кремовато-белый, а сюжет росписи ограничивался прекрасно выписанными китайскими декоративными мотивами.

Примерно тогда же, во второй половине XIX в., Кутани Сёдза (1816–1883) создал основы своего стиля (*сёдза-фу* или *сёдза-кинрандэ-*

варидори), значительно отличающегося от приемов декорации других изделий фарфорового промысла. В основу его художественного метода была положена полихромная роспись эмалями по белому фону, по уровню исполнения близкая классической живописи на свитках. Картинные картуши размещали на орнаментальном фоне, где главенствовал красный цвет (рис. 17). Отдельные части сосуда (горло, оплечье) декорировали в технике *акадзи* — золотой рисунок на красном фоне. Но их узорочье часто прерывалось маленькими фигурными клеймами с изображением цветов и пейзажей. Излюбленными приемами Сёдза были акцентирование устья горла и края ножки красным меандровым пояском, трехчастная композиция средней части вазы, обрамление живописи орнаментальными поясами. Он ввел в моду декор оплечья ваз в виде складок церемониального платка, которым, как правило, покрывали особо ценные храмовые сосуды.

Мастер много экспериментировал в использовании золота и серебра, знал западные красители, ввел в цветовую палитру светло-сиреневый цвет, полученный в результате применения особого вида марганца (*нотто-госу*). Сёдза сумел получить глубокие насыщенные оттенки красного, какие до него никто не применял. Новое направление в живописи по фарфору имело колоссальный успех среди японских керамистов. У Кутани Сёдза было невероятное число учеников и последователей.

В начале периода Мэйдзи (1868–1912) производство фарфора в Кутани переживало трудный период. Упадку способствовали общее политическое смятение, внесенное революцией Мэйдзи, потеря власти самурайскими кланами и правителями областей (*даймё*), ранее опекавшими промыслы. Но вскоре, уже в 1880-е гг., деятельность керамистов была возобновлена и печи снова заработали стабильно. Безусловно, причиной этого был колоссальный спрос на их продукцию со стороны европейского рынка.

Производство фарфора Кутани, сосредоточенное в период Мэйдзи в трех центрах — Канадзава (главный город префектуры Исикава), Энума (область Кага и Яманака) и Номи (города Комацу и Тераи, их пригороды), — было практически полностью переориентировано на экспорт. Часть печей была объединена в промышленные компании, например *Кутани токи кайся* (Керамическая компания Кутани, 1879–1900). Наряду с этим открылось множество мастерских и студий. Число частных

мануфактур и ремесленников увеличилось настолько, что с 1887 г. Кутани стали лидировать в экспорте японского фарфора и пользоваться небывалым успехом на Западе.

Увеличение масштабов производства привели к тому, что продукция Кутани постепенно приобрела массовый характер. В соответствии со вкусами западных потребителей наряду с традиционными формами делались многочисленные сервизы (кофейные, чайные, шоколадные), кофейники, настенные вазы, небольшие декоративные фигурки (рис. 18). В целом произошедшие перемены потребовали от мастеров упрощение росписи, ограничение разновидностей форм. Многие рисунки были подражательными. Чайные и кофейные сервизы заполнили Японию, и независимо от того, где они производились — в Кутани, Арите, Киото или Хирадо, — их росписи часто были едва различимы. Художники фабрик Коранся и Фукагава сэйдзи кайся предлагали рисунки, которые использовались повсюду, в том числе и в Кутани. Тем не менее наряду с развитием массовой продукции в студиях талантливых мастеров создавались редчайшие выставочные образцы, фарфоровые изделия высокого художественного уровня. Но даже массовая продукция была неоднородна: были изделия высокого качества и посредственные вещи, ориентированные на дешевый экспорт.

Центральную роль в проведении реформ Мэйдзи играл город Канадзава, столица новой префектуры Исикава. В 1875 г. администрация префектуры, стремясь поддержать отставных самураев и ремесленников, потерявших свое место в жизни, и желая облегчить их экономические лишения, учредило *Исикава кен кандзё сикэндзё* (Творческую лабораторию префектуры Исикава). В новых экономических условиях именно эта организация сыграла очень важную роль. Она не только дала новый шанс самураям, многие из которых были широко образованными людьми (теперь их обучали росписи керамических изделий), но и одна из первых встала на пути модернизации производства. В производстве применялись новейшие технологии, включая использование шаблонов из металла, европейские красители, наложение эмали в технике раската от светлого тона к темному и др.

Новации в керамическом производстве привели к тому, что с начала периода Мэйдзи подпись живописца на фарфоровых изделиях стави-

лась отдельно. Постепенно в Кутани складывается особый класс декораторов *эцуко*, не связанных с деятельностью определенных печей. Среди них было много живописцев, создававших ранее свитки по заказу *даймё* Маэда, живших при замке, но разорившихся после мэйдзийских реформ и потерявших прежнюю работу. Их деятельность в новой сфере значительно повысила художественный уровень росписи. *Эцуко* могли придерживаться разных художественных направлений, менять художественную манеру, создавать свой собственный стиль. В число *эцуко* Кутани, составивших славу японского фарфора в последней трети XIX в., когда Япония вышла на мировую арену, входили такие выдающиеся мастера, как Асаи Итимо, Такэути Гинсю, Мацумото Сохэй, Ватадани Хэйбэй и др. Их мастерские были ориентированы на создание выставочных образцов, экспонировавшихся на всемирных выставках последней трети XIX в. и с 1876 г. (выставка в Филадельфии) отмечавшихся наградами.

Асаи Итимо (1835–1916) основал свою мастерскую по росписи фарфора в традициях Кутани в Осаке, затем, вернувшись в Энума, стал работать живописцем в печах Эйраку, возглавлял *эцуко*, объединившихся в общество *Кутани токи Кайся* (Общество керамистов Кутани). Позже в 1879 г. снова основал свою собственную мастерскую.

Не меньшей известностью пользовалось творчество его брата Такэути Гэнсю (1831–1913), ученика Иидая Хатиросэмона. В первой половине 1880-х гг. он работал в Токио, где перенял опыт Г. Вагнера¹³ и керамиста Като Томатаро. Затем он преподавал в *Кутани токи Кайся* (1879–1880) и в *Исикава кэнрицу когё гакко*, где у него было много учеников.

Наиболее популярным *эцуко* периода Мэйдзи был Мацумото Сохэй (1851–1918), выходец из Номи, основавший в 1878 г. свою мастерскую в г. Канадзава. Его изделия успешно демонстрировались внутри страны и за рубежом (чаще всего под псевдонимом Сёундо или Сёундо Сабин).

Ицуми Китидзо (1827–1882) расписывал фарфор в мастерских Абэ Хэкикая (1841–1910), бывшего самурая, переключившегося на создание

13 Г. Вагнер — немецкий химик, прибывший в кон. XIX в. в Японию по приглашению японского правительства наряду с другими европейскими экспертами, чтобы способствовать модернизации японской промышленности. Г. Вагнер работал в основном в Арите, содействовал внедрению новых технологий.

керамики. После их закрытия в 1880 г. из-за финансовых трудностей он создает свою собственную мастерскую, наиболее известную в Кутани.

Харуна Сигэхару (1847–1913) долгое время работал и для Абэ Хэкикая, и для Ицуми Китидзо. Затем он переехал в г. Йокогаму, где практиковал стиль *сацума*¹⁴. В 1889–1901 гг. он преподавал в Токийской индустриальной школе. Но в конце жизни переехал в Киото, где работал в мастерских Кинкодзана и преподавал в Научно-исследовательском институте керамики.

Преобладающим в творчестве *эцуко* был стиль *сёдза-фу*, несколько оттеснивший на второй план *ака-кутани*. Под влиянием живописи классической школы Кано усиливается роль картинных картушей, в которых использовались традиционные темы: пейзаж (*фукэй*), красавицы (*бидзин*), цветы и птицы (*катё*). Надо отметить особый интерес представителей этого направления к национальной истории, сюжетами росписей нередко были эпизоды из придворной жизни эпохи Хэйан (794–1185), сцены из жизни знаменитых воинов. Такова ваза из мастерских Маэда (собрание ГМВ), роспись которой создана по мотивам романа «Гэндзи моногатари», автором которого была Мурасаки Сикибу, жившая в кон. X — нач. XI вв. На одной из живописных панелей вазы запечатлен принц Гэндзи во время его ссылки в Сува, на другой — придворные дамы, любующиеся цветением вишни *сакура* (рис. 19). Роспись отличается изысканной колористической гаммой, построенной на вариациях красного и черного с деликатным введением розового и сиреневого, а также гармонично дополнена золотым рисунком.

Другой пример стиля *сёдза-фу* — ваза с изображением битвы самураев (рис. 20). На белом фоне тулова воспроизведена яростная схватка самураев — одно из главных сражений 1185 г. в истории борьбы двух родов Тайра и Минамото. Этот излюбленный в японской классической

14 Широко известный фаянс мастерских Сацума был создан в исторической провинции Сацума (совр. префектура Кагосима). На раннем этапе (XVII–XVIII вв.) местные керамисты, в основном корейцы, делали чаши для чайной церемонии. К концу XVIII в. здесь было налажено производство фаянса с многоцветной росписью, включающей применение золота. В кон. XIX — нач. XX вв. изделия *сацума* приобрели неслыханную популярность среди западных коллекционеров и ценителей японского искусства. Спрос на них был так велик, что фаянс и фарфор в стиле *сацума* стали делать по всей Японии, в частности: в Киото, Осаке, Токио, Йокогаме.

живописи сюжет представлен как круговая многофигурная композиция с изображением конных и пеших воинов. Ярость и неистовость боя, решившего исход противостояния двух кланов, прекрасно переданы с помощью выразительных фигур несущихся лошадей, динамичных движений и неожиданных разворотов всадников, обилием пик, мечей, летящих стрел. Все это смешалось в единый поток, подобный вихрю, охватившему тулово вазы. Вместе с тем художник искусно и тщательно выписывает каждую фигуру, конскую упряжь, знамена и стяги, используя тональные мазки кисти и точечное письмо золотом. В манере, близкой монохромной живописи тушью, переданы элементы пейзажа. Белый фон тулова, высветленные жемчужно-серые силуэты гор и сосен, мерцание золота — все это объединяет композицию в единое целое и смягчает динамику и напряженность росписи. На горле в манере *киндзи* дано стилизованное изображение феникса *хоо*.

Производство изделий в стиле *ака-э кинсай* (красно-золотые) было сконцентрировано в районе Энума. В декоре этого стиля явно ощущается новая тенденция — все возрастающее влияние Китая, что сказывается и в сюжетах, и в стилистике, и в отдельных, часто символических деталях. В оформлении вазы с изображением дракона и тигра Такэути Гэнсю повторены геометрические узоры старинной китайской бронзы периода Мин (1368–1644). Связь с китайским искусством особенно ясно прослеживается в изображении стилизованных крыльев цикад, образующих узор в нижней части вазы. Показывая стремительно бегущего в зарослях бамбука тигра, Такэути прибегает к размашистому письму, присущему классической живописи тушью, хотя и пишет красным по белому фону. Свой подход у него и к золоту, которое заливает поверхность наподобие потоков дождя.

Другой пример китайской ориентации мастеров, работающих в стиле *ака-э кинсай*, — ваза Асаи Итимо с изображением китайского дворца. Его работам свойственны подчеркнутый ориентализм, тщательная пропись многочисленных деталей, некоторая перегруженность композиции. На одной из ваз в двух круглых, четко очерченных картушах воспроизведены дворцовые павильоны с галереями. Многочисленные горизонтальные пояса и полоски композиционно делят тулово вазы на несколько фризов, что характерно для китайского фарфора. Китайские мотивы вплетены и в узорочье: фигурки львов и фантастических животных *ки-*

рин, иероглифы *фуку* (богатство) и *дзю* (долголетие), орнамент в виде листьев банана, медальоны в виде летучих мышей и пр. Декор густой, насыщенный, только белый фон картушей слегка разрежает мощный, всепоглощающий дуэт красного и золотого. Манеру росписи Асаи Итимо, несмотря на определенную условность и схематичность, в целом отличает совершенство и виртуозность исполнения, что было оценено европейцами, которые отметили вазу особой наградой на Колумбийской выставке в Филадельфии (1876 г.).

Живописцы Кутани не остались равнодушными к огромной популярности фарфора в стиле *сацума*. Они брали сходные изобразительные мотивы, например изображения учеников Будды *раканов* или фениксов *хоо*, хотя и использовали привычную цветовую гамму с преобладанием зеленого и красного. В их росписях появляются характерные для фарфора *сацума* стилистические признаки: точечное письмо эмалями, ряды горизонтальных облаков, земля в виде золотых ореолов и др.

Творчески подходили к художественному наследию и создатели фарфора типа *аои-кутани*. В вазах с изображением пионов и павлинов Мацумото Сахэя взят из прошлого типичный сюжет фарфора *комиари*, но трактован он по-новому. Их изображения даны в значительно больших масштабах, распростерты на плоскости фигуры орнаментально стилизованы и показаны в окружении золотого облака. Мацумото отходит и от традиционного баланса красок. Декоративный эффект его ваз строится на созвучии глубокого темно-зеленого и красного и активного введения золота.

Художники ищут новые пути, более современные решения. Изображение горного потока, занимающего большую часть поверхности блюда, созданного Судэ Сэйка в начале XX столетия, — пример такого пути. В то время как композиции старых мастеров всегда выстроены таким образом, что изобразительный мотив сочетается с круглой формой, здесь композиция уподобляется картине или свитку. Вода мощным водопадом прорывается через отроги скал в небольшую заводь, где постепенно успокаивается. Движение потока идет сверху вниз и композиционно не следует форме круга.

Новые художественные образы создает и Ватано Китидзи. Его ваза с гортензиями частично сохраняет художественные особенности *ао-дэ:*

желтый фон с черными точками, сочетание синего, фиолетового и зеленого цветов, чуть заметный черный рисунок. Но трактовка сюжета, как и сам мотив, радикально отличаются от традиционных. Тяжелые шаровидные грозди гортензии занимают большую часть поверхности, образуя вместе с листьями своеобразную ковровую композицию. Крупные цветочные пятна темно-синего и фиолетового, ритмично чередуясь, придают вазе своеобразную монументальность, а мелкие фрагменты ярко-желтого и зеленого лишь усиливают их мощь.

Фарфор Кутани — это яркое художественное явление в истории японского декоративно-прикладного искусства. Его традиции продолжают жить и в творчестве современных мастеров.

1



2



Рис. 1

Блюдо с изображением дерева и узора «фактура дерева» на бортах
Япония, 1660–1670 гг.
фарфор, надглазурная роспись
Тип *ао-дэ*
(из Nakagawa Sensaku. *Kutani ware*. Tokyo, 1979, ill. 59)

Рис. 2

Блюдо с изображением орла и обезьянки
Япония, 1660–1670 гг.
фарфор, надглазурная роспись
Тип *ао-дэ*
(из Nakagawa Sensaku. *Kutani ware*. Tokyo, 1979, ill. 79)

3



4



5



Рис. 3 Блюдо с изображением горного пейзажа и ученого, едущего под сосной
Япония, 1650–1710 гг.
фарфор, подглазурная и надглазурная роспись
Тип *ао-дэ*
ГМВ, инв. № 45967 I

Рис. 4 Блюдо с геометрическим орнаментом
Япония, 1680–1710 гг.
фарфор, подглазурная и надглазурная роспись
Тип *ао-дэ*
(из Nakagawa Sensaku. *Kutani ware*. Tokyo, 1979, ill. 88)

Рис. 5 Парные сосуды для *сакэ* с узорами *бисямон хинэри* и *хисаго-гата*
Япония, 1680–1710 гг.
фарфор, надглазурная роспись
Тип *ао-дэ*
(из Nakagawa Sensaku. *Kutani ware*. Tokyo, 1979, ill. 18)



Рис. 6 Блюдо с изображением беседы ученых и узоров *мокко-гата* и *даки-мёга* на бортах
Япония, 1680–1710 гг.
фарфор, надглазурная роспись
(из Nakagawa Sensaku. *Kutani ware*. Tokyo, 1979, ill. 13)



Рис. 7 Блюдо с изображением моющейся женщины и узора *сиппо-цунаги* на ножке
Япония, 1650–1710 гг.
фарфор, надглазурная роспись
Тип *ао-дэ*
(из Nakagawa Sensaku. *Kutani ware*. Tokyo, 1979, ill. 66)



Рис. 8 Чайница и чашки. Мастер Аоки Мокубэй (1767–1833)
Япония, печи Касугаяма, 1806-1820 гг.
фарфор, надглазурная роспись
ГМВ, инв. № 19807 I (чайница); ГМВ, инв. №№ 16869/1–3
I (чашки)



Рис. 9 Чаша с изображением цветов и иероглифов
Япония, печи Касугаяма (надпись «Касугаяма»), перв.
треть XIX в.
фарфор, надглазурная роспись
Тип *госу-ака-э*
(из Nakagawa Sensaku. *Kutani ware*. Tokyo, 1979, ill. 146)



Рис. 10

Ваза в виде двойной тыквы с узором «осьминога». Мастер Такэда Сюхэй (1772–1844)
Япония, печи Миндзана, перв. пол. XIX в.
фарфор, подглазурная и надглазурная роспись, позолота
Тип *ака-э кинсай*
ГМВ, инв. № 21845 I

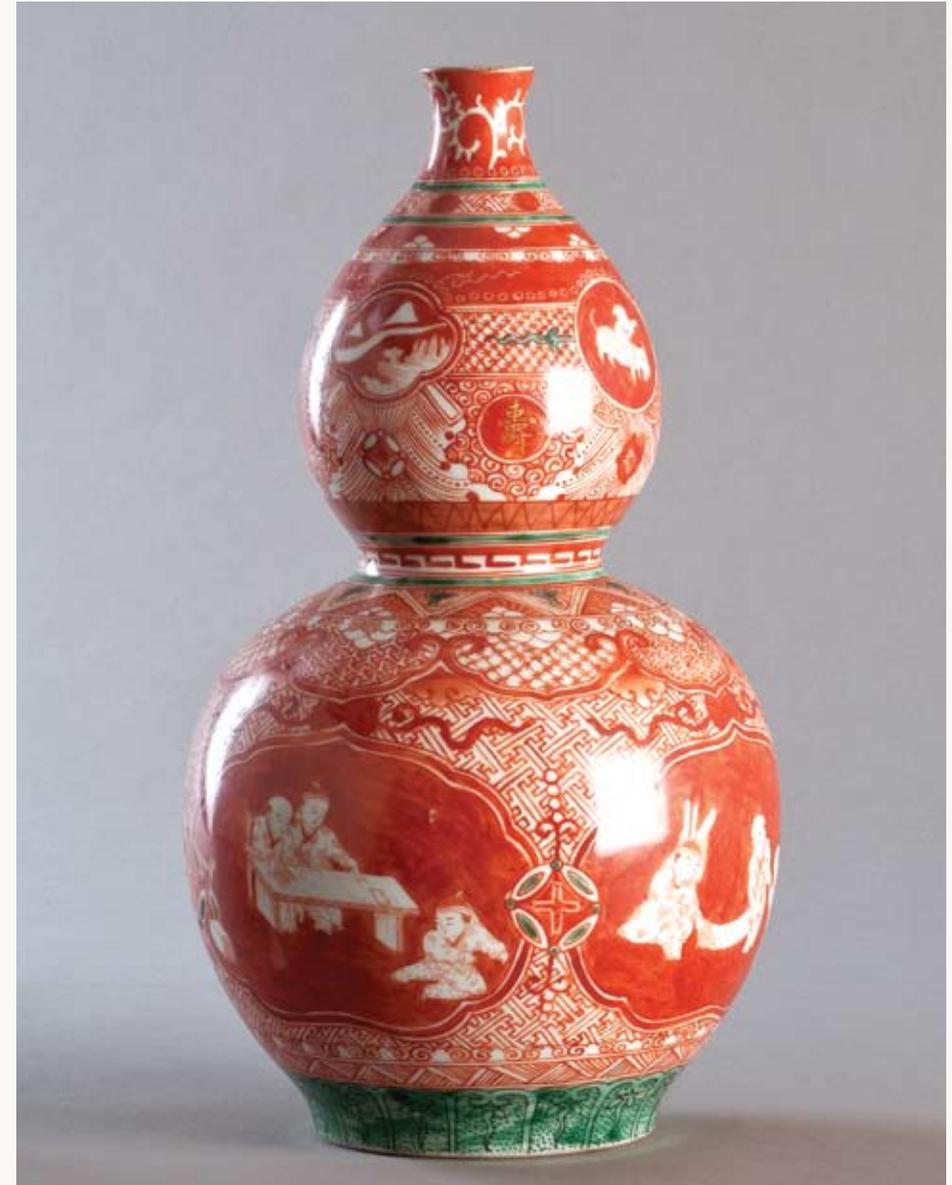


Рис. 11

Ваза в виде двойной тыквы с мотивами «четырёх благородных занятий»
Япония, печи Вакасуги, перв. треть XIX в.
фарфор, надглазурная роспись, позолота
ГМВ, инв. № 21844 I



Рис. 12 Чаша с изображением учителя и ученика
Япония, печи Миямото, 1831–1852 гг.
фарфор, надглазурная роспись, позолота
Стиль *ака-э кинсай* или *ака-кутани*
(из Nakagawa Sensaku. *Kutani ware*. Tokyo, 1979, ill. 171)

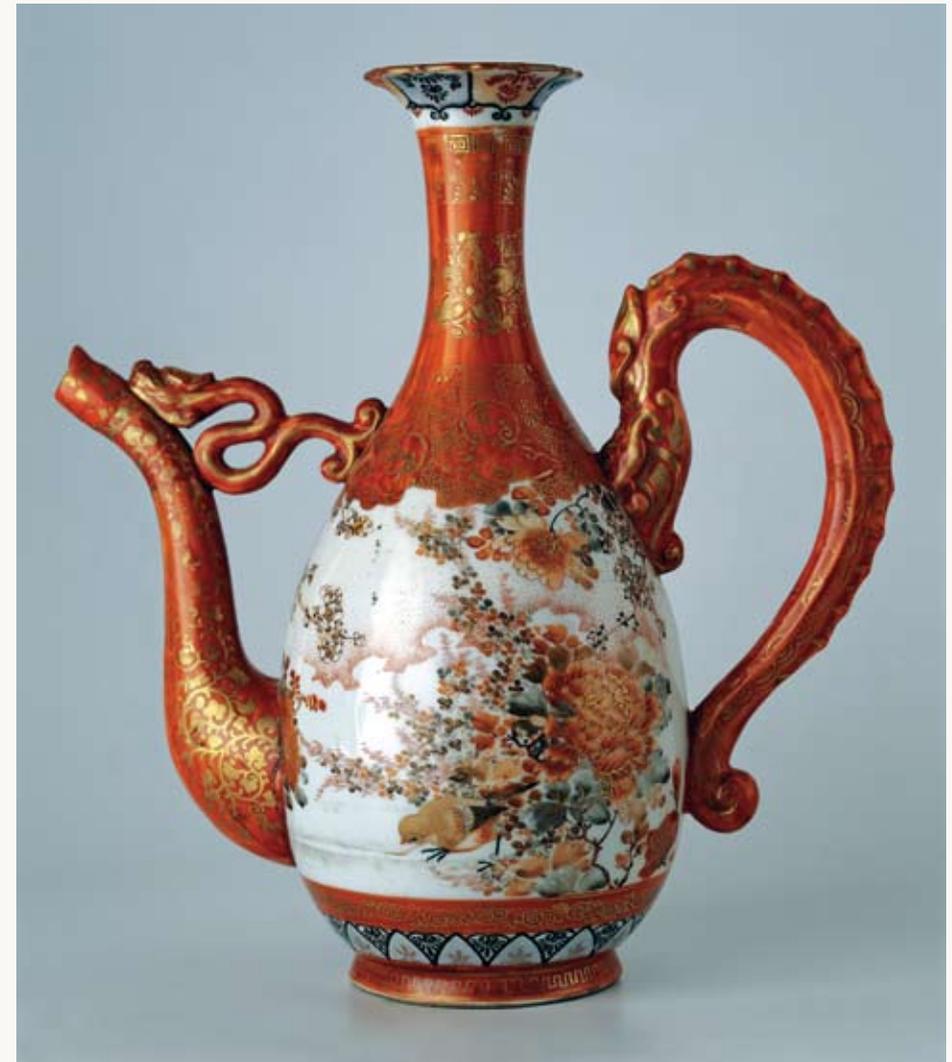


Рис. 13 Сосуд с изображением цветов и птиц
Япония, сер. – втор. пол. XIX в.
фарфор, надглазурная роспись, позолота
Тип *хатино-э*
ГМВ, инв. № 20289 I



Рис. 14 Блюдо с изображением дыни и цветов *кабутобана* на бортах
Япония, печи Ёсидаё, 1823–1831 гг.
фарфор, подглазурная и надглазурная роспись
Стиль *аои-кутани*
(из Nakagawa Sensaku. *Kutani ware*. Tokyo, 1979, ill. 152)



Рис. 15 Блюдо с изображением вьюнков
Япония, печи Мацуяма, 1848–1863 гг.
фарфор, надглазурная роспись
Стиль *аои-кутани*
ГМВ, инв. № 6436 I

16



Рис. 16 Блюдо с изображением дракона и грибов *линчжи* в медальонах. Мастер Эйраку Вадзэн (1824–1897) Япония, 1865 г.
фарфор, надглазурная роспись, позолота
Стиль *кага-но эйраку*
(из Nakagawa Sensaku. *Kutani ware*. Tokyo, 1979, ill. 150)

Рис. 17 Большая курильница с изображением цветов и птиц. Мастер Кутани Сёдза (1816–1883) Япония, 1878 г.
фарфор, надглазурная роспись, позолота
Стиль *сёдза-фу* или *сёдза-кирандэ*
(из Nakagawa Sensaku. *Kutani ware*. Tokyo, 1979, ill. 176)

Рис. 18 Чашка с блюдцем. Мастер Вагасада (Мэнтэй) Япония, нач. XX в.
фарфор «яичная скорлупа» (усудэ), надглазурная роспись, позолота
Стиль *хатино-дэ*
ГМВ, инв. № 19641 I (чашка); ГМВ, инв. № 17503 I (блюдце)

17



18



Рис. 19

Ваза с изображением принца Гэндзи в ссылке в Сува.
Мастер Маэда
Япония, кон. XIX – нач. XX вв.
фарфор, надглазурная роспись, позолота
ГМВ инв. № 21804 I



Рис. 20

Ваза с изображением битвы самураев. Мастер Х. Сэнда
Япония, мастерские Комацу, нач. XX в.
фарфор, надглазурная роспись, позолота
Стиль сёдза-фу
Частная коллекция (Москва)

К.М. Писцов

Серия китайских народных картин «Сюэ Жэньгуй идет походом на Восток» из собрания ГМВ

Коллекция китайской народной картины в Государственном музее Востока исследована достаточно хорошо. Главная заслуга в этом принадлежит академику РАН Б.Л. Рифтину и заведующей отделом искусства народов Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и Океании ГМВ Л.И. Кузьменко. Именно их усилиями была датирована основная масса лубков, расшифрованы сюжеты, выявлен ряд редких народных картин, не сохранившихся даже в Китае. Результатом этой работы стала выставка китайской народной картины, прошедшая в музее в 1987 г., и ряд публикаций¹.

1 *Китайская народная картина. Каталог выставки.* М., 1987. Несколько редких картин опубликовано в изданиях: *Редкие китайские народные картины из советских собраний.* Л., 1991; *Чжун го му бань няньхуа цзи чэн цзан пинь цзюань (Свод китайских народных кар-*

Однако считать научную обработку коллекции завершённой сейчас еще преждевременно. Во-первых, за счет появления новых публикаций, вводящих в научный оборот большое число китайских народных картин из отечественных и зарубежных коллекций, возникает возможность уточнения или корректировки сделанных ранее выводов. Во-вторых, что более тесно связано с темой моей статьи, уже после завершения исследований, проведенных Б.Л. Рифтиным и Л.И. Кузьменко, в коллекцию поступило некоторое количество новых лубков. Их расшифровка и описание представляются на сегодняшний день актуальной задачей.

В 1982 г. в Государственный музей Востока поступила от частного лица значительная группа произведений искусства Китая и Японии, включающая, в частности, девять китайских народных картин в форме свитков. При занесении в книгу временных поступлений пять лубков из числа упомянутых были предварительно определены как театральные лубки, а четыре оставшихся — как «Дворцовая сцена», «Мальчик с буйволом», «Жанровая сцена» и «Придворные дамы». На этапе научного описания стало очевидным, что лубки тематически четко распадаются на две сюжетные группы из четырех и пяти лубков. Группа из четырех лубков, благодаря устоявшейся иконографии героев и традиционному набору сцен, известному по многочисленным публикациям аналогов, была легко атрибутирована как изложение мифа о Ткачихе и Волопасе. Вторая группа² не давала оснований для столь однозначной интерпретации и на основании прочтения подписей была предположительно атрибутирована как сцены из старинной литературной эпопеи о подвигах полководцев из рода Сюэ.

Первоначально среди доступных публикаций китайских народных картин близких аналогий мне обнаружить не удалось³. Дальнейший

тин, отпечатанных с деревянных досок. Произведения из российских собраний). Под ред. Б.Л. Рифтина, Фэн Цицзя. Бэйцзин, 2009.

- 2 Инв. №№ 22254 I – 22258 I. В частной беседе академик Б.Л. Рифтин указал мне, что китайские народные картины-полиптихи состоят из четырех, восьми или двенадцати свитков. Вероятно, музейный полиптих некогда включал восемь свитков, три из которых отсутствуют.
- 3 В настоящий момент автору статьи известны две аналогии, хранящиеся в музеях Российской Федерации. Это образующие полиптих литографии эпохи Гоминьдана (инв. №№ 1530 I, 1533 I, 1534 I, 1535 I), поступившие в ГМВ в 1940 г. и записанные в инвентарные книги как «народные картинки» без расшифровки сюжета. Значительное число эпизодов, общих с опи-

анализ представленных на свитках сцен и сопроводительных надписей (содержащих имена героев, топонимы и заголовки нескольких сцен) позволил уверенно отождествить изображения с эпизодами анонимного романа «Сюэ Жэньгуй идет походом на Восток», написанного в эпоху Цин (1644–1912) и до сих пор популярного в КНР⁴ (рис. 1). Этот историко-фантастический роман с уклоном в героическую тематику повествует о военных подвигах полководца Сюэ Жэньгуя.

Сюэ Жэньгуй — личность историческая, жил в начале эпохи Тан в VII в. н.э. Его жизнеописание содержится в официальных историях танской династии. В России он мало известен, поэтому позволю себе кратко изложить его историческую биографию, прежде чем перейти к ее интерпретации в литературе и как следствие на лубочных картинах из нашей коллекции⁵.

Сюэ Жэньгуй происходил из Лунмэня в Цзянчжоу. «Смолоду бедный и худородный, он занимался земледелием»⁶. Его супруга по фамилии Лю посоветовала мужу вступить в армию, которую формировал император Тай-цзун для похода в Корею, и Жэньгуй завербовался в войско полководца Чжан Шигуя.

сываемыми лубками, и эпиграфика позволили мне определить данные литографии как созданные на сюжет романа «Сюэ Жэньгуй идет походом на Восток». Другой вариант на данную тему — лубок «Гора Феникса» из собрания Академии художеств в Санкт-Петербурге — представляет изображение лишь одной сцены романа (*Чжун го му бань няньхуа цзи чэн цзан пинь цзюань*, с. 74–75). Еще одна картина на тему романа опубликована в Японии (*Сучжоу бань хуа чжунго нянь хуа но юань лю* (Отпечатанные картины из Сучжоу. Источники китайских народных картин). Токио, 1993, ил. 7) и датируется рубежом XVII–XVIII вв.

- 4 В работе над статьей я пользовался одним из последних изданий: Жулянь цзюйши. Сюэ Жэньгуй чжэн Дун (Сюэ Жэньгуй идет походом на Восток). Чанчунь, 2011.
- 5 Биография Сюэ Жэньгуя кратко изложена на основании издания *Синь Тан шу* (Новая книга о династии Тан) // *Соинь бона бэнь эр ши сы ши*. Шанхай, 1958). Наиболее подробное изложение биографии Сюэ Жэньгуя на русском языке принадлежит перу академика Б.Л. Рифтина и вместе с анализом романа «Сюэ Жэньгуй идет походом на Восток» и подробным изложением ряда эпизодов романа опубликовано в книге *Дунганские народные сказки и предания*. М, 1977, с. 494–502. Англоязычный вариант биографии Сюэ, восходящий к версии *Синь Тан шу*, но дополненный по другим источникам и адаптированный к современной системе летоисчисления, представлен в Википедии (http://en.wikipedia.org/wiki/Xue_Rengui). Много интересных данных, в частности о предках Сюэ Жэньгуя, содержит китайская версия Википедии (<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%96%9B%E4%B8%81%E8%B2%B4>).
- 6 *Синь Тан шу*, цзюань 111, с. 16411.

Когда войско прибыло в Корею, китайский полководец Лю Цзюньинь попал в кольцо врагов, Жэньгуй помчался выручать его, обезглавил вражеского полководца, приторочил его голову к седлу, и все враги покорились ему из страха. Вследствие этого Сюэ получил широкую известность. Другой раз император Тай-цзун приказал своим полководцам атаковать вражеские войска. «Сюэ Жэньгуй, полагаясь на отвагу, решил положить начало подвигам: он надел белый халат, чтобы выделиться, схватил двузубую алебарду, привесил к поясу колчан и двойной лук, с криком выехал, сметая все препятствия. Войска вдохновились его примером, и противник, таким образом, был обращен в бегство»⁷. Император наградил Сюэ Жэньгуя, пожаловал ему почетный титул «Командующего, повсеместно наносящего удары» и назначил бессменным стражем Северных ворот⁸. После возвращения армии в Китай император сказал: «Наши прежние полководцы все старые... нет подобных Вам, мы не рады получить Ляодун, но рады обрести храброго полководца»⁹, — и назначил Сюэ Жэньгуя «Срединным молодцем-командующим правой гвардии, водительствовавшей армиями».

Как-то¹⁰, когда император Гао-цзун осчастливил посещением дворец Вань нянь¹¹, неожиданно с гор сошел водный поток и среди ночи ворвался в ворота Таинственной Воинственности¹². Ночной караул весь разбежался. Сюэ Жэньгуй сказал: «Если Сын Неба в беде, разве можно бояться смерти?» — вслед за чем поднялся на ворота и громко закричал, чтобы предупредить находящихся внутри дворца. Император спешно покинул спальню и поднялся на возвышенность. Вскоре вода вошла в императорскую опочивальню. Император сказал Сюэ: «Спасшись благодаря Вам, я теперь знаю, что у меня есть преданный подданный», — и одарил его конем из своего выезда¹³.

7 Там же.

8 Перевод присваиваемых Сюэ званий дается по книге Рыбаков В.М. *Танская бюрократия. Часть 1: Генеzis и структура*. СПб, 2009.

9 *Синь Тан шу*, цзюань 111, с. 16411.

10 Точная дата в *Синь Тан шу* не указана.

11 «Дворец Десяти тысяч лет».

12 Судя по названию, это были северные ворота императорской резиденции. Можно предположить, что Сюэ по-прежнему исполнял должность бессменного стража северных ворот.

13 *Синь Тан шу*, цзюань 111, с. 16411.

В третий год Сянь-цин (658 г.)¹⁴ назначили Сюэ Жэньгуй заместителем Чэн Минчжэня, особо уполномоченного по военным и гражданским делам в Ляодуне. Китайские войска разбили корейцев под городом Гуйдуань, срубили три тысячи голов. В следующем году Сюэ и другие военачальники упорно бились с корейским полководцем Вэнь Шадомянем. Когда сражение шло на горе Хэншань, «Жэньгуй один выехал вперед, и застреленные из лука падали на землю вслед за каждым его выстрелом. Еще сражались под Шичэном, некий [вражеский] искусный стрелок из лука убил десять с лишним [китайских] офицеров, Жэньгуй пришел в ярость и один верхом неожиданно ринулся в атаку. [Сюэ] сломал лук и стрелы врага и захватил его живьем. Вскоре Сюэ вместе с Синь Вэньлином разбил киданей на горе Хэйшань, схватил их князя Абугу и отослал в восточную столицу»¹⁵. За эти заслуги пожаловали Сюэ чин «Командующего левой воинственной гвардии», назначили его Хэдунским уездным *нанем*¹⁶.

Затем Сюэ назначили заместителем Чжэн Жэньтая в качестве главного начальника похода против тюрков. «Когда девять [вражеских] племен собрали 100 с лишним тысяч воинов, они выслали несколько десятков храбрецов вызывать [китайцев] на бой. [В ответ] Жэньгуй выпустил три стрелы — убил трех человек, тогда варвары устрашились, все капитулировали. Жэньгуй, думая о будущей беде, всех их перебил»¹⁷. В войске пели песню: «Полководец тремя стрелами усмирил Небесные горы, солдаты, распевая длинные песни, возвращаются в ханьские пределы»¹⁸.

Дальнейшие события развивались драматично для китайской армии, которая полностью истощила свой провиант, разыскивая уклоняющегося от встречи противника. Разразился ужасный голод, и к моменту возвращения в укрепленный пункт в живых оставался лишь каждый

14 Перевод дат на современное летоисчисление осуществлен по изданиям: *Большой китайско-русский словарь*. Под ред. И.М. Ошанина. Т. 1. М., 1983; Цыбульский В.В. *Лунно-солнечный календарь стран Восточной Азии с переводом на даты европейского календаря*. М., 1988.

15 *Синь Тан шу*, цзюань 111, с. 16411.

16 *Нань* — низший аристократический титул.

17 *Синь Тан шу*, цзюань 111, с. 16411. Вероятно, имеются в виду храбрецы, гарцевавшие перед войском, а не все 100 тысяч врагов.

18 *Синь Тан шу*, цзюань 111, с. 16411.

двадцатый солдат. Сюэ был официально обвинен в злоупотреблениях: взяточничестве и притеснении подчиненных, но получил прощение благодаря совершенным подвигам.

В начале годов Цянь-фэн¹⁹ когурёский правитель Юань Наньшэн²⁰ признал вассальную зависимость от империи Тан. В Корею отправились танские полководцы Пань Туншань и Гао Каньван. Однако младший брат Наньшэна — Наньцзянь²¹ возглавил сопротивление, не желая подчиняться империи Тан. «Тогда приказали Сюэ Жэньгую возглавить армию, поддержать и сопровождать [Пань] Туншаня. Сюэ прибыл в Синьчэн, ночью подвергся нападению варваров. Жэньгуй побил их, было отрублено несколько сот вражеских голов»²². В ходе дальнейшего продвижения Сюэ разбил превосходящее численностью вражеское войско, захватил три города и оказал требуемую поддержку Юань Наньшэну. Последовал собственноручный императорский эдикт с поощрением и воодушевлением. Затем Жэньгуй двинул две тысячи войска на фуюйские города (*фуюй* — народность тунгусского происхождения). Сюэ Жэньгуй говорил: «Добрых — использовать, прочих — привлекать [на свою сторону]»²³. Он лично командовал войсками, сталкиваясь с врагами, постоянно сокращал их. В боях было зарублено десять с лишним тысяч человек, взято несколько городов, вслед за чем войска Сюэ соединились с войсками китайского полководца Ли Ци. *Фуюй* скоро сдались, сорок их городов один за другим выразили покорность. Последовал императорский эдикт, повелевающий Жэньгую возглавить двадцать тысяч войска и совместно с Лю Жэньгуюем усмирить присоединенную территорию. Сюэ получил титул Пиньянского *цзюньгуна*²⁴ и был назначен наместником Аньдуна (наместничество, учрежденное на вновь присоединенных территориях). Как и следует идеальному правителю, Сюэ «помогал сиротам и заботил-

19 Цянь-фэн — период с 666 по 668 гг.

20 В корейском произношении Ён Намсэн — сын фактического правителя царства Когурё Ён Кэсомуна, не поделивший после смерти отца власти с братьями и решивший обратиться за помощью к танской империи (см.: Ким Бусик. *Самгук саги (Исторические записки трех государств)*. М., 2002, с. 192–193).

21 В корейском произношении Намгон, младший брат Намсэна.

22 *Синь Тан шу*, цзюань 111, с. 16412.

23 *Там же*.

24 Областной *гун* Пиньяна; *гун* — высокий аристократический титул.

ся о стариках, обуздывал воров и разбойников, назначал на должности по способностям, поощрял и возносил чистоту и принципиальность»²⁵.

В начальный год Сянь-хэн (670 г.) *туфани* (тибетцы) вторглись, Сюэ назначили главным начальником похода с целью покарать тибетцев и поддержать союзное танской империи племя *туюйхунь*. Заместителем Сюэ был назначен полководец Го Дайфэн²⁶, чья строптивость привела к печальным последствиям. Сначала удача сопутствовала Сюэ — в первом столкновении он разбил тибетцев. Но затем Дайфэн, вовремя не присоединившийся к основным силам, был атакован на марше 200-тысячным тибетским войском и, защищая стратегически важный пункт, лишился обоза с оружием и провиантом. Жэньгуй отвел войска. Ко времени следующего сражения число *туфаней* возросло до 400 тысяч человек, и императорская армия потерпела тяжелое поражение. Жэньгуй заключил мир с туфаньским полководцем Лунь Циньлином, только тогда остатки китайских войск смогли вернуться. Жэньгуй, сетуя, сказал: «Нынешний год — под циклическим знаком Гэн-у, звезды — в созвездиях Куй и Лоу, не следовало предпринимать [военных] действий в западном направлении... Я с самого начала знал, что потерплю поражение»²⁷. Вышел императорский указ не предавать полководцев смерти, но исключить из чиновничьих списков и разжаловать в простолюдины. Го Дайфэн так и умер простолюдином²⁸, но Сюэ благодаря военным талантам оказался вновь востребован.

В Корею еще тлело пламя сопротивления китайскому владычеству, поэтому возвели Сюэ в начальники провинции Цзилинь. Затем при дворе вновь обсудили его дела и понизили, отправив в Сянчжоу. После амнистии Сюэ вернулся. Император Гао-цзун вспомнил о его заслугах, призвал на аудиенцию и, осыпав старого полководца комплиментами, выразил надежду, что в нынешней неспокойной обстановке Сюэ не захочет почивать на высоком изголовье, а еще послужит. Вслед за этим император назначил Сюэ Жэньгую *чжанши*²⁹ Гуачжоу, «Командующим правой

25 *Синь Тан шу*, цзюань 111, с. 16412.

26 *Синь Тан шу*, цзюань 111, с. 16409, 16412.

27 *Синь Тан шу*, цзюань 111, с. 16412.

28 *Синь Тан шу*, цзюань 111, с. 16409.

29 Главным администратором.

водительствующей армиями гвардии», генерал-губернатором Дайчжоу и поставил во главе войск, отправленных воевать против восточных тюрок в Юньчжоу. «Тюрки спросили: “Кто возглавляет танские войска?” Ответили: “Сюэ Жэньгуй”. Тюрки сказали: “Мы слышали, что полководец Сюэ умер в ссылке в Сянчжоу, разве можно вернуться к жизни?”. Жэньгуй, сняв шлем, показался им. Тюрки, переглянувшись, побледили, сойдя с коней, обступили его и кланялись, [потом] мало-помалу обратились в бегство. Жэньгуй тут же атаковал, сильно разбил их, срубили 10 тысяч голов, захватили 30 тысяч пленных...»³⁰.

Во второй год Юн-чунь (683 г.) Сюэ Жэньгуй умер в возрасте 70 лет. Посмертно пожалован «Главнокомандующим левой доблестной гвардии», генерал-губернатором Ючжоу. Казна предоставила катафалк, занималась приготовлением похорон и возвращением останков в родные места.

Таким образом, уже на этапе составления официального жизнеописания для династийной истории биография Сюэ Жэньгуя начала обрастать романтическими подробностями. Судьба героя, вышедшего из простолюдинов и дослужившегося до полководца, выезжающего на бой в белом одеянии, непобедимого в сражении, о подвигах которого солдаты слагали песни еще при его жизни, послужила благодатной почвой для фольклора, а затем и для литературных произведений. В эпоху Юань, в XIV в., о полководце были написаны, по меньшей мере, две драмы — «Сюэ Жэньгуй» Чжан Гобиня и «Стрелы против ножей» анонимного автора, а также выпущено дошедшее до нашего времени издание *пинхуа* (народной книги) «Описание деяний Сюэ Жэньгуя, ходившего походом на Ляо»³¹.

На этой основе и был написан (уже в эпоху Цин) авторский исторический роман «Сюэ Жэньгуй идет походом на Восток»³². Имя его соз-

30 *Синь Тан шу*, цзюань 111, с. 16412.

31 Рифтин Б.Л. *От мифа к роману*. М., 1970, с. 60; Сорокин В.Ф. *Китайская классическая драма 13–14 веков*. М, 1979, с. 202–203, 289–290.

32 Роман известен в переводах на яванский, малайский, вьетнамский и тайский языки, а также послужил основой для произведений восточномонгольских и дунганских сказителей; см.: *Дунганские народные сказки и предания*, с. 495 (на с. 311–339 см. перевод сказки «История Щюэ Жынгюя», записанной Б.Л. Рифтиным в 1954 г. в Киргизской ССР). В Корею также долго

дателя неизвестно, так как он укрылся под псевдонимом *Жулянь цзюй-ши*, то есть «Благородный муж на покое, подобный лотосу». Вероятно, выбирая подобный псевдоним, автор хотел подчеркнуть свою принципиальность и незапятнанность своей репутации. Эпизоды именно этого литературного произведения представлены на рассматриваемой серии китайских народных картин. Роман «Сюэ Жэньгуй идет походом на Восток» обладает всеми особенностями, характерными для этого жанра старой китайской литературы. Историческая основа служит для автора стержнем, на который он нанизывает сложное сюжетное повествование. Причем зачастую исторические факты излагаются достаточно вольно, в угоду художественному замыслу. Достаточно отметить, что покорение корейских царств, начавшееся в 644 г. с неудачных походов императора Тай-цзуна, завершилось только при его сыне Гао-цзуне в 668 г. В романе же вся кампания приурочена к царствованию Тай-цзуна, причем император все время лично присутствует на театре военных действий. Вероятно, это вызвано композиционными соображениями, хотя причиной могло стать и то, что танский Тай-цзун был более популярен в традиционной китайской историографии, чем его неумный и слабовольный сын.

Помимо историко-героического ядра в произведении традиционно присутствуют признаки авантюрного романа. Но особенно силен в книге фантастический элемент, играющий едва ли не главную роль в организации сюжета. Герои пользуются волшебными амулетами и руководствуются пророчествами, видят вещие сны; сами они порой являются небожителями, временно спустившимися на Землю³³. На стороне противоборствующих армий периодически выступают носители сверхъестественных сил. Само военное искусство мыслится как тесно связанное с магическими способностями полководцев. Подобный взгляд унаследован от более

сохранялась память о Сюэ Жэньгуйе: там была написана «Повесть о Сёр Ингви» (корейское произношение имени Сюэ Жэньгуйа), а корейские матери на протяжении столетий пугали плачущих детей: «Сёр Ингви придет!» (*Там же*, с. 494–495).

33 На мой взгляд, особого внимания заслуживает символика сторон света в романе, имеющая большое значение — не случайно название одной из них вынесено в заголовок произведения. Сюэ Жэньгуй явно соотносится с Западом, об этом свидетельствует, в частности, белая одежда героя и «плеть Белого тигра», в то время как в образе Гэ Сувэня последовательно выражена связь с Востоком: лицо цвета индиго и т.д. Движение различных персонажей в рамках произведения по оси Запад — Восток также представляется символическим.

ранних китайских романов, но восходит, вероятно, к совершенно архаическому, общему для многих народов взгляду на удачливого полководца как на колдуна. В частности, в амплу талантливейшего полководца, знакомого с магическими искусствами, выступает в романе основной антагонист главного героя — корейский полководец Гэ Сувэнь. Его прототипом послужил реальный государственный деятель VII в. Ён Кэсомун. Он произвел государственный переворот в своем родном царстве Когурё, убил короля, заменил его своим ставленником и фактически узурпировал власть³⁴. Агрессивная политика Ён Кэсомуна, направленная против соседнего корейского царства Силла, и откровенно вызывающее поведение по отношению к империи Тан, попытавшейся выступить посредником в конфликте, и привели к походам танских и силласких войск на Когурё³⁵. Главное отличие романа «Сюэ Жэньгуй идет походом на Восток» от подобных китайских романов, переведившихся на русский язык, таких как «Троецарствие» и «Сказание о Юэ Фэе», состоит в том, что здесь повествуется не о внутренней смуте в Поднебесной или об оборонительных войнах против иноземных захватчиков, а о наступательной войне танской империи, направленной против государства Когурё.

Картины, о которых пойдет речь, выпущены в конце XIX в. в местечке Янлюцин, славящемся традицией изготовления народных картин. Техника их исполнения — цветная ксилография с дорисовкой от руки — вполне типична для данного региона. Высокое художественное качество — взвешенное построение композиции, тонкая линия контуров, богатая и изысканная красочная гамма — сближают лучшие образцы продукции Янлюцина с классической китайской живописью. В нашем случае это впечатление еще усилено оформлением народных картин в виде свитка.

Как уже отмечалось, предварительно лубки были определены как театральные. Это вполне объяснимо, поскольку у многих героев на лица нанесен грим, а в costume присутствуют черты театрализации. Однако грим на лицах является одним из самостоятельных выразительных средств китайской народной картины. Он не столько свидетельствует

34 Подробнее с жизненным путем Ён Кэсомуна можно ознакомиться по его биографии в средневековом корейском сочинении (см.: Ким Бусик. *Ук. соч.*, с. 191–192).

35 Хан Ёньу. *История Кореи*. М., 2010, с. 90; Ким Бусик. *Ук. соч.*, с. 192.

об изображении театральной сцены, сколько характеризует героя по тем же правилам, что и китайский театр³⁶. Что касается условных, близких к театральным костюмов, то они типичны для большинства китайских лубков, изображающих события далекого прошлого. Для более корректного определения жанра при первичном описании лубков представляется целесообразным использовать в качестве критерия не только внешний вид персонажей, но и окружающую обстановку. Для традиционного китайского театра, как правило, характерна предельная лаконичность декораций. Поэтому, если обстановка ограничивается парой стульев и столом на пустом фоне, вполне оправданно говорить о театральной сцене. Если же действие развивается на фоне относительно реалистичных пейзажей и интерьеров, как в нашем случае, представляется более удачной атрибуция лубка как картины на литературный сюжет. Аргументом в пользу того, что рассматриваемая серия лубков иллюстрирует роман, а не изображает театральное представление, является отсутствие многих изображенных здесь эпизодов в известных пьесах о Сюэ Жэньгуйе и, напротив, точное соответствие представленных сцен событиям, описанным в романе.

Рассмотрим содержание картин. На пяти свитках представлены кульминационные моменты романа «Сюэ Жэньгуй идет походом на Восток». Порядок, в котором расположены эпизоды романа, случаен, хронология событий не всегда строго выдержана даже в последовательности сцен в рамках одного свитка. Таким образом, данная совокупность свитков — это, скорее всего, не полиптих, рассчитанный на одновременное созерцание всего комплекта изображений и построенный по принципу комикса, а просто набор народных картин на сюжет романа. Для удобства изложения сцены с различных свитков будут рассмотрены нами в соответствии с последовательностью глав романа³⁷. Начальный свиток серии утрачен, поэтому повествование открывает эпизод из 20-й главы романа³⁸ «Сюэ

36 Интересно, что даже в самом тексте романа используется подобный художественный прием: у Гэ Сувэня лицо цвета индиго, лицо китайского сановника Цзин Дэ описано как черное.

37 В различных изданиях романа общий объем текста и нумерация глав заметно разнятся; в данной статье номера глав и страниц указаны по изданию *Жулянь цзюйши* (далее — *Сюэ*).

38 *Сюэ*, с. 122.

Жэньгуй покидает пещеру, чтобы завербоваться в армию» (рис. 2). Слева изображен уходящий Жэньгуй. Справа жена героя и ее старая кормилица стоят у входа в горную пещеру, в которой, по роману, жил Сюэ в силу своей крайней бедности. Интересно отметить художественную конкретизацию: из исторических сочинений известна лишь фамилия жены — Лю, однако в романе и на лубке она обретает имя Цзиньхуа — Золотой Цветок.

В средней части того же свитка представлена сцена из 22-й главы — «Полководец выдвигает достойного за удар по тигру». Главный герой набрасывается на погнавшегося за неизвестным всадником тигра и одолевает его голыми руками³⁹. Вплоть до XIX в. тигр считался в Китае и Корее очень опасным хищником, царем зверей, и схватка с ним свидетельствовала об исключительной отваге и силе героя. Искалеченный тигр убегает прочь, а спасенный всадник, который оказывается сановником Чэн Яоцинем, награждает своего избавителя. Предъявив верительную бирку, данную ему Ченом, Сюэ Жэньгуй вступает в ряды императорской армии⁴⁰. Следует отметить, что рукопашная схватка героя с тигром применительно к роману «Сюэ Жэньгуй покоряет Восток» представляется достаточно шаблонным сюжетным ходом. Ко времени его написания подобный мотив уже был обыгран как минимум в двух более ранних романах — «Речные заводи» и «Цветы сливы в золотой вазе»⁴¹. На изображении Сюэ колотит тигра, а сидящий на коне Чэн Яоцин уже держит в левой руке бирку, чтобы передать ее герою. Сюэ Жэньгуй на этой картинке, как и на некоторых последующих, назван по своему первому имени Сюэ Ли⁴². Виднеющаяся на заднем плане стела с надписью «Гора золотых монет» уточняет место действия.

39 *Сюэ*, с. 137.

40 Как поясняет академик Б.Л. Рифтин в комментарии к данному эпизоду романа, эта бирка полководца, призванная свидетельствовать подлинность передаваемых от имени ее владельца приказов, в данных обстоятельствах служит в качестве рекомендательного письма (см.: *Дунганские народные сказки и предания*, с. 498).

41 Оба романа неоднократно издавались на русском языке.

42 В соответствии со старой китайской традицией у Сюэ было несколько имен: при рождении он получил имя Ли, однако в истории больше известен под своим вторым именем Жэньгуй (первое имя даже не было зафиксировано в тексте обеих официальных историй династии Тан — *Цзю Тан шу* и *Синь Тан шу*). В тексте романа, как и на лубке, герой выступает под обоими именами.

Сцена в верхней части четвертого и пятого свитков — «Гора Феникса» (рис. 3, а-б) — иллюстрирует 30-ю главу романа. Вступив в корейские пределы, танский император Тай-цзун с несколькими приближенными поднимается на гору Феникса. Император выражает желание увидеть феникса, который должен обитать на горе. Тогда воин Ци Гоюань бамбуковой жердью начинает спугивать различных птиц. Появляется феникс, который трижды кивает головой удовлетворенному императору и улетает вместе с другими птицами⁴³. Далее в тексте романа говорится, что, увидев стаю летящих птиц во главе с фениксом, когурёский полководец Гэ Сувэнь понял, что на горе находится китайский император. Слева направо на двух свитках изображены: воины Ци Гоюань и Ю Цзюньда, сановник Сюй Маогун, император, министр Цзин Дэ, за спиной императора виден безымянный персонаж с балдахинном.

В нижнем ярусе первого свитка представлен эпизод из 33-й главы (рис. 4), который переносит нас в разгар корейской кампании. Пришедшая на помощь когурёскому войску фея Мэй Юэин выигрывает битвы, поскольку при помощи магии напускает на китайских воинов летающих ядовитых сколопендр. Но бессмертный даос Ли Цзин дарит Сюэ Жэньгую амулет — волшебное знамя с золотым петухом. Во время очередного сражения с развернутого знамени слетают петухи и склеивают всех сколопендр. Фея-воительница терпит поражение⁴⁴. На сохранившейся правой половине диптиха мы видим лишь половину сцены сражения, несомненно, на утраченном левом свитке была представлена симметрично построенная композиция с участием феи Мэй. Слева направо изображены Сюэ Жэньгуй (с флагом) и его соратники Сюэ Сяньту, Чжоу Цин.

Центральная часть четвертого свитка повествует о событиях из 35-й главы — «Жэньгуй лунной ночью печалится о заслугах» (рис. 5). Еще в юаньских пьесах, посвященных полководцу Сюэ, обыгран конфликт между главным героем и его непосредственным командиром — военачальником Чжан Шигуем. Завидуя талантам своего подчиненного, Чжан интригует против Сюэ и приписывает себе его победы.

43 Сюэ, с. 187.

44 Сюэ, с. 205–206.

Сюэ Жэньгуй негодует: он совершает подвиги, между тем заслуг за ним не числится, императору неведомы его способности, которые он мог бы использовать на благо государства. Поделиться печалью не с кем, и как-то ночью Сюэ изливает душу, обратившись к сияющей на небе луне. Он даже не подозревает, что его жалобы подслушивает высокопоставленный сановник Цзин Дэ, прибывший в лагерь, чтобы отыскать героя. Желая лично удостовериться в способностях Сюэ Жэньгуя, Цзин Дэ подкрадывается к нему сзади и имитирует нападение, но тут же оказывается повержен навзничь⁴⁵.

Сцена в средней части пятого свитка, соответствующая 37-й главе романа, демонстрирует развязку этой истории — «Цзин Дэ в ярости бьет Чжан Шигуя» (рис. 6). Цзин Дэ задает Чжан Шигую несколько вопросов, чтобы удостовериться, основательны ли жалобы Сюэ. Поставленный в затруднительное положение Чжан Шигуй запирается и юлит. Разгневанный Цзин Дэ швыряет его на землю и замахивается плетью⁴⁶. Чжан в ужасе признается, что умалчивал о заслугах Жэньгуя, человека необычайных способностей, и обещает прислать его в императорскую ставку. Цзин Дэ рекомендует Сюэ Жэньгуя императору. Изображены коленапреклоненный Чжан Шигуй, Цзин Дэ, безымянный воин.

Нижний ярус второго свитка посвящен событиям из 42-й главы — «Спасает императора из топи» (рис. 7). Этот эпизод особенно интересен тем, что опосредованно восходит к реальной биографии Сюэ Жэньгуя⁴⁷. Император Тай-цзун, выехав из лагеря на охоту и увлекшись преследованием зайца, внезапно сталкивается с корейским главнокомандующим Гэ Сувэнем. Спасаясь от врага, император заезжает в окруженную отвесными горами бухту Восточного моря⁴⁸, и императорская лошадь увяза-

45 Сюэ, с. 218–219.

46 Сюэ, с. 230.

47 Китайскому исследователю Чжао Цзиншэню принадлежит мысль, что в этом эпизоде романа нашел отражение факт биографии исторического Сюэ Жэньгуя — спасение императора Гао-цзуна от гибели во время затопления горным потоком дворца Вань нянь (см.: *Дунганские народные сказки и предания*, с. 500). Данный случай описан выше в тексте настоящей статьи, в изложении биографии Сюэ Жэньгуя.

48 «Восточным морем» называет этот водоем Гэ Сувэнь. Скорее всего имеется в виду Японское море, хотя характер географии в романе, как мне кажется, не подразумевает обязательного отождествления упомянутых в нем топонимов с реальными географическими объектами.

ет в вязкой песчаной отмели. Торжествующий Гэ Сувэнь требует от беспомощного противника написать приказ о капитуляции и отводе войск⁴⁹. В этот критический момент на помощь государю приходит Сюэ Жэньгуй, который обращает в бегство Гэ Сувэня и вытаскивает намертво увязшую в грязной жиже лошадь монарха на сушу⁵⁰. На картинке изображено, как стоящий на берегу Сюэ протягивает тыльный конец копья императору, от головы которого поднимается дымка со стилизованным драконом — символом императорской власти. Слева на заднем плане — покидающий поле битвы Гэ Сувэнь.

Сцена в верхней части второго и третьего свитков иллюстрирует 44-ю главу (рис. 8, а-б). Убедившись в незаурядных способностях Сюэ Жэньгуя, император назначает его командующим⁵¹. Мы видим Сюэ, стоящего на коленях перед императором, рядом с государем стоят министры Сюй Мао-гун и Цзин Дэ. Цзин Дэ собирается передать Сюэ мешочек с печатью — главным символом власти должностного лица в средневековом Китае. Слева стоят сановники Ло Тун, Цинь Хуайюй и Чэн Яоцзинь.

Центральный ярус второго и третьего свитков озаглавлен «Горный хребет Демонского неба» (рис. 9, а-б). Танские войска подошли к неприступному Скребущему по небу горному хребту. Глава 45-я повествует, как, отправившись на разведку, Сюэ Жэньгуй встречает торговца луками Мао Цычжэня (изображен катящим тачку с луками), от которого узнает о различных могущественных воинах, населяющих эти горы⁵². Переодевшись в костюм торговца, Сюэ проникает в лагерь богатырей, расположенный на перевале Скребущих по небу гор. Там Жэньгую удается убедить двух героев Чжоу Вэня и Чжоу У (они представлены справа) примкнуть к танским войскам и помочь китайской армии в преодолении гор. Интересно, что в современных изданиях романа говорится о «Скребущем по небу горном хребте», а в надписи на картине, вероятно ошибочно, проставлен другой иероглиф, означающий созвучное, но иное по смыс-

49 Сюэ, с. 256–258.

50 Сюэ, с. 260–261.

51 Сюэ, с. 274–275.

52 Сюэ, с. 278–279.

лу слово, отчего название превратилось в «горный хребет Демонского неба». Имя торговца луками тоже записано отлично от формы, зафиксированной в тексте современных изданий романа.

В нижнем ярусе третьего свитка представлена сцена из 49-й главы — «Сокрушает летающие ножи» (рис. 10). Это один из кульминационных эпизодов романа. В центре повествования основной антагонист главного героя — корейский полководец Гэ Сувэнь. Секретное оружие Гэ Сувэня — девять магических летающих ножей, метая которые он убивает своих противников. Однако Сюэ Жэньгую есть что противопоставить этому всепокрушающему приему. В ходе битвы Гэ Сувэнь швыряет сначала один, затем восемь остальных ножей (этот момент и запечатлен на нашей картине), но Сюэ стреляет в летающие ножи своими волшебными «разрывающими облака» стрелами, от соприкосновения с которыми ножи обращаются в прах⁵³.

Нижний ярус пятого свитка иллюстрирует 52-ю главу романа. При помощи стратегемы «Ворота Дракона» Сюэ Жэньгую удастся разгромить вражеские войска и загнать Гэ Сувэня в море. Волшебный конь корейского полководца способен скакать по водной глади, но обладающий таким же конем Жэньгуй преследует старого врага даже в море. Гэ Сувэнь гордо отказывается сдаться и перерезает себе горло. От раны поднимается дымка, в которой возносится к небу Синий дракон, воплощением которого (то есть духом-хранителем Востока) был, по мысли автора романа, Гэ Сувэнь. Поднявшись в небо, дракон улетает в западном направлении⁵⁴, что символизирует присоединение когурёских земель к танской империи⁵⁵. На картине (рис. 11) мы видим смягченный вариант данной сцены: представлен эпизод, предшествующий самоубийству, хотя от головы корейского полководца уже поднимается дракон, отражающий его подлинную сущность. Несмотря на то что в романе герои сидят на волшебных конях, скачущих по поверхности моря, на лубке лошади самые обычные — копыта лошади Гэ Сувэня погружены в воду.

53 Сюэ, с. 305.

54 Сюэ, с. 322.

55 Исторический прототип Гэ Сувэня — Ён Кэсомун (?–666) не покончил с собой и не погиб в битве, а умер естественным путем незадолго до падения государства Когурё.

В нижней части четвертого свитка отображено дальнейшее развитие событий из 52-й главы — «Гао-цзянь Чжуан-ван капитулирует» (рис. 12). Лишившись своего лучшего полководца, корейский король Гао-цзянь Чжуан-ван понимает, что дальнейшее сопротивление бесперспективно. После недолгих уговоров со стороны сановников он объявляет о своем желании сдаться и лично является для выражения покорности Сыну Неба⁵⁶. На картине мы видим короля, преклонившего колени перед императором Тай-цзуном (слева под балдахином, который держит слуга), рядом стоит министр Сюй Маогун.

Таковы сохранившиеся сцены серии народных картин. Остается сказать несколько слов об утраченной части. Сцена в нижней части утраченного начального свитка может быть реконструирована с очень большой вероятностью благодаря композиции нижней сцены сохранившегося парного свитка, представляющей правую половину композиции. На утраченном фрагменте, вне всяких сомнений, была представлена фея Мэй, с помощью волшебного флага напускающая ядовитых членистоногих на китайские войска. Скорее всего, рядом с феей был изображен Гэ Сувэнь, в соответствии с текстом романа также принимавший участие в этой битве.

Что же касается двух других утраченных сцен, то их реконструкция неизбежно может носить лишь гипотетический характер. Исходя из текста романа и из набора сцен в упоминавшемся литографическом полиптихе из собрания музея, можно предположить, что в первой сцене цикла была представлена встреча бедствующего главного героя со своей будущей женой, а вторая сцена изображала первую встречу (и соответственно первое столкновение) Сюэ со своим будущим командиром-антагонистом Чжан Шигуем. Вероятно, на первом свитке серии был представлен и общий заголовок.

Таким образом, тщательный анализ представленных сцен в сопоставлении с текстом романа позволил не только отбросить версию о театральном содержании изображенных эпизодов и атрибутировать свитки как серию народных картин на сюжет романа «Сюэ Жэньгуй идет походом на Восток», но и реконструировать утраченные фрагменты серии.

⁵⁶ Сюэ, с. 325.

1a



1b



1б



1г



1д



Рис. 1 а-д

Народная картина «Сюэ Жэньгуй
 покоряет Восток», свитки 1-5
 Китай, Янлюцин, XIX в.
 бум., цв. ксилография
 ГМВ, инв. №№ 22254 I – 22258 I



Рис. 2

1-й свиток, сюжет «Сюэ Жэньгуй покидает пещеру, чтобы завербоваться в армию» и сюжет «Полководец выдвигает достойного за удар по тигру»

3а



3б



Рис. 3 а-б

4-й и 5-й свитки, сюжет «Гора Феникса»



Рис. 4

1-й свиток, сюжет «Сюэ Жэньгуй побеждает фею Мэй Юэин»



Рис. 5

4-й свиток, сюжет «Жэньгуй лунной ночью печалится о заслугах»



Рис. 6

5-й свиток, сюжет «Цзин Дэ в ярости бьет Чжан Шигуя»



Рис. 7

2-й свиток, сюжет «Сюэ Жэньгуй спасает императора из топи»



Рис. 8 а-б 2-й и 3-й свитки, сюжет «Император назначает Сюэ Жэньгуя командующим»

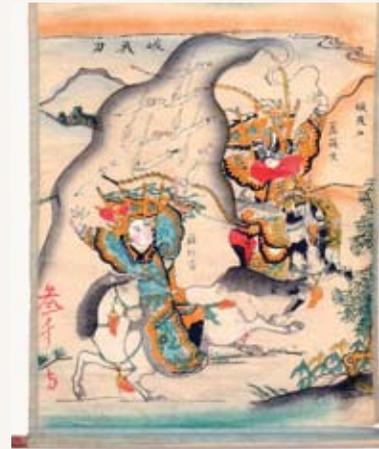


Рис. 10 3-й свиток, сюжет «Сюэ Жэньгуй сокрушает летающие ножи»

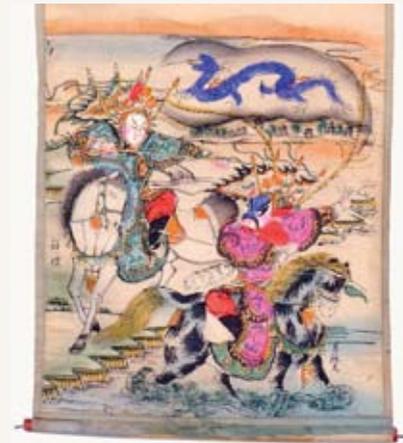


Рис. 11 5-й свиток, сюжет «Сюэ Жэньгуй преследует корейского полководца Гэ Сувэня»



Рис. 9 а-б 2-й и 3-й свитки, сюжет «Горный хребет Демонского неба»



Рис. 12 4-й свиток, сюжет «Гао-цзянь Чжуан-ван капитулирует»

Г.М. Сорокина

Ранний этап развития художественного металла Камбоджи

Художественная обработка металла является одним из наиболее древних и самобытных искусств в Камбодже. На протяжении многих веков местные жители — кхмеры — создавали прекрасную скульптуру, богато орнаментированные церемониальные сосуды, ювелирные украшения. Появлению высоких образцов искусства предшествовал длительный период развития как изобразительных форм и иконографических систем, так и технологических навыков. Данная статья посвящена раннему этапу формирования и эволюции художественного металла Камбоджи, начавшемуся в середине 2-го тыс. до н. э. с появлением литейного дела и завершившемуся во время существования средневекового государства Ченла (VII-VIII вв.), когда происходит окончательный переход к новым технологиям в бронзовой металлургии.

Вопрос о генезисе художественного металла в Камбодже тесно связан с проблемой появления бронзы в Юго-Восточной Азии, которая до сих пор остается в научном мире предметом дискуссии. Бытовавшее у большинства западных ученых мнение о внешнем, привнесённом происхождении бронзовой культуры Индокитая, источником которой назывался ближневосточный очаг металлургии, было сильно поколеблено находками бронзовых изделий в Северо-Восточном Таиланде в 1960–1980-е гг. Результат изучения археологами В.Г. Сольхеймом¹, С.Ф. Горманом и П. Чаренгвонсой² материалов поселений Банчианг (пров. Удонтхани) и Ноннокхта (пров. Кхонкэн) был сенсационным. Первые анализы с помощью радиоуглеродного метода позволили им предположить, что производство меди началось здесь уже со второй половины 5-го тыс. до н.э., а бронзы — с конца 4-го тыс. до н.э. Такая датировка вызвала интерес археологов и антропологов к ранней истории Индокитая и подстегнула проведение широкомасштабных исследований.

В последующие годы были выявлены два важнейших центра производства металла в регионе — это долина Кхаувонгпратян в Центральном Таиланде и плато Кхорат в Северо-Восточном Таиланде, где находились медные месторождения и залежи олова. По-видимому, именно из этих мест, как полагают ученые, металл в 1-м тыс. до н.э. привозили на территорию Камбоджи. Раскопки в 1990-е гг. ученых В. Пиготта, А. Вейса и С. Натипинту³ на поселениях Нонпавай, Нонмакла и Нилкхамхэнг в Центральном Таиланде (пров. Лопбури) показали, что развитие индустрии меди происходило здесь на протяжении восьми столетий, а начало литья приходится на 1500–1000 гг. до н.э. Было выявлено, что вначале мастера работали с легко добываемой медной рудой, залегавшей на поверхности. К началу 1-го тыс. до н.э. запасы самородной руды на поверхности истощились, и обитатели этих мест

-
- 1 Solheim W.G. "Early bronze in Northeastern Thailand" // *Current Anthropology* 9 (1), 1968, p. 59-62.
 - 2 Gorman C.F., Charoenwongsa P. "Ban Chiang: A mosaic of impressions from the first two years" // *Expedition* 8 (4), 1976, p. 14-26.
 - 3 Pigott V.C., Weiss A.D., Natapintu S. "The archaeology of copper production: excavations in the Khao Wong Prachan Valley, Central Thailand" // *South-East Asian Archeology*. Rome, 1997, p. 119-157.

стали рыть шахты для добычи подземных залежей. Металл отливали в формы для получения небольших слитков, которые могли использоваться не только для местных нужд, но и для обмена с жителями других поселений. О размахе производства говорит тот факт, что лишь в одной из раскопанных частей поселения Нонпавай было найдено свыше 50000 форм для отливки металлических заготовок⁴. Другим крупным центром металлообработки были памятники на плато Кхорат. В погребениях Ноннокхта, Нонногчик, Нонпаклуай (пров. Кхонкэн), Баннонват (пров. Накхонратчасима), Банчианг (пров. Удонтхани) были найдены наконечники копий и стрел, браслеты, а также терракотовые и каменные двойные формы для отливки топоров, остатки керамических горнов и тиглей. Так, в состав погребальной утвари одного из захоронений комплекса Баннонват входили 29 керамических двойных форм⁵.

Что касается вопроса возникновения бронзовой металлургии, то это по-прежнему вопрос дискуссионный. Первые исследователи поселения Банчианг, как упоминалось выше, сделали вывод о самостоятельном и очень раннем — в 4-м тыс. до н.э. — появлении бронзы. Однако в Банчианге материал стратиграфически нечеток и датировки найденных материалов значительно различаются⁶. Дальнейшее изучение материалов этого памятника и обследование других поселений, найденных в данном регионе позднее, в 1980–1990-е гг., с использованием более современных методов, таких как термолюминесцентный, АМС-датировка⁷, не подтвердили столь раннюю дату появления металлов. По мнению Ч. Хайэма, дата 1500–1000 гг. для начала бронзового века в Индокитае более достоверна⁸.

4 Higham Ch. *Early Cultures of Mainland Southeast Asia*. Bangkok, 2002, p. 121.

5 Higham Ch., Higham T. "A new chronological framework for prehistoric Southeast Asia based on a Bayesian model from Ban Non Wat" // *Antiquity*. 83, p. 131.

6 Higham Ch. *Op. cit.*, p. 133-134.

7 АМС-датировка (сокр. от англ. *accelerator mass spectrometry*) — прямой масс-спектрометрический метод, один из способов радиоуглеродного датирования органических материалов путем измерения содержания радиоактивного изотопа углерода ¹⁴C. Он позволяет производить анализ быстро (примерно за 1 час), с большой точностью и с использованием всего лишь 1 мг образца исследуемого предмета. Трудность метода в том, что для него требуются сложные сверхчувствительные приборы, имеющиеся далеко не во всех научных центрах.

8 Higham Ch. *Op. cit.*, p. 113.

В Камбодже, где отсутствуют богатые месторождения меди, крупных центров металлургии пока не обнаружено, но найденные на древнейших поселениях, таких как Самронг Сен (пров. Кампонг Чнанг) и Млу Прей (пров. Кампонг Тхом), медные и бронзовые наконечники стрел и копий, браслеты, колокольчики с узорами из спиралевидных завитков, а также формы для литья свидетельствуют о процветавшей культуре металлообработки. По-видимому, материал, с которым работали местные мастера, был привозным и поступал из центров производства металла в Таиланде или, возможно, из Южного Вьетнама. На территории последнего, в долине реки Донгнай (пров. Биньзыонг), существовали поселения, известные своей развитой индустрией металла. В них обнаружено много медных и бронзовых предметов, а также форм для литья; так, лишь в одном из них — Доктюа — археологи нашли фрагменты 70 каменных форм⁹. Интересно отметить, что отливаемые в них предметы типологически сходны с аналогичными изделиями из Северо-Восточного Таиланда. Таким образом, можно говорить о том, что вдоль рек Мун и Меконг — двух главных транспортных артерий Восточного Индокитая — на пути от Северного Таиланда до дельты Меконга во 2-м – 1-м тыс. до н.э. сложилась и процветала целая сеть поселенческих комплексов, занимавшихся производством, обработкой и транзитом металла.

Важную роль в историко-культурном развитии Юго-Восточной Азии сыграла донгшонская цивилизация позднего бронзового и раннего железного веков¹⁰, центр которой располагался в Северном Вьетнаме в дельте реки Ма. Получившая свое название по месту археологических раскопок могильника в местечке Донгшон, она известна богатейшим погребальным инвентарем, включающим большое количество изделий из бронзы: оружие, орудия труда и богато орнаментированные сосуды и барабаны¹¹. Ареал донгшонской культуры охватывает обшир-

9 Reinecke A., Vin Laychour, Seng Sonetra. *The First Golden Age of Cambodia: Excavations at Prohear*. Bonn, 2009, p. 69.

10 Ранние погребения в Донгшоне датируются 1000–500 гг. до н.э. и включают небольшое количество металлических предметов, расцвет собственно бронзовой культуры и раннего железного века приходится на V в. до н.э. – I в. н.э.

11 К примеру, в 1982 г. на поселении Колоа (III в. до н.э.) во время раскопок был обнаружен ба-

ную зону влияния, включая не только материковую часть Индокитая, но и островной мир вплоть до Новой Гвинеи. Камбоджа также входила в донгшонскую торгово-обменную сферу, что подтверждают находки на ее территории металлических предметов донгшонского типа. Большинство из них, очевидно, местного производства и созданы методом отливки в двойную форму. Один из центров литья находился на северо-западе Камбоджи (пров. Баттамбанг и Пурсат), где были обнаружены более 70 бронзовых колоколов; еще один подобный колокол происходит из окрестностей Самронг Сена¹². Они имеют вытянутую форму с характерным навершием, а их высота колеблется от 34 до 60 см; тулово зачастую почти сплошь покрыто геометрическими узорами, среди которых преобладают крупные двойные спирали, сгруппированные в вертикальные ряды (рис. 1). Значительные размеры колоколов, а также их тщательная орнаментальная разработка указывают на достаточно высокий уровень мастерства ремесленников¹³.

К этим изделиям типологически примыкают большие сосуды (их высота достигает 80 см), до недавнего времени считавшиеся тарой для хранения пищи и жидкостей либо погребальными урнами (рис. 2). В настоящий момент большинство исследователей склоняются ко мнению, что это ударные музыкальные инструменты¹⁴. Они имеют шаровидное тулово с закругленным дном, расширяющееся кверху горло и состоят из двух соединенных половин (отливка в двойную форму). На оплечье с двух сторон припаяны петли, а еще одна петля крепилась к доныш-

рабан донгшонского типа весом 72 кг, внутри которого лежало более 100 бронзовых лемехов (Higham Ch. *Op. cit.*, p. 172-173). Барабаны были не просто музыкальными инструментами, они являлись ритуальными предметами, использовавшимися в различных обрядах, например похоронных или вызова дождя, помимо этого барабаны наделялись репрезентативной функцией, то есть отмечали высокий статус владельца. Донгшонские барабаны неоднократно становились предметом исследования ученых, см., например: *Dong Son Drums in Viet Na*. Ed. by Pham Huy Thong. The Viet Nam Social Science Publishing House. 1990; Nguyen van Huyen. *The Bronze Dong Son Drums*. Singapore, 1989; Деопик Д.В. «Древние цивилизации Юго-Восточной Азии. Донгшонская цивилизация» // *Древние цивилизации*. М., 1989, с. 238-245.

12 Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Bronzes. New Interpretations of the Past*. Chicago, 2011, fig. 1.11.

13 Изделия подобного типа были найдены также в Мьянме, Таиланде, Малайзии и Индонезии (см.: Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Bronzes*, p. 10).

14 Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Bronzes*, p. 10-12, fig. 1.12-1.14.

ку (на обнаруженных предметах, как правило, отсутствует). Центральная часть тулова сосудов украшена крупными спиралями с длинными «хвостами», на горле и оплечье помещены ряды треугольников, внутри которых заключены фигурки птиц и зверей, например оленей, как на инструменте, найденном в провинции Кандаль, из Национального музея в Пномпене¹⁵. Нередко вдоль продольных краев на стыке двух половин сосуда идут полосы небольших треугольников. Интересно отметить, что спиралевидный узор на центральном поясе этих бронзовых предметов близок орнаментике неолитической керамики из поселения Самронг Сен. К сожалению, за редким исключением подобные музыкальные инструменты, как колокола, так и предметы в виде сосудов, обнаруженные помимо Камбоджи и в других районах Юго-Восточной Азии, в том числе в Центральном Таиланде, на Суматре, Мадуре и Калимантане в Индонезии¹⁶, точно не датированы, так как все они происходят из нелегально проводимых раскопок. Остается открытым вопрос и о месте их производства. Очевидно, что такие сосуды наряду с вышеописанными колоколами и барабанами можно рассматривать как знаковые, престижные вещи. Они обозначали высокий социальный статус их владельца, возможно, — кланового вождя, легитимизировали его власть, свидетельствуя, таким образом, о ранговой градации общества древней Камбоджи.

О формировании воинской аристократии в этот период можно судить и по находкам богато украшенного оружия — топоров, секир, кинжалов. При этом важно отметить, что нередко клинки мечей и кинжалов ковались из железа, а рукояти отливались из бронзы, возможно, в технике исчезающей восковой модели¹⁷. Большой интерес представляют антропоморфные рукояти ряда донгшонских кинжалов, выполненные в виде мужской фигуры, по-видимому, знатного воина, стоящего слегка расставив ноги, в то время как его руки упираются в бедра¹⁸. Одежда

15 Рыбакова Н.И. *Искусство Камбоджи с древнейших времен до XIV века*. М., 2007, ил. 1.

16 Fontein J., Soekmono R., Sedyawati E. *Het goddelijk gezicht van Indonesie. Meesterwerken der Beeldhouwkunst 700-1600*. Zwoole, 1992, cat. № 2; Бандиленко Г.Г., Е.И. Гнеушева, Д.В. Деопик, В.А. Цыганов. *История Индонезии*. Ч. 1. М., 1992, с. 15.

17 *Arts du Vietnam: Le Fleur du pêcheur et l'oiseau d'azur*. Sous la direction de Catherine Noppe et Jean-François Hubert. Tournai, 2002, p. 27.

18 *Arts du Vietnam*, ill. 2.05, 2.07; Higham Ch. *Op. cit.*, p. 172, 177.

воинов состоит из спускающейся ниже колен юбки с узкими дополнительными полотнищами спереди и сзади, проработанной геометрическими узорами — ромбами и зигзагами; головной убор наподобие круглой плоской шапочки-диадемы со спускающейся сзади полосой ткани венчает изображаемых персонажей. Об их высоком ранге свидетельствуют и богатые украшения: ожерелье на шее, большие круглые серьги, браслеты на руках. Рукоять бронзового кинжала, найденного в Камбодже, представляет подобного воина, одетого в юбку, украшенную вертикальным рядом зигзагов спереди и сзади¹⁹. Такие фигурные рукояти нефункциональны, их неудобно держать в руке, что говорит об особом назначении кинжалов. Вероятно, они являлись церемониальным оружием или использовались в ритуальных целях, возможно, специально изготавливались как часть погребального инвентаря.

За последние два десятилетия на территории Камбоджи был найден целый ряд поселений с развитой металлургией, относящихся к переходному периоду от позднего бронзового века к эпохе раннего железа (кон. 1-го тыс. до н.э. — нач. 1-го тыс. н.э.). Значительная их часть расположена на северо-западе страны, где в это время, по-видимому, сформировались родоплеменные общины с сословной градацией, соперничающие за ресурсы и контроль над торговыми перевозками. Примером может служить большой погребальный комплекс Пхум Снай (пров. Бантеай Меантьей), ставший известным в конце 1990-х гг. благодаря появлению на антикварном рынке большого числа древних предметов. Проведенное расследование показало, что эти изделия происходят из Пхум Снай, где на протяжении нескольких лет происходило разграбление могильников местными жителями. Во время археологических раскопок в этой местности в погребениях был обнаружен богатый инвентарь, включающий, в том числе, бронзовые и золотые украшения (браслеты, серьги, кольца) и много оружия из бронзы и железа (мечи, наконечники копий и стрел). О развитых традициях металлообработки свидетельствуют и найденные здесь наковальни. В южных районах Камбоджи также существовали

19 Bunker E.C., Latchford D. *Adoration and Glory. The Golden Age of Khmer Art*. Chicago, 2004, fig. 4.1.

схожие поселения. В 2008 г. на юго-западе Камбоджи около деревни Прохеа в юго-западной провинция Прей Венг был найден один из богатейших некрополей Юго-Восточной Азии, датирующийся последними веками до н.э., в захоронениях которого были открыты несколько десятков донгшонских барабанов и частей от них, множество золотых, серебряных и бронзовых ювелирных изделий — кольца с головой буйвола, спиралевидные серьги, браслеты с длинными выступающими шипами (рис. 3)²⁰. К сожалению, данный археологический памятник постигла участь его северного собрата — он был почти полностью разграблен местными жителями и основная масса находок продана в частные коллекции.

Следующий этап в развитии художественного металла Камбоджи связан с формированием в начале 1-го тыс. н.э. в низовьях и дельте Меконга на территориях современного юга Камбоджи и Юго-Западного Вьетнама раннеклассовой политики Фунань (II-VI вв.). Города Фунани входили в обширную международную торговую сеть, связывавшую Дальний Восток, Индию, Иран и Средиземноморье. Вовлечение жителей Индокитая в международную торговлю способствовало их знакомству и активному усвоению культурных достижений сопредельных регионов, прежде всего двух древнейших цивилизаций Азии — Индии и Китая. В первые века нашей эры в Индокитай из Индии и Цейлона проникают религиозно-философские учения брахманизма и буддизма, ставшие идеологическим обоснованием государственной власти в раннеклассовых обществах Юго-Восточной Азии и, в частности, в Фунани.

Столицей Фунани, по китайским письменным источникам, был город Те Му, точное расположение которого и название на местном языке исследователям доподлинно пока не известно²¹. Большинство современных ученых сходятся во мнении, что по-видимому, это современный Анкор Борей (пров. Кандаль) в нижнем течении Меконга²². Археологические раскопки начались здесь лишь с конца 1990-х гг., и первые результаты

20 Reinecke A, Vin Laychour, Seng Sonetra. *Op. cit.*, p. 84-90, ill. 68, 74, 75.

21 Miksic J.N. "The Beginning of Trade in Ancient Southeast Asia: the Role of Oc Eo and the Lower Mekong river" // *Arts & Archaeology of Fu Nan. Pre-Khmer Kingdom of the Lower Mekong Valley*. Bangkok, 2003, p. 11-12.

22 Vickery M. *Society, Economics and politics in Pre-Angkor Cambodia: The 7th -8th Centuries*. Tokyo, 1998, p. 19.

показали, что люди поселились на этом месте уже в IV в. до н.э. Из культурных слоев поселения происходит довольно большое количество бесформенных кусков шлака, являющегося продуктом отхода при литье металла, что свидетельствует о развитом металлургическом производстве, однако находки собственно металлических предметов немногочисленны. Каналы соединяли столицу с другими городами, самым изученным из которых является Окео, располагавшийся в дельте Меконга на территории современного Юго-Западного Вьетнама (пров. Анзянг). Начиная с 1980-х гг. ученые ведут активные археологические изыскания в дельте Меконга, как во Вьетнаме, так и в Камбодже. Ими были обнаружены более 300 археологических памятников фунаньского периода, из которых 90 находятся вблизи Окео. Один из крупных жилых и религиозных центров того времени располагался в районе современного Донгтхапмуой (пров. Донгтхап), в котором сохранились руины каменных и кирпичных культовых сооружений (V-VIII вв.), преимущественно брахманистских святилищ, а также каменные стелы с надписями²³. Найдены на территории Фунани и остатки буддийских построек, например, монументальной кирпичной *ступы* в Госоай (пров. Лонган).

Художественный металл Фунани раннего периода представлен ювелирными изделиями и произведениями торевтики. Находки, происходящие из Окео, подтверждают сведения китайских летописей о том, что города Фунани были центрами ремесел и торговли. Среди многочисленных обнаруженных предметов можно выделить как изделия местных мастеров, так и привозные вещи. Среди последних римские монеты, геммы и золотые медали-медальоны, китайские зеркала, монеты Сасанидского Ирана, а в районе Ангкор Борея в руки исследователей попал золотой венок, состоящий из обода с прикрепленными к нему цветами, характерный для изделий ювелиров эллинистического Средиземноморья²⁴. Один из ранних китайских источников сообщает, что «люди Фунани делают кольца и браслеты из золота и сосуда из серебра»²⁵. Действительно, ар-

23 Vo Si Khai. "The Kingdom of Fu Nan and the Culture of Oc Eo" // *Arts & Archaeology of Fu Nan. Pre-Khmer Kingdom of the Lower Mekong Valley*. Bangkok, 2003, p. 47-48, 55.

24 Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Gold. Gifts for the Gods*. Chicago, 2008, fig. 2.1.

25 Берзин Э.О. *Юго-Восточная Азия с древнейших времен до XIII в. М.*, 1995, с. 268.

хеологи откопали тигли для плавки металла, бронзовые инструменты ювелира, многочисленные каменные формы для отливки серег и медальонов, причем тип этих двойных форм идентичен тем, что использовались в регионе на протяжении предыдущих 1500 лет²⁶. На территории Фунани было найдено большое количество золотых вещей, их число превышает предметы из серебра. Объемные золотые цепи сложного плетения, филигранные бусины с зернью, кольца из витой проволоки, миниатюрные цилиндрические коробочки-амулеты, серьги, пуговицы, застежки составляют основную массу продукции мастеров Фунани²⁷. В украшениях вставляли драгоценные и полудрагоценные камни — неграненые алмазы, рубины, сапфиры, аметисты, гранаты, ониксы, сердолики и др. Общий вид и декор ряда предметов демонстрируют связь с традиционными для всей Юго-Восточной Азии изделиями ювелирного искусства. В первую очередь это относится к литым золотым и оловянным серьгам в виде несомкнутого кольца, нередко с выступами-шипам на поверхности. Их прототипами являются каменные серьги, найденные во многих энеолитических и более поздних погребениях, например, они типичны для культуры Са Хюинь в Центральном и Южном Вьетнаме²⁸. Мастера Окео иногда декорировали подобные оловянные серьги стилизованными фигурками, напоминающими морских коньков или мифических змей-*нагов*, и покрывали сверху тонким золотым листом. Ювелиры Фунани часто использовали технику накладной филигрании и зерни, сплетая из тонкой золотой проволоки спиралевидные и веревочные узоры. Особую группу среди находок в Окео составляют литые перстни-печати, нередко с именем владельца на щитке, написанном письмом брахми, одной из древнейших разновидностей индийского слогового письма²⁹. Это первые образцы письменности из Фунани, причем самые ранние надписи выполнены индийским письмом, характерным для I-II вв. н.э.

Значительный интерес для изучения духовной и художественной культуры жителей Фунани представляют votivные золотые пластины,

26 Richter A. *The Jewelry of Southeast Asia*. London, 2000, pl. 32.

27 Richter A. *Op. cit.*, pl. 33, 34; Miksic J.N. *Op. cit.*, p. 18-20, pl. I-10.

28 Higham Ch. *Op. cit.*, p. 182, 5-8; Richter A. *Op. cit.*, pl. 5.

29 Richter A. *Op. cit.*, pl. 33.

большое число которых — около одной тысячи — были обнаружены в дельте Меконга³⁰. Особенно богаты подобными предметами поселения, храмовые здания и могильные курганы Донгтхапмуой (пров. Донгтхап), Заной (пров. Анзянг), Нентюа (пров. Киензянг) и Катъен (пров. Ламдонг), датируемые II–VIII вв. н.э. Эти тонкие листки золотой фольги находят в основном внутри полых, сложенных из кирпича квадратных пьедесталов, которые возводились как в культовых, так и в погребальных сооружениях³¹. Очевидно, они служили ритуальными подношениями богам наряду с золотыми кольцами, полудрагоценными камнями, небольшими по размеру лингамами, кусочками стекла. Большая часть этих миниатюрных пластин (их размер колеблется от полутора до трех см) имеет изобразительный или растительный декор, причем интересно отметить, что на предметах, происходящих из культовых сооружений, он встречается чаще, чем на происходящих из могильников. Среди гравированных и штампованных рисунков превалируют символы двух верховных индуистских богов — Вишну и Шивы. К вишнуйским мотивам относятся изображения *аватар* божества — рыба, черепаха — и его атрибуты: раковина, диск-*чакра*, *вахана* — солнечная птица Гаруда³². С Шивой ассоциируются лингам, трезубец, молния-*ваджра*, а также его ездовое животное бык Нанди. В Заное были также найдены пластины с антропоморфными фигурами богов. На них стоящий Вишну предстает в коротком одеянии, в цилиндрическом головном уборе *киритамукута*, у него четыре руки, две верхние держат диск и раковину, нижние — шар и палицу, что полностью соотносится с внешним обликом обнаруженных в дельте Меконга каменных изваяний Вишну³³. На одной из пластин можно видеть, по всей видимости, иконографический тип Вишну Тривикрама, то есть Вишну, совершающего три космических шага, охватывающих все

30 Le Thi Lien. "Hindu Iconography in Early History of Southern Vietnam" // *Taida Journal of Art History*. 2008. No. 25, p. 71.

31 Le Thi Lien. "Gold Plaques and Their Cultural Contexts in the Oc Eo Culture" // *Indo-Pacific Prehistory Association Bulletin*. 2005. Bulletin 25 (Taipei Papers), volume 3, p. 147; Vo Si Khai. *Op. cit.*, p. 60-63.

32 Le Thi Lien. *Gold Plaques*, fig. 1.3, 5.4, 5.6, 7.1.

33 Le Thi Lien. *Gold Plaques*, fig. 5.9, 7.4.

мирозданье³⁴. На нескольких более поздних золотых листках из Катъена (VII–VIII вв.) Вишну выгравирован верхом на Гаруде. Среди других персонажей брахманистского пантеона встречаются трехглавая фигура боготворца Брахмы с цветком лотоса в руке и солнечного божества Сурьи, восседающего на колеснице, запряженной конем³⁵. Целая группа предметов связывается с почитанием богини процветания и плодородия Шри, которая часто ассоциируется с Лакшми — божественной супругой Вишну, олицетворяющей счастье, богатство, удачу. Ее символами являются цветок лотоса, ваза изобилия *пурнагхата*³⁶.

Нередко самим золотым пластинам придается форма цветочной розетки или распустившегося цветка лотоса. Довольно часто археологи находят металлические листки с фигурами слонов, причем иногда не в центральном реликварии, а по углам сооружения, что указывает на то, что слоны в данном случае воспринимаются как *дигнаги* — космические животные, держащие на своих спинах вселенную и охраняющие ее³⁷. На пластинах присутствуют также буддийские знаки и изображения — Будда с поднятыми на уровень груди руками, по-видимому, в жесте *витарка*, стоящий *бодхисаттва* Авалокитешвара, колесо Закона, двойная *ваджра*. Уникальной является находка золотого листа с буддийским текстом из руин архитектурного сооружения в Госоай³⁸. Кирпичное здание с основанием 15,2x15,5 м и единственным входом с восточной стороны было расположено на вершине холма и являлось, очевидно, буддийской *ступой*. У западной стены под кирпичным пьедесталом в яме, заполненной песком, были обнаружены золотые пластины и кольца.

Изучение изобразительного декора вотивных пластин представляется чрезвычайно важным, так как данный материал дает возможность составить мнение о ранней скульптуре Фунани. Этот вопрос встал особенно остро в виду того, что в настоящее время в искусствоведении

34 Le Thi Lien. *Gold Plaques*, fig. 7.3.

35 Le Thi Lien. *Hindu Iconography*, fig. 12, 13.

36 Le Thi Lien. *Gold Plaques*, fig. 1.1, 1.2; Miksic J.N. *Op. cit.*, pl. I-8.

37 Le Thi Lien. *Gold Plaques*, fig. 6.8; Reinecke Andreas, Nguen Thi Thanh Luyen. "Recent Discoveries in Vietnam. Gold Masks and Other Precious Items" // *Arts of Asia*. Vol. 39, num. 5 (September-October 2009), ill. 14.

38 Vo Si Khai. *Op. cit.*, pl. II-34.

происходит процесс переатрибуции памятников данного периода. Ряд скульптурных произведений, как каменных, так и металлических, ранее датированных V–VI вв. н.э., современные исследователи считают выполненными в середине VII в., относя их при этом по стилистическим признакам к художественной школе поздней Фунани. Это касается в первую очередь знаменитых каменных скульптур из пещерных святилищ Пном Да, которые было принято рассматривать как раннее изобразительное искусство Камбоджи. Профессор Гавайского университета Нэнси Даулинг в своей статье «Новая датировка изображений из Пном Да и их принадлежность ранней Камбодже» на основании сравнительного анализа декоративных элементов восьми скульптур из Пном Да с индийским художественным материалом постгуптского периода (середина VI–VIII вв.) предлагает относить их создание к середине VII в.³⁹

Что касается металлической пластики, то это и вовсе единичные скульптуры, хотя существуют письменные свидетельства о ее бытовании в Фунани. Так, в китайской хронике династии Лян (502–557 гг. н.э.) о жителях Фунани приводятся следующие сведения: «...Они поклоняются духам неба. Из бронзы делают скульптуры этих богов; некоторые с двумя лицами и четырьмя руками, другие с четырьмя лицами и восемью руками. Каждая рука держит что-то: ребенка, птицу или зверя, солнце или луну...»⁴⁰. По-видимому, речь идет об индуистских божествах, для иконографических типов которых характерны многорукость и разнообразные атрибуты. Одна из редких бронзовых скульптур, которую исследователи относят к VI в., — небольшое изображение припавшего на одно колено юноши, левая нога которого сильно отодвинута назад, а правая рука протянута вперед (рис. 4). Персонаж одет лишь в набедренную повязку, волосы его вьются крупными завитками. Предполагается, что это фигура человека с подношениями. Однако небольшой размер произведения, лаконичность образа не дают возможности дать более точную атрибуцию и определить принадлежность данного изделия к местной или к индийской художественным школам.

39 Dowling N.H. "A New Date for the Phnom Da Images and Its Implications for Early Cambodia" // *Asian Perspectives*. Vol. 38, num. 1. 1999, p. 51-61.

40 Берзин Э.О. *Ук. соч.*, с. 269.

Взлет бронзовой скульптуры последовал в VII в., тем не менее очевидно, что ему предшествовал достаточно долгий этап сложения и развития. Влияние фунаньской культуры было столь велико, особенно в южных районах Камбоджи, что и после распада этого государственного образования в VI в., воцарения нового государства Ченлы (VII–VIII вв.) и переноса центра власти из прибрежной зоны в центральные и северо-восточные области, мастера еще на протяжении почти ста лет продолжали следовать художественным идеалам предшествующей эпохи. Поэтому представляется целесообразным дать краткий обзор сохранившихся произведений фунаньской пластики, позволяющих проследить формирование иконографии и эстетических канонов в искусстве II–VI вв.

Самыми ранними из найденных на настоящий день скульптур, как ни странно это выглядит, учитывая недолговечность материала, являются уникальные деревянные статуи Будды и *бодхисаттв*, высотой от 30 см до 3 м, обнаруженные археологами в Окео, Готхапе (пров. Донгтхап), Биньхоа (пров. Лонган) и других местах юго-востока Индокитайского полуострова⁴¹. Радиоуглеродный анализ некоторых из них показал даты с III по VI вв. Недавняя находка нескольких таких скульптур в Готхапе, позволила ученым высказать осторожное предположение, что данное поселение могло быть местом изготовления подобных изваяний. Будда изображается стоящим, слегка выдвинув одну ногу вперед (рис. 5). Он облачен в монашеское одеяние с открытым правым плечом, внизу из-под верхней накидки выглядывает край юбки *антаравасаки*. Правая рука поднята на уровень груди в жесте, который, как правило, бывает невозможно определить из-за утраченных пальцев рук, но судя по изображениям на золотых вотивных пластинах и по более поздним образцам, это жест *витарка* (поучение) или *абхая* (защита, бесстрашие). Левая рука Будды обычно сжимает кончик монашеского плаща. В данном

41 Malleret L. *L'argéologie du Delta du Mekong*. T. IV. Paris, 1963, pl. 21, 24, 25; Tingley N. *Arts of Ancient Vietnam: From River Plain to Open Sea*. Houston, 2009, cat. No 27; Ha Du Canh, J.C.M. Khoo. "Some Observations on Religious sculptures in the Mekong Delta" // *Arts & Archaeology of Fu Nan. Pre-Khmer Kingdom of the Lower Mekong Valley*. Bangkok, 2003, p. 136, pl. II-8, VI-1, VI-2, VI-3, VI-4; www.asianart.com/.../jonathan_tucker/O2.jpg

иконографическом типе Будды заметно индийское влияние, в частности, периода Амаравати (II–III вв.) и раннегуптского времени (IV – нач. V вв.), когда Будда так же предстает с открытым правым плечом, в гладких «просвечивающихся» одеждах, рука его придерживает кончик накидки⁴². Индийское художественное воздействие в эти периоды прослеживается во многих районах Юго-Восточной Азии, где от Юннани до индонезийских островов сложилась в определенной степени единая культурная общность, проявляющаяся и в государственном устройстве, и в религиозных воззрениях, и в памятниках искусства.

За два последних десятилетия исследователями на юге Индокитайского полуострова был найден целый ряд каменных статуй божеств брахманистского пантеона, относящихся к V–VII вв., иконография которых нашла отражение в металлической пластике VII–VIII вв. Статуи выполнены из известняка или песчаника, их высота — от 30 до 160 см. Среди персонажей главенствует образ бога Вишну — охранителя Вселенной. Всего было найдено более 45 его скульптур⁴³. Вишну изображается стоящим прямо, в строгой фронтальной позе, с четырьмя руками и с поддерживающей полукруглой аркой или прямоугольной балкой за головой⁴⁴. В верхних руках он держит характерные для него атрибуты — метательный диск-чакру и раковину, нижние руки лежат на дубинке и подставке, упирающихся в пьедестал (рис. 6). В правой нижней ладони Вишну сжимает шар, символизирующий земную сферу. Эту деталь можно считать примечательной особенностью местной иконографии, так как в индийской культовой пластике четырехрукий Вишну, как правило, держит в правой руке цветок лотоса или дубинку, иногда меч. Волосы божества забраны под цилиндрической формы головной убор *киритамукуту*, лишенный каких-либо украшений. Одежда состоит из длинного полотнища, завязанного на талии узлом и поддерживаемого поясом со спускающимися спереди до земли длинными концами⁴⁵. Иногда к поясу добавляется шарф, который Вишну

42 Dehejia V. *Indian Art*. London, 1997, p. 75–76, il. 46.

43 Le Thi Lien. *Hindu Iconography*, p. 76.

44 Bunker E.C., Latchford D. *Adoration and Glory*, no. 10 a,b.

45 Le Thi Lien. *Hindu Iconography*, fig. 14, 15.

придерживает на бедрах руками. Изображения, подобные фунанским, находят и на островах Малаккского архипелага: в частности, на Западной Яве в селении Чibuaya была обнаружена каменная статуя четырехрукого Вишну, атрибутами которого являются диск, крылатая раковина, дубинка и шар⁴⁶.

Наряду с Вишну в культовой пластике периодов Фунани и Ченлы представлены образы Брахмы, Ганеши, Сурьи, Харихары. Антропоморфные фигуры Шивы появляются в Камбодже лишь в конце VII в., до этого он изображается в виде *лингама*⁴⁷. Довольно часто мастера вырезали *мукхалингамы* — фаллические изображения с рельефным лицом Шивы в верхней части. Миниатюрные *лингамы* из терракоты, камня, черепахового панциря, горного хрусталя, бронзы, золота и серебра встречаются на территории повсеместно, причем зачастую их находят в камерах для храмовых подношений.

Изваяния богинь этого периода отличаются по сравнению с мужскими большей живостью в постановке фигуры — как правило, им придается легкое движение, достигаемое грациозным изгибом талии. Среди найденных двенадцати скульптур, шесть являются статуями четырехрукой богини Дурги, представленной в ипостаси Махисамардини, т. е. воительницы, побеждающей демона в образе гигантского буйвола⁴⁸. Согласно каноническим предписаниям, в руках она держит оружие: как правило, кинжал, диск-чакру или щит в верхних руках (предметы в нижних руках не сохранились)⁴⁹. На пьедестале фунанских изображений нередко вырезана голова буйвола — напоминание о победе богини-защитницы. У всех женских образов верхняя часть тела обнажена, а нижняя задрапирована длинным полотнищем ткани, завязанным спереди

46 *Icons of Art*. Jakarta, 2006, p. 108-a. Моделировка довольно приземистых фигур и элементы костюма сближают эти образы с самыми ранними из найденных в Юго-Восточной Азии каменными статуями Вишну, датируемыми IV–V вв. и происходящими с Малаккского полуострова, северная часть которого находилась в зависимости от Фунани. Характерной иконографической чертой этих статуй является положение левой нижней руки — она прижата к бедру и держит раковину, один из атрибутов Вишну.

47 Один из примеров — монументальный каменный лингам высотой более 160 см, найденный в Окео.

48 Le Thi Lien. *Hindu Iconography*, p. 79.

49 Dupont P. "La statue préangkorienne" // *Artibus Asiae*. Ascona, 1955, pl. XXXVIII, XLIII.

узлом. Волосы обычно скрыты под головным убором *киритамукута* или забраны в высокий пучок.

Буддийская каменная пластика Фунани представлена не столь многочисленными произведениями, при этом часть из найденных изваяний явно принадлежит индийской школе. Однако несколько статуй и голов Будды, отдельные из которых происходит из окрестностей Ангкор Борея, обладая целым рядом схожих стилистических черт, позволяют говорить о складывании национальной художественной традиции. В числу этих признаков можно отнести мягкую округлость лица Будды, выгнутые высокими дугами брови, подчеркнутые рельефной линией контуры глаз, приподнятые в легкой улыбке уголки губ, уложенные крупными завитками волосы, слабо выраженную полуовальную *ушнишу* — выпуклость на темени⁵⁰. Характерной особенностью произведений местных мастеров является отсутствие одного из важнейших признаков Будды — *урны*.

Несмотря на то, что исследователям в настоящее время известны преимущественно каменные и деревянные статуарные изображения II-VI вв., можно предположить, что развитие культовой металлической скульптуры проходило в том же русле. Основные центры ее изготовления сложились, по-видимому, к середине VI-VII вв., к позднему фунаньскому периоду и ранней Ченле. В этой связи интересно отметить закономерность, которая выявляется при проведении сравнительного анализа каменной и металлической скульптуры VII-VIII вв.: каменная пластика отличается значительными размерами и в большей своей части связана с индуистскими образами, в бронзе же преобладают персонажи буддийского пантеона. Такое своеобразное «размежевание» с довольно четко выраженным предпочтением того или иного круга религиозных образов в различных по материалу произведениях связано с господствующим положением индуистских культов в государственной идеологии. Монументальная каменная скульптура помещалась в центральных храмах, возводимых в городах Ченлы. Буддийские статуи в этот период происходят в основном из храмов не столь высокого разряда, а также провинциаль-

50 Рыбакова Н.И. *Ук. соч.*, ил. 13, 16; *Angkor Vat and A Millennium of Khmer Art*. Tokyo, 1997, cat. № 2.

ных. Так, большая часть буддийской пластики была найдена на западе Камбоджи и на северо-востоке Таиланда, то есть на территориях, находившихся под влиянием монского государства Дваравати (Центральный Таиланд, VI-XI вв.), в котором буддизм занимал центральное место в религиозных воззрениях. Концентрация буддийской скульптуры в этих районах связана с более прочным положением учения, что объясняется как удаленностью от индуистского центра государства, так и влиянием сопредельной художественной культуры Дваравати.

Важные изменения в этот период происходят и в технологической сфере создания металлической пластики. Основным способом изготовления произведений художественного металла начиная с начала VI в. становится литье в технике «исчезающей», или выплавляемой, восковой модели⁵¹. Вопрос об истоках кхмерской металлургии и причинах довольно резкого перехода от техники литья в двойные каменные и терракотовые формы к методу выплавляемой восковой модели остается дискуссионным. Дело в том, что среди древних металлических изделий ученые выделяют лишь очень небольшую часть, которая предположительно могла быть выполнена по восковой модели. Возможно, местные мастера совершенствовали этот технологический прием на протяжении веков, пока он не стал основным. В то же время нельзя исключать версию о чужеземных влияниях и воздействиях, причем скорее всего — индийских⁵².

Как уже отмечалось, в металлической скульптуре этого периода преобладают буддийские образы, среди которых главенствуют изображения Будды и *бодхисаттв* Авалокитешвары и Майтреи, причем интересно отметить, что последний присутствует лишь в бронзовой пластике и неизвестен в каменной скульптуре Камбоджи. В это время Будда предстает стоящим, облаченным в монашеское одеяние, при этом исследователи полагают, что статуи Будды с открытым правым плечом, появились в Камбодже раньше, чем фигуры, у которых плащ *уттарасангха* закрывает оба плеча⁵³. *Уттарасангха* плотно облегает тело, которое

51 О технике выплавляемой восковой модели в доангкорской Камбодже см.: Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Bronzes*, p. 52-63.

52 Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Bronzes*, p. 52-53.

53 Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Bronzes*, p. 64.

как бы просвечивает сквозь одежду: так мастера передавали в скульптуре один из 32 признаков «Великого человека», принятых в буддийском изобразительном каноне — золотое сияние, исходившее от Будды. Края *уттарасангхи* плотно облегают запястья, что присуще скульптурам Учителя и с одним открытым плечом и с двумя закрытыми. У фигур Будды с открытым плечом телу нередко придается легкий изгиб, а одна нога, чуть согнутая в колене, слегка выдвигается вперед. Характерными для этой группы вещей являются овальный контур лица, дугообразные брови, полузакрытые глаза, широкий нос и довольно полные губы. Все эти черты демонстрирует статуя стоящего Будды (высота 49 см) из Национального музея Пномпеня (инв. № E.1577 E.10.138 Ga.5406), найденная в южной провинции Компонг Чнанг⁵⁴. Для иконографического типа Будды в монашеском одеянии, закрывающем оба плеча, характерна прямая постановка фигуры, а пальцы обеих рук, поднятых на уровень талии, сложены в жесте *витарка* или *абхая* (рис. 7). Одевание Будды выполняется в условно-схематичной манере: гладким полотнищем, без складок, оно спускается с округлых плеч Учителя к его ногам, при этом нижняя кромка плаща *уттарасангхи* образует правильную дугообразную линию, из-под которой выглядывает юбка *антаравасака*, а края одежды отмечены рельефными контурами. Такие черты, как одинаковые жесты обеих рук, характерное одеяние наряду со специфической трактовкой волос в виде довольно крупных спиралевидных остроконечных завитков, указывают на влияние пластической школы Дваравати, переживавшей расцвет в VIII в. Прекрасным примером подобного вида скульптур является бронзовая фигура Будды конца VIII в. из Музея изящных искусств Хьюстона, обнаруженная в Северо-Восточном Таиланде с группой схожих, но меньших по размеру изображений⁵⁵.

В этом регионе, то есть в северо-западных районах Камбоджи и пограничных с ними территориях Северо-Восточного Таиланда в VII-VIII вв. сложился отдельный центр. Наиболее ярким подтверждением этому является довольно значительное количество происходящих из этого ре-

54 Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Bronzes*, fig. 4.11; *Angkor Vat and A Millennium of Khmer Art*. Tokyo, 1997, cat. № 4.

55 Bunker E.C., Latchford D. *Adoration and Glory*, no. 23.

гиона буддийских бронзовых скульптур, принадлежность основной части которых к одной и той же художественной школе не вызывает сомнений. Самые ранние находки относятся к 1960-м гг., когда на антикварный рынок поступила большая группа произведений, найденных, по сведениям местных жителей, вблизи города Пракхончай (пров. Бурирам, Северо-Восточный Таиланд). В клад входили около 300 бронзовых фигур *бодхисаттв* и *будд*, из них десять скульптур имели высоту около одного метра, а размеры остальных варьировались от 20 до 30 см⁵⁶. Монументальные произведения отличались значительными художественными достоинствами и великолепной техникой литья и были датированы исследователями VII-IX вв. В настоящее время выяснилось, что эти памятники были найдены в храме Прасат Хинкхауплайбат II⁵⁷. Данное сооружение и рядом стоящие четыре индуистских святилища были возведены на древнем торговом пути, соединявшем поселения плато Кхорат с дельтой Меконга. Позднее, в Ангорский период (IX-XIV вв.), он стал дорогой паломников, ведущей из столицы кхмерской империи Яшодхарапуры в прославленный храм Пхимай (XI в.). По пути их следования возводились алтари, где странники возносили молитвы богам. После находок 1960-х гг. в окрестностях Прасата Хинкхауплайбат II в последующие десятилетия было обнаружено еще несколько близких им по стилистике статуй.

Среди персонажей буддийского круга наибольшее распространение в «северной» металлотейной школе получают *бодхисаттвы* Авалокитешвара и Майтрея. Здесь сложился образ так называемого *бодхисаттвы*-аскета, имеющего стройное тело с тонкой талией и длинными ногами, а также скромное одеяние. Именно в таком иконографическом ключе трактован целый ряд найденных в регионе скульптур Майтреи и Авалокитешвары (рис. 8). Оба божества нередко предстают четырехрукими, торс их обнажен, а нижняя часть туловища задрапирована гладким одеянием, которое может быть коротким или длинным, и подпоясано поясом-веревкой. Характерной чертой этих ранних доангорских

56 Boisselier J. "Notes sur l'art du bronze dans l'ancien Cambodge" // *Artibus Asiae*. Vol. XXIX, 4. 1967, с. 305-310, fig. 21-24; скульптура *бодхисаттвы* Авалокитешвары из Музея Метрополитен (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/67.234>).

57 Bunker E.C., Latchford D. *Adoration and Glory*, p. 106-121.

бронз можно считать также выступ на пятках сзади, деталь, не встречающаяся в более поздних произведениях. Из-за утраты атрибутов в руках одного *бодхисаттву* от другого зачастую можно отличить лишь по наличию спереди в прическе у Майтреи *ступы*, а у Авалокитешвары — миниатюрной фигуры *будды* Амитабхи. Если же предметы сохранились, то у Авалокитешвары это лотос в правой нижней руке и сосуд *кундика* для воды в левой. Глаза их нередко инкрустированы серебром и обсидианом. Размеры статуй варьируются от 20 до 140 см, но большинство из них имеют высоту около 50 см.

Характерные стилистические, иконографические и технологические особенности, присущие в целом культовой пластике обсуждаемого региона, можно рассмотреть на примере скульптуры четырехрукого Майтреи, найденной в камбоджийской северо-западной провинции Оддар Меанчей⁵⁸. Она датируется началом VIII в. и представляет значительный интерес еще и тем, что у нее сохранился аутентичный постамент. Это позволяет судить о способе крепления и показа в храме культовой пластики в VII–IX вв. Скульптура обладает двойным пьедесталом, состоящим из узкой бронзовой прямоугольной подставки и довольно высокого каменного куба. У пяток *бодхисаттвы* имеются два круглых сужающихся штыря, остатки литников, которые вставляются в отверстия в металлической подставке, которая в свою очередь имеет квадратный выступ, входящий в углубление в каменном постаменте⁵⁹. Рядом со статуей находились еще сорок подобных пустых каменных постаментов, что свидетельствует о широком распространении металлической пластики в этом регионе в VIII в. Фигура Майтреи отлита из медного сплава с большим содержанием олова, придающим серебристый отлив поверхности изделия. Глаза инкрустированы серебром. Майтрея изображен стоящим прямо со слегка согнутой в колене левой ногой и почти незаметным изгибом тела. Две задние руки подняты чуть выше плеч, две передние, согнутые в локтях на уровне талии, протянуты вперед. Атрибуты, которые *бодхисаттва* держал в руках, утрачены. Следует отметить положение паль-

58 Bunker E.C., Latchford D. *Adoration and Glory*, no. 8.

59 Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Bronzes*, fig. 4.33.

цев двух передних рук, типичное для скульптуры этой художественной школы. Указательный палец соединен с большим, образуя круг, средний почти прижат к ладони, в то время как безымянный и мизинец отогнуты назад. Волосы, проработанные параллельными бороздками, зачесаны вверх и уложены в прическу *джатамукута* в виде высокого цилиндрического пучка, образованного тремя горизонтальными рядами из петлеобразных локонов с рельефными «жемчужинами». Спереди среди них помещено изображение *ступы*, одного из атрибутивных признаков Майтреи. Лицо округлое, с широко раскрытыми глазами, высокими дугами бровей и полными припухшими губами. Вся одежда *бодхисаттвы* составляет короткое, напоминающее набедренную повязку, полотнище, завязанное спереди узлом и подпоясанное веревкой.

Стилистическое единство с этим произведением демонстрируют бронзовые скульптуры, обнаруженные в храме Ак Юм в Ангкоре и относящиеся ко второй половине VII в.⁶⁰ Среди них две фигуры Локешвары и три Майтреи, также представленные в образе аскетов⁶¹. Прическа *бодхисаттв* выполнена в виде высокого пучка волос с несколькими рядами локонов-петель, а простая юбка достигает колен или немного прикрывает их. Все они имеют в высоту чуть более 32 см. Однако ряд технологических и иконографических особенностей свидетельствует о том, что выполнены они были в разных мастерских. Так, остатки литников на ногах имеют разную конфигурацию, у одной скульптуры сзади на спине имеется петля для крепления металлического нимба — черта, характерная для школы Дваравати и не встречающихся в доангорских скульптурах из Камбоджи.

О бытовании на территории Камбоджи в VI–VIII вв. буддийской пластики из различных художественных центров и регионов можно судить по находке в 2006 г. в центральной провинции Кампонг Чамклада из 7 металлических скульптур, датируемых VI–VII вв.⁶² Среди них две — *бодхисаттва* и страж-*дварапала* — являются китайскими, а три фигуры — стоящий Будда и *бодхисаттвы* Майтрея и Локешва-

60 Dupont P. *La statuaire préangkorienne*; Groslier B.P. *Indochine. Carrefour des arts*. Paris, 1961, p. 65.

61 Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Bronzes*, p. 73, fig. 4.20, 4.21.

62 Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Bronzes*, p. 93-102, fig. 4.41-4.48.

ра — в той или иной степени демонстрируют близость к школе Дваравати или к «северной» школе литья.

Наряду с образом *бодхисаттвы*-аскета в этот период в Камбодже создаются скульптуры *бодхисаттв* в царственном облике. Значительная их часть была найдена в южных частях страны, как например, скульптура Авалокитешвары из монастыря Компонг Льюнг (пров. Такео)⁶³. Одежду божества составляет короткое, до колен, полотнище ткани со свисающими спереди длинными концами. Его поддерживает тройной тканый пояс, завязанный сложным узлом на бедре. На голове у *бодхисаттвы* цилиндрическая корона с диадемой, украшенной прямоугольной пластиной спереди и двумя круглыми розетками с растительным узором по бокам. Заключенная в круг миниатюрная фигурка *будды* Амитабхи помещена на верхней части короны. Трактовка деталей одеяния сближает этот образ с целым рядом бронзовых скульптур Авалокитешвары и Майтреи VIII в., найденных в Южном Вьетнаме и на Малаккском полуострове. Все они выполнены в художественном стиле, сложившемся под определенным влиянием малайской империи Шривиджая (VII–XIII вв.). Их отличительными особенностями являются юбка, уложенная спереди складками, драгоценный пояс с застежкой, узкий шарф, полукружием свисающий с талии спереди. Длинные концы шарфа ниспадают по бокам вниз или завязаны на бедре свободным узлом, как, к примеру, у скульптуры Авалокитешвары, найденной во вьетнамской провинции Диньбинь⁶⁴. Головным убором *бодхисаттв* служит диадема, волосы обычно уложены в прическу в виде высокого пучка с ниспадающими сзади локонами. Внешний облик божества нередко дополняется ювелирными украшениями — серьгами, ожерельями⁶⁵.

Как уже отмечалось, брахманистская бронзовая пластика не столь многочисленна в этот период, как буддийская, но в ней выделяются несколько редчайших скульптур. Одна из самых ранних скульптур, датируемая началом VII в., — это небольшая фигура стоящего четырехруко-

63 *Angkor Vat and A Millennium of Khmer Art*, cat. № 7.

64 Guillon E. *Cham Art. Treasures from the Đà Nang Museum, Vietnam*. Bangkok, 2001, fig. 42.

65 *The Art of Śrīvijaya*. Ed. by M.C. Subhadradis Diskul. Kuala Lumpur, 1980, pl. 22; Guillon E. *Op. cit.*, fig. 5.

го Вишну, обнаруженная в 1940-е гг. Луи Маллерэ во время раскопок в дельте Меконга. По иконографическому типу и стилистике она очень близка индуистским каменным изваяниям VI–VII вв. К раритетным произведениям можно отнести серебряную голову Вишну (VII в.), обнаруженную в Вате Пху, религиозном центре кхмеров, расположенном в современном Южном Лаосе⁶⁶. Уникальный характер этому произведению придает не только материал (вес 21 кг, высота 39 см), хотя следует отметить, что статуи из драгоценных металлов практически не сохранились от ранних эпох⁶⁷, но и значительные художественные достоинства. С большим мастерством художник передал облик юного божества с округлым лицом, крутыми дугами бровей, миндалевидными глазами и тонким прямым носом (рис. 9). На губах Вишну играет улыбка, полноту губ подчеркивает покрывающая их позолота. К сожалению, скульптура сильно пострадала от рук вандалов — посередине лица Вишну проходят следы рубленых ударов, так как нашедшие ее люди пытались разрубить голову пополам.

Также единственным известным к настоящему моменту образцом пластического воплощения в бронзе иконографического типа Шивы Ардханаришвары (рис. 10) является скульптура VII–VIII вв. из музея искусства Метрополитен⁶⁸. Ардханаришвара — это андрогинное божество, воплощающее в себе одновременно Шиву и его персонифицированную в образе богини Парвати женскую энергию *шакти*. Первые сведения о культе Ардханаришвары относятся в Камбодже к VI в., он упоминается в ряде доангкорских надписей⁶⁹, но не получил в дальнейшем широкого распространения. Известны несколько каменных изваяний Ардхана-

66 Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Gold*, fig. 3.21.

67 Кхмерские скульптуры из драгоценных металлов чрезвычайно редко встречаются. Одна из известных — найденная в 1983 г. в провинции Кандаль большая фигура быка Нанди из металлического сплава с 70–80% содержанием серебра, которую датируют VII в. (Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Bronzes*, fig. 8.28a). В настоящее время находится в библиотеке королевского монастырского комплекса Прах Кео Моронат в Пномпене. Из последних находок можно упомянуть проданную в марте 2007 г. на аукционе Сотбис серебряную фигуру бодхисаттвы Авалокитешвары высотой чуть более 6 см. По стилю она близка бронзам из Прасат Хинкхауплайбат II, в руке бодхисаттвы держит сосуд.

68 <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1993.387.4>

69 Bhattacharya K. "Les religions brahmaniques dans l'ancien Cambodge d'après l'épigraphie et l'iconographie" // *PEFEO*. Т. 49. 1961, с. 92–93.

ришвары, датируемые VII-XIII вв.⁷⁰ Бронзовая фигура стоящего божества достигает в высоту 74 см. Левая половина тела мужская, ее отличают широкая грудь, короткое полотнище, драпирующее бедра. Лицо с одним усом и третьим глазом во лбу. Правая часть статуи представляет Парвати, одетую в длинную юбку. Мастер подчеркнул также женские формы богини. Волосы Ардханаришвары уложены в цилиндрический пучок *джатамукута*, но при этом у Шивы петлеобразные локоны волос более крупные, и сзади на затылке проработаны вертикальными полосками, а у Парвати сзади волосы уложены мелкими завитками в горизонтальные ряды. Сочетание обобщенной пластики тела и изысканно проработанных мельчайших деталей делают это произведение одним из выдающихся памятников кхмерского искусства.

В художественном металле VII-VIII вв. получил свое воплощение и столь распространенный в фунаньское время образ Дурги Махисамардини. Найденная в районе Баттамбанга скульптура четырехрукой Дурги, датируемая VIII в., стоит на трапезиевидном пьедестале, украшенном спереди рельефной головой буйвола⁷¹. В верхних руках она держит диск-*чакру* и раковину, которые заменили характерные для ранних фунаньских образцов кинжал и щит. Атрибуты нижних рук утрачены, по-видимому, они были съемными. Столь необычный для Дурги подбор атрибутов связан с тем, что в кхмерских религиозных воззрениях она прочно ассоциируется с Вишну, а не с Шивой, как в классическом индуизме, где Дурга является его супругой и гневной ипостасью. В то же время, согласно легендам, боги подарили богине при ее появлении на свет грозное оружие, чтобы сражаться с демонами, и Вишну передал Дурге свой диск⁷². Торс богини обнажен, нижняя часть туловища задрапирована длинной юбкой, завязанной спереди, и складки драпировки переданы параллельными дугообразными линиями. Ее волосы зачесаны вверх и забраны под высокий восьмигранный головной убор, слегка расширяющийся кверху. *Киритамукута* с гранями, а не цилиндрическая, получает довольно широкое распространение в конце VII-VIII вв., о чем можно

70 Bhattacharya K. *Op. cit.*, pl. 12; Bunker E.C., Latchford D. *Adoration and Glory*, no. 7.

71 Bunker E.C., Latchford D. *Adoration and Glory*, no. 16.

72 Индуизм. Джайнизм. Сикхизм. Словарь. М., 1996, с. 179.

судить и по изображениям на золотых вотивных пластинах, найденных на территории Северного Таиланда в культовом центре Ситхеп (пров. Пхетчабун)⁷³, и по уникальной пятигранной золотой *киритамукуте*, обнаруженной в Камбодже⁷⁴. Украшенная цветочными розетками по верхнему и нижнему краям, она имеет в высоту 16,5 см и предназначалась, вероятно, для украшения скульптуры божества.

К редким образцам индуистской пластики можно отнести бронзовую скульптуру бога войны Сканды конца VII – начала VIII в.⁷⁵ Он представлен в необычной позе — полуприсевшим, широко расставив ноги, так как, по-видимому, был изображен верхом на своей *вахане* — павлине. В нижней части фигуры имеется штырь, вставлявшийся в спину птицы. У божества весьма примечательные черты лица: круглые выпуклые глаза, широкий рот с полными губами и с полосой рельефно выступающих усом. Необычна и прическа — уложенные спереди в короткие завитки, сзади волосы тугими локонами спускаются до плеч. Фигура позолочена и, если подтвердится, что было использовано амальгамное золочение, то это один из первых образцов применения подобного метода в Камбодже.

Шива в художественном металле Камбоджи этого периода представлен лишь в виде *лингама*, что, впрочем, типично и для каменной монументальной пластики. В своем антропоморфном облике он предстает только в скульптурах Харихары и Ардханаришвары. Один из немногих и ценнейших образцов VII в. является отлитый из бронзы *лингам* высотой 25 см на квадратном основании *йони* — символе женского начала⁷⁶. Пьедестал сложной профилировки с сужением в средней части имеет слив с одной стороны. Сам *лингам* выполнен довольно натуралистично, что является характерной стилистической чертой подобного рода произведений в доангорский период. Он относится к типу *мукхалингам*, так как с одной стороны на нем помещено рельефное изображение головы Шивы. Уникальным это произведение, помимо его редкости, делает и то,

73 Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Gold*, fig. 3.17, 3.18.

74 Bunker E.C., Latchford D. *Khmer Gold*, fig. 3.16.

75 Bunker E.C., Latchford D. *Adoration and Glory*, no. 13.

76 Bunker E.C., Latchford D. *Adoration and Glory*, no. 5.

что сохранился съёмный золотой футляр *коша* для *лингама*. О дарении храмам и монастырям подобных золотых футляров упоминается во многих надписях, но вплоть до недавнего времени ни одного подобного изделия не было обнаружено. На *коше*, также как и на *лингаме*, искусно вычеканена голова Шивы, данная по плечи, с тремя «складками красоты» на шее. Широкое лицо с улыбкой на губах увенчано диадемой, над которой виднеются забранные вверх в пучок волосы.

Период с конца 2-го тыс. до н.э. по VIII в. н.э. был важнейшим этапом в сложении и развитии искусства Камбоджи. В 1-м тыс. до н.э. успешно осваивается производство металла и начинает широко применяться литейное дело. В первые века нашей эры обитатели Камбоджи и особенно юга страны знакомятся достижениями в духовной жизни сопредельных регионов. Активно усваивая и творчески переосмысливая их, они создают свою собственную уникальную художественную культуру. В культовой пластике складывается пантеон божеств, развивается иконография образов, оформляется круг эстетических предпочтений, ведется поиск новых выразительных средств и принципов эстетического воздействия. Важные процессы и изменения в VI–VII вв. происходят и в технологической сфере создания произведений искусства, мастера художественного металла переходят от литья в форму к методу выплавляемой восковой модели, ставшему с этого времени в Камбодже основным, начинают применять для украшения скульптур инкрустацию и позолоту. Высокие достижения этой эпохи оказали глубокое плодотворное воздействие на искусство Камбоджи последующих веков.



Рис. 1

Церемониальный колокол
Камбоджа, донгшонский период, IV в. до н.э. – II в. н.э.
бронза, литье
Выс. 59,2 см
Институт искусств, г. Миннеаполис, США (www.artsmia.org)



Рис. 2 Музыкальный инструмент в виде сосуда
Камбоджа, пров. Кандаль, II в. до н.э. – I в. н.э.
бронза, литье
Выс. 35 см
Национальный музей Камбоджи, г. Пномпень



Рис. 3 Ювелирные изделия из Прохеа
Камбоджа, пров. Прей Венг, I в. до н.э. – I в. н.э.
бронза, серебро, золото, литье
Публикуется с разрешения автора фото д-ра Андреаса
Рейнеке (Бонн, Германия)



Рис. 4 Скульптура мужчины
Вьетнам, пров. Анзянг, Окео, VI в.
бронза, литье
Музей истории Вьетнама, г. Хошимин



Рис. 5 Скульптура стоящего Будды
Вьетнам, дельта Меконга, III–VI вв.
дерево, резьба
Выс. 165 см
Частная коллекция, США (www.asianart.com)



Рис. 6 Скульптура Вишну
Вьетнам, пров. Донгтхап, VI–VII вв.
камень, резьба
Выс. 59 см
Частная коллекция, Швейцария (www.khmer24.de)



Рис. 7

Скульптура стоящего Будды
Камбоджа, пров. Сиамреап, VII–VIII вв.
бронза, литье
Выс. 28 см
Национальный музей Камбоджи, г. Пномпень



Рис. 8

Скульптура бодхисаттвы Авалокитешвары
Северо-Восточный Таиланд, пров. Бурирам, нач. VIII в.
бронза, литье, инкрустация серебром и обсидианом (черным стеклом?)
Выс. 142,2 см
Музей искусств Метрополитен, г. Нью-Йорк, США
(www.metmuseum.org)



Рис. 9 Голова Вишну
Южный Лаос, пров. Тямпасак, VII в.
серебро, литье, позолота
Выс. 39 см
(из Р. Borg. «Les arts Lao» // *Le Laos*, № 203, octobre 1967,
р. 31)



Рис. 10 Скульптура божества Ардханаришвары
Камбоджа, VII-VIII вв.
бронза, литье
Выс. 74,9 см
Музей искусств Метрополитен, г. Нью-Йорк, США
(www.metmuseum.org)

А.Л. Федорин

Проблема городов в Северном Вьетнаме в XV–XVIII веках

В историографии пока еще не выработано однозначного и общепринятого определения средневекового города на Востоке, что связано с многообразием форм урбанистических образований даже в государствах с похожим социальным устройством. Тем не менее большинство исследователей сходятся на том, что для этих образований в первую очередь характерно наличие ряда функций, которые на известном уровне социально-экономического развития общества уже не могли исполнять сельскохозяйственные общины. К наиболее важным из них относятся осуществление административной и военной власти, а также специализированные ремесло и торговля.

Особенностью Вьетнама в XV–XVIII вв. была монофункциональность абсолютного большинства урбанистических образований, каждое из которых исполняло преимущественно одну функцию, а другие либо вообще

Fedorin A.L.

не исполняло, либо исполняло лишь частично. Исключение составляли два полифункциональных города в полном смысле этого слова — Тханглонг и Фохиен — столица государства и глубоководный морской порт у судородного протока Красной реки, обслуживающий внешнюю торговлю.

По своим размерам Тханглонг был похож на китайские провинциальные города, а структурно и функционально соответствовал китайским столицам: правильной геометрической формы цитадель, запретный город, кварталы ремесленников, удовлетворяющих общегосударственные и столичные нужды, большое количество населения, занятого в сфере услуг, несколько специализированных рынков, куда стекались лучшие товары со всей страны, сильный военный гарнизон, состоящий из регулярных частей, включая гвардию, отличная от сельской структура местного административного аппарата. Вместе с тем существенная часть населения Тханглонга не ощущала себя городскими жителями. За исключением нескольких общин, издавна существовавших на территории столицы (которые, кстати, в большинстве своем занимались и сельским хозяйством тоже), другие торговые и ремесленные единицы были либо «выводными», то есть являлись как бы «представительствами» провинциальных ремесленных или полуремесленных центров, либо «казенными», то есть специально набирались государственными чиновниками на основе повинности, подобной воинской, и работали в условиях внеэкономического принуждения. Входившие в них мастера жили в столице лишь в период активной трудовой деятельности, часто перемещались между Тханглонгом и своей общиной, сменяя друг друга, нередко не брали с собой в столицу семьи, в старости непременно возвращались в родную деревню. Процесс окончательного отрыва столичных ремесленных цехов от своих «маточных» поселений носил длительный характер и даже к концу рассматриваемого периода был завершен далеко не полностью.

Также не ощущали себя городскими жителями и верхние слои населения Тханглонга. Гражданские чиновники (за исключением самых низших) и евнухи в абсолютном своем большинстве жили в столице только во время исполнения государственной службы и немедленно покидали ее, получив отставку. Вместе с ними, как правило, снимались с места и уезжали в провинцию сопровождавшая их часть родового клана и об-

служивающие их лица. Семьи чиновников частично вообще проживали вне столицы. Точно такой же была ситуация и с военными чиновниками, даже с низшими слоями армии, которые так и не превратились в постоянное городское население. Этому способствовали и субъективные факторы: столичный гарнизон и гвардия в XVII–XVIII вв. в законодательном порядке набирались исключительно из числа уроженцев удаленных от Тханглонга провинций Тханьхоа и Нгеан, и превращение военных в постоянных жителей столицы ставило под угрозу возможность продолжения военной службы для их потомков, которая рассматривалась (да и являлась) как серьезная привилегия.

Непрерывная ротация существенной части населения Тханглонга, несомненно, ослабляла город, но в то же время оказывала благотворное воздействие на культурный уровень деревни. Указанная ротация облегчалась тем, что осуществлялась на компактной территории и на короткие расстояния по относительно неплохим дорогам: добраться до большинства мест проживания собственно вьетского населения в дельте Красной реки можно было всего за один-два дня. Довольно прочное единство внутри ремесленных цехов, а также отдельных групп гражданских и военных чиновников формировалось в целом вне рамок столицы на основании уже имевшихся земляческих связей между представителями одной общины, уезда или провинции. Каждый из них ощущал себя личностью вовсе не потому, что был жителем города, а потому, что являлся полноправным членом какой-либо из общин. Этим обуславливалось отсутствие борьбы горожан за свои права, хотя городское самоуправление в Тханглонге существовало лишь на самом низком уровне и только для отдельных групп населения (в рамках местных общин и цехов-*фыонгов*). По своей форме это самоуправление скрупулезно повторяло самоуправление в сельской местности.

В целом похожей на структуру Тханглонга была структура Фохиена, хотя в ней уже отсутствовали некоторые важные элементы: цитадель, отличная от сельской административная система, постоянный гарнизон (за исключением полицейских частей). Особенностью Фохиена являлось наличие многочисленных иностранных торговых факторий, поскольку это было одно из немногих мест на севере страны, где иностранцам разрешали поселяться на длительный срок.

Военная и гражданская администрация в провинциях в целом порождала что-то наподобие городских центров, однако весьма неустойчивых и размытых. Военные и гражданские провинциальные центры, как правило, не совпадали, располагаясь в различных общинах.

Достаточно длительное время руководители гражданской администрации большинства провинций (в частности, в дельте Красной реки) управляли вверенными им территориями вообще непосредственно из столицы. Места, где располагались провинциальные учреждения, несомненно, были центрами притяжения для ремесла и торговли, однако довольно редко входили в число самых крупных таких центров. Действительно, большие и стабильные рынки, существовавшие на протяжении нескольких веков, обычно были связаны не с административными и военными центрами, а с культовыми сооружениями общегосударственного значения, транспортными узлами, другими объективно удобными для торговли местами. «Негородской» характер административных провинциальных центров проявился также и в том, что они в большинстве своем были географически нестабильны и без видимых затруднений переносились из общины в общину, причем иногда несколько раз в течение одного века.

Также в основном монофункциональный характер носили специализированные нестоличные поселения ремесленников, которых в XV–XVIII вв. становилось все больше. Базой для них служили все те же общины, которые по тем или иным причинам частично или полностью отказывались от сельскохозяйственного и переходили к ремесленному производству. В своей внутренней организации указанные ремесленные центры самым тщательным образом, вплоть до мелочей, копировали прежние общинные отношения и систему самоуправления, причем даже те их элементы, которые никак не соответствовали новым условиям их жизни и деятельности. В отличие от административных центров ремесленные и торговые урбанистические образования были гораздо более стабильными в географическом и во всех остальных отношениях.

Понятие «город» как противоположность «деревне» отсутствовало в языке и традиционной национальной психологии вьетнамцев той эпохи, которые не чувствовали принципиальной разницы между чисто сельскохозяйственными и ремесленными общинами, а также общинами,

территория которых использовалась в качестве основы для административных центров, военно-феодалных поместий или крупных рынков.

Несмотря на достаточно высокий уровень экономического развития, вьетнамское общество XV-XVIII вв. породило значительно менее ярко выраженные нестоличные городские центры, чем в соседних государствах. Это во многом объясняется существованием здесь чрезвычайно сильной сельскохозяйственной общины (в том числе по сравнению с другими цивилизациями этого же региона), которая и в новых условиях была в состоянии взять на себя многие городские функции. Другие функции города оказались рассредоточены между многочисленными урбанистическими образованиями, выполнявшими лишь одну, реже — две-три из них, поэтому и по размерам, и по способу существования разительно отличавшимися от аналогичных центров в большинстве других стран. Данная особенность вьетнамского общества, равно как и отсутствие статуса города как такового, несомненно, сдерживали развитие товарно-денежных отношений, препятствовали формированию капиталистических элементов.

А.С. Легостаева

Игровые и обрядовые действия в сюжетах народной картины Донгхо (по материалам коллекции ГМВ)

Тематический репертуар *чань зэн зян* — народной картины деревни Донгхо — весьма широк и разнообразен. По сюжетам ее можно разделить на несколько больших групп, среди которых есть как религиозные, исторические и иллюстрирующие литературные произведения работы, так и нравоучительные, благопожелательные, сатирические и юмористические лубки. Особый интерес представляет широкий круг листов, относящихся к бытовому жанру и отражающих явления реальной жизни, повествуя о повседневной деятельности крестьян и яркой стихии праздников, о традиционных развлечениях и отдыхе жителей сельской общины северной части Вьетнама.

Жанровые произведения, выбранные для данной статьи, условно объединены общей сюжетной канвой — темой досуга как социального явления, имеющего глубокие исторические корни. Прежде всего необ-

ходимо пояснить причины сознательного ограничения круга избранных работ, для чего следует обратиться к истокам возникновения народной картины центра Донгхо (приблизительно кон. XV-XVI вв.). Создание *чань тет* — новогодней благожелательной картинки — возникает в рамках обрядовой практики, связанной с культом предков, что было обусловлено сложными религиозными представлениями вьетнамцев. Лубки продавали на улицах накануне *Тет Нгуен дана* (Нового года по лунному календарю), они были недороги и доступны любому жителю деревенской общины или города. Принесение в дар или наклеивание гравюр на стены домов было одним из обязательных ритуалов, необходимых для «правильной» встречи Нового года.

Таким образом, изображение в народной картине уже ритуально обусловлено, так как все гравюры изначально несут на себе символическую смысловую нагрузку. Поэтому исследование обрядовых действий в лубках Донгхо применимо по отношению к любой из картин. Мне показалось интересным выделить небольшую часть печатных листов, в той или иной степени отражающих традиционные развлечения вьетнамцев. В контексте данной статьи слова «игра» и «обряд» могут условно выступать синонимами, поскольку игра как обрядовая форма была первоначально основана на ритуально-магических действиях, проводимых, как правило, в связи с устойчивыми календарными и окказиальными праздниками вьетов. Очерченный круг работ включает гравюры, изображающие спортивные игры и развлечения жителей Вьетнама, которые распадаются на более мелкие группы: шествия, повседневные детские игры, игры в дни больших праздников и т.п.

Праздники занимают в жизни человека особое место. Как заметил М.М. Бахтин, «празднество (всякое) — это важная первичная форма человеческой культуры»¹. У вьетов, имевших достаточно развитую праздничную культуру, основными торжествами являются Новый год (*Тет Нгуен дан*) и следующие за ним весенние праздники, символизирующие возрождение земли, возобновление аграрных работ. Естественно,

1 Бахтин М.М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М., 1990, с. 13.

что зависимость от времени года, особенно в стране, где климат определяется муссонными ветрами и имеет четкое деление на сезоны, послужила толчком для развития целого ряда обычаев и обрядов годичного цикла, имеющих целью различными способами влиять на силы природы. Многофункциональные ритуально-магические действия, нередко отличающиеся по форме в зависимости от времени года, различных этапов сельскохозяйственных работ, а соответственно и по своей задаче, составили со временем сложный комплекс календарной обрядности, воплощенной в многочисленных праздничных ритуалах. «...Вьеты для обозначения праздника используют термин *хой ле*, состоящий из двух компонентов: *ле* — ритуал, обряд и *хой* (собрание, праздник). Уже в самом термине *хой ле* заложена двуединая природа праздника: обряд, религиозно-магический ритуал и веселое гулянье, развлечения, игры, забавы, состязания»².

Так, весьма показательны лубки, иллюстрирующие игры молодежи в дни весенних праздников: жмурки (или «поймать козу») и катание на качелях. В обоих случаях это парные изображения молодых людей противоположного пола — юноши и девушки, получившие возможность более свободного общения, недопустимого в повседневной жизни в обществе с жестким соблюдением конфуцианских норм поведения. Для игры в жмурки выбирают двух участников — «козу» и того, кто ее ловит. В отличие от русского варианта игры с большим количеством участников и одним ведущим, во вьетнамской версии только два игрока, у которых завязаны глаза и бубенчики в руках, а чтобы сделать игру более интересной и усложнить ее, вольер запускают настоящую козу с таким же бубенчиком на шее. Отсюда и название игры — *бат зе* («поймать козу»). Во время игры исполняющий роль «козы» участник обязан изредка «блеять» и вовремя замолкать, чтобы не быть пойманным. Как правило, на заднем плане возле огороженного декоративным заборчиком места действия находится бамбуковый шест с подвешенными на нем призами (щетка, шарф, пояс) для самых ловких участни-

2 Ле Хонг Ли. «Мой куан хэ зья хой ле ва нге тхуэт зиен (Соотношение праздника и искусства)» // *Ван хоа зэн зян (Народная культура)*. 1984, № 4, с. 73 (цит. по: *Календарные обычаи и обряды народов Юго-Восточной Азии. Годовой цикл*. М., 1993, с. 22).

ков (рис. 1). Здесь же стоят нарядно одетые зрители с зонтами от солнца и следующая пара участников, с нетерпением ожидающая своей очереди. Они принимают активное участие в игре, отвлекая игроков и давая им «советы», к примеру, заведомо неправильно указывая направление. Все действия способствуют шумной, веселой атмосфере праздника, создавая немало забавных моментов.

На другом лубке мы видим часть условно обозначенной площади с прогуливающимися людьми, где происходит сразу два действия (рис. 2). Справа идет игра в *бат чать* (ловля угря): у большого сосуда с водой изображена молодая пара, и девушка пытается поймать скользкую рыбу. Эта игра была весьма популярна на севере Вьетнама. Порой перед общинным домом *динь* стояло по пять-семь сосудов, в каждый из которых запускали угря — побеждала пара, первой поймавшая рыбу. Трудность заключалась в том, что угорь с его скользким змеевидным телом считался неуловимым, и часто участники ловили в воде руки друг друга (в большинстве случаев намеренно), вызывая бурную реакцию у веселящихся зрителей. На данном лубке кавалер вместо того, чтобы помочь стоящей перед ним девушке, слишком увлекся, используя возможность безнаказанно дотронуться до своей партнерши.

В левой части той же картины изображены большие качели с увлеченно раскачивающейся парой. Данный сюжет характерен для культур многих регионов и стран, в силу чего хотелось бы остановиться на нем подробнее³. Г.Г. Стратанович писал, что среди обрядов «весеннего» (точ-

3 Заинтересовавшись этой темой, заслуживающей, на мой взгляд, самостоятельного исследования, я стала искать информацию о первых упоминаниях качелей в истории. К сожалению, проследить истоки возникновения традиции катания на качелях не удалось. Несомненно одно: подобное развлечение было формой проведения досуга во время весенних праздников, которому с древности в народной культуре разных стран приписывали магические функции. Вот лишь несколько обнаруженных мной в различных источниках интересных примеров. На амфоре, датируемой 430 г. до н.э., сохранилось изображение сатира, раскачивающего девушку на качелях, что служит подтверждением существования этой традиции в Древней Греции. Представляется, что ее преемственность имела место и в Древнем Риме. Раскачивание на качелях ассоциировалось с любовным актом, в древних обрядах символизировало ритуальное зачатие женщины после общения с божеством и в целом служило важной цели — обеспечению плодородия. По той же причине перед домами молодоженов ставили качели и, раскачивая их, пели песни эротического содержания с пожеланием семье большого потомства. В некоторых греческих деревнях и в наше время еще встречается по-

нее, предпосевного) цикла обряд катания на качелях — один из самых популярных в Восточной и Юго-Восточной Азии. Его повсеместное распространение вызывает особый интерес к его формам у разных народов. Исследователь приводит ряд примеров отражения данного обряда в литературе и искусстве, обоснованно делая вывод о связи обряда с ктеическим культом, приуроченным к весеннему или осеннему сезонам как времени пробуждения природы или благодарения за урожай⁴.

На Руси качели на Пасху и на Масленицу стали традиционным обрядовым элементом. Масленица, помимо прочего, являлась и праздником молодых семейных пар, что было обусловлено представлением о символической значимости солнца, дарующего жизнь и ее продолжение⁵. Среди необходимых действий при подготовке к качанию, обнаруживающих сходство с подобным развлечением во Вьетнаме, было возведение в определенном месте (к примеру, на деревенской площади) общественных качелей, катались на которых прежде всего парни и девушки. Возле них образовывалось что-то вроде деревенского клуба. Обряд сопровождался песнями, о характерной смысловой направленности которых говорят такие четверостишия из русского фольклора:

*На святой неделюшке
Повесили качелюшки.
Сначала покачаешься,
Потом и повенчаешься.*

*На горе стоят качели,
Пойду покачаюся.
Нынче лето отгуляю,
Зимой повенчаюся⁶.*

добный обычай. Упоминание о качелях можно найти в разных мифах и легендах, в частности в финно-угорской мифологии. У марийцев есть сказание о том, как небесная дева, дочь верховного божества Юмо, становится посредницей между небом и землей, при помощи качелей спускаясь на землю и поднимаясь на небо после любовного общения с земным юношей. В ряде стран Европы качели со временем превратились в светское развлечение, как несколько пикантно-фривольное (к примеру, в работах Ж.-О. Фрагонара, Н. Ланкре, П.-О. Кота, Ж.-Б. Пате и др.), так и просто в детскую забаву.

4 Стратанович Г.Г. *Народные верования населения Индокитая*. М., 1978, с. 66-68.

5 Во время празднования Навруза, отмечаемого иранскими и тюрскими народами согласно солнечному календарю ранней весной, катание на качелях было также широко распространено среди молодежи.

6 *Круглый год. Русский земледельческий календарь* (цит. по: Латышина Д.И. *Традиции воспитания детей у русского народа*. М., 2004, с. 62).

Подобные песни, в той или иной степени распространенные в народной культуре разных стран, в том числе и во Вьетнаме, их порой нарочито грубый юмор, фривольное, а часто и выходящее за рамки приличия содержание органично вписываются в легкомысленную атмосферу ярмарочного веселья, стихию праздника. В своей статье о художественной природе русских народных картинок известный культуролог Ю.М. Лотман пишет о снисходительности моральных норм балаганно-театральной культуры, поскольку ритуализованные формы календарных праздников, народный театр и лубок — те виды массовых искусств, которые подразумевают активную игровую реакцию со стороны аудитории, — подчинялись совершенно особым нормам морали. По мнению ученого, дело даже не в том, что существует связь с магическими актами, провоцирующими плодородие, а скорее в свойстве фривольной тематики, воспринимаемой именно как запрещенной в других условиях, переключать ее в игровое поведение, нормы которого не распространяются на внележащий обыденный мир⁷. Эта мысль справедлива и для вьетнамской игровой культуры, нашедшей яркое отражение в народной картине с ее жизнеутверждающим восприятием мира как гармоничного единства природы и человека, как особого вида искусства, живущего в атмосфере фольклорности и подчиненного законам традиционной обрядности.

Вернувшись к рассматриваемому выше сюжету, отметим, что на Дальнем Востоке в раннесредневековых хрониках, летописях, а позднее в светской литературе встречаются упоминания о весеннем катании как на простых, так и на сдвоенных качелях. Такие ритуалы можно проследить в культуре Китая, Кореи и Японии. В танском Китае качели были популярны в императорском дворце, где любителей этого занятия называли «наполовину небожителями», поскольку они взлетали в небеса только для того, чтобы тут же опуститься на землю. Катание на качелях в Китае были одним из распространенных видов увеселений во время Праздника Фонарей, отмечаемого на 15-й день после наступления Нового года по лунному календарю, а также Праздника Холодной пищи.

7 Лотман Ю.М. «Художественная природа русских народных картинок» // *Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д.А. Ровинского)*. М., 1976, с. 247-267.

По версии некоторых авторов, китайцы заимствовали данный способ проведения досуга от своих северо-западных соседей⁸.

Во Вьетнаме качели были особенно популярны. Уже во время правления династии Поздние Ли (1010-1225) они были неременным атрибутом весенних праздников, о чем упоминается в хрониках. Незамысловатое, казалось бы, развлечение сопровождалось целой серией ритуалов, следовавших друг за другом, причем к каждому этапу подходили весьма серьезно, учитывая многие факторы⁹. Возводили качели обычно неподалеку от общинного дома так, чтобы со всех сторон был хороший обзор для зрителей. Конструкция качелей была проста и традиционна. Надо сказать, что вьетнамские мастера достаточно точно воспроизводили их на лубках. Хорошо видно, например, что каркас делали из прочного бамбука, поручни — гладкими, без узлов и сучков, и удобными для рук. Доска, на которой стояли качающиеся, находилась достаточно близко к земле, чтобы можно было легко на нее запрыгнуть. Поскольку участники раскачивались очень высоко, иногда на десятки метров, необходимо было позаботиться об их безопасности. Для этого выбирали подходящий бамбук, не молодой и не старый, поскольку молодое растение было слабым, а старое — теряло упругость и могло сломаться. После возведения качелей каркас опечатывали бумагой и приглашали старейшего жителя деревни визуально проверить его надежность. Если стандарты удовлетворяли «комиссию», печать срывали. Это действие выполнялось под звуки барабана — неременного музыкального инструмента, традиционно используемого в ритуально-магических действиях вьетов со времен бронзовой культуры Донгшон. Соединив руки перед грудью, избранный проверяющий кланялся собравшимся жителям деревни, после чего от имени общины давал согласие на начало игры. Еще одним важным ритуалом, предваряющим качание, был выбор партнера, причем более активную

8 Интересно, как качели использовались в Индии: во время новогодних торжеств, на праздник Холи, именуемый в некоторых областях страны «праздником качания»; на качелях нередко раскачивали статуэтки богов. Вообще во многих храмах Индии среди ежедневных ритуальных действий, совершаемых со скульптурой (одевание, кормление и др.), распространен обычай качания статуй «божественных пар»: Шива-Парвати, Вишну-Лакшми.

9 Некоторые подробности об обрядах, связанных с катанием на качелях во Вьетнаме, можно найти на сайте <http://www.tracevietnam.com/Vietnam-culture-detail> (по данным 2010 г.)

роль в этом играли девушки. С помощью исполнения народных песен или игры в мяч *кон*, который бросали понравившимся юношам, они составляли пары, имея, кроме того, право отказаться от партнера, который бы их не устраивал. Часто эти игры называли *смотринами* и относили к системе сезонно-брачных обрядов.

Интересен был и сам процесс катания. Нарядно одетая пара становилась на доску лицом друг к другу и начинала раскачиваться. Постепенно качели набирали высоту, так что юноша и девушка практически лежали друг на друге. Само движение, раскачивание, подобно маятнику, различные выкрики, его сопровождающие, как и ряд других ритуальных действий, сохраняющих рудименты аграрного культа, призваны были способствовать пробуждению природы, ее плодородию. Зрители внизу сопереживали и аплодировали участникам. Как только пара приближалась к наивысшей точке, один из партнеров должен был протянуть руку и попытаться сорвать приз, подвешенный к перекладине, что являлось самой трудной частью игры. Пара проигрывала, если ей не удавалось сорвать приз или если молодые люди его роняли. Затем участники уступали место следующей паре.

Очень образно описывает процесс качания знаменитая вьетнамская поэтесса Хо Суан Хыонг, жившая на рубеже XVIII-XIX вв. В сборнике ее стихов «Весенний аромат» есть небольшое произведение «На качелях», посвященное этому праздничному обряду:

*Кто ловко-умело в весеннюю землю
Четыре столба вбивает?*

*Одни взбираются покачаться,
Другие — на них зевают.*

*У парня — коленей излом журавлиный,
Он горбит-сгибает спину;*

*Послушно девушка стан пчелиный
Навстречу ему выгибает.*

*Четыре штанины мелькают, алы,
И треплет их ветер удалый.*

*...Две пары яшмовых ног, устало
выпрямившись, замирают.*

*Весенние радости вы познали,
Счастливей на миг вы стали? –*

*Окончен праздник, столбы убрали,
Лишь дыры в земле зияют¹⁰.*

Не углубляясь в филологический анализ поэзии Хо Суан Хыонг, замечу, что в ее стихах, полных намеков, ассоциативности, двусмысленностей, не укладывающихся в рамки вьетнамской литературной традиции и вызывающих уже долгое время в литературной среде многочисленные дискуссии об их «пристойности», в XX в. исследователями поэтического наследия поэтессы была подмечена связь ее творчества с фольклором, «народной культурой Вьетнама феодальной эпохи с характерной для нее поэтизацией «материально-телесного» начала»¹¹. Как тонко подметил исследователь вьетнамской литературы Н.И. Никулин, двуплановость, свойственная стихам Хо Суан Хыонг, характерна и для некоторых лубочных картин, в частности для композиций «Сбор кокосовых орехов» и «Сцена ревности», где есть опыт игровой народной загадки типа «загадываю — все прилично, а отгадка непристойная»¹².

Двусмысленный сюжет печатного листа «Сбор кокосовых орехов» в этом плане очень показателен (рис. 3). Простой, незамысловатый мотив коллективного сбора плодов кокосовой пальмы превращается в своего рода фривольную галантную сценку, но на народной почве более приземленную, с ярко выраженным обрядово-сексуальным подтекстом и элементами любовной игры. Так, многофигурная композиция распадается

10 Хо Суан Хыонг. *Стихи*. М., 1968, с. 39 (перевод с вьетнамского Г. Ярославцева).

11 Никулин Н.И. *Вьетнамская литература X-XIX вв.* М., 1977, с. 242.

12 Там же, с. 244.

на пары молодых людей, стремящихся понравиться друг другу. Для этого все средства хороши! Красноречивые позы, взгляды, обнаженная грудь одной из девушек и приподнятый с целью демонстрации ножек подол юбки другой юной чаровницы, своими формами вызывающей отдаленные ассоциации с женскими образами первобытного искусства: крепкое, здоровое тело женщины, способной рождать сильных, здоровых детей. Действительно, «в дни сельскохозяйственных праздников мотив сбора урожая выступал залогом материального благополучия, наглядным пожеланием плодородия земли и в то же время плодovitости мужского семени»¹³. Встречающиеся на лубках надписи часто имеют сексуальный подтекст и являются игрой слов, как, например, выражение «белизна слоновой кости и чистота нефрита» говорит не столько о содержимом плода кокосовой пальмы, сколько намекает на некоторые интимные реалии женского тела. Эти чувственные образы и ассоциации искусно обыграны в стихотворении Хо Суан Хыонг:

*Тело мое словно хлебного дерева плод,
На согнутой ветке висящий.
Кожица шероховата, зато аромат
Она источает пьянящий...
Только руками касаться плода не смей,
Чтобы сок не пролился бродящий¹⁴.*

К числу картин, продолжающих развитие темы демонстрации красоты здорового и крепкого тела, относится также и данная в несколько ином контексте, без эротической составляющей, серия лубков, посвященных спортивным играм и состязаниям, без которых не обходился ни один весенний или осенний праздник во Вьетнаме. Гонки на лодках, различные виды борьбы, схватки с оружием, перетягивание каната и прочие жанровые сценки, на которых запечатлены крестьяне, как правило в момент активного действия, издавна украшали деревянные рельефы в об-

¹³ Деопик Д.В. *Вьетнам. История, традиции, современность*. М., 2002, с. 383.

¹⁴ Хо Суан Хыонг. *Ук. соч.*, с. 43.

щинных домах *динь*. Именно от рельефных композиций *диней* гравюра Донгхо перенимает многое, начиная с круга образов и сюжетов до манеры изображения. Характерные для обоих видов народного искусства черты — своеобразие композиции, лишенной перспективных построений, умение мастера выделять главное, не отвлекаясь на детали, условность изображения, непропорциональность фигур, придающая тем не менее образам особое очарование, отсутствие моделировки и тональной нюансировки — еще некоторое время назад часто давали повод искусствоведам для негативных и пренебрежительных высказываний и рассуждений о «примитивности» лубочных картин. В настоящее время подобное отношение к народной картине изменилось, лубок рассматривают с точки зрения иной эстетической системы, другой «картины мира», утвердившейся на протяжении веков в народном сознании¹⁵.

В коллекции ГМВ есть несколько гравюр на тему спортивных соревнований. «Парад (Шествие с барабаном)» (рис. 4) относится к разряду шествий, оповещающих о начале спортивных игр. На картине изображены несколько мужчин с веерами в руках, фигуры которых туго затянуты широкими поясами. Двое из них несут подвешенный на шест большой, декоративно украшенный барабан. Как правило, подобные процессии лучших, самых сильных и ловких молодых людей проходили по деревне, торжественно открывая игры, а жители деревни могли поближе познакомиться с участниками и заодно выбрать, за кого «болеть» в предстоящих поединках. Об этом свидетельствует и надпись на картине: «(Бравые) юноши нашей деревни».

Гравюры «Борьба», «Поединки с мечами», «Перетягивание каната» и «Поединок» можно объединить в серию картин, демонстрирующих различные виды состязаний с оружием и без него. Первые две композиции

¹⁵ Несмотря на то что изначально и мастерами, и основными покупателями народных картин были сами жители общины, позже с развитием городской культуры гравюра Донгхо стала вызывать интерес у представителей разных социальных слоев. Не случайно и в наши дни выставки вьетнамской гравюры пользуются успехом во многих странах. Возросший в современном, насыщенном художественным многообразием мире интерес к народному творчеству в разных странах является следствием того, что культура, возникшая в народной среде, во многом близка современному человеку в силу определенной архаичности фольклорного мышления последнего.

схожи. На гравюре «Борьба» (рис. 5) представлены три пары борющихся спортсменов, запечатленных на разных стадиях схватки, и два наблюдателя, возможно, также из числа участников, уже закончивших бой, а быть может, еще ожидающих своего выступления. Другой лист (рис. 6) композиционно напоминает предыдущий лубок с той лишь разницей, что поединки проходят с использованием оружия. Здесь сражаются только две пары, а в левой части лубка на земле сидит проигравший участник, возле которого изображены брошенный меч и щит, справа же стоит, очевидно, победитель.

На картине «Перетягивание каната» (рис. 7) показано коллективное соревнование: две группы участников по пять человек, активно упиравшись, пытаются перетянуть на свою сторону канат, прикрепленный к декоративно украшенному, вертикально стоящему бревну в центре лубка. Во всех трех случаях крепкие округлые тела атлетов даны весьма упрощенно, без четкой моделировки фигур, размещенных на одноцветном фоне листа в пустом, условном пространстве, без каких-либо элементов пейзажа. Исключение составляют лишь свисающие на заднем плане несколько связок монет (либо петарды) — вероятно, награда победителям. Однако при желании легко можно домыслить окружающий антураж, часть площади, где проходят соревнования, а живые, выразительные позы соревнующихся в силе и ловкости молодых людей заряжают оптимизмом и жизнерадостностью, что отличает гравюру Донгхо.

На лубке «Поединок» (рис. 8), завершающем цикл гравюр, посвященных спортивной тематике, изображены четыре участника состязаний: двое из них сошлись в поединке, третий мужчина, стоя чуть позади спортсменов, бьет в барабан, четвертый наблюдает за ходом схватки, сидя под деревом. Данный печатный лист отличается от предыдущих работ серии наличием довольно разработанного архитектурного пейзажа на заднем плане картины. Подобное композиционное решение способствует более цельному восприятию происходящего.

Проведение спортивных состязаний в дни весенних праздников было также связано с традицией регулярного набора рекрутов в армию. Во вьетских хрониках есть сообщение о том, как правитель Куанг Чунг весной 1789 г. вел свои войска на север для разгрома цинской армии. В одной деревне, где он остановился, все мужское население захотело

вступить в ряды его войска. Чтобы не оставлять общину без защитников, устроили соревнования по борьбе, причем добровольцы сражались, разделившись согласно возрастным категориям. Победители ушли в военный поход, а остальным воинам выпала честь защищать жителей своей деревни. Необходимо отметить, что в поединках принимали участие не только юноши или взрослые мужчины, часто на «арену» выходили и женщины, схватки между которыми были не менее зрелищными.

Из многочисленных ритуалов Праздника середины осени (*Тет чунг тху*), или, как его еще называют, Праздника детей (*Тет че кон*), в гравюре Донгхо нашли отражение красочные театрализованные процессии — «Шествие со львом» и «Шествие с драконом». «Шествие со львом» (рис. 9), часто также называемое в литературе «Шествием с единорогом», представляет собой интересный образец графического искусства, в котором нашел отражение культурный обмен между странами Востока. Играющее ключевую роль в данном ритуальном шествии существо, а именно лев, на самом деле лишь отдаленно напоминает реально существующий прототип¹⁶. В отличие от переданных более реалистично каменных львов, скульптуры которых стоят у ворот храмов для защиты входа от злых духов, на лубке можно видеть стилизованное изображение животного с большим хвостом и декоративно украшенным туловищем.

Путаницу, вызвавшую противоречивые сведения в литературе, где название как самого праздничного действия, так и одноименной гравюры бывает в двух вариантах, скорее всего можно объяснить различной степенью информированности исследователей. Некоторые из них, опи-

¹⁶ До сих пор точно неизвестно, когда во Вьетнаме появились настоящие львы. Считается, что в Китае, по различным сведениям, это произошло приблизительно в эпоху Хань (205 г. до н.э. — 220 г. н.э.). Скорее всего, они попали в страну по Великому шелковому пути в качестве диких зверей, привозимых торговыми караванами, либо, что вероятнее (и не противоречит первой версии), в качестве посольских даров императору из Индии, Ирана или Афганистана. Причем, возможно, первыми животными, попавшими ко двору, были даже не львы, а львицы. Тот факт, что этих животных тогда могли видеть лишь единицы, и объясняет весьма отдаленно напоминающие реальный облик ранние изображения львов, тем более что авторы работ, как живописных, так и скульптурных, воссоздавали их образы по памяти или даже, как мне представляется, по рассказам очевидцев. Впоследствии образ льва стал связываться с различными мифологическими представлениями и приобрел еще более фантастический облик.

сывая гравюру, делали упор на бóльшее внешнее сходство с реальным львом, как его представляли вьетнамцы, в то время как другие обращали внимание на декоративный завиток на лбу изображенного существа, который интерпретировали как рог единорога, указывая также на его важной статус как одного из четырех священных животных Вьетнама. Мне представляется, оба названия имеют право на существование, поскольку единорог (*лан*, *килан*) ранее заменял льва в группе *ты линь* (четыре священных животных). Единорог, как и дракон, имеет волшебную природу, так как сочетает в себе признаки нескольких животных: голову льва, тело оленя, иногда покрытое шерстью или чешуей рыбы, хвост буйвола, конские копыта. На самом деле образ этого мифического существа был привнесен из Китая, где он известен как *цилинь*, вместе с распространением буддизма. Это считающееся травоядным животное можно узнать по особому признаку — рогу на лбу, заканчивающемуся мягким наростом, что указывает на его мирную природу и неспособность причинить зло. Отсюда и символика изображения — пожелание мира и процветания¹⁷.

Часто во вьетнамском искусстве вместо единорога изображали *кон ли* — мифическое существо с головой дракона и телом лошади. Однако для приведенного в статье описания ритуальных действий, связанных с вышеуказанной гравюрой, по ряду причин используется название «Шествие со львом». Во-первых, мне кажется очевидным произошедшее со временем в народном сознании вьетнамцев смешение образов двух существ и постепенное вытеснение образом льва образа единорога, встречающегося в настоящее время в изобразительном искусстве редко. Кроме того, именно изображение льва наиболее соответствует фольклорному аспекту праздничного действия. Следует еще сказать, что другой вариант названия лубка — «Танец со львом» (как и в аналогичном случае, когда речь пойдет о лубке с изображением дракона), и это также оправдано, так как из-за статичности композиции на печатном листе не всегда понятно, является ли изображенное на картине действие

17 Гожева Н.А., Сорокина Г.М. *Волшебный мир узоров. Энциклопедия орнаментальных мотивов Юго-Восточной Азии*. М., 2003, с. 75.

фрагментом процессии или собственно танцем. Поэтому мне кажется уместным рассмотреть обрядовую направленность обоих вариантов.

Существующее представление о том, что вьетнамский танец со львом является прямым заимствованием и трансформацией китайского аналога, опровергает американский ученый В. Эберхард, выдвигая версию о персидском происхождении танца. По его мнению, этому действу, вошедшему в китайскую культурную традицию, по меньшей мере тысяча лет. Китайское слово *ши* (лев) происходит от персидского *шри*. Один из поэтов танской эпохи Бо Цзюй-и писал о «варварах» в золотых масках, которые «смастерили льва; деревянной была его голова, шелковым — его хвост, глаза его покрыты золотом, зубы его окованы серебром»¹⁸. В. Эберхард полагает, что танец со львом исполнялся в дни Новруза, а впоследствии с введением персами нового календаря характер праздника изменился, став частью праздника «холодной воды», когда группы мужчин в сопровождении танцоров шли по улицам, обливая водой друг друга и зрителей¹⁹. Известно, что некоторые труппы исполнителей путешествовали по разным странам, часто сопровождая купеческие караваны, а также миссионеров. Таким образом они попадали и в Китай, способствуя своими выступлениями культурному обмену. Имевший большой успех танец, скорее всего в несколько видоизмененном варианте, стал частью китайской культуры и исполнялся в дни Нового года²⁰.

Проходя долгий путь по разным странам, танец со львом обрастает обширным фольклорным багажом, дополненным во Вьетнаме своими легендами и сказками. Одна из них объясняет проведение данного ритуального танца именно в дни Праздника середины осени. Легенда повествует о старой одинокой женщине, добывающей средства к существованию шитьем. Однажды, в 15-й день 8-го месяца, она пошла в дом заказчицы, чтобы забрать ткань и сшить *аозай* (женское национальное

18 Эберхард В. *Китайские праздники*. М., 1977, с. 58.

19 Там же.

20 Согласно одному из преданий, появление китайского танца со «львом» связано с эпохой Южных и Северных династий (IV-VII вв.), когда во время военных действий, чтобы испугать боевых слонов противника, один китайский военачальник предложил сделать чучела, напоминающие царя зверей с яркой и устрашающей внешностью. Эти чучела приводили в движение два воина, которые влезали в шкуру.

платье), и не заметила, как стемнело. По дороге домой она увидела, что перед каждым домом стоит зажженный фонарь, многие пьют вино. Тогда, купив лепешек и фруктов, женщина пошла дальше, любуясь прекрасной луной. Когда она проходила через лес, навстречу ей вышел лев-людоед, но женщина упростила зверя не трогать ее, пока она не налюбуется луной. Вернувшись домой, она забыла о встрече, но, когда небо заволочло тучами, заплакала от испуга. Плач услышали духи и послали ей на выручку сколопендру, которая укусила льва, и тот издох. Об этом случае узнал император и распорядился рассказывать в ночь на 15-й день 8-го месяца о львах-людоедах. С тех пор и устраивают на улицах в дни Праздника середины осени представления со «львами»²¹. Эта история особенно примечательна тем, что в ней объединились несколько аспектов данного праздника — любование луной как часть обрядов поклонения Луне, проводимых в эти дни, и театрализованные уличные представления как намек на события, описанные выше.

Во Вьетнаме «лев» нередко сопровождал процессию с фигурой дракона, но мог выступать и самостоятельно. Существует две разновидности шествия со «львом». Не сильно отличаясь по форме и смысловой нагрузке, процессии проходят в разное время года. На юге страны подобные шествия можно увидеть, как правило, только в дни празднования Нового года, что, возможно, учитывая наличие большой китайской диаспоры, объясняется сохранением китайских обычаев. Шествие начинается рано утром в первый день Тет. На севере Вьетнама процессии традиционно проходят по улицам в сумерки 15-го дня 8-го месяца, т. е. во время Праздника середины осени, представляя собой шумное, веселое и яркое зрелище, посмотреть на которое собирается большое количество зрителей. Помимо двух, а иногда и более, исполнителей роли «льва» в шествии принимают участие дети, несущие традиционные пятицветные знамена, бумажные фонари в виде различных животных (зайца, рыбы) или звездочек на длинных шестах, а также музыканты, бьющие в барабаны, гонги и тарелки. Нередко в борьбу со «львом» вступают не-

21 Thai Van Kiem. «Les fêtes traditionnelles vietnamiennes» // *Bulletin de la Société des Etudes Indochinoises*. Vol. 36. 1961, № 1, p. 385 (цит. по: *Календарные обычаи и обряды народов Юго-Восточной Азии*, с. 90).

сколько воинов с мечами. Изюминкой этого зрелищного действия стали традиционные подношения «льву» от жителей домов и владельцев лавочек, мимо которых он проходит. Подарки, часто денежные, донаторы старались подвесить повыше, например на балкон дома, чтобы усложнить задачу «льву». Для достижения цели танцоры, исполняющие роль «льва», должны были взобраться наверх либо по приставной лестнице, либо по пирамиде, составленной другими участниками процессии. При этом необходимо было помнить о своей роли и в момент «восхождения» продолжать совершать танцевальные движения, имитируя повадки зверя. Естественно, это влияло на выбор исполнителей главной роли, которые должны были быть ловкими и подвижными. Все действия участников проходили под барабанный бой и бурную поддержку зрителей. Кульминационный момент наступал, когда «лев проглатывал» подарок, после чего процессия медленно перемещалась к следующему дому за очередным подношением²².

Процессии с фигурой дракона популярны во многих странах Востока, однако в Китае и Вьетнаме они вызывают особый интерес в силу значимости мифического существа, входящего в состав четырех священных животных (рис. 10). Жители Вьетнама считают дракона своим первопредком, основателем вьетской государственности. Считается, что вьеты произошли от брака государя дракона Лак Лонг Куана и небесной феи Эу Ко, а их старший сын стал управлять страной под именем Хунг как основатель первой династии. Древний ритуально-магический обряд вызывания дождя также напрямую был связан с властью дракона, распоряжающегося водной стихией по своему усмотрению. Отметим, что Вьетнам долгое время находился в орбите китайской культуры, заимствования из которой отчетливо прослеживаются в искусстве вьетнамцев, особенно в придворном искусстве. Этим фактом, в частности, объясняется и утверждение дракона как символа императорской власти как олицетворения божественной силы, могущества и нравственного совершенства.

22 Некоторые сведения об этом красочном действе во Вьетнаме можно получить на сайте http://www.vnstyle.vdc.com.vn/lunar_newyear/tet_miscellany/Unicorn-dance.html

Однако в народном искусстве деревенской общины, где влияние искусства феодальных верхов было не столь велико из-за развитого комплекса традиционной обрядности, связанной с культом предков, сформировалось свое восприятие этого мифического животного. Вьеты относятся к дракону с огромным почтением, они воспринимают его как доброе существо, олицетворяющее богатство, счастье и процветание, жители общины «проецируют» на дракона свое отношение к предкам как советчикам и охранителям семьи, к которым всегда можно обратиться с какой-либо просьбой. В фольклоре Вьетнама существует большое количество преданий и легенд, в которых дракон приходит на помощь простым людям, часто выступая их защитником в трудное для страны время. Неудивительно, что процессия, изображенная на лубке, как и танец с драконом, исполняемый в дни праздников, получили широкое распространение по всей стране.

Сопровождаемый ударами в барабаны, определяющими его ритмическое построение, танец представляет собой яркое зрелище, особенно его финальная часть с традиционным фейерверком при появлении дракона (будь то выступление в театре кукол на воде или уличное действие). Для манипуляций огромным телом, изготовленным из бамбукового каркаса, обтянутого желтой тканью и затем раскрашенного, необходима команда обычно из восьми человек: двое управляют головой и хвостом, остальные поддерживают туловище. Существует более упрощенный вариант танца, который можно расценивать как детскую попытку переноса в свои повседневные игры праздничного ритуального действия. Это танец-игра в «летающего в облаках дракона», где дети образуют цепочку, стоя друг за другом. Первый ребенок исполняет «роль головы», остальные — извивающееся тело. В процессе игры дети обращаются к дракону с традиционной просьбой о дожде. Что касается непосредственно шествия с драконом, то эта многолюдная процессия аналогична описанной в предыдущем случае. Люди в традиционных нарядных одеждах, нередко в карнавальных масках, медленно проходят по центральной улице с разноцветными знаменами и штандартами с начертанными на них иероглифическими пожеланиями мира и процветания.

К числу гравюр, представляющих шествия, относится и юмористический лубок «Процессия крыс с драконом» (рис. 11). Мастерам из дерев-

ни Донгхо, создавшим лубок, показалось, видимо, забавным представить зрелище подобным образом, с демонстрацией всех реалий и атрибутики, принятой в таких процессиях: на картине те же музыканты, те же участники шествия с различными флагами и фонариками, со связками петард, наконец, та же грозная фигура дракона. Разница лишь в том, что все изображенные участники церемонии — крысы, что, как это часто бывает в лубке, подтверждено надписью в верхней части картины: «Процессия крыс с желтым драконом». По-видимому, гравюра является своеобразной пародией на традиционное развлечение этнических китайцев, проживавших в Тханглонге (современный Ханой) во время правления в Китае маньчжурской династии. Французский исследователь народной картины Вьетнама М. Дюран в свое время выдвинул спорную, на мой взгляд, но весьма остроумную версию о юмористической подоплеке лубка, которая заключается в том, что слишком длинные хвосты крыс являются аллюзией на косички, которые носили китайцы в то время²³. Иногда в литературе гравюра встречается под другим названием — «Процессия крыс с воздушным змеем-драконом». Несмотря на существование действительно распространенной формы воздушного змея в виде дракона, представляется очевидным, что на картине изображено шествие именно с фигурой дракона, выполненной традиционным способом, тем более что на лубке отчетливо видны шесты, с помощью которых две крысы управляют фигурой мифического существа. Однако, возможно, подобное название оправдано. Дело в том, что многие старые ксилографические доски в XX в. пострадали или были утеряны во время военных действий. Поэтому вполне допустима версия о существовании, к примеру, в XVIII–XIX вв. — времени расцвета народной картины Вьетнама — или в начале XX в. иного варианта лубка, подтверждающего это название, перенесенное на похожую картину или новую доску-матрицу. Но, скорее всего, такое название возникло из-за огромной популярности игр с бумажными змеями.

Есть несколько лубков, которые тематически можно объединить из-за изображенного на них запуска воздушного змея — изысканной

23 Durand M. «Imagerie populaire vietnamienne» // *Publications de l'École française d'Extrême-Orient*. Vol. 47. Paris, 1960, p. 3.

и увлекательной игры, широко распространенной среди вьетнамцев. Техника изготовления змея знакома многим, и интересным атрибутом его конструкции во Вьетнаме стала дудочка, просверлить отверстия в которой необходимо было таким образом, чтобы во время полета змея мелодия звучала за счет ветра. Возможно, именно тема ветра и игры на этом музыкальном инструменте повлияли на объединение в пандан двух популярных благопожелательных картинок с изображениями мальчиков на буйволах. Один из них показан играющим на флейте под большим листом лотоса — намек на зонтик почета *лаунг*, традиционный атрибут лауреата, успешно сдавшего экзамен на звание гражданского или военного чиновника, благопожелание успешной карьеры (рис. 12). Другой мальчик, расслабленно возлегая на спине животного, держит над головой большую плетеную шляпу так, будто запускает воздушного змея (рис. 13). Именно поэтому лубок и получил название «Мальчик, запускающий воздушного змея». Кроме того, иероглифические надписи, присутствующие на обоих печатных листах, часто составляют пару в совместном прочтении: «Играет мальчик на флейте, дует ветер, поднимается воздушный змей». Реже тексты на лубках имеют самостоятельное значение. Надпись на листе с изображением мальчика с флейтой на буйволе может гласить: «Звук флейты — тонкий звон, буйвол не может есть, только слушает», а на парной гравюре — «Осенью нередко бывает ливень, дует ветер, змей поднимается высоко, и мальчик чувствует себя генералом»²⁴. Наиболее распространенными, как на рассматриваемых гравюрах из коллекции ГМВ, являются помещенные в верхней части лубков фразы: «Все зеленеет, лист лотоса его укрывает» и «Летит в осеннем ветре крыло». Обе картинны, изображенные в пандане, символизируют мир и спокойствие²⁵.

Тему воздушных змеев продолжает гравюра «Детство императора» («Запуск воздушного змея») (рис. 14), на которой изображена небольшая процессия, состоящая из маленьких погонщиков буйволов — традиционное занятие детей во Вьетнаме. Впереди идут двое мальчиков с пальмо-

24 Сведения были получены мною во время беседы с художником Нгуен Данг Те во время посещения его мастерской в деревне Донгхо (провинция Бакнинь) в 2005 г.

25 Durand M. *Op. cit.*, p. 58.

выми листьями на плечах, за ними еще два ребенка верхом на буйволах. Один из них — Динь Бо Линь, будущий император и основатель династии Динь (968–979, тронное имя Динь Тьен Хоанг). Сидя на белом буйволе, он запускает воздушного змея в честь весеннего праздника, пользуясь тем, что дует легкий ветерок. Подобные развлечения были популярны также во всем дальневосточном регионе. К примеру, в Китае наиболее благоприятными для запуска бумажных змеев днями считались дни Праздника Цинмин, когда обычно дует умеренный весенний ветер. Змеи поражали разнообразием своих форм и расцветок. По преданию, Цао Сюе-цин (предположительно 1715–1764), знаменитый литератор цинской эпохи и автор известного романа «Сон в красном тереме», был хорошим мастером по изготовлению бумажных змеев²⁶. Истоки игры связаны с магическим обрядом изгнания злых духов и обеспечения здоровья детей, но со временем игра выходит из обрядовой практики. Традиционное развлечение запуска воздушных змеев, некогда заключавшее в себе пожелание благополучного нового года, хорошего урожая и счастливой жизни, постепенно перешло в разряд спортивных игр со своими правилами. Змея оценивали по нескольким критериям, среди которых были его размеры и красота, быстрый взлет и высота полета, свободное планирование, а также мелодия, издаваемая его дудочкой. В настоящее время во Вьетнаме, как и в других странах Дальнего Востока, проведение фестивалей по запуску воздушных змеев остается одним из популярных праздничных развлечений.

К зрелищам, представляющим собой бои реальных животных, относится изображенная на гравюре «Схватка тигра со слоном» (рис. 15), выполненная в технике черно-белой ксилографии. Заключенное в рамку изображение двух крупных животных, фигуры которых заполняют почти все пространство лубка, демонстрирует один из моментов боя — тигр, стоящий на задних лапах, нападает на слона. Данный сюжет иллюстрирует реальные события из национальной истории: дворцовые развлечения императоров династии Нгуен (1802–1945) — последней династии

26 Сун Чжаолин, Ли Лулу. *Традиционные праздники Китая в иллюстрациях*. Издано в Китае, 2007, с. 90, 94.

Вьетнама, имевшие место с 1830 по 1904 г. Для смертельных поединков между животными неподалеку от г. Хуэ (столица Нгуенов в Центральном Вьетнаме) в XIX в. была построена большая круглая арена с возвышением для императора и его свиты, а также с пятью клетками для тигров и воротами, через которые на арену попадали слоны. Необходимо отметить тот факт, что победа слона была предсказуема, поэтому, по обыкновению, перед боем у тигров обрезали их главное оружие — когти, а слонов хорошо кормили. Действительно, слон как олицетворение императорской власти и силы Нгуенов всегда выходил победителем против тигра, представляющего, как правило, мятежников, посмеявшихся выступить против правителей. В этой демонстрации незыблемости власти императора нашли отражение отголоски предшествующих установлению последней династии политических событий — многочисленных восстаний тэйшонов (1771–1802), выступлений представителей различных социальных слоев, завершившихся объединением страны под властью Зя Лонга (тронное имя первого императора династии Нгуен). К слову, помимо проведения схваток тигров со слонами на арене близ Хуэ проходили тренировочные маневры отрядов боевых слонов, которых вьетнамцы использовали в армии с давних пор. Изображение этих могучих животных стало традиционным в историческом жанре народной картины, где многие прославленные воители прошлого восседают на слонах.

Подводя итоги, необходимо отметить, что в народной картине Донгхо нашли отражение различные календарные обычаи и обряды, связанные с такой важной составляющей жизни человека, как праздник. Примечательно, что, имея этническую специфику, календарные праздники вьетнамцев свидетельствуют об определенной общности человеческой культуры, чему в немалой степени способствовали историко-культурные связи между разными странами. Жизнерадостные, полные оптимизма лубки давно переросли свое первоначальное предназначение и вышли за рамки религиозной обрядности, обогатившись позднее новыми темами и сюжетами и дав мощный импульс развитию изобразительного искусства XX в. Они стали источником вдохновения для мастеров, работающих в новых для вьетнамского изобразительного искусства техниках и создающих произведения, в которых легко можно увидеть стилистические и сюжетные линии, идущие от гравюры Донгхо.



Рис. 1

Игра «Поймать козу (Жмурки)»
Вьетнам, 2010 г.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМВ, инв. № 22589 I

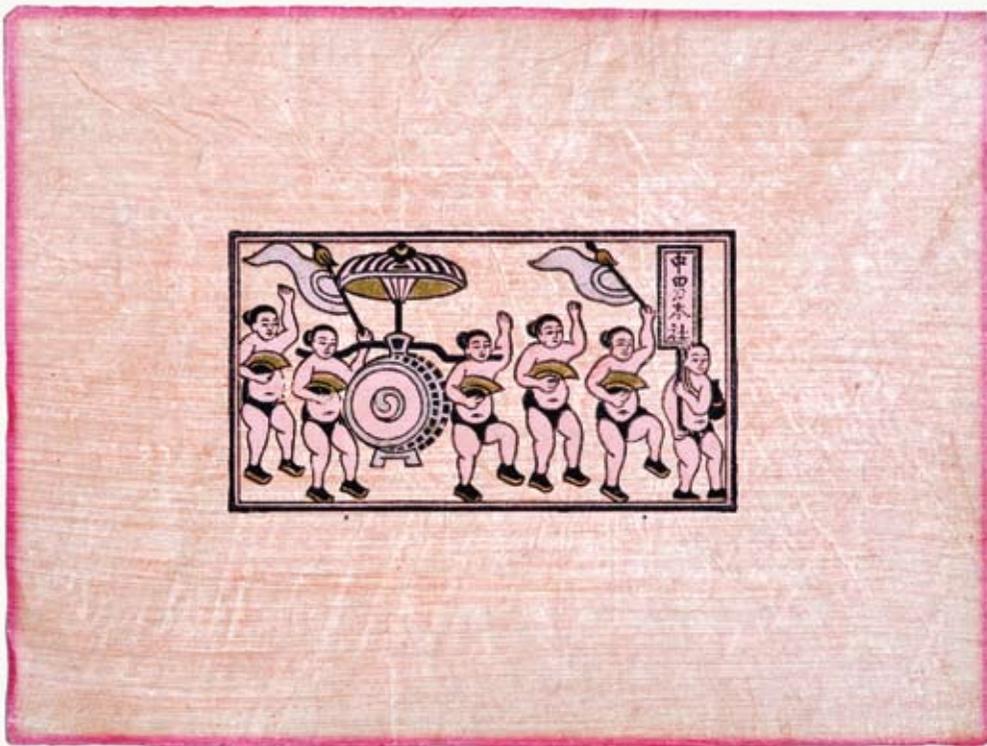


Рис. 2 На качелях
Вьетнам, 2010 г.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМВ, инв. № 22588 I

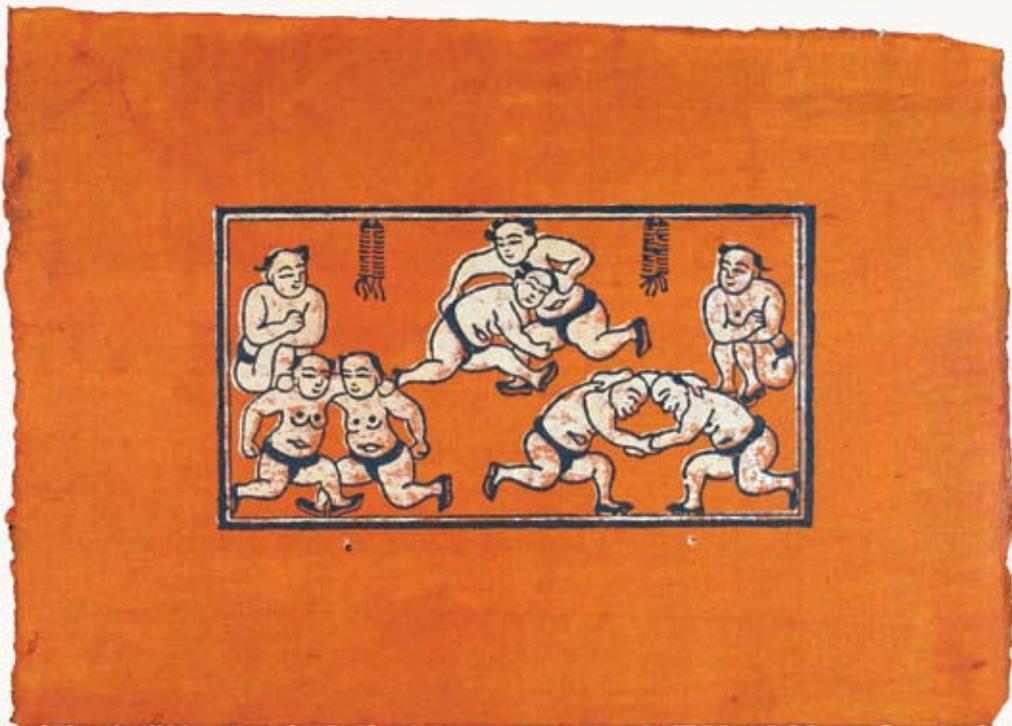


Рис. 3 Сбор кокосовых орехов
Вьетнам, 1950–60-е гг.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМВ, инв. № 14667 I

4



5



6



Рис. 4 Парад (Шествие с барабаном)
Вьетнам, 1970-е гг.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМВ, инв. № 22569 I

Рис. 5 Борьба
Вьетнам, 1970-е гг.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМВ, инв. № 20485

Рис. 6 Поединки с мечами
Вьетнам, 2010 г.
бумага ручного отлива, ч/б ксилография
ГМВ, инв. № 22617 I

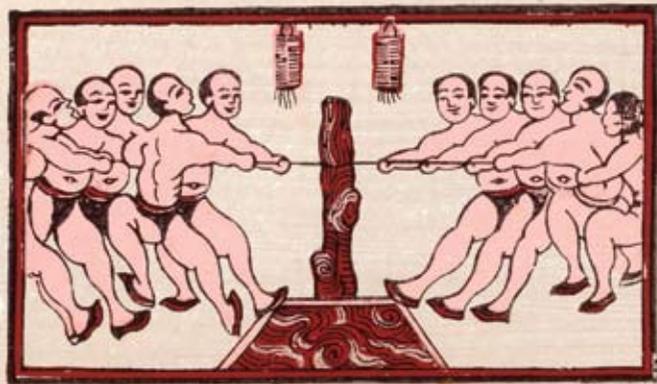


Рис. 7 Перетягивание каната
Вьетнам, 2010 г.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМВ, инв. № 22613 I



Рис. 8 Поединок
Вьетнам, 2010 г.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМВ, инв. № 22616 I



Рис. 9 Шествие со львом
Вьетнам, втор. пол. XX в.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМБ, инв. № 20445 I

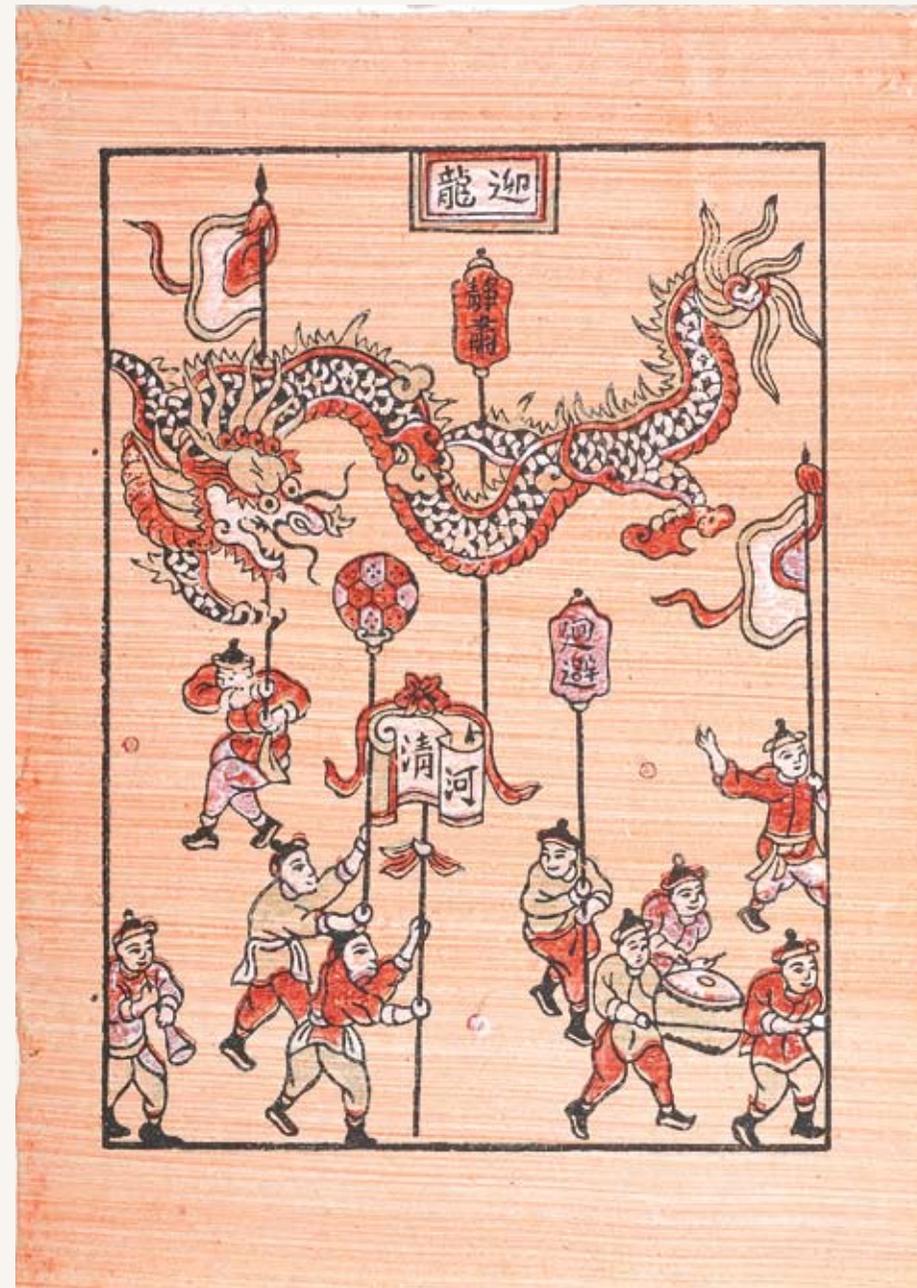


Рис. 10 Шествие с драконом
Вьетнам, втор. пол. XX в.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМБ, инв. № 20444 I



Рис. 11 Процессия крыс с драконом
Вьетнам, 2010 г.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМБ, инв. № 22614 I

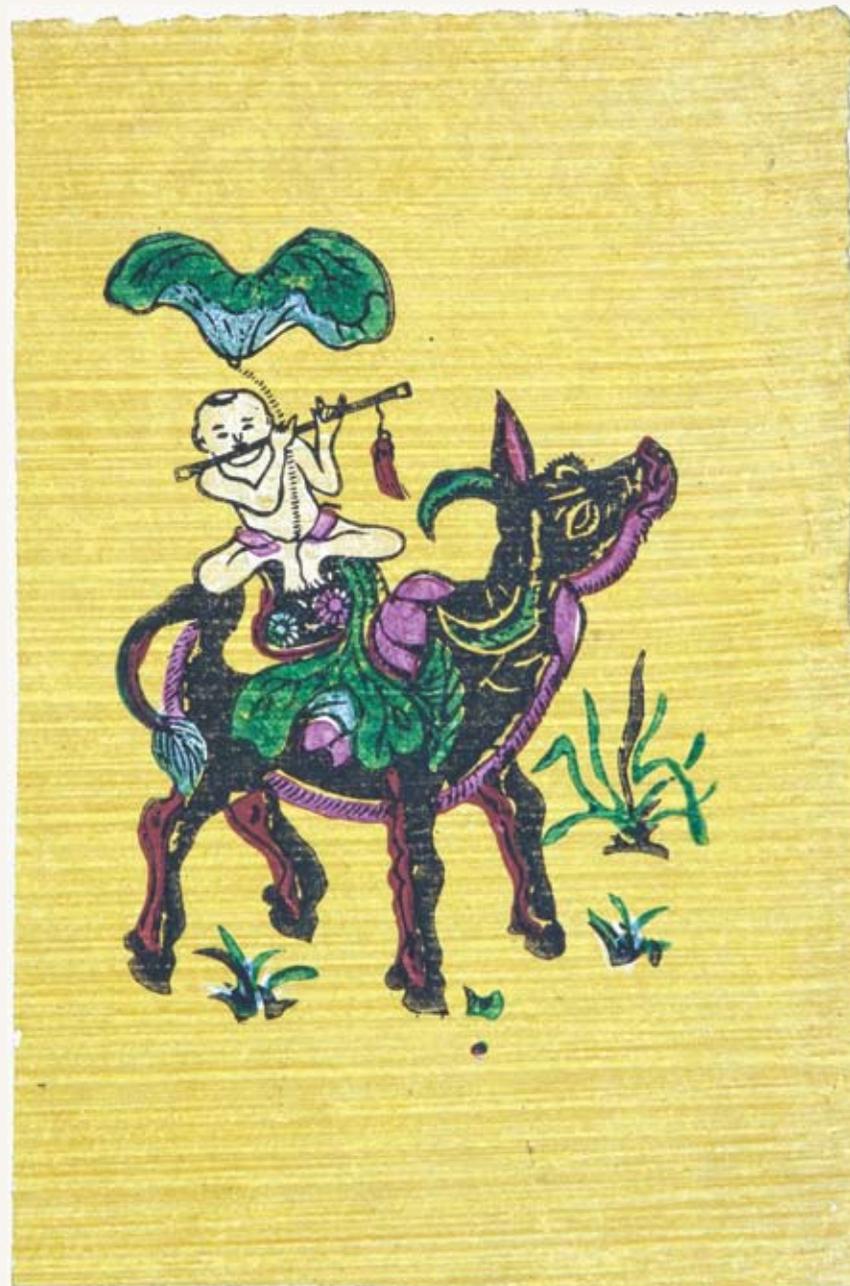


Рис. 12 Мальчик с флейтой на буйволе
Вьетнам, XX в.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМБ, инв. № 21097 I



Рис. 13 Мальчик, запускающий воздушного змея
Вьетнам, втор. пол. XX в.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМВ, инв. № 21781 I

Рис. 14 Детство императора (Запуск воздушного змея)
Вьетнам, 1970-е гг.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМВ, инв. № 20486 I

Рис. 15 Схватка тигра со слоном
Вьетнам, 2005 г.
бумага ручного отлива, ч/б ксилография
ГМВ, инв. № 21786 I



А.С. Легостаева

Народная картина как источник вдохновения для современных вьетнамских художников

Проблема традиций и новаторства является одной из самых актуальных и сложных в истории мирового искусства. Как правило, под традиционностью народного искусства понимают в основном устойчивость образов, форм и приемов, их сохранение и преемственность в работах мастеров последующих поколений. Все вышесказанное применимо и к народной картине Вьетнама. Но прежде чем осветить эту проблему, дадим краткую характеристику столь интересного и самобытного явления, как вьетнамский лубок.

Наиболее распространенной и устойчивой является версия исследователей о том, что ксилография возникла во Вьетнаме в XI в. для печати книг религиозного содержания с иллюстрациями. Как правило, подобного рода издания создавали в буддийских монастырях, и в настоящее время в нескольких храмах страны сохранились старинные

доски с вырезанными на них буддийскими текстами. Позже, благодаря прочному положению, которое занимал буддизм, и с введением в конце XIV в. в оборот бумажных денег¹, искусство печати развивается, растет число деревень, где мастера занимаются изготовлением гравюр на дереве, а также производством специальной бумаги *зо* из коры орлиного дерева или аквилярии (*Rhaumoneurom Balansae*), традиционно используемой для ксилографии. Печатные центры существовали в нескольких провинциях Северного Вьетнама, в том числе и в горных районах, а также в центральной части страны. Постепенно мастера-печатники расширяют тематический репертуар, создавая в рамках обрядовой практики отдельные листы-гравюры с благопожелательными сюжетами, получившими в стране наибольшую популярность. Со временем сюжеты становятся весьма разнообразными: от картин на исторические и религиозные темы до жанровых, часто сатирических сценок, охватывающих разные сферы деревенской жизни.

Техника изготовления деревенского лубка сводилась к печати с нескольких досок (от трех до пяти), по одной для каждого цвета, и печати контура на завершающей стадии. Городскую картину, напротив, расписывали от руки после нанесения контура. В обоих случаях использовали натуральные материалы и красители, к которым в XX в. для создания ханойской картины добавили химические краски. На подготовительной стадии мастера использовали для придания большей прочности тончайшей бумаге специальную грунтовку. Она включала в себя толченый перламутр морских раковин, смешанный с клеем на основе рисового отвара, к которому часто на этом этапе производства картины подмешивали краску для создания цветного фона. Ту же перламутровую «пудру» добавляли в краски, чем объясняется их своеобразное мерцание.

В настоящее время лубки из деревни Синь близ г. Хуэ и центра Ким-Хоанг, а также картины религиозного содержания народности зао можно увидеть только в музеях, частных коллекциях и антикварных ма-

¹ Известно, что на введенных в оборот в 1396 г. бумажных купюрах разного достоинства были изображены в числе прочего водные растения, облака и *ты линь* — четыре мифических существа (дракон, феникс, единорог и черепаха). Рисунки были высокого художественного качества, т.е. техника ксилографии к этому времени была достаточно усовершенствована.

газинах. Та же участь, к сожалению, вскоре ожидает городской лубок с ханойской улицы Хангчонг — одного из наиболее известных центров по производству народной картины.

Намного лучше складывается ситуация с «родоначальником жанра» — лубком из деревни Донгхо, расположенной недалеко от г. Ханоя (провинция Бакнинь), который в настоящее время переживает второе рождение. До сих пор в литературе нет единого мнения о времени возникновения деревенского лубка, поскольку исследователи приводят различные временные периоды (от XI до XIX вв.), порой объединяя время возникновения ксилографии и собственно народной картины. Учитывая тот факт, что народная картина, бывшая изначально культовой, выделялась позже из обрядовой практики в отдельный вид графики, а также ряд других факторов, наиболее вероятной датой возникновения картины Донгхо автору представляется конец XV – начало XVI вв.

Мастера Донгхо традиционно производят картины *чань тет* для семейных ритуалов, связанных с празднованием *Тет Нгуен дана* — Нового года по лунному календарю. Яркие картинки насыщены благожелательной символикой и являются хорошим подарком в канун праздника. Однако, несмотря на популярность, лубок как художественное явление до сих пор остается малоизученным. Народная картина долгое время находилась на периферии исследований историков искусства, что характерно для многих стран Европы и России в частности. За последнее столетие было опубликовано лишь порядка десяти больших серьезных трудов, посвященных вьетнамской народной картине, причем некоторые из них были написаны культурологами либо художниками, рассматривающими лубок в контексте всей истории вьетнамского графического искусства. К тому же авторы пишут в основном о лубках Донгхо и гравюрах с улицы Хангчонг, оставляя вне поля зрения работы мастеров других центров.

Возвращаясь к теме статьи, отметим, что в Европе народное искусство начало вызывать к себе интерес в связи с формированием в кон. XIX — нач. XX вв. так называемого массового искусства и модой на «примитив». Эта мода отчасти была обусловлена проведением всемирных выставок, на которых европейцы смогли познакомиться с искусством и различными ремеслами колоний, в частности с народной карти-

ной и декоративно-прикладным искусством. Со временем произведения «примитивов» становятся предметом коллекционирования и привлекают к себе внимание профессиональных художников². Именно последний фактор послужил отправной точкой для «реабилитации» народного искусства в глазах искушенного зрителя и поднятия «третьей культуры» на новый уровень.

В ситуации с вьетнамскими мастерами необходимо отметить одну из главных отличительных черт национального искусства страны — традиционность. Вьетнамцы длительное время воспринимали народные ремесла как часть национальной культуры, как одну из составляющих их повседневной жизни. На протяжении столетий, практически до середины – конца XIX в. художественные вкусы вьетнамцев не подвергались кардинальным изменениям. В народной картине Донгхо как сюжетная основа, так и технология изготовления лубков оставались практически неизменными с конца XV в.

Новаторство самих мастеров-лубочников заключалось первоначально лишь в расширении тематического репертуара путем добавления новых сюжетов, что являлось своеобразной живой реакцией ремесленника на современные ему события, которые он спешил увековечить. Так, в конце XIX в. появились картины, иллюстрирующие образ жизни и нравы европейцев, колониальный быт с всевозможными новыми для вьетнамца диковинами, будь то средства передвижения (автомобиль, велосипед), предметы быта (вентилятор, вешалки для одежды, граммофон) или костюмы, сшитые по европейской моде. Все эти новинки мастера изображают на гравюрах, копируя их с натуры часто не слишком верно, но старательно.

В условиях нового времени, с открытием в Ханое ряда художественных школ³ и возможностью ознакомиться с манерой западных ма-

2 В начале XX в. в России благодаря стараниям М. Ларионова и Н. Гончаровой были организованы две крупные выставки лубков, имевшие большой успех. Более того, лубочные мотивы отмечены как в творчестве самих художников, так и в работах А. Шевченко, А. Бакушинского и др. В европейском искусстве XIX-XX вв. подобная тенденция в разных формах прослеживается в произведениях Ж.-Ж. Руссо, М. Шагала, П. Пикассо, Ф. Леже, группы «Синий всадник», позже — у целого ряда американских художников и др.

3 В первую очередь необходимо отметить первостепенное значение открытой в Ханое

стеров, вьетнамские ксилографы прибегают к новым изобразительным приемам: более сложному композиционному построению, некоторой театральности, попытке передать объем, намекам на линейную перспективу и даже внесению некоторого психологизма в характер персонажей. Все это выводит народную картину на новый уровень, расширяя границы многовековых традиций.

Помимо создания новых учебных заведений и насыщения художественного рынка книжной продукцией (альбомы работ европейских мастеров, репродукции, открытки) в стране открывается большое количество фотоателье. Гравюры из серий «Новые нравы» и «Прогресс цивилизации» (рис. 1, 2) часто напоминают постановочные фотографии, куда добавлены ставшие уже классическими фрагменты народной картины. Пожалуй, самой яркой иллюстрацией заимствования привычных деталей из старых лубков является изображенная на картине «Хо Ши Мин в окружении детей» (рис. 3) пальма, как будто перенесенная сюда из хорошо известной традиционной гравюры «Сбор кокосовых орехов».

На протяжении XX в. мастера продолжают расширять тематический репертуар, создавая новые печатные доски для таких картин, как «Строительство каналов», «Восстановление дорог под вражеской бомбежкой», «Взятие в плен генерала Де Кастри при Дьенбьенфу», «Задержание американского летчика» (рис. 4) и др. Многие из этих гравюр не сохранились до наших дней, пройдя естественный отбор в ходе времени, в результате чего наиболее популярными и востребованными оказались все те же сюжеты, что и столетия назад: изображения пухлых розовощеких мальчиков-крепышей с разными животными или предметами в руках, кур и свиней с потомством, реже национальных героев прошлого или мифических персонажей.

Тем не менее свойство быстрого реагирования на события, происходящие в окружающем мире, нашло отражение в новом для Вьетнама жанре политического плаката, где наиболее наглядно проявилась связь с лубком. Поскольку на первом этапе существования во время движения

в 1925 г. благодаря усилиям французского художника Виктора Тардьё (1870-1937) Высшей школы изящных искусств Индокитая, в стенах которой получили образование многие выдающиеся вьетнамские художники XX в.: Нгуен Фан Тянь, Нгуен Зя Чи, То Нгок Ван, Ле Фо и др.

Сопротивления листовки, а затем и плакаты создавали часто на фронте, в военных лагерях, т.е. в тяжелых полевых условиях, технические приемы печати, заимствованные из лубка, стали насущной необходимостью. По сути выполняя одну и ту же функцию, лубок и плакат имеют намного больше общего, чем кажется на первый взгляд. Яркая декоративность, цветовые контрасты, четкая контурная линия, минимализм в изображении, а кроме того, важная роль текста в сочетании с изображением, обращение к одним и тем же сюжетам — все это способствует определенному сближению лубка и плаката в современном искусстве.

В картинах мастеров Донгхо появляются несущие агитационный характер гравюры с изображением различных праздничных демонстраций, занятий по ликвидации неграмотности среди взрослого населения (рис. 5) и т.п. Другими словами, продолжая линию искусства начала XX в., представленную картинами колониального быта, лубок обогащается тематикой современного плаката. Преемственность народной картины состоит и в том, что новые лубки-плакаты занимали то же место в домах вьетнамцев, что и раньше: их вывешивали на двери и стены дома в канун Нового года, а теперь и в дни общенародных политических праздников. Что же касается собственно плаката, то и в нем находят развитие художественные приемы, сближающие его с лубком. Кроме того, в плакате послевоенных лет были использованы целые лубочные композиции или образы, взятые из народной картины. Вьетнамским зрителям, с детства знакомым с гравюрой Донгхо, нет необходимости объяснять ее символику, они уже хорошо подготовлены к расшифровке изобразительных ребусов на печатных листах и понимают, например, что фигура крупного буйвола, на спине которого сидят дети, означает пожелание мира, счастья и процветания, а окрашенные в розовый цвет фигуры детей или молодых людей-спортсменов воплощают физическое здоровье и благополучие.

Необходимо отметить, что прямые заимствования лубочных композиций достаточно часто встречаются в современном вьетнамском искусстве и культуре. Сюжеты мастеров Донгхо можно увидеть на изделиях декоративно-прикладного искусства, керамической продукции деревни Батчанг, на чеканных или лаковых панно, текстиле. Серии картин «Невыбрасываемые лоскутки» по мотивам народных лубков Донгхо созданы за последние годы выпускницей факультета модного дизайна ханойского

Открытого университета Нгуен Тху Хуен, работающей в сложной технике лоскутного шитья⁴, а принты с изображениями детей и другими жанровыми сценами, представляющими собой повторение композиций печатных листов центра Донгхо или их стилизацию, с легкой лакировкой традиционных образов в стиле комиксов или японских мультфильмов украшают традиционные женские платья *аозай*, созданные по эскизам вьетнамского модельера Лан Хыонг, а также целой группы молодых дизайнеров одежды.

Интересен опыт Буй Конг Хиена — вьетнамского профессора-биолога, работающего при Прикладном энтомологическом центре в Ханое. Очевидно, пытаясь внести свой вклад в возрождение народной картины Донгхо, переживавшей во второй половине XX в. тяжелые времена, ученый создает целые полотна по мотивам лубочных картин Донгхо... из крыльев бабочек. Причем делает это основательно, используя научный подход и профессиональные навыки. Он разработал технологию разведения бабочек и применяет особый клей, который прочно приклеивает детали, но при этом не мнет тонкие крылья, сохраняя даже пыльцу на них. Процесс создания подобных работ сложен, но профессор вдохновлен идеей, заключающейся в том, что «страна должна иметь свои сувениры, которые бы характеризовали вьетнамскую природу»⁵. Последние несколько примеров являются скорее частными случаями, хобби увлеченных людей, но они очень показательны в свете популярности народной картины.

Примеров использования лубочных композиций или их фрагментов можно привести множество. Австралийский профессор Ян Ховард писал, что «декоративные качества раннего вьетнамского искусства остаются центральными в современном искусстве как в фигуративных, так и в абстрактных формах»⁶. Кроме того, художники зачастую созна-

4 См. электронную версию иллюстрированного журнала «Вьетнам», 09/09/2011 г. (<http://vietnam.vnanet.vn/vnp/ru-ru/13/72/72/26189/default.aspx>).

5 Подробнее см. электронную версию иллюстрированного журнала «Вьетнам», 25/03/2010 г. (<http://vietnam.vnanet.vn/vnp/ru-ru/13/72/72/7311/default.aspx>).

6 Ian Howard. *Vietnamese artists: Making Do, Digging in, Breaking Out. The catalogue of the 2nd Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art. Queensland Art Gallery. Brisbane, 1996, p. 49* (цит. по: Natalia Kraevskaia. *From Nostalgia towards Exploration. Essays on Contemporary Art in Vietnam. Hanoi, 2005, p. 56*).

тельно используют декоративные элементы народного искусства в своих произведениях, поскольку основными покупателями их картин являются иностранцы, которые, как правило, ищут восточную экзотику и нечто специфически вьетнамское в этих работах.

Нередко вьетнамские художники XX в. имитируют наивный стиль народной картины, например: Хоанг Хонг Кам «Девушка и петух», «Ожидание»; Чан Тхиен Нам «Мальчик с флейтой»; Хоанг Фыонг Ви «Петух»⁷, «Корзина цветов», «Игра с птичкой», «Семья». В творчестве Нгуен Нгиа Кыонга есть как работы, написанные пастелью в духе наивного примитивизма («Моя семья», «Мистер черепаха»), так и весьма любопытные композиции, в которых фантазия автора соединила Запад и Восток путем смешения мотивов известных европейских картин и вьетнамских персонажей. В произведении «Мона Лиза» (рис. 6) отчетливо прослеживается влияние вьетнамской народной картины: от расположения группы детей с традиционными прическами, превращающих Джоконду то ли в Мадонну с младенцами, то ли в *бодхисаттву* милосердия Куан Ам, до яркой декоративности и обилия благожелательной символики, причем как западной, так и восточной.

В современном вьетнамском искусстве существует практика использования лубочных сюжетов в ином контексте. Если рассматривать национальное наследие страны как сокровищницу, то можно проследить, как в разное время из нее извлекается то, что соответствует общественному вкусу в определенный период времени, то, что наиболее актуально и что сильнее волнует художника в настоящий момент. Опираясь на традицию, мастера создают произведения, переосмысливая опыт прошлого и модернизируя его. Не так давно, в 2009 году, на одном из вьетнамских сайтов⁸ прошла виртуальная выставка, посвященная картинам Донгхо (возможно, с целью создания новых принтов для линии одежды, в частности футболок). Незвестный автор (или группа художников) сделал несколько вариаций на тему известных лубков — ксилографий на бумаге 30 в стилистике народной картины. «Немного подправив» хорошо узнаваемые композиции,

7 Работы можно увидеть на сайте художественной галереи (Ханой): http://www.vietfinearts.com/index.php?option=com_products&task=view_detail&id=151&Itemid=113

8 www.konheo.com (по данным 2010 г.).

художник заставляет их звучать по-новому. В какой-то степени они являются социально направленными («Диджей», «Борьба», рис. 7), в какой-то — представляют собой не слишком тактичные, на мой взгляд, карикатуры на самые известные образцы народной картины: напоминающая мясную лавку «Свинья с поросятами» (рис. 8), обглоданный скелет рыбы на картине «Карп», портрет то ли похожего на доктора Айболита первого президента Вьетнама Хо Ши Мина, то ли основателя известной сети ресторанов быстрого питания «Жареные цыплята из Кентукки» полковника Сандерса с птицей в руках («KFC», рис. 9), пародирующий известный лубок «Мальчик с петухом». Причем на гравюре «KFC» с точностью воспроизведена иероглифическая надпись «Слава и процветание» с традиционного лубка с мальчиком. Таким образом, изобразительно (петух и лотос) и вербально выраженная благожелательная символика лубка в сочетании с «портретом» self-made персоны нового времени, с одной стороны, становится созвучной «американской мечте»: имея равные стартовые возможности, каждый может добиться в жизни высокого положения и богатства в силу своих способностей и возможностей, т.е. «все в твоих руках». И возможность достичь «славы и процветания» в современном обществе связана уже не только с успешной сдачей экзаменов на звание военного и гражданского чиновника, как в былые времена, но и путем упорного труда в разных областях. С другой стороны, некоторая детализация изображения, как, к примеру, наклеенные крест-накрест на грудку птицы полоски лейкопластыря и то ли капающие из глаз петуха слезы, то ли летящие зернышки злаков возле его головы, так же как младенчески-пухлые ручки мужчины (еще один факт, отсылающий к «оригиналу»), кокетливо подкрученные усы и завязанный бантик в фирменном костюме KFC, — все это свидетельствует о несерьезности происходящего. Выставка, очевидно, была задумана как шутка группы художников нового поколения, в значительной степени ориентированного на западный образ жизни и не относящегося с былым почтением к традиционным ценностям.

Эта линия находит развитие в творчестве ряда достаточно известных художников, достигнув апогея в картинах Фам Хуи Тхонга⁹ — моло-

⁹ Фам Хуи Тхонг (р. 25.10.1981) — живописец и график, живет и работает в Ханое. Экспе-

дого, талантливого и уже весьма известного мастера, выставки которого с успехом проходят как в регионе, так и в странах Европы и Америки, а работы находятся в музеях и частных коллекциях мира. В 2009 г. в Ханое, во французском культурном центре «Л'Эспас», прошла его персональная выставка, где были представлены работы, на создание которых художника вдохновили гравюры Донгхо и сознательное желание привлечь внимание зрителя к социальным и экономическим проблемам современного вьетнамского общества. Сам художник сказал, что в силу возраста ему бы не хотелось надевать маску строгого судьи. Он надеется, что зрители найдут в его работах критику в сочетании с насмешливой улыбкой и будут лучше понимать реальность. Фам Хуи Тхонг использовал творчество мастеров Донгхо, отражающих народные мечты и надежды, как основу для своих произведений и дополнил их новыми деталями и сюжетами, взятыми из современной жизни.

Безусловно, работы этого автора заслуживают более пристального внимания как в силу качества самой живописи, так и в свете вышеозначенной темы. Выполненные на холсте акриловыми красками, они весьма монументальны (1-1,5x2 м). Сразу становится очевидным, что автор играет на контрастах. Прежде всего, возле каждой картины висит лубок-оригинал, вдохновивший художника на создание того или иного полотна, кажущийся рядом с огромного размера картиной совсем крохотным, подобным почтовой марке. Это блестящий способ подачи материала: обыгрывание идей и их новое воплощение интересно именно в сравнении с традиционными гравюрами. Многие сознательно противопоставляются автором, начиная от размеров работ до полярного восприятия мира. Светлое жизнеутверждающее начало, яркая цветовая гамма лубков уступают место порой негативному и несколько мрачному мироощущению, отраженному в блеклых темных тонах работ художника.

риментирует с различными материалами (масло, лак, акриловые краски). Участник многих местных и международных (Сингапур, Япония, Китай, Таиланд, США и др.) выставок как сольных, так и в качестве одного из группы авторов. Считается одним из самых перспективных и ярких современных художников региона, отмечен наградами и призами. Фотографии картин автора, комментарии и выдержки из его интервью, данного госпоже Норе Тейлор, доктору искусствоведения и эксперту по искусству Вьетнама, присланы мне художником и публикуются с его любезного разрешения.

Так, народная картина «Триумфальное возвращение лауреата» (рис. 10) вдохновила Фам Хуи Тхонга на создание двух полотен. В традиционном варианте успешно сдавшего экзамен лауреата ожидает безбедное будущее, обеспеченное карьерой чиновника. Такие лубки во Вьетнаме часто дарили мальчикам как пожелание добиться успехов и соответственно богатства. Смысловая нагрузка картины «Наводнение» (рис. 11), напротив, отражает недостижимость цели и развеивает иллюзию того, что человеку все подвластно. Сам художник так комментирует свою работу: не так давно благодаря быстро развивающейся экономике обеспеченные люди получили возможность покупать дорогие машины в доказательство своего успеха и статуса. Люди верили, что Вьетнам скоро превратится в хорошо развитую страну. Но после сильного наводнения в Ханое в 2008 г. экономике был нанесен серьезный ущерб и вьетнамцы поняли, что их мечте стать «драконом Азии» еще далеко до осуществления. Однако кажется более логичной версия, что на создание картины художника изначально вдохновило именно стихийное бедствие, а затем им было придумано весьма спорное, как представляется, объяснение со ставшей модной политической подоплекой.

Художнику, большим желанием которого было привлечь публику к социальным проблемам страны, удалось прежде всего сконцентрировать и удержать внимание зрителя на происходящем на переднем плане действе, не давая ему отвлекаться на детали. И лишь при более внимательном и длительном рассмотрении картины взгляд перемещается по полотну, оценивая манеру письма сильными пастозными мазками кисти и отдельные фрагменты композиции, играющие важную роль в создании общего настроения. Творческой удачей можно назвать картину автора, в которой гармонично сочетается активная, пожалуй, даже несколько агрессивная манера подачи сюжетной композиции с тонкой, по-импрессионистически недосказанной, ненавязчиво и деликатно оттеняющей первый план проработкой «второго плана». Вся верхняя часть произведения заполнена текстом (или отдельными словами), подобно длинной иероглифической надписи¹⁰ на лубках, поясняющих, что же

10 На вопрос об истории создания полотна и содержании надписи автор ответил, что действи-

изображено на картине. В данном случае надпись выглядит несколько размытой и плохо читаемой, как будто слова проступают сквозь потоки ливня, за которым на залитых дождем улицах скорее угадываются, чем виднеются, очертания зданий.

В картине «Танкборджини» (рис. 12) автор развивает ту же мысль, обличая коррупцию высших эшелонов власти, где, подписав выгодный контракт на покупку танка, можно купить «ламборджини» и для себя. Интересны детали полотна, отражающие замену понятий. В отличие от лауреатов, которых торжественно несли после экзамена в паланкине или везли в кресле на слоне, безликий чиновник на картине Фам Хуи Тхонга изображен в странном средстве передвижения, больше напоминающем танк, но с атрибутами дорогостоящей машины (фары, фигурка лошадки на капоте) и с красоткой на переднем сиденье. Танкборджини бережно несут такие же безликие, чуть отличимые от серого фона люди. Причем свисающая из ствола танка-машины длинная розовато-серого цвета лента, подобно пуповине, извиваясь, связывает фигуры пассажиров и несущих их людей. Как и в народной картине, в работе Тхонга важную роль играет синтез изобразительного и вербального искусства. Для большей наглядности художник помещает справа под капотом машины крошечную надпись «Военная тайна» и той же, многократно повторенной фразой плотно заполняет все пространство нижней части картины. Таким образом, автор объединяет всех персонажей полотна как носителей некоего тайного знания: один (чиновник) владеет военным секретом, который можно выгодно продать ради личного обогащения, другие (народ в целом) знают о подобных возможностях людей, принадлежащих к высшим эшелонам власти, и, видимо, безропотно принимают эти правила «игры».

В целом тема изменения мировоззрения человека в современном мире, тема личной выгоды, беспринципного обогащения и даже некоторой деградации личности красной нитью проходит сквозь многие полотна

тельно писал картину по горячим следам, т.е. именно в ту неделю, когда Ханой «плавал» под водой, не имея возможности выйти из дома. Надпись состоит преимущественно из новостей о наводнении, прочитанных художником в Интернете, тут же приводятся слова из популярной тогда у жителей города забавной песенки о том, что «улицы Ханоя в это время года красивы, как реки (потому что они и есть реки, ха-ха)».

художника. Изображения мальчика («Караоке»), группы детей («Уличный рок») или крестьянина с буйволом («Продается буйвол») навевают воспоминания о советском искусстве времени перестройки, когда стало модно критиковать «всех и вся» и художники активно обличали в своих произведениях пороки общества. В этом контексте становится немного обидно за изображение крестьянина — как будто подсмотренную карикатуру на растиражированный в России современный мужской персонаж, сидящий с бутылкой пива перед телевизором (рис. 13). И неловко за буйвола, который из традиционного символа процветания аграрной страны превратился в жалкое существо, оставаясь при этом изображенным весьма традиционным способом, в стилистике народной картины. Неподвижно стоящий в той же позе, что и на традиционном лубке (рис. 14), в окружении стилизованных облаков на фоне синего индустриального пейзажа, вызывающего ассоциации с техногенной катастрофой, он отрешенно смотрит на готового задешево его отдать хозяина, а на спине буйвола сидят две птички, тоже словно сошедшие с печатного листа Донгхо. Стоящие на заднем плане автомобили как символы новой жизни и наступающего города, а также буйвол с надписью «Продается» и номером мобильного телефона на спине в данном случае выступают в одной роли, поскольку на современных автомагистралях на задних либо боковых стеклах машин часто можно наблюдать аналогичные объявления, когда владелец хочет избавиться от старого средства передвижения.

Тему продаж продолжают изображения традиционно выступающих в пандане божеств Тан Тая и Тан Лока (рис. 15, 16), которые прежде во Вьетнаме вешали на створки дверей для привлечения в семью богатства и пожелания повышения по службе. Однако на картине «Распродажа. Скидка 50%» (рис. 17), сохраняя классическую композицию расположения фигур, одетых в стилизованные костюмы чиновников в комбинации с современной спортивной обувью, фантазия художника наделила божества новыми атрибутами. Вместо традиционных свитков и табличек с печатями они, повинувшись кисти мастера, вынуждены держать пару обуви и упаковку порошка «Тайд», но при этом форма пульта от телевизора в руке одного из персонажей напоминает о свернутом свитке, который представлен в «оригинале». Фон заполнен декоративно-графическими надписями с информацией о распродаже, а на шапочках и воротниках

чиновников четко выделяются маленькие символы карточных мастей, придающие серьезным темам, поднятым автором, некий элемент игры и нереальности происходящего, давая свободу полету фантазии и воображению уже собственно пришедшему на выставку зрителю.

Необходимо добавить, что выставка имела большой успех и показ картин сопровождался инсталляцией из стульев с подпиленными ножками, смысл которой, по моему мнению, в медленном, но необратимом процессе постепенного ухода от традиционных ценностей, подмене понятий, принятых в искусстве прошлого и развитии этого искусства в новых условиях. Однако, как бы далеко ни заходило желание художника выразить себя в новом жанре, он неосознанно остается в плену культурного наследия своей страны. На примере творчества Фам Хуи Тхонга можно было бы рассмотреть проблему национального и вненационального восприятия искусства. В Ханое художник говорит со своим зрителем на одном языке. Однако если подобную выставку представить на суд, к примеру, европейского зрителя, не имеющего представления о вьетнамской народной картине, то работы автора, вырванные из социокультурного контекста, будут оценены лишь с художественной точки зрения из-за незнания того глубокого многовекового пласта культуры, пославшего мощный импульс в море современного вьетнамского искусства, и невозможности прочувствовать ту тонкость подачи материала и все нюансы, на которых выстроена задуманная художником серия произведений.

Что касается вьетнамской народной картины других центров, сложно говорить о ее влиянии на современное искусство в силу не столь сильной известности, а следовательно, и популярности в самом Вьетнаме. Исключение составляет, пожалуй, лишь гравюра Хангчонга. Однако сюжеты лубков ханойского центра в целом перекликаются с одноименными композициями гравюры Донгхо. Кроме того, во второй половине XX в. те характеристики и свойства, отличающие городскую картину от работ мастеров центра Донгхо (от формы лубка в виде свитка до выбора литературного произведения в качестве сюжета), нередко нивелируются. Таким образом, вышесказанное о влиянии лубков Донгхо на современное искусство во многом относится к работам двух центров одновременно.

И особняком, выходя за тематические рамки статьи, стоит творчество двух известных художников — Фан Кам Тхыонга и Ле Куок Вье-

та, исследователей и популяризаторов вьетнамского искусства, которых и по образу жизни, и по духовным исканиям можно отнести к интеллектуалам *вэньжэнь* (кит.). Им принадлежит ряд публикаций, посвященных графическому искусству Вьетнама, оба они преподают, увлечены искусством каллиграфии и многое сделали для популяризации народной картины Вьетнама за рубежом. Они подолгу живут в буддийских монастырях, где воссоздают старинные печатные доски или создают новые с иероглифическими надписями или гравюрами на буддийские сюжеты, как правило, используя для печати традиционные материалы — китайские чернила и бумагу *зо*. В их работах, в большей степени у Фан Кам Тхыонга, можно проследить влияние картины Донгхо (акварель «Звуки музыки» Тхыонга, гравюра «Седан невесты» Ле Куок Вьета), увидеть лубочные композиции (работы из серии «Двенадцать животных зодиака» Тхыонга: «Петух», «Свинья», «Мышиная свадьба»).

Лейтмотивом творчества Ле Куок Вьета становятся религиозные сюжеты, переосмысленные автором в соответствии с его мировосприятием. Его прекрасно выполненные и детализированные композиции, часто имеющие форму горизонтальных или вертикальных свитков, соответствуют духу книжных иллюстраций к буддийским текстам («Облако, дождь, туман, гром», «Феникс, лист бетеля»). Стилизованное обрамление в виде свитка имеет написанный Вьетом портрет Фан Кам Тхыонга, сидящего на спине льва. Продолжая линию преемственности традиций религиозного искусства, Ле Куок Вьет нередко модернизирует сюжеты картин от вкраплений новых элементов до их полного преобразования («Похороны», «Долголетие», «Столица в движении»)¹¹.

Включение работ данных художников в статью, посвященную народной картине, не случайно. Прекрасные теоретики и историки искусства, Фам Кам Тхыонг и Ле Куок Вьет хорошо знакомы с историей возникновения ксилографии во Вьетнаме. И весьма символичным, на взгляд автора статьи, является объединение в их творчестве традиций ксилографии буддийских текстов с картинами, относящимися к культу медиумов, существовавшему в рамках культа предков, и постепенно выделившейся

11 Работы художников можно посмотреть на сайте: <http://www.artvietnamgallery.com/>

из обрядовой практики гравюры *чань тем*, ставшей в настоящее время лишь одним из атрибутов встречи Нового года как дань традиции.

Одной из ярких вех в творчестве этих художников стала прошедшая в 2003 г. в Международном печатном центре Нью-Йорка выставка «Следуя традиции: вьетнамская ксилография», наглядно проиллюстрировавшая эволюцию развития данного жанра искусства: от оригинальных буддийских текстов с изображениями, работ национальных меньшинств и лубков признанных печатных центров (Донгхо, Хангчонг) до современных стилизаций и вариаций на тему традиционных гравюр, созданных современными мастерами Вьетнама¹².

Таким образом, очевидно, что современное искусство страны, опираясь на опыт прошлого, расширяет и обогащает существующий арсенал выразительных средств посредством поиска и открытия новых художественных форм и концепций. Народная картина, являясь наиболее самобытным видом вьетнамского искусства, по-прежнему способна быть неиссякаемым источником вдохновения как для художников нового поколения, ярких, дерзких и креативных, так и для мастеров преклонных лет, бережно сохраняющих традицию.

12 В работе выставки приняли участие пять мастеров. Помимо двух вышеупомянутых художников авторами были Чан Нгуен Дан, Лью Тхе Хан и Нгуен Дык Хоа. Кроме печатной продукции в экспозиции были представлены старинные печатные доски и инструменты резчиков.



Рис. 1
Галантная сцена
Вьетнам, 2010 г.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМВ, инв. № 22668 I



Рис. 2
Галантная сцена
Вьетнам, 2010 г.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМВ, инв. № 22669 I

3



5



4

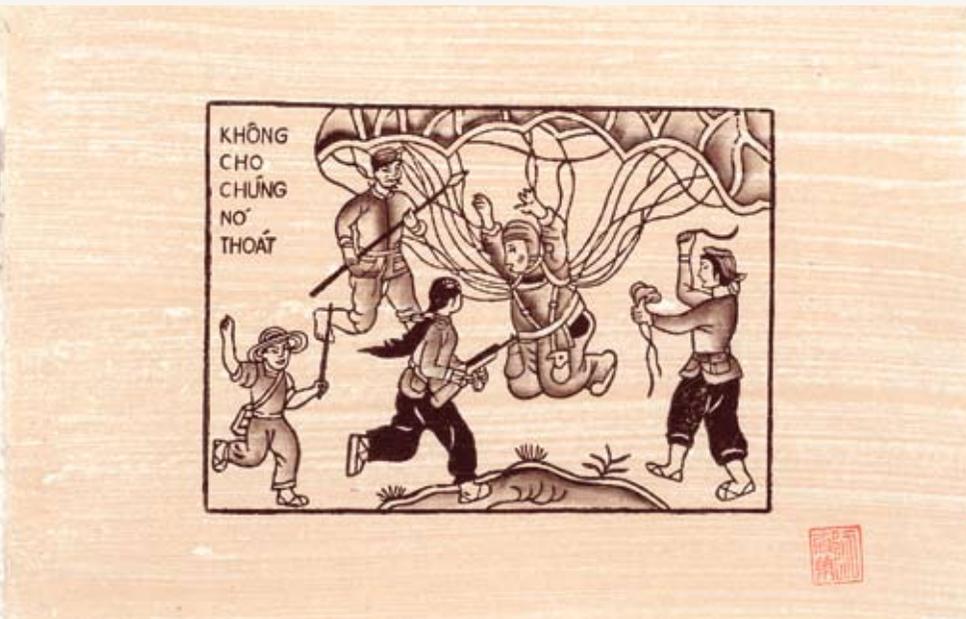


Рис. 3

Хо Ши Мин в окружении детей
 Вьетнам, 2010 г.
 бумага ручного отлива, цв. ксилография
 ГМВ, инв. № 22575 I

Рис. 4

Задержание американского летчика
 Вьетнам, 2008 г.
 бумага ручного отлива, ч/б ксилография
 ГМВ, № инв. № 22562 I

Рис. 5

Урок в школе для взрослых (Ликвидация неграмотности)
 Вьетнам, 2010 г.
 бумага ручного отлива, цв. ксилография
 ГМВ, инв. № 22603 I

6



Рис. 6 *Нгуен Нгиа Кьонг. Мона Лиза*
Вьетнам, 2010 г.
холст, акриловые краски
Художественная галерея, г. Ханой (<http://www.artvietnamgallery.com>)

Рис. 7 *Борьба*
Вьетнам, нач. XXI в.
бумага, цв. ксилография
Частная коллекция, Вьетнам

Рис. 8 *Свинья с поросятами*
Вьетнам, нач. XXI в.
бумага, цв. ксилография
Частная коллекция, Вьетнам

7



8





Рис. 9 КФС
Вьетнам, нач. XXI в.
бумага, цв. ксилография
Частная коллекция, Вьетнам



Рис. 10 Триумфальное возвращение лауреата
Вьетнам, XX в.
бумага ручного отлива, цв. ксилография
ГМВ, инв. № 22767 I

11



Рис. 11

Фам Хуи Тхонг. Наводнение
Вьетнам, 2008 г.
холст, акриловые краски
Собрание Витнесс, Малайзия, Куала-
Лумпур

12



Рис. 12

Фам Хуи Тхонг. Танкборджини
Вьетнам, 2009 г.
холст, акриловые краски
Собрание Витнесс, Малайзия, Куала-
Лумпур

Рис. 13

Фам Хуи Тхонг. Продается буйвол
Вьетнам, 2008 г.
холст, акриловые краски
Собрание Витнесс, Малайзия, Куала-
Лумпур



13

14



15



16



17



Рис. 14

Отдых в поле
 Вьетнам, 2010 г.
 бумага ручного отлива, ксилография
 ГМВ, инв. № 22666 I

Рис. 16

Тан Тай — божество богатства
 со свитком в руке
 Вьетнам, 2008 г.
 бумага ручного отлива,
 цв. ксилография
 ГМВ, инв. № 22557 I

Рис. 15

Тан Лок — божество карьеры
 со свитком в руке
 Вьетнам, 2008 г.
 бумага ручного отлива, цв.
 ксилография
 ГМВ, инв. № 22558 I

Рис. 17

Фам Хуи Тхонг. Распродажа.
 Скидка 50%
 Вьетнам, 2009 г.
 холст, акриловые краски
 Собрание Витнесс, Малайзия, Куала-
 Лумпур

Иконографические циклы в искусстве *тхеравады*

В середине XIX в. король Сиам Рама III (1824-1851) попросил принца Параманутит Тинораса, бывшего тогда буддийским патриархом, «исследовать канон и найти в нем отрывки, описывающие позы Будды»¹. Под руководством патриарха тайские монахи выявили в канонических буддийских текстах описания сорока поз, и соответственно этим описаниям были сделаны сорок статуй. Таким образом произошла, по-видимому, первая в *тхеравадинской* традиции письменная и визуальная фиксация иконографического свода известных (на тот момент тайским монахам) изображений Будды.

В дальнейшем эти скульптуры и их описания не раз служили своего рода учебным пособием для тайских и лаосских мастеров. На них осно-

1 Корнев В.И. *Буддизм и общество в странах Южной и Юго-Восточной Азии*. М., 1987, с. 79.

ваны исследования тайского принца Дамронга Рачанупхапа, опубликованные в 1962 г. в книге «Изображения Будды в Сиаме» с прорисовками и комментариями тех самых сорока поз Будды². Слегка измененную и расширенную версию иконографии Будды дал в 1966 г. лаосский ученый Панья Пхуй, включивший в свод сорок пять образцов³. В Оксфордском энциклопедическом издании 1994 г. иконографический список тайских будд расширен до пятидесяти шести фигур⁴. Наконец, в последние десятилетия в Таиланде появились скульптурные галереи, как реальные (в комплексе ступы Патхомчеди), так и виртуальные, в которых можно насчитать более шестидесяти различных изображений Будды⁵. Причем каждое из них, как и в упомянутых выше публикациях, соотносится с определенным легендарным моментом в жизни Будды, и все они обычно выстроены в хронологическом порядке — от рождения до *махапари-ниббаны* (санскр. *махапаринирваны*). Это расположение представляется мне наиболее удачным, тем более что и в тайских, и в лаосских текстах перед названием иконографического образца обычно стоит слово *панг*, что значит «момент», «эпизод», «период». По существу, такой свод можно рассматривать как единый иконографический цикл. В нем тем не менее можно выделить три наиболее распространенных в Индокитае изобразительных ряда, тематически объединяющих различные образы Будды. О них и пойдет речь в данной статье.

В искусстве стран *тхеравады* еще в период раннего средневековья сложился канонический цикл изображений, посвященных важней-

-
- 2 Damrong Rajanubhab (Prince). *Monuments of the Buddha in Siam*. 2nd edition. Bangkok, 1973, p. 35-38. К сожалению, мне не была доступна литература на тайском языке, посвященная иконографии Будды. На одну из таких работ (Hlvan Paripāla Puribhanda and Kshema Puñśī. *Ru'an brah Buddharūpa Pān Tānān*. Bangkok, B.E. 2500 [1957]), предшествующих исследованиям принца Дамронга Рачанупхапа, ссылается А. Грисволд (Griswold A.B. «Imported Images and the Nature of Copying in the Art of Siam» // *Artibus Asiae. Essays to G.H. Luce. Supplementum* 23, 1966, p. 12).
 - 3 Панья Пхуй. *Пхалхуттхахун тангтанг (Различные изображения Будды)*. Вьентьян, 1966.
 - 4 *Pictorial Thai & English Dictionary*. Oxford/Duden, 1994, p. 678-679.
 - 5 *История и культура Таиланда и стран Юго-Восточной Азии* (<http://sawadeekrap.ru/Alphavit/Alphavit.php>). Мне известен еще ряд не указанных на этом сайте и в других публикациях образов Будды, которые встречаются в искусстве Лаоса, Таиланда и Мьянмы, так что в целом иконографический свод на сегодняшний момент может состоять из семидесяти и более образцов.

шим событиям жизни Будды. В него вошли восемь сюжетов: рождение, Просветление, первая проповедь, спуск с небес Таватимса, укрощение слона Налагири, двойное чудо, в лесу Парилейака и *махапариниббана*. Тематический цикл получил детальную разработку сначала в Индии, а затем в Мьянме, где начиная примерно с VIII-X вв. эти сюжеты стали воспроизводиться не только по отдельности, но и в одной композиции⁶. Самые ранние индийские каменные и терракотовые плиты, на которых запечатлены все восемь перечисленных выше событий из жизни Будды, происходят из Бенгалии и Бихара и датируются VII-IX вв.⁷ В Мьянме вотивные терракотовые таблицы с этим циклом наиболее характерны для Паганской эпохи (XI-XIII вв.). Как правило, это небольшие прямоугольные глиняные пластины с довольно крупными бортами и полукруглым или стрельчатым завершением. Барельефные композиции размещены в похожей на нишу внутренней плоскости пластины и выполнены при помощи штампа⁸. На территории Таиланда и Лаоса, особенно в северных районах, глиняные таблички с одной или несколькими фигурами Будды также имели хождение, встречаются и с полным набором восьми сцен, однако их атрибуция еще требует уточнения.

Рассмотрим подробнее вотивные таблицы XII-XIII вв. из Пагана с изображением главных событий из жизни Будды (рис. 1)⁹. Композиционная схема расположения сюжетов на подобных пластинах традиционна, но может отличаться и порядком размещения сцен, и количеством персонажей в каждой сцене, и деталями. Центр таблицы всегда зани-

6 Ожегова Н.И. *Искусство Бирмы*. М., 1979, с. 15-19.

7 См., например: Craven Roi C. *A Concise History of Indian Art*. London, 1976, p. 174, ill. 129; *Archaeological Survey of India, Annual Report, 1921-1922*, pl. xxxvi, f. Речь идет только о композициях, в которых объединены все восемь сюжетов. Появляются же изображения со сценами из жизни Будды в Древней Индии, самые ранние из них — в рельефах *ступы* Санчи (основана в III в. до н. э., рельефы на воротах-*торанах* выполнены во II в. до н.э.).

8 Одна из вотивных таблиц хранится в ГМВ, несколько образцов таблиц экспонировались на выставке «Буддийские реликвии Мьянмы», подготовленной Департаментом археологии Мьянмы и проходившей в 1990 г. в Музее Востока (Гожева Н.А. *Буддийские реликвии Мьянмы*. М., 1990, с. 4-5).

9 Эта вотивная табличка с изображением «восьми главных сцен» (ГМВ, инв. № 5356 II) хранится в Музее Востока с 1976 г., когда она была получена в результате безвалютного обмена произведениями искусства между министерствами культуры СССР и СРБС (Социалистической Республикой Бирманский Союз).

мает особо важный в семантическом плане образ — Будда, достигший Просветления. С двух сторон от него находятся по три сцены: в нижнем правом (или левом) углу — сцена рождения, над ней — Будда, читающий проповедь, еще выше — спуск с небес; в нижнем левом (или правом) углу — в лесу Парилейака, над ним — Будда, совершающий чудо, далее — укрощение дикого слона; наконец, в самом верху расположена лежащая фигура Будды (рис. 2)¹⁰.

Изображенный в нижнем углу момент рождения Будды представляет собой обычно многофигурную сцену, состоящую из двух или трех главных персонажей и одной или нескольких второстепенных фигур (часто на табличках, в том числе и на музейной, второстепенные персонажи отсутствуют). В центре стоит мать будущего Великого человека Махамая с поднятой правой рукой, которой она держится за ветку дерева *сала*. Слева ее поддерживает сестра Паджапати. Принц Сиддхаттха Готама (санскр. Сиддхартха Гаутама), чудесным образом появившийся из ее правого бедра, показан в виде маленькой фигурки человека, сидящего в позе лотоса.

Изображения на вотивных табличках ввиду их миниатюрности, а порой и плохого качества штампа довольно схематичны. Но на каменных плитах, как, например, в паганском храме Ананды XI в. или в живописных композициях, подобных росписи храма Нандаманья XIII в.¹¹, эта сцена становится намного красочней, получает множество дополнительных деталей. Так, с двух сторон Махамайи располагаются поклоняющиеся ей и ее сыну божества с цветами и зонтами, а сам принц изображается дважды: на бедре матери и стоящим внизу на пьедестале из лотосов. Причем в интерпретации бирманских мастеров он, как правило, предстает в виде светского персонажа, одетого в придворные одежды, с характерной прической и украшениями. В Лаосе и Таиланде, где также с периода средневековья утвердилась похожая иконографическая схема рождения, Сиддхаттха изображается иначе и практически всегда выгля-

10 В рис. 2 использованы сделанные по мотивам паганских росписей рисунки известного российского исследователя архитектуры и изобразительного искусства Мьянмы С.С. Ожегова, опубликованные в книге: Ожегова Н.И. *Искусство Бирмы*. М., 1979, с. 15-17.

11 Ожегова Н.И. *Ук. соч.*, ил. 31 А, 64.

дит как «маленький Будда». Одежда его напоминает монашескую, только покрытую узорами, а юбка пропущена между ногами и закреплена сзади на поясе. Он идет по цветам лотоса с поднятой в жесте *абхая* правой рукой (иногда с опущенными руками), как это можно видеть, к примеру, на резном фронтоне портика храма Май в старой лаосской столице Луангпхабанге¹².

Важнейший момент в жизни Будды — Просветление, произошедшее в первый день его семинедельной медитации. Это событие нашло отражение в самом распространенном во всех странах *тхеравады* иконографическом типе сидящего Будды с жестом *бхумиспарша* (букв. «касающийся земли»). С помощью этой *мудры*, как говорит легенда, он призвал богиню Земли, которая подтвердила его праведность. Потопом воды, возлитой *бодхисаттой* (будущим Буддой, санскр. *бодхисаттвой*) на землю в знак совершения добродетельных поступков во всех своих предыдущих рождениях, богиня смыла армию демона мирских наслаждений Мары, искушавшего в этот момент медитирующего Гаутаму, который сразу после этого стал Пробужденным. В скульптурных изображениях правая рука Будды обычно касается пьедестала, а вторая рука покоится на ногах в жесте *саматхи* (размышление).

Для мьянманской иконографии эпохи Пагана и последующих веков характерно использование в сюжете Просветления (да и в большинстве других изображений сидящего Будды) *падмасаны* — «позы лотоса», как, например, в скульптурах XX в., расположенных в многочисленных павильонах на платформе ступы Шведагон (рис. 3).

В Таиланде начиная со времени существования монского государства Дваравати (VI-XI вв.), а в Камбодже с Ангорской эпохи (IX-XIV вв.), Просветленный показывается, как правило, в *вирасане* — «героической позе», при которой ноги не скрещены, а положены одна на другую. Тайцы называют этот образ Манвичай, лаосцы — Манвисай (палийск. Марави-

12 В классическом искусстве *тхеравады* не было принято изображать Будду в виде ребенка в отличие от скульптурной традиции Вьетнама и Китая, где часто встречаются фигуры так называемого Будды-младенца или Будды-ребенка с непропорционально большой головой, без волос и *ушниши* (выступом на темени), с пухлым телом, прикрытым лишь набедренной повязкой или коротенькой юбкой.

сай), что значит «побеждающий Мару», и главные алтарные скульптуры выполняют, за редким исключением, в этой иконографии. Но и не только, этот тип бесконечно тиражируется в самых различных материалах и размерах — от огромных кирпично-стукковых скульптур до миниатюрных бронзовых статуэток и амулетов. Причем исполнение жестов у скульптур провинциальных мастеров может слегка отличаться от классического варианта: например, правая рука может просто лежать на колене, а левая — прижата к животу (рис. 4).

Образ Будды, читающего первую проповедь, всегда узнаваем по семантически важному жесту *дхаммачанка* (санскр. *дхармачакра*), когда руки с соединенными большими и указательными пальцами сложены перед грудью¹³. «Приводящий в движение Колесо Дхаммы (Учения)» — так переводится полное название *мудры*, символизирующей хорошо известный легендарный эпизод. Вскоре после 49-дневной медитации Будда направился в Сарнатх близ Варанаси, где встретил пятерых отшельников, с которыми он долго скитался по Индии, но затем оставил, поняв неверность практикуемого ими аскетического метода в достижении Просветления. Здесь, в Оленьем парке, и произошел «поворот Колеса», когда Будда рассказал аскетам, ставшим первыми монахами буддийской общины-*сангхи*, об открывшихся ему четырех благородных Истинах и Восьмеричном Пути избавления от страданий и бесконечных перерождений.

В мьянманской иконографии первой проповеди, как видно на рисовке изображений в росписях Пагана, Будда с жестом *дхаммачанка* сидит в позе *падма*. Эта поза нетипична для тайских и лаосских образов, хотя и бывает иногда у скульптур из Северного Таиланда и Лаоса, созданных под влиянием пластической школы Мьянмы. Более характерен для таи-лаосской традиции проповедующий Будда в позе *вира* и с *мудрой витарка* — жестом поучения, при котором большой и указательный (реже большой и средний) пальцы правой руки, обращенной ладонью наружу, соединены, образуя кольцо — символ Колеса Дхам-

13 Жест может выполняться по-разному: так, у левой руки могут быть соединены первый и третий пальцы или же соединенные пальцы правой руки касаются среднего пальца левой руки.

мы. Иконографический тип появился в Таиланде и Лаосе в раннесредневековый период, в дальнейшем воспроизводился не часто (таковы, к примеру, монументальные лаосские статуи из скального монастыря Вангсанг, датируемые предположительно XI-XII вв.¹⁴), но встречается у поздних тайских и кхмерских скульптур, выполненных, подобно музейному образцу, в стиле Дваравати (рис. 5). Интересно, что Будда здесь сидит в так называемой свободной позе (*сукхасане*), характерной для ранней монской пластики. Оригинальное изобразительное решение в передаче момента первой проповеди применил лаосский мастер, изготовивший в 1966 г. статую для вьентьянского *вата* Тхонгпонг¹⁵. Это Будда *тхамматяк* — «державший Колесо Закона», иконографический вариант, не входящий в канонические своды, но иногда применяемый современными мастерами.

Будда, совершающий чудо, — образ, соотносящийся с важным событием в его жизни, произошедшим в Саваттхи. Согласно легенде, противники Будды, узнав о том, что он собирается показать свои магические способности у дерева манго, тайно ночью вырубил в окрестностях Саваттхи все манговые рощи. Прибывший сюда утром Будда узнал об этом и дал садовнику косточку манго, попросив посадить ее. Лишь только косточка была закопана в землю, из нее появился росток и моментально выросло огромное дерево, которое тут же зацвело и дало плоды. Садовник сорвал манго и преподнес его Учителю. Затем Будда совершил чудо. Он поднялся в воздух, и из верхней части его тела вырвался столб пламени, а из нижней — поток воды, потом огонь и вода поменялись местами, и вскоре шестицветные струи воды и огня стали исходить из каждой части тела Просветленного, достигая границ самых отдаленных миров. Затем он создал множество своих «двойников» — сидящих, стоящих, идущих и лежащих на лotosовых тронах, окруженных светящимися ореолами и также испускающих водные и огненные лучи. Поэтому чудо в Саваттхи часто называют «двойным», а Будду предписывают изображать стоящим на лотосе в пламенеющем ореоле, с манго в левой

14 Gagneux P.M. «Les sculptures rupestres de Vang Sang» // *La Revue Française*. Le Laos. 1967, № 203, p. 40.

15 Boun Souk (Thao). *L'image du Buddha dans l'art lao*. Vientiane, 1971, p. 7, il. 5.

руке. Такое изображение встречается в Таиланде и Лаосе в живописных композициях. На вотивных таблицах Мьянмы этот эпизод олицетворяет Будда с жестом *дхаммачакка*.

Идущий Будда символизирует нисхождение Просветленного с небес Таватимса на землю после трехмесячного чтения проповедей своей матери Майе и небожителям (рис. 6). Для нисхождения Будда, как говорит легенда (по другой версии — боги), создал три лестницы: золотую, серебряную и алмазную. Спуск начинался с вершины горы Меру, центра Вселенной, и Великий учитель шествовал по средней, алмазной, лестнице, властитель небес Сакка (Индра) — по золотой, а Брахма — по серебряной. Небожители держали над Учителем белый зонт, опахало, штандарты, осыпали его цветами и услаждали слух музыкой.

В Таиланде и Лаосе иконографический тип идущего Будды (*пхра лила* или *пха лила*) получил достаточно широкое распространение, редко встречаясь в других странах. Показательно то, что одна из древнейших скульптур в этой позе найдена именно на территории Таиланда при раскопках буддийского комплекса в Понгтукке. Она датируется III-IV вв. н.э. и относится к школе Амаравати, хотя анализировавший ее французский ученый Ж. Сёдес оставляет вопрос о месте изготовления статуэтки — Индия или Юго-Восточная Азия — открытым¹⁶. Долгое время этот тип существовал в единичных экземплярах, пока наконец в XIII-XIV вв. тайские мастера не «реанимировали» образ, да в такой блистательной форме, что впоследствии их даже стали считать изобретателями данного типа. Достаточно вспомнить один из шедевров периода Сукхотхая — бронзовую статую XIV в., находящуюся сейчас в бангкокском храме Бентямбопхит¹⁷. В сцене спуска с небес лаосские и тайские мастера изображают Будду идущим со слегка выдвинутой вперед правой ногой, его левая рука свободно свисает вниз, а правая поднята в успокаивающем и благословляющем жесте *абхая*. Но иногда

16 Coëdès G. «Indian influences upon Siamese Art» // *Marg*. 1956, vol. IX, № 4, pp. 34-35. Известны и другие изображения идущего Будды, также относящиеся к школе Амаравати, например бронзовая скульптура V в. из Британского музея (*Шедевры бронзовой скульптуры Индии*. Нью-Дели, 1988, с. 70-71, ил. 1).

17 Boisselier J. *La sculpture en Thaïlande*. Fribourg, 1974, ill. 93.

бывает наоборот: левая рука поднята в *абхаямудре*, ей соответствует и шаг вперед левой ногой, а правая рука опущена. *Абхаю* может заменить *витарка*, отличающая мьянманские образы Будды, который, кроме того, изображается не шагающим, а стоящим, и движение угадывается лишь в легком изгибе его бедер.

Будда, усмиряющий слона Налагири, иллюстрирует следующий эпизод цикла восьми главных событий. Двоюродный брат Будды Девадатта, бывший сначала его учеником, затем вышел из *сангхи* и создал собственную секту, ратовавшую за большую суровость и аскетизм. Девадатта постоянно преследовал и покушался на жизнь Будды. Однажды он заключил союз с сыном царя Бимбисары и уговорил последнего выпустить перед Буддой гигантского дикого слона Налагири. Однако Учитель одним жестом сумел остановить свирепое животное, слон упал на колени и поклонился Будде, который прочел ему наставление в Дхамме. В таи-лаосской иконографии стоящий (реже идущий), усмиряющий слона Будда (*накхавалок*) поднимает правую руку в мудре *абхая* и голова его слегка повернута влево. Мьянманский Будда обычно лишь слегка приподнимает кисть правой руки, левая же поднята к плечу в *абхаямудре*, но нередко в своеобразном жесте, когда три пальца — большой, указательный и мизинец — подняты, а два других прижаты к ладони, что символизирует три буддийские драгоценности — Будду, Дхарму и Сангху¹⁸ (рис. 7).

Будда в лесу Парилейака — в этой сюжетной композиции запечатлено событие, которое произошло во время десятого дождливого сезона после случившейся однажды в монастыре ссоры. Будда удалился в лес и стал медитировать под деревом *сала*. Жившие в этих местах слон и обезьяна начали прислуживать знаменитому отшельнику. Слон по имени Парилейака (таи-лаосск. Палелай) готовил ему теплую воду для омовений, приносил свежие лесные плоды, а обезьяна — медовые соты. Обезьяна так радовалась, когда Будда принимал ее подношение, что в конце концов, прыгая по деревьям, упала и разбилась. А когда Будда покинул лес, слон, охваченный болью разлуки с Учителем, умер

18 Stadtner D.M. *Ancient Pagan. Buddhist Plain of Merit*. Bangkok, 2005, p. 269.

от разрыва сердца. В честь него лес стал с тех пор называться Парилейака, а в награду за благочестие животные возродились на небесах в образе божеств. В этой сцене принимающий подношение Будда сидит «по-европейски» (в *праламбападасане*), и в соответствии с таи-лаосской иконографией его правая рука лежит на колене ладонью вверх, левая — ладонью вниз, а у ног расположены (но не всегда) фигурки слона и обезьяны. В мьянманской традиции Будда обычно просто протягивает руки, и масштабы фигур еще более условны: маленький слон выглядит совсем игрушечным, а дающая сосуд с мёдом обезьяна — слишком крупной.

Будда, переходящий в *ниббану*, — это великое событие произошло в саловой роще близ Кушинагара, где Будда произнес последнее наставление ученикам. В этот момент его показывают лежащим на правом боку, поддерживающим голову правой рукой и свободно вытянувшим левую руку вдоль тела. Будда умер в окружении всех сопровождавших его монахов, поэтому в скульптурных композициях у его ложа изображается пара-тройка коленопреклоненных монахов, а в живописных сценах — порой целая толпа учеников, почитателей и даже пришедших из соседних лесов животных.

Второй сюжетный цикл получил название *самсатия* — «семь недель», так как он объединяет образы великой 49-дневной медитации Будды, во время которой он достиг Просветления. Каждая неделя в нем представлена определенным иконографическим образцом (рис. 8):

- 1) Будда Марависай с жестом *бхумиспарша*;
- 2) Будда, смотрящий не мигая на дерево Бодхи (Просветления) со скрещёнными на животе руками;
- 3) Будда, идущий по созданной богами драгоценной дорожке со скрещёнными на животе руками¹⁹;
- 4) стоящий Будда со скрещёнными на груди руками;

19 По другой версии, Будда прогуливался по драгоценному мосту, который он создал, чтобы соединить небо и землю и показать небожителям свой Путь к Просветлению (<http://www.bellaonline.com/articles/art49440.asp>).

5) сидящий Будда с жестом *саматхи* (размышление);

6) Будда, укрытый змеем-*нагом*, спасшим его от тропического ливня и наводнения;

7) Будда, принимающий от бога Индры плод тропического растения *миробалана*, который восстановил его силы после длительной аскезы.

Как полагают исследователи, иконография «семи недель» сложилась в сингальском искусстве приблизительно в VI-X вв., хотя упоминания о 49-дневной медитации постоянно встречаются в канонических палийских текстах, а более подробные описания — в цейлонских хрониках IV-V вв. («Дипавамсе» и «Махавамсе»)²⁰. В них, однако, нет указаний, как именно надо изображать Будду в разные недели. В Индокитае наибольшее внимание этим сюжетам уделяли буддисты северо-тайского княжества Ланна. В Чиангмае по приказу короля Тилоки (1441-1487) был построен *ват* Тет Йот (Семь шпилей), где, по сообщению монастырской хроники, были установлены семь статуй в память о медитации Будды²¹. В Лаосе иконография «семи недель» стала известна с XV-XVI вв., но целиком этот цикл в скульптуре встречается очень редко. Отдельно делались фигуры в позиции второй, третьей и четвертой недель. К примеру, в королевской коллекции Луангпхабанга, описанной М. Жито, хранятся две бронзовые статуэтки XVIII в., изображающие Будду стоящего и идущего со скрещёнными на животе руками²². Во Вьентьяне, в Музее Пхакэу, находится самая крупная бронзовая, датируемая XVII в., скульптура Будды второй недели медитации (*тхавайнет*), чеканность классических форм которой подчеркивает «благородная» патина²³.

Чаще всего иконография второй и четвертой недель медитации используется в мелкой пластике. В собрании Музея Востока хранится лаосская статуэтка XIX в. (амулет-*пхалим*), представляющая Будду со сложенными на груди руками (рис. 9). По легенде, в такой позе он всю чет-

20 Coomaraswamy A.K. *Mediaeval Sinhalese Art*. New York, 1956, p. 43, tab. XVIII-XIX; Gatellier M. «Le Bouddha debut aux mains croisées sur la poitrine, a Ceylon et en Thaïlande» // *Arts Asiatiques*. 1978, t. XXXIV, p. 157-159.

21 Freeman M. *Lanna. Thailand's Northern Kingdom*. Bangkok, 2001, pp. 96-98.

22 Giteau M. «Note sur les pièces d'art bouddhique de la collection de S.M. le Roi du Laos» // *Arts Asiatiques*. 1972, vol. XXV, p. 105.

23 Lopetcharat S. *Lao Buddha. The Image and Its History*. Printed in Thailand, 2000, p. 195.

вертую неделю стоял в созданном богами Драгоценном павильоне (Ратанагара), размышляя о Дхамме.

Надо отметить, что существуют небольшие расхождения в различных версиях цикла «семи недель». В цейлонской иконографии Будда четвертой недели дается с тем же жестом, но сидящим, а в одной из тайских версий с этим моментом ассоциируется Будда, сидящий в пламенеющем ореоле с *мудрой бхумиспарша*²⁴. Есть разночтения и в трактовке Будды третьей недели. В Ланне и Лаосе до XVIII в. его изображали идущим не со скрещёнными на животе руками, а со свободно опущенными вниз вдоль тела, примером чему может служить статуя XV в. из монастыря Сиенгтхонг в Луангпхабанге²⁵. Фигура с жестом *саматхи* иногда соотносится не с пятой, а с первой неделей, что вполне оправданно, учитывая огромную роль процесса медитации в ритуальной практике буддистов. Однако правильнее, как считает А. Грисволд, атрибутировать ее как образ пятой недели²⁶. Входящие в цикл *саматтия* иконографические образцы изготавливают нередко в качестве личных амулетов, причем *тхеравадины* отдают предпочтение тому типу, которому придается особое значение в местной традиции. Так, образ Будды под *нагом*, во всех версиях олицетворяющий шестую неделю, наиболее характерен для искусства Камбоджи (кхмеры почитают *нага* не только как спасителя Будды, но и как одного из своих прародителей), а также для стран, испытавших кхмерское влияние. Например, в Лаосе миниатюрные фигурки *пханакпок* (Будда, укрытый *нагом*) часто служат оберегами (один из таких амулетов XIX в. есть и в ГМВ, инв. № 9299).

Изображения будд, соотносящихся с планетами и днями недели, представляют третий тематический цикл, ставший особенно популярным

24 *Pictorial Thai & English Dictionary*, p. 678, № 13.

25 Auboyer J., Beurdeley M., Bosselier J., Rousset H., Massonau Ch. *Oriental Art. A Handbook of Styles and Forms*. London/Boston, 1978, p. 223, ill. 62.

26 Griswold A.B. «Dated Buddha Images of Northern Siam» // *Artibus Asiae. Supplementum* 16. Ascona, 1957. p. 38-39.

в искусстве Таиланда и Лаоса с 80-х гг. прошлого столетия. Сложился цикл, по-видимому, под влиянием мьянманской традиции, где набор «символов планет» был известен, по крайней мере, с периода династии Коунбаун (1752-1885) и базировался на средневековой астрологической системе. Согласно ей, в нашей вселенной насчитывается девять планет (вместе с Солнцем, Луной и мифическими небесными телами Раху и Кету), каждой из которых соответствуют реальное или мифическое животное, ученик Будды и определенный день восьмидневной недели — дополнительный вставной день занимает часть среды и четверга. В таи-лаосской астрологической интерпретации сложился свой набор соответствий между планетами, днями недели и образами Будды. При этом время от рассвета в среду до полудня четверга может делиться как на две, так и на три части, и в последнем случае цикл включает все девять планет. По сообщению К. Страттон, символические соотношения в девятидневном цикле выглядят следующим образом²⁷ (рис. 10):

- 1) воскресенье — Солнце, стоящий Будда *тхавайнет* (смотрящий не мигая) со скрещёнными на животе руками;
- 2) понедельник — Луна, стоящий Будда *хамсамут* с поднятыми в жесте *абхая* руками²⁸;
- 3) вторник — Марс, лежащий Будда *париниппхан* (переходящий в *ниббану*);
- 4) среда от восхода солнца до полудня — Меркурий, стоящий Будда *умбат* (державший чашу для подаяний);
- 5) среда от полудня до заката солнца — Раху, Будда в лесу Палелай;
- 6) среда от заката солнца до полудня в четверг — Юпитер, сидящий Будда с жестом *саматхи* (медитирующий);
- 7) четверг от полудня — Кету, Будда Манвичай (победитель Мары) с жестом *бхумиспарша*;

27 Stratton C. *Buddhist Sculpture of Northern Thailand*. Chicago, 2004, p. 69-70.

28 В тайской иконографии Будда *хамсамут* (букв. «усмиряющий воды») с жестом «двойная» *абхая* является символом успокоения «океана» человеческих страстей, а Будда с поднятой только правой рукой в жесте *абхая* называется *хамнят* — «прекращающий ссоры родственников». В лаосской традиции жесты меняются местами, но символика остается такой же.

8) пятница — Венера, Будда *хампхенг аринясаття* (созерцающий истину) со скрещёнными на груди руками;

9) суббота — Сатурн, Будда *накпок* (укрытый *нагом*).

Таблица этих соответствий может слегка видоизменяться. Так, несколько иной вариант цикла «будд восьмидневной недели» показывают наборы современных статуэток, которые я видела в храмах Чиангмая во время командировки в Таиланд в марте 2005 г. В храме-*вихане вата* Чиангман комментирующие скульптуры будд таблички устанавливали следующую связь:

- 1) воскресенье — стоящий Будда со скрещёнными на животе руками;
- 2) понедельник — стоящий Будда с *абхямудрой* правой руки;
- 3) вторник — лежащий Будда;
- 4) среда до заката солнца — стоящий Будда с чашей для подаяний;
- 5) среда от заката солнца до восхода в четверг — Будда в лесу Палелай со слоном и обезьяной;
- 6) четверг от восхода солнца — Будда *саматхи*;
- 7) пятница — стоящий Будда со скрещёнными на груди руками;
- 8) суббота — Будда, укрытый *нагом*.

Скульптура Будды Манвисай с жестом *бхумиспарша*, хотя и входила в этот набор, но с днем недели не соотносилась. Главное различие наборов в том, что в первом из них среду символизируют три фигуры Будды, а во втором — две. Однако от восхода солнца до полудня этот день всегда олицетворяет стоящий с чашей Будда (*умбат*). Образ — весьма понятный населению стран *тхеравады*, поскольку связан с важным традиционным ритуалом — ежедневным, начинающимся как раз на рассвете, сбором пищи и подаяний буддийскими монахами. Можно заметить в наборах и вариативность в использовании *мудр*. Так, «Будда понедельника» во втором случае показывается с *абхямудрой* правой руки, а в первом — с «двойной» *абхаей*. Мудра *абхая*, буквально означающая «без страха», в тхеравадинской традиции интерпретируется и как «защита, успокоение, благословение» всех вступивших на буддийский путь. С раннего средневековья индокитайские мастера, в отличие от индийских, предпочитали изображать Будду не с одной, а с двумя подня-

тыми в этой *мудре* руками. «Удвоение» жеста — вообще отличительная черта таи-лаосского иконографического канона. К этому типу относится священная лаосская статуя Будды Пхабанг XII–XIII вв., служившая на протяжении столетий скульпторам образцом для подражания²⁹. «Двойная» *абхая* Пхабанга, по местной традиции, расшифровывается как «успокоение ссорящихся».

В эволюции этого цикла характерна тенденция к уменьшению входящих в него изображений будд. Одним из распространенных в настоящее время вариантов стал набор из семи фигур, соответствующих традиционной для григорианского календаря семидневной неделе, который принят и в странах Индокитая. В этом случае среду олицетворяет только одна фигура — Будда *умбат*, четвергу же соответствует Будда *саматхи*. Миниатюрные наборы будд «семи дней», отлитые из различных металлических сплавов, пользуются большим спросом как у местного населения, так и у туристов. Более того, популярность цикла способствовала развитию монументальной культовой скульптуры, в которой стали намного чаще, чем раньше, воспроизводиться такие иконографические типы, как Будда второй и четвертой недель медитации, т.е. со скрещёнными на животе и груди руками, или Будда, осенённый капюшоном семи голов короля змей-*нагов* Мучалинды, или Будда с поклоняющимися ему слоном и обезьяной. Теперь их трудно назвать редкими: во многих монастырских двориках Таиланда, Лаоса, Мьянмы можно увидеть выполненные в человеческий рост или даже выше позолоченные или раскрашенные скульптуры этого иконографического цикла (рис. 11).

²⁹ Lopetcharat S. *Op. cit.*, p. 119.



Рис. 1

Вотивная табличка с изображением восьми сцен из жизни Будды
Мьянма, Паган, XII–XIII вв.
терракота, штамповка
ГМВ, инв. № 5356 II

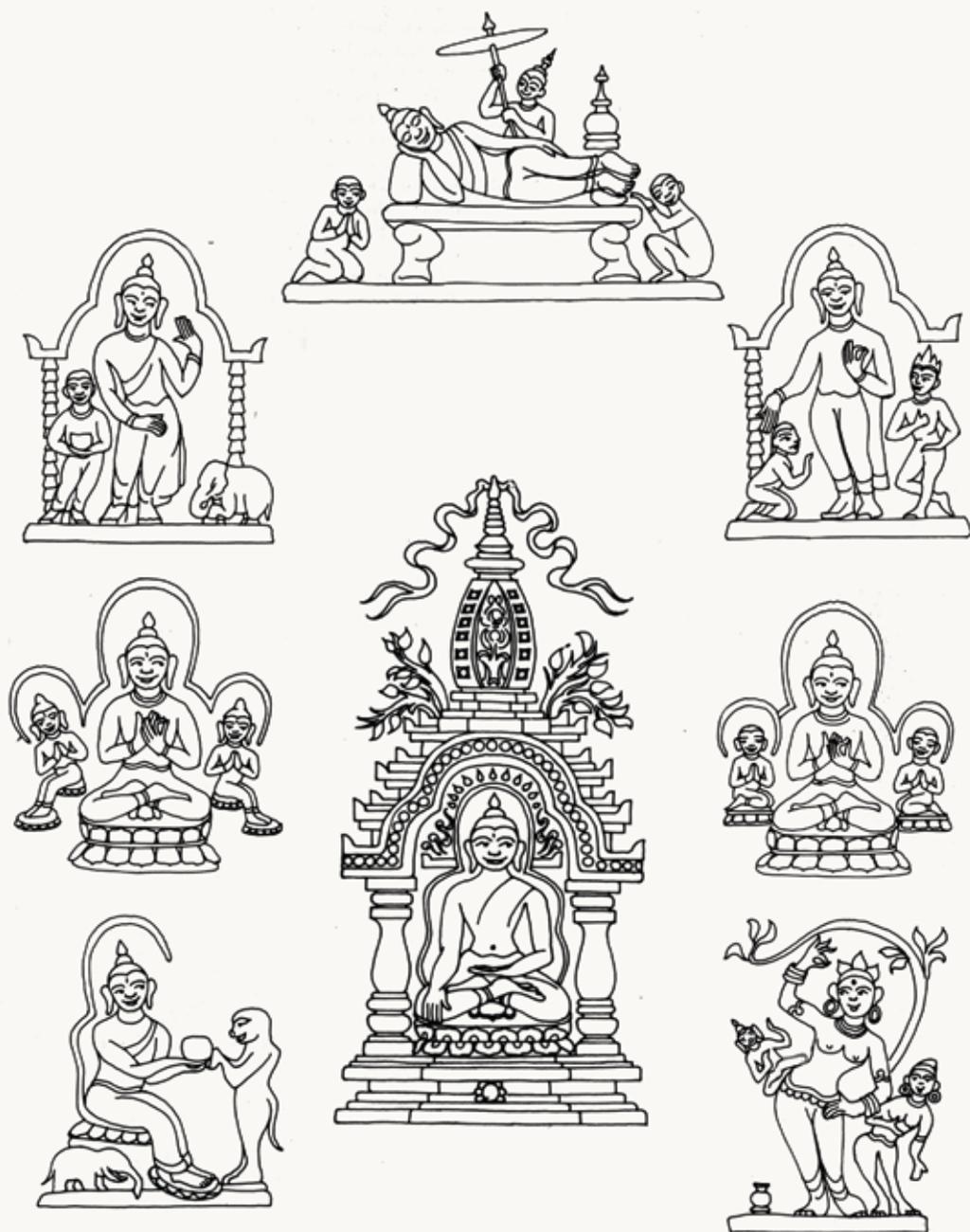


Рис. 2

Цикл восьми главных событий
из жизни Будды
Мьянма, по росписям Пагана XII–
XIII вв.
Прорисовка С.С. Ожегова

Рис. 3

Фрагмент статуи Будды с жестом
бхумистарша
Мьянма, г. Янгон, комплекс
Шведагон, XX в.
бетон, стук, лак, роспись, позолота
Фото Н.А. Гожевой



Рис. 4 Будда с жестом *бхумиспарша*
Лаос, XIX в.
металл, литье
ГМВ, инв. № 9068 II



Рис. 5 Будда с жестом *витарка*
Таиланд (Камбоджа?), стиль Дваравати, XX в.
металл, литье
ГМВ, инв. № 9076 II

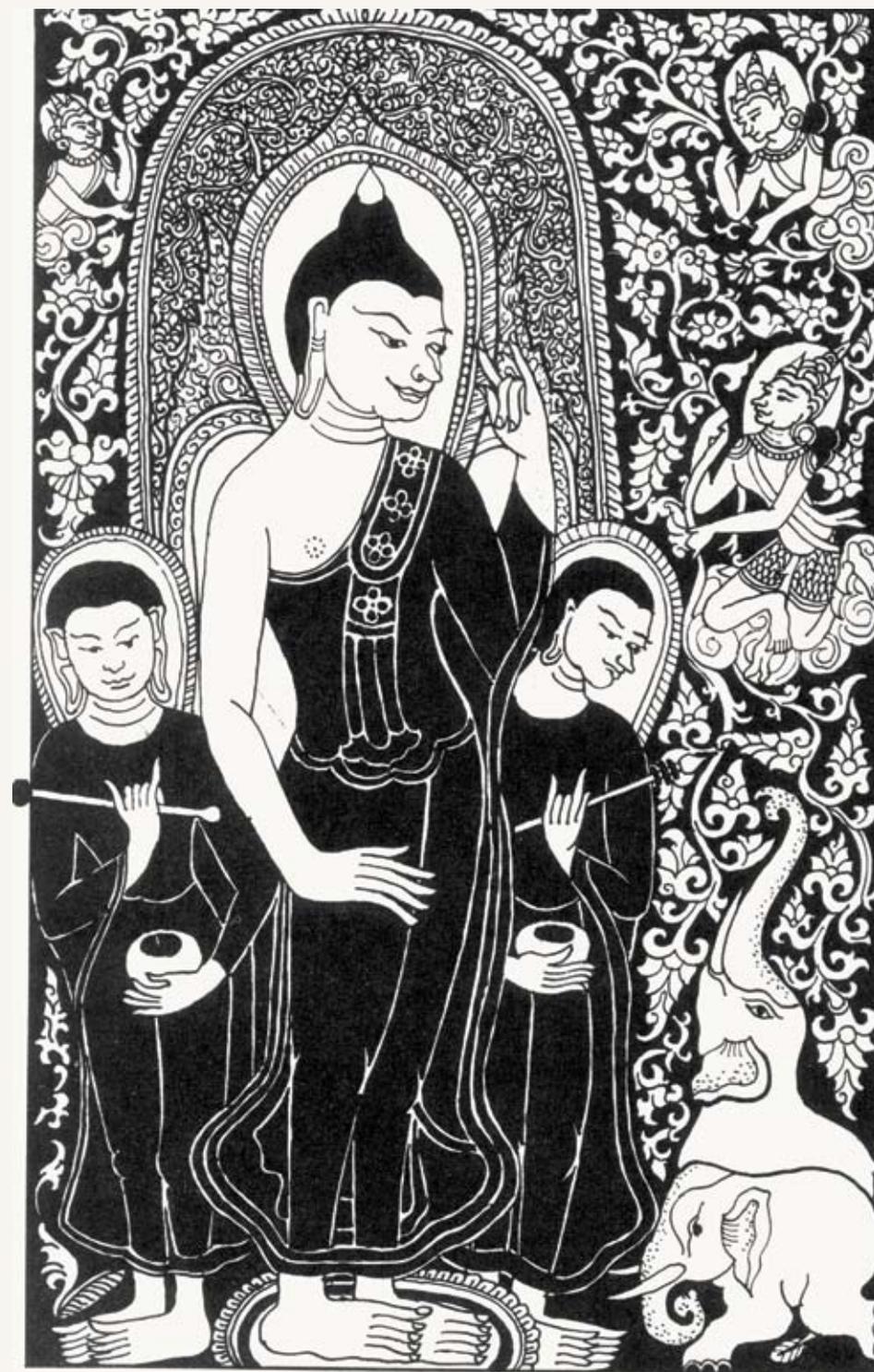


Рис. 6

Будда *лила* (идуший)
Лаос, пров. Луангпхабанг, XVIII в.
дерево, лак, резьба, позолота
ГМВ, инв. № 7719 II

Рис. 7

Укрощение Буддой слона Налагири
Мьянма, г. Паган, роспись храма
Нандаманья, XIII в.
Прорисовка С.С. Ожегова



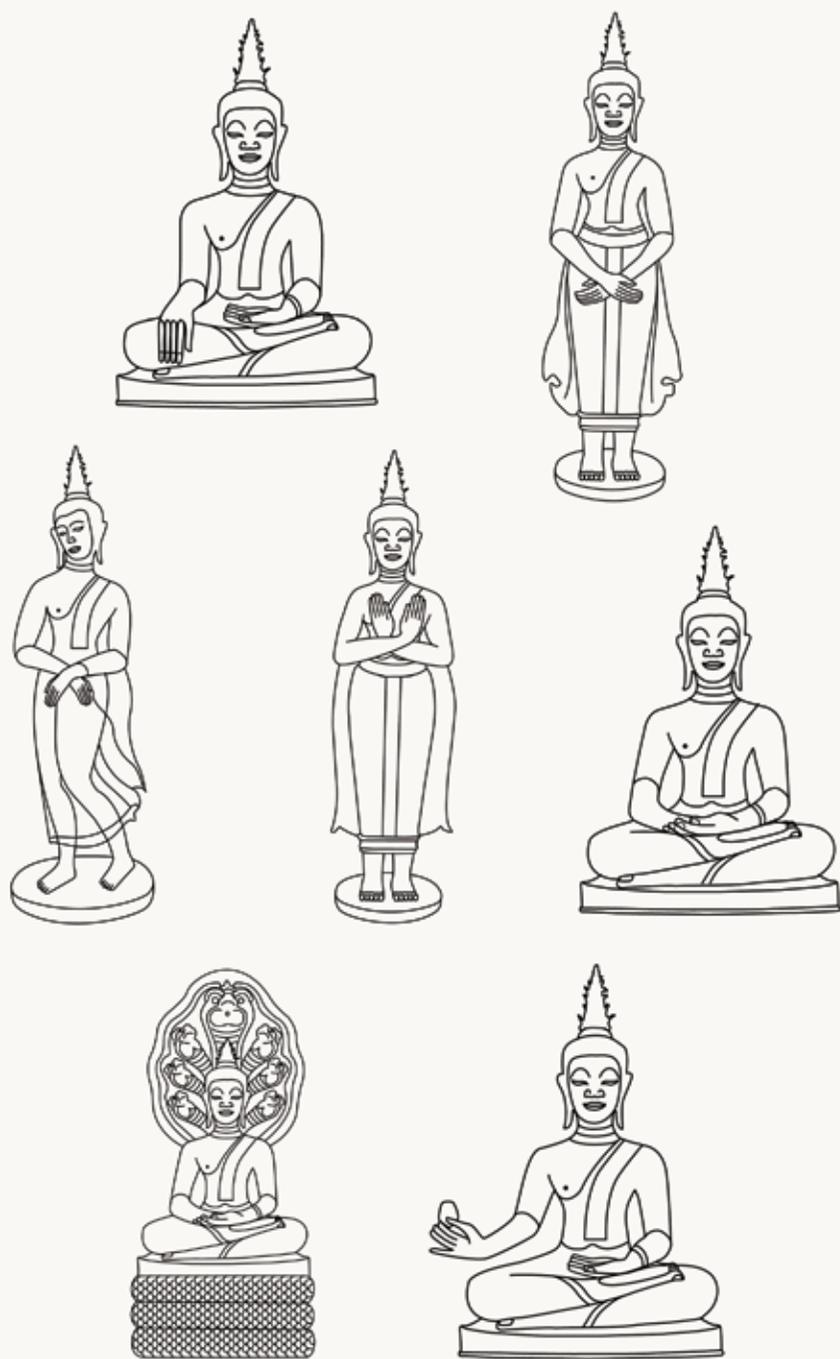


Рис. 8 Цикл с изображением будд «семи недель медитации»
Лаос, по скульптурам XVII–XIX вв.
Рисунки П.А. Маслова



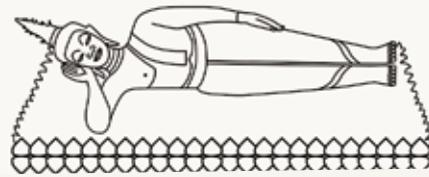
Рис. 9 Амулет в виде Будды со скрещёнными на груди руками
Лаос, XIX в.
металл, литье
ГМВ, инв. № 9022 II



воскресенье



Понедельник



Вторник



Среда от восхода до полудня



Среда от полудня до заката



Среда от заката до полудня четверга



Четверг



Пятница



Суббота



Рис. 10

Цикл с изображением будд «девяяти планет и дней недели»
Лаос, по скульптурам XVII–XIX вв.
Рисунки П.А. Маслова

Рис. 11

Скульптуры будд
Лаос, Вьентьян, монастырь Тхат Луангтай, кон. XX в.
Фото Н.А. Гожевой

Н.А. Гожева

Буддийская иконография и ее интерпретации в современном искусстве Индокитая

В буддийской культуре Индокитая за более чем 2000-летний путь развития¹ сложился уникальный художественный комплекс, впитавший в себя не только буддийское наследие Древней Индии, но и религиозно-эстетический опыт многих народов, живущих в этом регионе. Буддийская традиция здесь предстает как единый культурный феномен, распадаясь при этом на различные направления (главные из которых — *тхеравада*

1 Согласно религиозной традиции, распространение буддизма в Юго-Восточной Азии началось в VI в. до н.э., еще при жизни Будды (традиционные даты его жизни 623-543 гг. до н.э.). В научном востоковедении XX в. отсчет велся в основном с II-IV вв. н.э., однако в последние десятилетия временем появления буддизма в Юго-Восточной Азии принято считать самое начало нашей эры или даже I в. до н.э., что подтверждается и материальными свидетельствами (см., например: Stargardt J. *The Ancient Pyu of Burma. Early Pyu Cities in a Man-Made Landscape*. Vol. 1. Cambridge/Singapore, 1990).

и *махаяна*) и «малые традиции» — тайскую, лаосскую, кхмерскую, мьянманскую, вьетнамскую — с присущими каждой из них своими региональными особенностями². Развиваясь во времени и пространстве, они постоянно пересекаются, взаимодействуют друг с другом и иными, иноземными, традициями, наполняются новым содержанием. Как показывают исследования, динамика изменений в восточных обществах XX — начала XXI вв. неуклонно возрастает, что связано не только с усилением западных влияний, а также с увеличением темпов социально-экономических преобразований³ и созданием геополитического пространства, способствующего сближению различных культур Юго-Восточной Азии. При этом сохраняется целостность и, если хотите, самодостаточность сложившихся традиций, главным образом благодаря присущему им важнейшему свойству — единству повторяемости и вариативной изменчивости, или, по выражению А.С. Агаджаняна, «парадоксальному сочетанию неизменности и преемственности с удивительной многозначностью и открытостью к интерпретациям»⁴.

Буддийская иконография как одна из главных составляющих художественного комплекса наглядно демонстрирует это единство традиционного и нетрадиционного. Причем последнее, получающее соответствующее истолкование в рамках буддийской системы, гармонично становится ее частью. Буддийский канон, являющийся стабилизирующим фактором иконографической системы, всегда позволял и позволяет, во-

2 Культурная общность в большей степени, естественно, присуща традициям *тхеравады* Мьянмы, Таиланда, Лаоса и Камбоджи, а представляющий *махаяну* Вьетнам на первый взгляд, казалось бы, выпадает из этого ряда. Однако сближает традиции, во-первых, то, что вьетнамский буддизм развивался в континууме региона, а во-вторых — в нем частично присутствует и *тхеравада*, известная в Южном Вьетнаме с III в. н.э. и ставшая популярной у части населения в XX в. (см.: Binh Anson. *Theravada Buddhism in Vietnam*. Perth, 1999; http://www.buddhanet.net/budsas/ebud/vn_thera.htm).

3 Особенно показательна динамика развития финансово-экономической сферы (см. работы: Быллиняк С.А. «Глобальный финансово-экономический кризис и его влияние на страны Юго-Восточной Азии» // *Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития*. Вып. XIV (ЮВА 2009-2010). М., 2010, с. 23-47; Осипова М.Г. «Какой будет новая валютная система?» // *Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития*. Вып. XIV (ЮВА 2009-2010). М., 2010, с. 71-78).

4 Агаджанян А.С. *Буддийский путь в XX веке. Религиозные ценности и современная история стран тхеравады*. М., 1993, с. 14.

первых, конструировать множество иконографических образцов различного стиля, а во-вторых, предоставляет широкое поле для интерпретаций. В данной статье я попытаюсь кратко обозначить семантические векторы в интерпретационном поле буддийской иконографии и на ряде примеров показать, как преобразуют ее герменевтические процессы, проходящие в современной буддийской культуре Индокитая. Сразу оговорюсь, что выбранные мной дефиниции достаточно условны, жесткого разграничения между ними нет, поскольку осмысление художественных образов происходит на разных уровнях, а порой — одновременно на нескольких.

1. Интерпретации идейно-содержательного характера

Идеологической и сюжетной основой буддийских произведений искусства был, прежде всего, обширный свод канонических текстов «Типитаки» и многочисленных к нему комментариев. Но при этом в каждой стране, в каждый определенный исторический период художественный канон обретал свои специфические черты в основном за счет слияния с местными культурными традициями и эстетическими представлениями. В изображениях Будды это проявлялось, скажем, в придании его облику некоторых этнических черт, характерных для того или иного народа (например, лица кхмерских будд обычно имеют широкие скулы и носы, полные улыбающиеся губы, почти прямоугольные лбы и прямые брови). Или в архитектурную схему комплексов Мьянмы, Таиланда и Лаоса нередко вписывались небольшие святилища для поклонения духам-охранителям. Буддийские ортодоксы время от времени начинали борьбу с языческими верованиями. Так, последовательный поклонник *тхеравады* лаосский государь Пхотхисалат (1520/21–1548/50) издал в 1527 г. указ, повелевавший разрушить все святилища, посвященные духам-*пхи* и возвести на этих местах буддийские храмы⁵. Искоренить полностью анимистические традиции ему, конечно, не удалось, особенно в деревнях

5 Condominas G. «Notes sur le bouddhisme populaire en milieu rural lao» // *Bulletin des Amis du Royaume Lao*, 1973, № 9, p. 31.

и дальних провинциях. Небольшие домики (*хонхи*) — обиталища духов-покровителей — до сих пор строятся по всему Лаосу, и не только рядом с жилыми домами или на рисовых полях, но и на территории буддийских монастырей.

Местные религиозные воззрения проникали и в буддийские тексты, главным образом в комментаторскую литературу, что вызывало так называемые чистки канона, периодически проходившие и в *тхераваде*, и в *махаяне* на протяжении всего времени существования религиозной традиции. Проводились они не только на «вселенских» буддийских соборах, но и, говоря современным языком, на местных конференциях и семинарах представителей *сангхи* в разных странах. Наиболее активны в этом отношении были *тхеравадины* Мьянмы и Таиланда. В хроникальных документах этих стран сохранились многочисленные упоминания о тех или иных деяниях правителей, совершаемых с целью сохранения «чистоты учения Будды»⁶. Важно подчеркнуть, что редактирование религиозных текстов было направлено на сохранение основных, базовых ценностей и значений в системе буддийского мировоззрения. Художественные модели, по сути, оставались неизменными, корректировались лишь правила конструирования иконографических образцов, легитимное обоснование получали новые образы, иной стилиевой вектор приобретало формирование «живой плоти» культовых произведений.

В ходе герменевтической работы индокитайских буддистов во второй пол. XX в. особенно отчетливо проявилось стремление к «обмирщению» и рационализации религиозной системы, чему во многом способствова-

6 Например, согласно одной из хроник Чиангмая, в 1375 г. буддийские монахи Лаоса, обеспокоенные упадком Сасаны (буддийского учения), основали новую, «очищенную» школу *тхеравады* (Le May R. *A Concise History of Buddhist Art in Siam*. Tokyo, 1977, p. 87). В 1523/24 гг. по просьбе правителя Луангпхабанга группа монахов из Чиангмая, возглавляемая *тхерой* Тхепмонгконом, привезла в Лаос 60 манускриптов с текстами «Типитаки», которые были разосланы по лаосским монастырям для «восстановления чистоты» религии (Lopetcharat S. *Lao Buddha. The Image and Its History*. Printed in Thailand, 2000, p. 37–38). Самая грандиозная, пожалуй, «чистка» была проведена в Мьянме государем Миндоуном, создавшим именно для этой цели в Мандалае в 1868–1871 гг. 5-й Всемирный буддийский собор, после которого «отредактированные» тексты «Типитаки» были выгравированы на 729 мраморных плитах и установлены в буддийском комплексе Кутодо (Ожегов С.С. *Архитектура Бирмы*. 1970, с. 158–159).

ли отсутствие теоцентризма и жесткой догматики, нечеткость и мягкость всего доктринального строя буддизма (по сравнению с христианством или исламом). Так, рост авторитета духовных лидеров *сангхи*, многие из которых после смерти канонизировались, оказал влияние на развитие жанра светского портрета, или, вернее сказать, религиозного портрета. Для вьетнамской традиции это не было новшеством. Достаточно вспомнить скульптуры монахов из храмовых комплексов XVII в. Бут-тхап и Тэй-фыонг, наделенных ярким индивидуальным обликом. Правда, насколько они соответствовали реальным персонажам, да и существовали ли все они в действительности — трудно сказать. Слишком преувеличенно экспрессивными чертами наделил их мастер.

Современная бронзовая статуя буддийского настоятеля из храма Чан Куок на Западном озере Ханоя (основанном, согласно традиции, в VI в.) выглядит намного реалистичнее (рис. 1). Очевидно, при ее отливке использовалась посмертная гипсовая маска. «Портретность» статуи подчеркнута «безликостью» одинаковых фигур монахов, изображенных на заднем плане. Это делает образ настоятеля знаковым, говорящим об эффективности активной личностной деятельности на пути достижения *нирваны* (палийск. *ниббана*). Вместе с тем соблюдение иконографических норм при изображении важного религиозного персонажа (разве только мочки ушей не удлиненны достаточно, как у монахов из Тэйфыонга) и его расположение в алтарной композиции перемещают образ в сферу высших существ — *бодхисаттв* (считается, вероятно, что в следующем рождении он достиг этого статуса), за помощью к которым традиционно обращаются последователи *махаяны*.

Созданная тоже недавно, в начале 2000-х гг., в Лаосе скульптура сидящего настоятеля в храме Май (рис. 2) одного из центральных *ватов* (монастырей) Луангпхабанга на первый взгляд очень похожа на вьетнамскую. Так же необыкновенно выразителен облик старого буддийского монаха, и портретное сходство не вызывает сомнений, ибо рядом с бронзовой фигурой расположена большая фотография настоятеля. Однако черты его лица трактованы в соответствии с иконографическими нормами лаосской скульптурной школы. Об этом говорят небольшие, но весьма примечательные детали. Уши монаха в верхней части слегка заострены — и это не физиономическая особенность человека (на фото-

портрете, как видим, уши округлые), а взятый из традиционной иконографии признак, присущий лаосским *буддам*. А изображение на коленях монашеской чаши, завернутой в ритуальную ткань так, как это и сегодня делают в Лаосе при обрядах ординации, — это совершенно по-новому трактованный атрибут буддийских персонажей. В классической иконографии сосуд-*бат*, который держит Будда, никогда не изображался покрытым тканью⁷.

Появление фигур монахов на алтарях *тхеравадинских* храмов, казалось бы, тоже не является нововведением. Традиционно они представляют собой главных учеников Будды, чаще всего это Сарипутта и Могглана, стоящие по сторонам Учителя с одинаковыми бесстрастными, как и у Просветленного, ликами. Типичный пример такой композиции можно видеть в тайском храме монастыря Тьеди Луанг XV в. в Чиангмае (рис. 3). Фигура же сидящего справа на нижней ступени алтаря монаха — это современный религиозный портрет, наделенный явно выраженными индивидуальными чертами, но вполне гармонично вписанный в скульптурный храмовый комплекс. Его присутствие свидетельствует не только о формальном расширении группы сопровождающих Будду учеников. Он осмысливается как образ духовного наставника, которому доступно быстрое, моментальное достижение *ниббаны* в соответствии с постулатом, возможно воспринятым *тхеравадинами* у *дзэн-буддистов*. И молясь у статуи такого *тхеры* (учителя), мирянин тоже уповаet на скорейшее спасение.

«Обмирщение» религиозно-мифологического содержания культовых образов более всего заметно в «низовом» слое буддийской культуры, в так называемом народном буддизме. К примеру, изображение переходящего в *ниббану* Будды из храма Шинбинтальян (XI в.) в Пагане или из павильона в комплексе Шведагон в Янгоне (рис. 4), а также другие статуи этого типа нередко воспринимаются местными жителями как просто фигуры спящего или отдыхающего Будды. Мне приходилось слышать об этом не только от местных гидов, но и читать в посвященных Мьянме путеводителях. Возможно, подобная интерпретация вызвана тем, что мьянманцам казалось невозможным объяснить иностранцам истинное

⁷ Об изображениях Будды с сосудом будет сказано в статье немного позднее.

значение образа, что, впрочем, неудивительно. Ведь такое сложное философское понятие, как *ниббана*, постоянно подвергается различным толкованиям в исследованиях востоковедов и даже в среде ортодоксальных буддистов. При всех смысловых нюансах иконография *махапариниббаны* остается неизменной и, что важно отметить, получает в современном искусстве гораздо более широкое распространение по сравнению с поздним средневековьем и первой половиной XX в. Мьянму, можно сказать, охватывает настоящий «бум» строительства колоссальных фигур лежащих будд, длина которых колеблется от 20 до 80 метров. Одна из крупнейших — 72-метровая статуя переходящего в *ниббану* Будды в храме *тэзауне* Чаутоджи — сооружена в Янгоне в 1980-х гг.

Еще одно, особенно распространенное в последнее время в Таиланде истолкование образа лежащего Будды связано с апокрифическим сказанием о том, как Будда посрамил и обратил на путь истинный демона-гиганта Асуриндараху. Чудесным образом увеличившись, он во много раз превзошел размеры демона, затем показал ему небеса и богов, фигуры которых были также намного больше Асуриндараху⁸.

Приведенные выше примеры показывают, как традиционным буддийским образам придаются новые, дополнительные, смыслы идейно-содержательного характера. Более сложной семантической разработке подвергаются в современном интерпретационном процессе нетрадиционные образы. Самой яркой иллюстрацией может служить идейное обоснование установки скульптурного изображения Хо Ши Мина в монастырской трапезной вьетнамского комплекса Бут-тхап (основан в XIII в., перестроен в XVII-XVIII вв.) (рис. 5). Как известно, в последнее столетие вместе с распространением западной идеологии и культуры буддизм испытал в том числе и натиск коммунистической пропаганды, выдерживая его порой не без серьезных потерь (достаточно вспомнить урон, нанесенный традиционной культуре Камбоджи «красными кхмерами»). Во Вьетнаме «призрак коммунизма» особенно наследил в 1960-1980-е гг., когда были сильны атеистические тенденции и когда по замыслу вьетнамских

8 Информацию о легенде можно найти на ряде тайских сайтов; см., например: <http://www.buddha-images.com/seven-days.asp>; <http://www.buddha-images.com/reclining-buddha.asp>).

строителей нового общества, бравших за образец соответствующие действия советских партийных функционеров, буддийские комплексы должны были превратиться в музейные, историко-культурные, туристические и даже развлекательные центры. Такая политика, как об этом пишет немецкая исследовательница Эдита Рожко⁹, нанесла не только духовный, но и существенный материальный ущерб. Многие храмы пришли в запустение, часть из них была разрушена. В 1990-е гг. несостоятельность подобного переосмысления традиционных ценностей, не имевшего ни морального, ни религиозно-философского обоснования, стала очевидной, все постепенно начало возвращаться на круги своя. Теперь присутствие скульптуры Хо Ши Мина в буддийском комплексе стало оправдываться внутрисистемной интерпретацией личности государственного деятеля как духовного лидера, ничем не отличающегося в этом смысле от буддийских учителей. И стоящая впереди фигура Будды-ребенка, традиционно указующего перстами на землю и небо, словно символически обозначает сакральную зону, высшую сферу буддийского космоса, к которому причастен и Хо Ши Мин.

2. Символико-мифологические интерпретации

Такие интерпретации касаются культовых произведений, которые в современной культуре обретают дополнительные смыслы, связанные непосредственно с символикой и мифологией, причем не только буддийской. Происходит это в процессе непрерывно развивающегося мифотворчества, весьма характерного для традиционной культуры. Появление новых памятников чаще всего обуславливается желанием мастеров визуализировать образы, присутствующие в мифах и легендах, как старых, так и созданных современной фольклорной традицией.

Приведу несколько примеров из культового искусства Мьянмы. На холмистой окраине г. Тандве, бывшего до конца X в. столицей Рак-

9 Rozhko E. «Negotiation over religious space in Vietnam» // *The Newsletter*, № 54, Summer, 2010, p. 28-29.

хайна (Аракана, одного из штатов современной Мьянмы), поставлена в 1990-х гг. большая статуя Будды. Как говорит ракхайнская легенда, именно здесь Просветленный, посетивший это место еще при жизни, предсказал возникновение буддийских сооружений на трех высоких холмах древнего селения. Ступы, содержащие священные реликвии Будды, позже действительно были построены и сейчас являются основными архитектурными доминантами живописно раскинувшегося в долине реки Тандве города. Неподалеку от статуи стоящего Будды в возведенном недавно религиозном музее — Музее Сасаны — была создана красочная диорама, запечатлевшая легендарные события (рис. 6). На заднем плане диорамы живописная картина изображает Будду, читающего проповедь правителю Ракхайна, а в скульптурной композиции на переднем плане стоящий слева Учитель указывает на золотую ступу, справа он же определяет место других ступ. Королевского персонажа, показанного в диораме дважды, обычно отождествляют с государем Минба, при котором согласно хроникам были сооружены Нандопхэя (ступа Ребра Будды) и Андопхэя (ступа Зуба Будды), соответственно в 761 и 763 гг. Иногда эти фигуры интерпретируются как два разных правителя — Минба и Минйокин, причем последнему приписывают строительство в 784 г. третьего памятника — Сандопхэя (ступа Волоса Будды)¹⁰.

Интересно, что скульптуры Будды, включая и отдельно стоящую статую, во всех случаях даны в оригинальной иконографии (правая рука поднята и вытянута вперед, левая рука опущена), не входящей в канонические своды других *тхеравадинских* стран. Возник такой иконографический образец в последней королевской столице Мьянмы — Мандалае, начавшемся строиться в 1857 г. по приказу государя Миндоуна. Местоположение города было определено придворными астрологами в соответствии с легендарным пророчеством побывавшего здесь Просветленного. Впоследствии на мандалайском холме установили статую Будды с указующим перстом на раскинувшийся внизу город.

10 Листопадов Н.А. *Бирма. Страна к югу от горы Меру*. М., 2002, с. 57-58; Reid R., Grosberg M. *Myanmar (Burma)*. Singapore, 2005, p. 317-318.

Популярность скульптур этой иконографии так велика, что в Мьянме, можно сказать, возникла традиция отмечать ими и другие места посещения Будды. Так, огромная статуя появилась в 1998 г. на высоком берегу озера Наунгтунг в центре Кентунга, бывшей столицы княжества народа кхын на крайнем северо-востоке страны (рис. 7). По преданию, в давние времена озеро было огромным, людям не хватало земли, чтобы строить дома, тогда-то, вняв их мольбам, сюда прибыл Будда и попросил жившего в озере короля-*нага* немного осушить озеро, что тот и сделал¹¹.

Собственно говоря, практически все известные скульптуры Будды, и не только в Мьянме, окутаны мифическим ореолом. К ним принадлежит и монументальная статуя из небольшого города Нижней Мьянмы Шветауна (рис. 8). Хотя представлен Будда в традиционной позе (*падмасане*) и с наиболее распространенным в буддийской пластике жестом (*бхумиспарша*), он имеет совершенно неканонический атрибут — очки. Предание относит возникновение образа к правлению легендарного короля Дутэбауна. Как-то во время паломничества в дальний монастырь государыне Сандадеви приснился вещий сон, что она молится перед статуей Будды недалеко от того места, где королевская чета остановилась на ночлег. Утром, отправившись в путь, они увидели исходивший из земли столб мерцающего света. Там и приказал Дутэбаун воздвигнуть статую. Поначалу ничего необычного в ней не было. Но когда король лишился подаренного ему духами-*натами* чудесного зрения, позволявшего видеть недоступное простым смертным, он по совету астрологов преподнес статуе стеклянные линзы — и снова обрел божественный дар. Эта легендарная история, скорее всего, сложилась во второй половине XIX в. Тот период в Мьянме был отмечен активными религиозными исканиями, и правитель Шветауна, приказавший водрузить на нос восьмиметровой статуе специально изготовленные огромные очки, сделал это не из личных амбиций, не для улучшения своего зрения, а с целью напоминания людям о важности духовного прозрения, приводящего к *ниббране*. Таким образом, мифологическое истолкование образа было дополнено символично-философской трактовкой.

11 Легенду рассказал мне местный гид во время посещения Кентунга осенью 2011 г.

Однако простые миряне, у которых возникают проблемы с обычным зрением, продолжают дарить статуе очки. Новую золотую оправу весом 500 граммов для своих очков Будда получил в 2000 г. от паломников из Янгона¹².

3. Иконографические интерпретации

Создание новых типов и образцов — наиболее плодотворное направление в развитии собственно иконографической системы. Особенно впечатляет работа в этом плане буддистов *тхеравады*. Только что рассмотренные скульптуры Будды с указующим перстом и Будды в очках — замечательные примеры появления новых образов в мьянманской иконографии. Более 60 различных изображений Будды можно насчитать в тайско-лаосском своде. Возможности для расширения системы предоставляет сам принцип конструирования иконографических образцов. Он основан, прежде всего, на сочетании позиций фигуры (сидящая, стоящая, идущая и лежащая¹³) с различными *асанами* и *мудрами* (позами и жестами). Последних в традиционном каноне не так уж много: всего пять поз (у сидящих будд — *падмасана*, *вирасана*, *сукхасана*, *праламбапаса*, *раджалиласана*) и девять жестов (*бхумиспаршамудра*, *саматхи* или *дхьянимудра*, *витаркамудра*, *дхармачакрамудра*, *абхаямудра*, *варадамудра*, *анжалимудра*, опущенная вниз рука, скрещённые руки)¹⁴, не считая особых жестов у некоторых оригинальных образов (например, у Будды-ребенка или у мьянманского Будды с вытянутой вперед правой рукой). Каждое сочетание *асаны* и *мудры* имеет свое значение. Следует учитывать, что жесты могут выполняться как одной, так и двумя руками, что намного увеличивает количество возможных комбинаций. Исключения составляют скрещённые руки (они могут располагаться как на груди,

12 Легенда подробно изложена в статье: Листопадов Н. «Будда в золотых очках» // *Азия и Африка сегодня*. 2004, № 5, с. 65-67.

13 Из этих четырех типов Будды только лежащая фигура всегда изображается одинаково: правая рука вытянута вдоль тела, левая — поддерживает голову.

14 См. иконографические своды: Панья Пхуй. *Пхапхуттхахуп тантанг (Различные изображения Будды)*. Вьентьян, 1966; *Pictorial Thai & English Dictionary*. Oxford/Duden, 1994, p. 678-679.

так и на животе) и молитвенно сложенные перед грудью (*анжалимудра*), как обычно изображают учеников Будды и божественных персонажей. Правда, в пластике *тхеравады*, чаще всего Мьянмы, иногда встречаются будды с жестом одной, находящейся, как в *анжали*, у груди руки, что вызывает ассоциацию с *дзэн-буддийским* коаном «хлопок одной ладонью» (рис. 9). В действительности этот жест является одним из вариантов *абхаямудры* (бесстрашие, успокоение, благословение).

Благодаря многообразию сочетаний поз и жестов в культовом искусстве Индокитая всегда можно найти образцы, не входящие в канонические своды. Об этом свидетельствуют, к примеру, уже рассмотренные выше скульптуры учеников Будды в *вате* Тьеи Луанг в Чиангмае (см. рис. 3). Они изображены не с жестами *анжали* или *абхая*, как обычно, а стоящими со скрещёнными на животе руками — в канонической позе Будды во время второй недели Великой медитации.

Предпочтение того или иного образа Будды мастерами разных школ является одним из показателей своеобразия местных иконографических систем. Так, в Лаосе в XX в. стало популярным изображение сидящего Будды, руки которого покоятся на коленях ладонями вниз. Классический жест *бхумиспарша*, выполняемый правой рукой и присущий только образу Будды Манвисай — «победителю Мары», в данном случае удвоен и имеет совсем иное значение (рис. 10). Лаосцы называют его *самдэнгсалатхам* — «объясняющий суть старости» и соотносят с эпизодом из легендарного жизнеописания Будды. Незадолго до перехода в *ниббану* Просветленный почувствовал сильное недомогание, но силой духа сумел преодолеть болезнь. Это дало ему повод прочесть ученикам проповедь о бренности всего живого, неизбежности смерти и напомнить о том, что только «*дхамма* благих не приближается к старости»¹⁵. Поэтому семантически удвоение жеста *бхумиспарша* здесь оправданно: Будда вновь и вновь утверждает свою правоту. В классической скульптуре Индокитая эта иконография почти не употребляется, но встречается в народном творчестве. Во всяком случае, из тридцати пяти опубликован-

15 *Дхаммапада*. Перевод с пали, введение и комментарии В.Н. Топорова. Рига, 1991, с. 26 (перепечатка издания 1960 г.).

ных тайским ученым С. Лопетчаратом лаосских «фольклорных» скульптур семь даны именно с таким жестом¹⁶.

Убедительным подтверждением творческого подхода в интерпретации канонических сюжетов могут служить различные варианты эпизода чудесного рождения Будды. В традиционной вьетнамской скульптуре XIX в. из собрания ГМВ принц Сиддхартха Гаутама, будущий Будда, в сцене рождения предстает в виде стоящего малыша в набедренной повязке с большой головой, без волос и *ушниши* — одной из главных примет совершенства Великого человека, указующего одной рукой вверх, другой — вниз (рис. 11).

В такой же позе изображен Будда-ребенок из лаосского монастыря Пха Пхуттхабат (Отпечатка ступни Будды) в Луангпхабанге. Установлена статуя на втором ярусе входных ворот *вата* (рис. 12). Этот старый буддийский комплекс (считается, что основан он в XV в.) был заново отстроен во второй половине XX в. вьетнамской общиной¹⁷, поэтому не случайно скульптор следовал иконографии, характерной для традиции Вьетнама. Однако не полностью: голова Будды покрыта мелкими завитками волос и увенчана *ушнишей*. Эти признаки говорят о том, что мастер учитывал одновременно и особенности местной, лаосской, традиции, создав таким образом оригинальный образ, обогативший буддийский иконографический свод.

Типично лаосскую иконографию этого сюжета демонстрирует рельефное панно на фронтоне портика храма Май в Луангпхабанге (1960-1970-е гг.). Только что появившийся на свет Будда, облаченный в расширенный узорами костюм, отдаленно напоминающий монашескую одежду, идет по цветам лотосов, подняв правую руку в жесте *абхая* (рис. 13). Его волосы, хотя и без локонов, четко обозначены линией, отделяющей их ото лба, а *ушниша* завершена небольшим остроконечным финиалом — характерной деталью лаосских *будд*. Он совсем не похож на пухлых вьетнамских персонажей, его фигурка — просто уменьшенная копия типичного для лао-тайской традиции образа спускающегося с небес Просветленного.

16 Lopetcharat S. *Op. cit.*, p. 261, 263-265.

17 Boun Souk (Thao). *Louang Phrabang. 600-ans d'art bouddhique lao*. Paris., 1974, p. 43-45.

Иконографические нюансы эпизода рождения Будды настолько разнообразны, что могут служить темой специального исследования. Одним из самых оригинальных воплощений этого события в индокитайской пластике является хранящаяся в ханойском Историческом музее скульптура (XI в.) — необыкновенно выразительный лаконичный образ Будды-младенца, словно вырастающего из цветка лотоса (рис. 14).

Показательно в интерпретационном плане сравнить два изображения Будды-ребенка из алтарной композиции монастыря (*тюа*) Моткот в Ханое (иначе — Пагоды на одной колонне). Стоящая сзади фигура, созданная, вероятно, не позднее XIX в., выполнена по классической схеме. Скульптура же на переднем плане, датируемая XX в., представляет будущего мудреца не в традиционной повязке на бедрах или короткой юбке, а в длинном монашеском плаще, придающем фигуре репрезентативность и, вероятно, с точки зрения изготовившего ее мастера, большую значимость. Не исключено, что введение подобного элемента одежды произошло под воздействием *тхеравадинской* иконографии.

Влияние *тхеравады* определенно имело место при создании небольшой современной скульптуры, стоящей слева на одном из алтарей *тюа* Нгок Хоанг, или пагоды Нефритового императора, в Хошимине. Покрытая блестящей поливой фигура ребенка показана стоящей с выдвинутой вперед левой ногой — так, как в Лаосе и Таиланде изображают идущего Будду. И хотя голову вьетнамского малыша покрывают короткие волосики, правда не в завитках, *ушниша* у него все же отсутствует. Вспомним, что и Будда-ребенок перед бюстом Хошимина в Буттхапе изображен в идентичной позе и с такой же прической (см. рис. 5). Но вот небольшой нюанс: указующие на небо и землю жесты Будды и в том и в другом случае выполнены не двумя пальцами, а одним, что свидетельствует уже об обращении вьетнамских мастеров к культовой традиции Китая и Тибета, откуда, собственно, и была, по-видимому, заимствована эта иконография¹⁸.

18 Самое раннее известное изображение Будды-ребенка такого типа находится на оборотной стороне нимба китайской бронзовой скульптуры Будды, датируемой по надписи 477 г. (http://www.npm.gov.tw/ru/collection/selections_02.htm?jsessionid=BFF8861B99FD126E971561CFFD09AD17?catno=19&docno=1038&pageno=4&fp=true).

В качестве аналогии приведу произведение пекинского мастера XIX в., хранящееся в Художественном музее в Самаре, происходящее из коллекции известного собирателя восточного искусства А.М. Позднеева (1851-1920) и принадлежавшее ранее нашему музею (рис. 15)¹⁹. Одноперстие здесь выражено отчетливо, а одяние малыша сведено к узкой и почти прозрачной набедренной повязке. Интересно, что в названии скульптуры включены слова «Седьмой шаг», поскольку, как говорят канонические жизнеописания Будды, он сделал семь шагов и, подняв одну руку к небу и указав другой на землю, объявил, что это его последнее рождение.

В современном мьянманском искусстве также есть образцы, говорящие о взаимовлияниях разных традиций. Живописная композиция со сценой рождения Будды на внешней стене Музея Сасаны в Янгоне из комплекса Кабаэй (сооруженного в 1954-1956 гг. в честь 2500-летия буддизма) в целом очень напоминает позднетибетские варианты этого сюжета, запечатленные на некоторых *тханках*²⁰. Мьянманский идущий младенец, однако, подобно вьетнамскому, лишен *ушниши*; его голова, как у лаосского маленького Будды, обрамлена нимбом, словно прозрачной сферой «внеземного пришельца», а обнаженное тело полуприкрыто белой светящейся накидкой (рис. 16).

Своеобразно трактован образ делающего первые шаги принца Сиддхартхи на лаковом панно из коллекции ГМВ, созданном паганским мастером в 1960-е гг.. Выполненная схематично, что обусловлено особенностями техники полихромной гравировки, маленькая черная фигурка принца, голову которого здесь венчает традиционная «шишка мудрости», напоминает скорее тень бегущего, чем идущего ребенка. Причем шагает он не по лотосовым цветам, которые, по легенде, вырастали у него под ногами, а по стилизованным листьям, больше похожим на листья баньяна, т.е. дерева Бодхи, под которым произошло Просветление, или же на листья дерева, держась за ветку которого, Майя родила будущего Будду (рис. 17).

19 Сведения об этой скульптуре и ее фото опубликованы: Войтов В.Е., Тихменёва-Позднеева Н.А. *Алексей Матвеевич Позднеев и его восточная коллекция*. Самара, 2001, с. 61, ил. 205.
20 Буаселье Ж. *Мудрость Будды*. М., 2003, с. 42-43, 186.

Помимо *асан* и *мудр*, а также отдельных элементов физического облика буддийских персонажей в конструировании иконографических образцов большое значение имеют различные атрибуты. В *махаяне* их довольно много: например, двенадцатирукая Куан Ам *тхиен тху* (XVIII в.) из музейного собрания держит в руках колокольчик, магическое оружие *ваджру*, ритуальные музыкальные инструменты типа цимбал, сосуд с эликсиром бессмертия и собственный глаз — символы ее всевидения и помощи страждущим (рис. 18). Для каждого буддийского персонажа набор основных атрибутов, как правило, четко определен, при этом прибавление нового или замена одного атрибута другим не меняет ни смысл, ни символику образа, который в таких случаях можно рассматривать как иконографическую вариацию одного типа.

В канонической тхеравадинской иконографии атрибутов немного. Причем смысловое значение образа меняется не только в зависимости от наличия того или иного атрибута, но и от того, как его держит изображаемый персонаж и в какой позе он при этом находится. К наиболее распространенному атрибуту относится сосуд, с которым могут изображаться Будда, его ученики и буддийские монахи. В иконографических сводах Лаоса и Таиланда есть несколько образов, среди которых в изобразительной традиции наиболее часто встречаются: Будда *санматхупанят* — «вкушающий рис с медом и молоком», пожертвованный ему деревенской девушкой Судсатой перед началом Великой медитации; Будда *хал саттуконсуттупхонг* — «принявший сладкие шарики из рисовой пудры», которые поднесли ему в день окончания медитации монские купцы Тапоуса и Пхалика; Будда *умбат* — «держаший чашу», связанный с традиционным ритуалом сбора пищи, который установил Будда и который до сих пор совершается каждое утро буддийскими монахами.

Сосуды могут быть разной формы, как правило, соответствующей определенному легендарному эпизоду из жизни Учителя, но в основном — это полусферическая монашеская чаша, как, например, у Будды из павильона на платформе комплекса Ботэтхаун в Янгоне (рис. 19). Скульптурная композиция принадлежит руке современного мастера, воплотившего сюжет дарения Просветленным своих волос купцам Тапоусе и Пхалике. Довольно редкая в *тхераваде* иконография Будды, особенно в круглой пластике, хорошо известна в Мьянме, поскольку здесь считают,

что монские купцы были родом из этих мест²¹ и привезенные ими восемь золотых волосков Будды Шахьямуни были замурованы сначала в ступе Ботэтхаун, а затем в реликварной камере священной ступы Шведагон²².

С сосудом, как правило, изображается Будда врачевания. В Мьянме этот образ чаще всего встречается в культовом искусстве народов штата Шан (на северо-востоке страны). Так, в пещерном комплексе Пиндая среди более чем 8000 статуй, создаваемых в течение столетий (предположительно с XV–XVI вв. по XX в.), довольно много сидящих фигур Будды, у которого на ладони левой руки покоится маленький шаровидный сосуд с крышкой²³. Другой атрибут, присущий Будде-целителю, — небольшой тропический плод *миробалан*²⁴, — прижат указательным пальцем к раскрытой ладони его правой руки. Иногда, как в музейной скульптуре (рис. 20), Будда с этими атрибутами изображается словно «король врачевания» — в высокой короне с большими пламеобразными украшениями, что характерно для шанских образов. Встречаются также скульптуры Будды только с одним *миробаланом*, без сосуда. Присутствует такой тип и в лао-тайских иконографических сводах (хотя изображается очень редко), но осмысляется он уже иначе. Его связывают с эпизодом преподнесения этого плода властителем небес Пха Инном (Индрой) Просветленному во время последней, седьмой, недели Великой медитации. Обладающий чудесными питательными свойствами *миробалан*, как говорит легенда, сразу же восстановил физические силы Будды после длительной аскезы.

21 В канонических текстах не говорится, откуда родом были купцы Тапоуса и Пхалика (палийск. Тапусса и Бхалика). Жители индийской Ориссы, например, верят, что они жили на земле их штата.

22 Ожегов С.С. *Ук. соч.*, с. 103.

23 Пещерные храмы Пиндаи в штате Шан, несмотря на свою известность, еще практически не исследовались, общие сведения о них можно найти в основном на туристических сайтах (см., например: <http://uncommonimages.biz/pdf/PindayaLandofHarmony.pdf>). На современном этапе изучения Пиндаи сложно атрибутировать статуи, комплекс которых постоянно реставрируется и пополняется (Гожева Н. «Шанские лаки Мьянмы» // *Антиквариат*, 2010, № 10 (80), с. 70-74).

24 Один из видов *миробалана* отождествляется с упоминаемым в Аюрведе *харитани* (*Terminalia chebula*), что на санскрите означает «уносящий болезни». В Таиланде и Лаосе его чаще называют *соммо* (*samu*) и относят к одной из разновидностей чернильного орехового дерева.

Еще один, тоже не часто встречающийся атрибут — опахало — является магическим знаком защиты от мирских соблазнов, символом отрешенности от светской жизни. С ним может показываться как Будда, так и буддийские монахи. Опахало входит в число восьми личных предметов, которые разрешено иметь вступившим в *сангху*, оно используется в различных ритуалах, иногда на нем помещаются особые знаки, соответствующие монашескому рангу.

Одежда и головные уборы также служат отличительными признаками того или иного иконографического образца. Во Вьетнаме корона часто венчает головы *бодхисаттв* и канонизированных правителей, но для изображений Будды практически никогда не используется. В *тхераваде* же сложился и получил довольно широкое распространение тип «коронованного» Будды — с короной на голове и в пышном царственном костюме с украшениями, который обычно надет поверх монашеского одеяния (рис. 21). Семантику образа определило прежде всего представление о Будде как о властителе Дхаммы (Закона), что прослеживается в ряде легендарных историй, содержащихся как в канонических, так и в апокрифических текстах²⁵.

Наконец, на формирование буддийской иконографической системы определенное влияние оказывает иконография индуистских божеств. Это проявилось, например, в возникновении такого образа, как «Будда, держащий Колесо Закона», соотносящийся с моментом прочтения им первой проповеди. Изображаемое с втулкой и спицами колесо вызывает прямую ассоциацию с характерным атрибутом бога Вишну — метательным диском-*чакрой*²⁶. А иконографический тип Будды Самантабхадры, сидящего на трех или пяти слонах (или на трех-

25 Так, в частности, в них говорится, что сразу после Просветления Будда на некоторое время вознесся над землей, а спустившиеся с небес боги незримо увенчали его голову короной (Woodward H.W.Jr. *The Sacred Sculpture of Thailand. The Alexander B. Griswold Collection. The Walters Art Gallery*. Bangkok, 1997, p. 116). «Коронованный» образ стал олицетворением всемогущества Будды, сумевшего обратить в истинную веру невежественного царя Джамбупати (подробнее эту легенду см.: Fickle D.H. «Crowned Buddha Images in Southeast Asia» // *Art and Archaeology in Thailand*. Bangkok, 1974, p. 85-107).

26 Пример данной иконографии — монументальная статуя Будды из вьетнамского *vata* Тхонгпонг, созданная лаосскими мастерами в 1966 г. (Boun Souk (Thao). *L'image du Buddha dans l'art lao*. Vientiane, 1971, p. 7).

или пятиглавом слоне), который наибольшее распространение получил в позднесредневековой и современной пластической традиции Мьянмы²⁷, несомненно, восходит к образу бога Индры, традиционным ездовым животным (*ваханой*) которого является трех- или пятиглавый слон Айравата. Оригинальным дополнением к везущей Будду упряжке из пяти слонов могут быть два коня по бокам, как в скульптуре из пещерного храма в г. Кало (рис. 22).

4. Стилистические интерпретации

Каждая из возникших на определенном социально-историческом этапе художественных моделей отличается своими специфическими чертами, иначе говоря — стилем. В эволюции буддийской иконографической системы стилистические интерпретации имеют немаловажное значение. Свой неповторимый стиль присущ, например, буддийскому искусству периодов Сукхотхая (XIII-XIV вв.), Аюттхаи (XV-XVIII вв.) в Таиланде или Коунбаунов (XVIII-XIX вв.) в Мьянме. Однако в XX столетии ни в одной стране Индокитая, как это ни парадоксально, не сложился оригинальный стиль в культовом искусстве. Частично это связано со стремлением *сангхи* «защитить» религиозную традицию от проникновения в нее западных веяний, что в художественной сфере вылилось в фиксации канонических форм в иконографических сводах, в изготовлении многочисленных копий старых буддийских скульптур или создании произведений в стилистике прошлых эпох.

27 В каталоге выставки, состоявшейся в 2010 г. в Музее Азии и Тихого океана в Варшаве, опубликовано несколько мьянманских изображений Будды второй половины XX в., восседающего на слонах (Rubczyńska B. *Złota Birma. Sztuka i rzemiosło Myanmar / Golden Burma. Art and Crafts of Myanmar*. Warszawa, 2010, p. 15, 19, 65). Первоначально этот образ появился в раннесредневековом *махаянском* искусстве Китая, но изображался на слоне не Будда, а *бодхисаттва* Самантабhadра; известна, например, икона с его изображением XII в. (<http://abhidharma.ru/A/Bodhissatva/Content/Samantabhadra/0001/0001.htm>). Позже в *ваджраяне* возник образ Будды Самантабhadры, но имевший уже другую иконографию — его показывают не на слоне, а сидящим с телом темно-синего цвета и чаще всего в слиянии со своей духовной супругой (<http://www.kunpendelek.ru/library/buddhism/bogestva/samantabhadra/2203/>). Таким образом, в мьянманской (*тхеравадинской*) иконографии Будды Самантабhadры были соединены два *махаянских* образа.

Вместе с тем на культовую традицию оказало влияние светское изобразительное искусство, которое с начала XX в. стало развиваться в Индокитае под воздействием западной культуры. Господствующее положение в светской живописи и скульптуре заняло реалистическое направление, хотя надо признать, что по сравнению с западной реалистической школой и особенно на фоне активно заявляющих о себе в Европе авангардистских и модернистских течений оно выглядело откровенно слабым и провинциальным. Тем не менее это направление до сих пор сохраняет в искусстве Индокитая прочную позицию и, пожалуй, наиболее востребовано в культовой сфере.

Трактовка традиционных буддийских образов в реалистическом духе хорошо заметна в живописных и рельефных композициях. Так, на фронте одного из храмов Саваннакхета в Лаосе, перестроенного в последнее десятилетие, помещена сцена «Махапариниббана» (такие большие лепные панно типичны для современных культовых зданий и Таиланда) (рис. 23). Современная стилистика здесь сказывается в стремлении мастера внести в повествовательную канву канонического сюжета психологические нюансы, что практически отсутствовало в классическом искусстве. Просветленного здесь окружает множество фигур учеников, каждый из которых по-своему переживает происходящее Великое событие. По своей значимости, духовной наполненности и даже композиционно эта сцена невольно заставляет вспомнить европейские интерпретации Тайной вечери.

Однако, судя, например, по росписям храма Хосиенг в Луангпхабанге (рис. 24), выполненным в начале нынешнего века, отказ от традиционной стилистики в угоду методам европейской реалистической живописи не всегда приносит хорошие плоды. Объясняется это отчасти и тем, что занимаются созданием культовых произведений в основном непрофессиональные мастера, чаще всего буддийские монахи. Кроме того, сама традиция диктует установку на дидактическое и как можно более наглядное воспроизведение религиозных сюжетов. Натуралистично выписанные сцены ада на стенах Хосиенга просто обязаны производить впечатление на верующих, дабы предостеречь их от дурных поступков. Поэтому так близки и по стилю, и по духу лаосские росписи и кхмерские раскрашенные рельефы в современном *вате* Сиенреапа, где в сцене ис-

кушения Будды Марой красочно и убедительно показана гибель армии демонов (рис. 25). Можно было бы назвать такое искусство китчем, если бы оно не принадлежало религиозной традиции, в рамках которой обнаруживается сильная тенденция к созданию единого, причем для всего Индокитая, художественного языка и стиля, пусть даже и условно-реалистического.

5. Внекультовые интерпретации

В традиционной культуре Индокитая изображения Будды и других буддийских персонажей всегда рассматривались как культовые. Появление их в светском искусстве относится к колониальному периоду, когда у посещавших страны этого региона иностранцев возник интерес к «экзотическим», с их точки зрения, вещам религиозного характера, которые и стали специально для них делать местные мастера. С активным развитием туризма во второй половине XX в. спрос на такие изделия сильно возрос, и изготовление так называемой внекультовой (то есть не предназначенной для религиозных целей) буддийской скульптуры и отчасти живописи, можно сказать, «ставится на поток». Причем большая часть подобной продукции выполняется по традиционным канонам или является копиями старых образцов и при продаже, как правило, выдается за настоящие культовые предметы²⁸.

К другой части внекультового искусства относятся произведения, создаваемые по мотивам буддийских сюжетов и используемые в декоративных целях. Многие из них, конечно, тоже предназначены для туристов, но в последнее время ими нередко украшают интерьеры гостиниц, офисов, ресторанов. Так, на террасе одного из паганских отелей в Мьянме установлена сделанная из огромного корня баньяна композиция, в верхней части которой изображен сидящий в арочном листовом обрамлении Будда с жестом *дхаммачакка* (поворачивающий колесо Зако-

28 При высоком качестве исполнения (например, литья с использованием старых металлических сплавов, современных методов патинирования и т.д.) подобные подделки довольно часто попадают на антикварные рынки, и только проведение профессиональной комплексной экспертизы позволяет выявить их неподлинность.

на), а в причудливые изгибы корней включены растительные элементы, завитки, фигурки животных и буддийских монахов с молитвенными жестами (рис. 26). Опираясь на традиционную иконографию, мьянманский мастер представил здесь свою собственную своеобразную трактовку сюжета первой проповеди Будды²⁹.

Любопытным примером внекультовой интерпретации может служить деревянная скульптура Будды, выполненная в 2008 г. вьетнамским резчиком г. Хойана (рис. 27). Просветленный показан с характерными «признаками совершенства» (с удлиненными мочками, *ушнишей*, с закрученными в крупные спирали локонами), в типичной монашеской одежде, но с совершенно необычным положением головы, склоненной на сложенные на правом колене руки. Сидит он в канонической, правда слегка видоизмененной, позе *раджалила* (царственная, свободная), однако и это необычно, поскольку в круглой скульптуре эта *асана* для изображений Будды не применяется. И хотя глаза его прикрыты веками, как в состоянии медитации, в данном случае это явственно говорит о том, что Будда просто спит или отдыхает. Вьетнамский мастер следовал возникшей недавно этой оригинальной иконографии, которая стала популярной в западной садово-парковой скульптуре и оформлении жилого интерьера³⁰, но вполне может войти в иконографический свод культового искусства, что еще раз подтверждает зыбкость границ между интерпретационными дефинициями.

Индокитайские художники не одиноки в своей работе по творческому переосмыслению традиционных образов. Декоративной и станковой скульптурой на темы индуистско-буддийской мифологии уже давно славится остров Бали. Один из интересных образцов балийской резьбы хранится в посольстве Республики Индонезия в Москве (рис. 28). Это голова

29 Надо отметить, однако, что использование в качестве материала древесного корня не является оригинальным приемом паганского скульптора. С древности он известен в Китае. Со второй половины XX в. его активно применяют индонезийские мастера острова Бали, современные тайские и вьетнамские резчики по дереву.

30 К сожалению, мне пока не удалось установить, когда именно и в какой стране возникла эта иконография. На сайтах встречаются фото современных скульптур такого типа, сделанных в Таиланде, Китае, Непале, Индии, в Австралии и США (<http://www.amazon.co.uk/Gold-Thai-Buddha-Resting-Head/dp/B002RON31W>; <http://www.alibaba.com/showroom/buddha-sleeping.html>; <http://www.garden-statues.com/resting-buddha-garden-statue.html> и др.).

Будды с огромной шапкой волос, напоминающей шлем, и расписанным яркими красками лицом, превращенным мастером в сюрреалистический пейзаж. И уже вовсе забавный пример использования буддийской иконографии — выращенные китайским фермером Гао Сяньчжаном груши в форме Будды-младенца, словно сидящего в цветке лотоса, но опять-таки с необычным для этого образа жестом *анжали* — молитвенно сложенными перед грудью руками³¹.

* * *

Как видим, палитра интерпретаций в системе буддийской иконографии отличается большим разнообразием. Традиционное и современное, *тхеравадинское* и *махаянистское*, буддийское и небуддийское, культовое и внекультовое в ней постоянно перекрещиваются, взаимодействуют, синтезируются, сочетаются, подвергаются переосмыслению. Все эти характерные для современной культуры Индокитая процессы способствуют дальнейшему развитию иконографической системы, позволяя дополнять буддийские своды новыми образами и наполнять новыми смыслами старые. И что особенно показательно, они свидетельствуют о своеобразном явлении в культовом искусстве Индокитая, говорящем не только о расширении интерпретационного поля буддийской иконографии и сближении иконографических комплексов разных стран, но и о стремлении мастеров к созданию единой иконографической системы «без границ».

31 См. фото на сайтах (<http://nrb.su/pr/article/1444>; <http://sadpanda.cn/archives/7751>) и др.



Рис. 1

Алтарь храма Чан Куок на Западном озере
Вьетнам, г. Ханой
Фото Н.А. Гожевой

2



3



4



Рис. 2

Алтарь храма Май
Лаос, г. Луангпхабанг
Фото Н.А. Гожевой

Рис. 4

Будда, переходящий в *ниббану*
Мьянма, г. Янгон, комплекс
Шведагон, XX в.
стук, лак, роспись, позолота
Фото Н.А. Гожевой

Рис. 3

Алтарь храма Тьеди Луанг
Таиланд, г. Чиангмай
Фото Н.А. Гожевой



Рис. 5 Будда-ребенок перед бюстом Хо Ши Мина
Вьетнам, трапезная монастыря Бут-гхап, XX в.
дерево, стук, лак, роспись
Фото А.С. Легостаевой



Рис. 6 Диорама с изображением Будды и правителей Ракхайна
Мьянма, г. Тандве, Музей Сасаны, XX в.
Фото Н.А. Гожевой



Рис. 7

Будда с указующим жестом
Мьянма, г. Кентунг, 1998 г.
цемент(?), стук, роспись, позолота
Фото Н.А. Гожевой

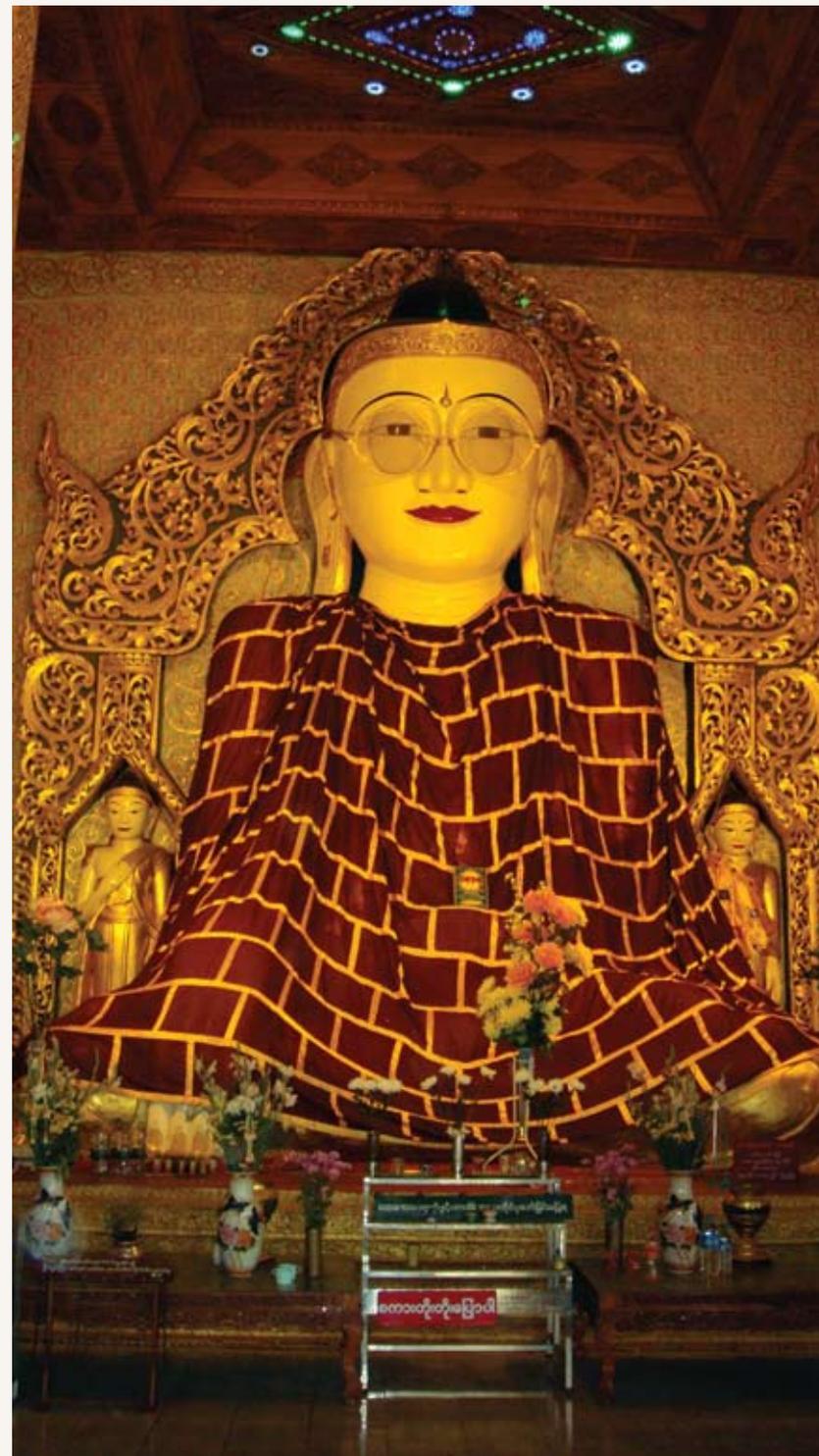


Рис. 8

Будда в очках
Мьянма, г. Шветаун, XIX (?) в.
стук, лак, позолота
Фото Н.А. Гожевой



Рис. 9
Будда с жестом *abhaya*
Мьянма, г. Кентунг, храм Пхэяин, XIX (?) в.
дерево, лак, сусальное золото
Фото Н.А. Гожевой



Рис. 10

Будда с жестом *samadhangsalattham* —
«объясняющий суть старости»
Лаос, XX в.
дерево, резьба, позолота
Частная коллекция, фото
С. Лопетчарата



Рис. 11

Будда-ребенок
Вьетнам, XIX в.
дерево, лак, резьба, позолота
ГМВ, инв. № 19553 I



Рис. 12

Будда-ребенок
Лаос, г. Луангпхабанг, монастырь Пхуттхабат (Отпечаток ступни Будды), втор. пол. XX в.
стук, лак, позолота
Фото Н.А. Гожевой



Рис. 13

Сцена рождения Будды
Лаос, г. Луангпхабанг, монастырь Май, 1960-е гг.
дерево, лак, позолота
Фото Н.А. Гожевой



Рис. 14 Рождение Будды
Вьетнам, г. Ханой, XI в. (?)
дерево, роспись
Исторический музей Ханоя
Фото А.С. Легостаевой



Рис. 15 Будда-ребенок
Китай, г. Пекин, XIX в.
бронза, литье, позолота, раскраска
Самарский областной художественный музей, № 1262 НВ



Рис. 16

Сцена рождения Будды
Мьянма, г. Янгон, комплекс Кабаэй, роспись в Музее
Сасаны, 1960-е гг.
Фото Н.А. Гожевой



Рис. 17

Сцена рождения Будды (фрагмент панно)
Мьянма, г. Паган, 1960-е гг.
бамбук, лак, плетение, гравировка
ГМВ, инв. № 8150 II



Рис. 18

Бодхисаттва Куан Ам
Вьетнам, XVII–XVIII вв.
дерево, лак, резьба, позолота
ГМВ, инв. № 20069 I



Рис. 19

Дарение Буддой своих волос купцам Тапоусе и Пхалике
Мьянма, г. Янгон, комплекс Ботэтхаун, XX в.
стук, роспись
Фото Н.А. Гожевой



Рис. 20 «Коронованный» Будда-целитель с сосудом и плодом
миробалан
Верхняя Мьянма, XX в.
металл, литье
ГМВ, инв. № 6713 II



Рис. 21 «Коронованный» Будда
Таиланд, XIX в.
металл, лак, литье, позолота
ГМВ, инв. № 1743 II



Рис. 22

Будда Самантабхадры на слонах и конях
Мьянма, пещерный храм в г. Кало, XX в.
камень(?), стук, резьба, позолота
Фото Н.А. Гожевой



Рис. 23

Махапариниббана Будды
Лаос, г. Саваннакхет, XX в.
стук, лепка, роспись
Фото Н.А. Гожевой



Рис. 24

Сцена ада
Лаос, г. Луангпхабанг, роспись
в храме Хосиенг, втор. пол. XX в.
Фото Н.А. Гожевой

Рис. 25

Фрагмент рельефа с изображением
гибели армии демона Мары
Камбоджа, г. Сиенреап, 2000–
2010-е гг.
стук, лепка, роспись
Фото А.С. Легостаевой

Рис. 26

Композиция из древесного корня
с изображением Будды
Мьянма, г. Паган, 1990-е гг.
дерево, резьба
Фото Н.А. Гожевой



Рис. 27 Отдыхающий Будда
Вьетнам, г. Хойан, 2008 г.
дерево, резьба
Фото Н.А. Гожевой

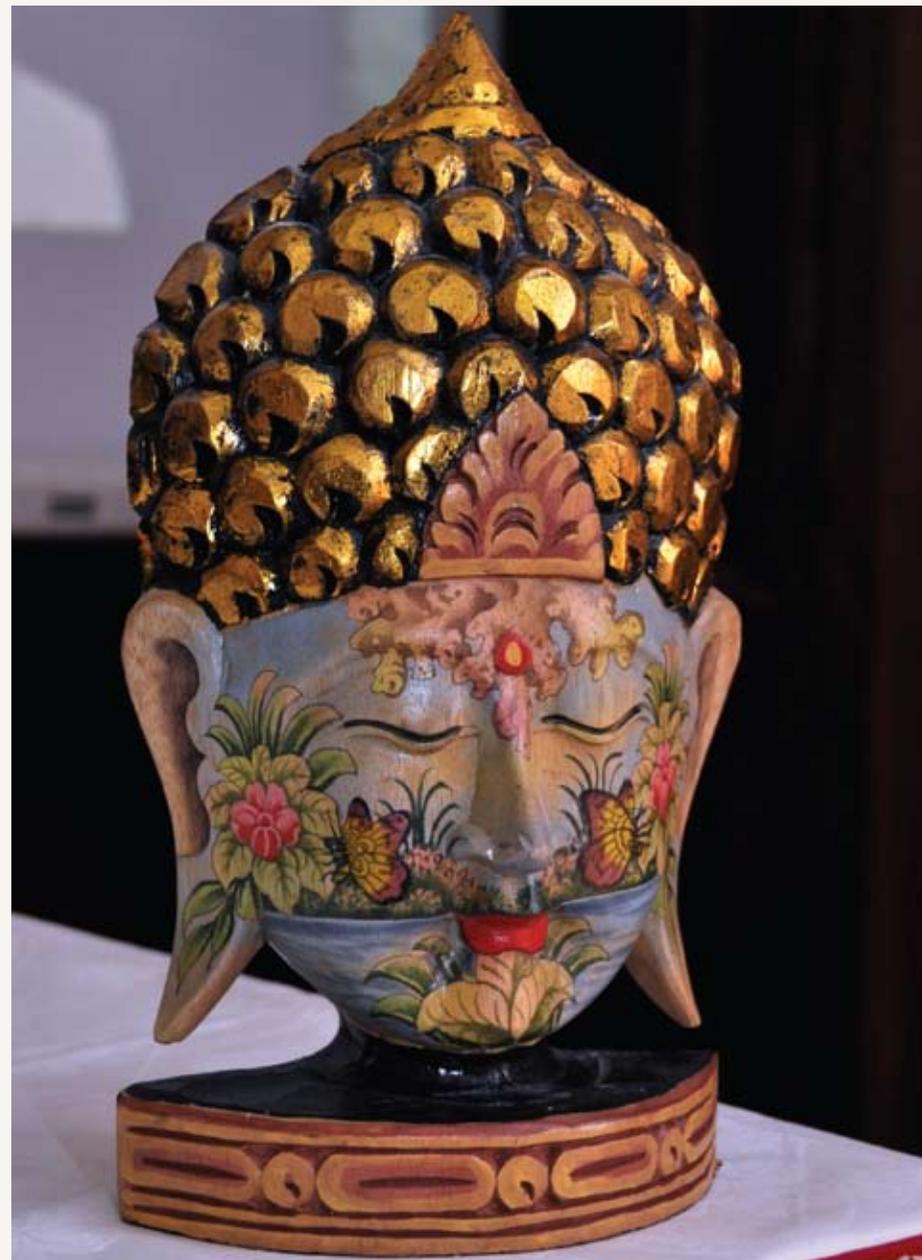


Рис. 28 Голова Будды
Индонезия, о. Бали, 2000–2010-е гг.
дерево, роспись, позолота
Фото предоставлено Посольством Республики Индонезия
в Москве

М.В. Кулланда

Изображения кораблей в османском прикладном искусстве

*Бог... подчинил вам
море, чтобы плыл на нем по его
повелению корабль и чтобы вы
искали Его щедрот; и, может быть,
вы будете благодарны!*

Коран (45:11)

Османская цивилизация периода расцвета¹ создала своеобразную художественную культуру со своими эстетическими принципами, излюбленными сюжетами и орнаментальными схемами. Как известно, отличительной особенностью турецкого ремесла этой эпохи считают

¹ Обычно под эпохой наивысшего расцвета османской экономики, социальной системы и культуры подразумевают период XVI и отчасти XVII вв.

приверженность мастеров, работавших в разных видах прикладного искусства, определенному стилю, окончательно сложившемуся к середине XVI в. Керамическое производство, созданное под покровительством султанского двора в Изнике, прославилось в первую очередь продукцией, оформленной в этом знаменитом турецком стиле², характеризующемся широким использованием растительных и геометрических мотивов и свойственной мусульманскому мировосприятию стилизацией. Именно таким образом украшены и шестнадцать предметов изникской утвари из семнадцати, хранящихся в собрании Государственного музея Востока. И только оформление одной вещи отличается от этой общей схемы: вся внутренняя поверхность тарелки, за исключением широкого отогнутого борта, занята повторяющимися изображениями парусного судна (рис. 1). Обращение к другим коллекциям позволяет убедиться в том, что, несмотря на очевидное преобладание в турецком искусстве растительных мотивов, сюжет с кораблями с определенного момента занимает постоянное место в репертуаре османских ремесленников. Появление и распространение морской темы в их творчестве не могло быть случайным.

После присоединения анатолийских *бейликов* (княжеств) Кареси, Сарухан, Айдын, Ментеше, Джандароглу Османы получили выход к берегам Мраморного и Эгейского морей. Их первая собственная верфь была построена в Галлиполи в 1390 г., а завоевание Константинополя (1453) стало следующим важным этапом в развитии флота. К последней трети XV в. османское государство, некогда небольшое сухопутное княжество на северо-западе Анатолии, установило контроль над Эгейским побережьем Малой Азии и Мореи. Падение Трапезундской империи, завоевание венецианских и генуэзских колоний и покорение Крыма завершили превращение Черного моря во внутреннее «турецкое озеро», и вскоре оно было закрыто для иностранных кораблей.

Первая половина XVI в. ознаменовалась интенсивным морским строительством и борьбой османских правителей за господство в Средиземном море и Индийском океане. Развитие флота стало необходимым

² Гончарное дело в Изнике (греч. Никея) — поселении на северо-западе Малой Азии — имеет давнюю историю, уходящую в византийскую эпоху. Однако известность Изника как керамического центра связана в основном с османским временем, преимущественно с XVI-XVII вв.

условием как процветания торговли и производства, так и продолжения завоевательной политики султанов. Если поначалу турецкое мореходство ни по каким параметрам не могло сравниться с венецианским или генуэзским, то в XVI в. Османская империя превратилась в могущественную морскую державу. «Венеция недооценила турок, — писал известный французский ученый Ф. Бродель, — они были для нее народом сухопутным, мало опасным на море. Однако... турецкая столица вскоре стала двигателем навязанной султаном морской политики, и Венеция в этом убедилась на горьком опыте»³. В 1513 г. турецкий мореплаватель Пири Реис, автор знаменитой в то время книги «Кятиб-и Бахрие» («Книга о море»), своеобразного путеводителя по Средиземному морю, составил карту морей и океанов, включавшую в том числе и американский континент. Согласно легенде, посмотрев на нее, султан Селим I Явуз заметил: «Как же мал этот мир!...»⁴. В 1516-1517 гг. он захватил Сирию и Египет, турецкая флотилия обосновалась в Суэце и вступила в морскую борьбу с испанцами и португальцами.

В период султаната сына Селима I, самого знаменитого османского правителя Сулеймана Кануни (1520-1566), был захвачен Родос. Командующим имперским флотом (*каптан-и дерья*) стал перешедший на службу к Сулейману удачливый пират и правитель Алжира Хайреддин Барбарос (Барбаросса). Алжир являлся идеальной базой для завоевания западного Средиземноморья. Сам же Барбаросса был опытным моряком — именно такого командира не хватало Сулейману, обладателю сильного и хорошо оснащенного по тем временам флота. К тому же новый османский подданный выступил посредником в тайном военном альянсе султана с французским королем Франциском I против императора Священной Римской империи Карла V⁵. В 1538 г. Хайреддин-паша нанес поражение объединенным силам европейских стран при Превезе, обеспечив Османам господство в западной части

3 Бродель Ф. *Время мира. Материальная цивилизация, экономика и капитализм*. М., 1992, с. 134.

4 Duru O. «Derya gibi bir Denizci Pirî Reis (Piri Reis: A Sailor like an ocean)» // *Türkiyemiz. Kültür ve Sanat dergisi*. Haziran 1988, s. 30.

5 Duvauchelle C. *François Ier et Soliman le Magnifique. Les voies de la diplomatie à la Renaissance*. Paris, 2009, p. 26.

Средиземного моря. В надписи, сделанной в замке Бендер по приказу Сулеймана Кануни, в числе прочего говорится: «...Я Сулейман, чьим именем читается *хутба* в Мекке и Медине. В Багдаде я шах, в Византийском царстве цезарь, в Египте — султан, посылающий свои корабли в моря Европы, Магриба и Индии»⁶.

В дальнейшем превосходство османского флота начало сходить на нет и турки, игнорировавшие технические новшества, стали проигрывать европейцам, активно модернизовавшим свои суда и вооружение. Тем не менее еще долгое время османцы оставались серьезной морской силой. Даже их разгром флотом Священного союза при Лепанто (1571), традиционно воспринимаемый как конец турецкого господства, не принес, как известно, реального облегчения европейцам. Уничтоженный союзниками султанский флот был полностью восстановлен за несколько месяцев, после чего турки победоносно закончили войну, получив Кипр (1573), а в 1574 г. завоевали Тунис. В 1669 г., когда османское государство переживало уже серьезные военные и экономические трудности, турецким владением стал и Крит. В самом начале XVIII в. русский посол в Стамбуле П.А. Толстой (1645-1729), составивший «Описание Черного моря, Эгейского архипелага и османского флота», писал о том, что турки активно обучались у европейцев «навтичной науке» и теперь «уже не страшится турецкая флота показать лице какой ни есть флоте, и уже противная им венецкая флота во время прошлых войны искала не наступати на турецкую флоту, но себя хранити...»⁷.

Значение моря и флота в жизни империи определялось не только политическими проблемами и идеей завоевания новых территорий, но и той ролью, которую играли в османской экономике морские торговые пути. Причерноморье в основном снабжало Стамбул продовольствием. Торговали здесь османские подданные, иностранцам же предлагалось возить свои товары на кораблях местных купцов, что, в частности, стимулировало

6 Цит. по: Atasoy N., Raby J. *Iznik. The pottery of Ottoman Turkey*. Ed. by Y. Petsopoulos. London, 1989, p. 218.

7 Толстой П.А. *Описание Черного моря, Эгейского архипелага и османского флота*. М., 2006, с. 232.

развитие судостроения в этом районе⁸. В начале XVIII в. султанский переводчик Александр Шкарлат-Маврокордато пояснял позицию турецких правителей по поводу торговли в Черном и Красном морях: «Имеет государство оттоманское те моря, яко чистую и непорочную девицу, и не только иметь на них плавание, но и прикоснуться никого не допустит... По Черному морю иных государств кораблям ходить будет свободно тогда, когда турецкое государство падет и вверх ногами обратится»⁹. В Средиземном же море вели торговлю и иностранные суда. Если навигация в Черном море часто почти полностью прерывалась на зиму, то в Восточном Средиземноморье она продолжалась круглый год. Внешняя торговля Османской империи находилась в руках англичан, голландцев, французов, венецианцев и в какой-то степени генуэзцев и рагузинцев (жителей адриатического порта Рагузы, современного Дубровника в Хорватии)¹⁰. Европейские корабли — купеческие и военные — были частыми гостями в османской столице. Антуан Галлан, посетивший Стамбул в 1672–1673 гг. в качестве секретаря французского посла в Порте, оставил посвященный этому периоду своей жизни дневник, изданный в 1881 г. в Париже. В нем он упоминает венецианские военные корабли, салютовавшие из пушек по поводу Рождества, французский барк из Марселя, генуэзский корабль с дипломатическим представителем на борту. Он наблюдает, как следящие за порядком вблизи дворца *бостанджи*¹¹ отгоняют от берега плывущие по Босфору лодки-*каики*, потому что *валиде-султан*¹² вышла в павильон на берегу посмотреть на прибытие французского судна¹³.

Члены некоторых турецких ремесленных цехов вынуждены были непосредственно сталкиваться с проблемами морского ведомства —

8 См., например: Сванидзе А.М. «Из истории торговли города Трапезунда в XVI–XVII вв.» // *Османская империя. Государственная власть и социально-политическая структура*. М., 1990, с. 205.

9 Цит. по: Толстой П.А. *Ук. соч.*, с. 16.

10 Мантран Р. *Повседневная жизнь Стамбула в эпоху Сулеймана Великолепного*. М., 2006, с. 216.

11 *Бостанджи* несли службу во дворце и около него, следя за порядком и отвечая за состояние султанских виноградников, садов и огородов (*bostan* — тур. «огород»). В ведении цеха *бостанджи* (*bostancı ocağı*) находились также и дворцовые лодки-*каики*.

12 *Валиде-султан* — мать правящего султана.

13 Galland A. *Voyage à Constantinople (1672–1673)*. Paris, 2002, pp. 14, 22, 50, 61.

при необходимости государство требовало от них обслуживания доков и кораблей, причем за плату более низкую, чем существовавшая на свободном рынке¹⁴.

Учитывая постоянное участие флота в политике султанов и жизни османского общества, неудивительно, что корабли появляются в турецкой миниатюре, известной своими реалистическими традициями. Среди самых знаменитых художников XVI в. называют Хайдера Нигяри (ум. 1572) по прозвищу Реис (капитан), в молодости действительно бывшего моряком и автором иллюстраций к труду по кораблеводению. Прославился он, впрочем, в основном своими портретами, в том числе портретом Хайредина Барбароссы. Рисунки же Насуха Матракчи (1492–1570-е?) не включали изображений людей — он создал совершенно новое для мусульманской живописи направление так называемой «топографической миниатюры», с точностью карты передававшей виды городов и окружающий их ландшафт¹⁵. На его иллюстрациях к истории походов Сулеймана Кануни и средиземноморской кампании Барбароссы турецкий флот входит в гавани Генуи, Ниццы, Тулона (рис. 2), по проливу Золотой Рог в Стамбуле плывут галеры и оснащенные пушками парусные суда. Изображения кораблей встречаются и в миниатюре конца столетия, например, в иллюстрациях к «Селимнаме», где Селим I наблюдает за османским флотом из александрийского порта (1597–1598, музей Топкапы, Стамбул). В знаменитой «Сурнаме-и Хумаюн» художник Осман изобразил цех моряков, демонстрирующих свое искусство перед султаном на площади Ат Мейданы, управляя парусно-гребным судном, поставленным на колеса (1588, музей Топкапы, Стамбул).

Это реалистическое направление не распространилось между тем на область декоративно-прикладного искусства: в целом в украшении тканей, вышивок, керамики, ковров, металлических и деревянных изделий в тот период продолжает преобладать растительный или

14 Faroqi S. «Guildsmen and handicraft producers» // *The Cambridge History of Turkey*. Vol. 3. Cambridge, 2006, p. 345.

15 Çağman F. «Ottoman Miniature Painting» // *Ottoman Civilisation*. Vol. 2. Ankara, 2004, p. 897–899.

арабесково-геометрический узор. Однако некоторые непривычные образы постепенно проникают и в сферу художественного ремесла.

Появление в османском декоративно-прикладном искусстве нового орнаментального мотива — корабля — относится к перв. пол. — сер. XVI в. Самые ранние из оформленных таким образом предметов — синее-белое блюдо и найденная при раскопках в Изнике кружка-*танкард* цилиндрической формы, датируемые соответственно 1530-ми и 1550-ми гг.¹⁶ В этот период изображения судов на керамике единичны, однако к последней четверти столетия они завоевывают популярность, не слабеющую и в XVII в.

Интересно, что практически до конца XVII в. мы не встречаем этого мотива ни в одном виде художественного ремесла, за исключением керамики Изника. Среди сохранившейся продукции Кютахьи, второго по значимости и известности османского керамического центра, изображения судов, как кажется, отсутствуют и в этот период, и в более позднее время. Они появляются в керамике Чанаккале, но уже позже, выполненные в другом стиле и другой технике.

Изделия изникского производства XVI–XVII вв. с орнаментом в виде кораблей различного типа встречаются в собраниях многих стран мира. Помимо упомянутого экземпляра из ГМВ автором данной статьи были рассмотрены около тридцати предметов этой серии, восемнадцать из которых хранятся в музее Возрождения в Экуане (Франция)¹⁷. Остальные происходят из музеев Виктории и Альберта в Лондоне, Бенаки в Афинах, музея-коллекции К.Л. Давида в Копенгагене (*David's Samling*), галереи Фрир в Вашингтоне, Археологического музея Изника, коллекции Садберк-ханым в Стамбуле, Лувра (Париж), Государственного Эрмитажа (СПб), Краеведческого музея Белгорода-Днестровского, а также из частных коллекций¹⁸.

16 Atasoy N., Raby J. *Op. cit.*, p. 256.

17 F. Hitzel, M. Jacotin. *Iznik. L'Aventure d'une collection*. Paris, 2005, № 444-461.

18 Atasoy N., Raby J. *Op. cit.*, №№ 529, 530, 527, 531, 528; Soustiel L. *Suna-Inan Kıraç ve Sadberk hanım müzesi koleksiyonlarından Osmanlı Seramiklerinin Görkemi. XVI. — XIX. yüzyıl*. Istanbul, 2000, №№ 51, 141; Denny W. *Iznik. The Artistry of Ottoman Ceramics*. London, 2004, p. 181, 185; Миллер Ю.А. *Художественная керамика Турции*. М.-Л., 1975, с. 105, 107; Kalter J., Schönberger I. *Der Lange Weg der Türken. 1500 Jahre türkische Kultur*. Stuttgart, 2003, № 141;

В связи с анализом выделенной группы изделий возникают некоторые вопросы. Прежде всего, что представляют собой рассматриваемые предметы формально: с точки зрения типологии, стилистики изображений, цветового решения? Во-вторых, каков сам характер рисунка — можно ли попытаться идентифицировать по нему реально существовавшие типы кораблей или перед нами просто условный орнаментальный сюжет? Не исключено, что ответы на эти вопросы дадут возможность ответить и на следующие: почему изображения судов распространяются среди цветочно-арабескового османского орнамента в основном к концу XVI–XVII вв. и почему это происходит именно в Изнике, причем в производстве посуды, а не изразцов?

Практически вся описываемая группа утвари датируется временем от 1570–1580-х гг. до конца XVII в., наиболее многочисленны образцы перв. пол. XVII столетия. Большую ее часть составляют тарелки и блюда, встречаются также кувшины с изогнутой ручкой (*бардак*), бутылки-*сюрахи* с узким горлом и грушевидным туловом и цилиндрические кружки-*машрапа*. Эти изделия относятся к массовой изникской продукции. Так, тарелок и блюд, видимо, производилось больше всего, по крайней мере со второй половины XVI в. Например, в коллекции Азовского историко-археологического музея-заповедника хранится более 300 фрагментов изникской керамики, 70% которой относится ко второй половине XVI–XVII вв., и абсолютное большинство среди них составляют фрагменты блюд и тарелок¹⁹. Кувшины, кружки и бутылки также существовали во множестве, причем в отличие от некоторых типов изникской посуды в течение длительного периода. Из сосудов для напитков кувшины с одной ручкой и кружки встречаются наиболее часто²⁰. Следовательно, мотив корабля появляется на предметах самых распространенных в Изнике форм. Все тарелки, диаметр которых колеблется от 25 до 35,3 см, имеют низкую кольцевую ножку и широкий отогнутый бортик. Ко втор. пол. XVI в.

Столярик Е.С. «Турецкая художественная керамика XVI в. из Белгорода-Днестровского» // *Памятники Римского и средневекового времени в Северо-Западном Причерноморье*. Киев, 1982, рис. 1, № 7; *Christie's 2006*, № 84.

19 Гусач И.Р. «Изникские полуфаянсы из турецкой крепости Азов» // *Археологические записки*. Вып. 4. Ростов-на-Дону, 2005, с. 143.

20 Atasoy N., Raby J. *Op. cit.*, p. 47-48.

произошла определенная стандартизация форм и размеров, и такие параметры обычны для продукции этого времени.

Все образцы относятся к типу полуфаянсов²¹ и украшены полихромной подглазурной росписью, нанесенной по белому ангобу, т.е. выполнены в технике, характерной для изникского производства XVI–XVII вв. Набор использованных цветов — синий, голубой, зеленый, красный, черный на белом фоне — одинаков для оформления большинства предметов, что подтверждает их датировку в достаточно узком временном диапазоне. Встречается, однако, добавление серого и оливкового, а также использование приема резерва, когда паруса приобретают белый цвет на зеленом или голубом фоне²².

В украшении изделий с корабельной тематикой наблюдаются некоторые композиционные различия. Иногда на одной вещи возникает целый ряд повторяющихся изображений, чаще же в центр помещают одно судно, вокруг которого располагаются мелкие дополнительные мотивы. Этот последний вариант используется, как правило, в украшении тарелок, где сама форма изделия подсказывает идею центрической композиции. Центральный элемент узора — один или несколько кораблей — в любом случае вписывается в очерченный двумя тонкими полосками круг на дне тарелки. Оформление отогнутого бортика может быть различным, однако чаще всего представляет собой несколько модифицированный мотив «волны и скалы» из репертуара китайского фарфора эпохи Мин. Это вообще, пожалуй, самый распространенный способ украшения краев блюд и тарелок в османской практике XVI–XVII вв.

Что касается основного изображения, то здесь встречается довольно большое разнообразие форм и вариаций, что, собственно, наводит на мысль о неких реальных прототипах кораблей, появившихся в росписи турецкой керамики. Представляется вероятным, что на изникской посуде могли быть зафиксированы как османские суда, так и европейские, столь активно вступавшие во взаимодействие с султанским флотом и обеспечивавшие участие турок в международной торговле.

21 Разновидность фаянсов, отличающаяся использованием прозрачной глазури.

22 См., например: Soustiel L. *Op.cit.*, № 51.

Османский флот *донанма* (*donanma*) подразделялся на три части: *индже* (*ince*) *донанма*, состоявший из легких плоскодонных речных кораблей; классы *чекдири* (*çekdiri*) и *кальон* (*kalyon*). Под общим наименованием *чекдири* ходили 19 типов парусно-гребных и шесть — только гребных судов. Трехмачтовые *кальоны* (от франц. *galion*) оснащались исключительно парусами²³. Переход к парусному флоту особенно ускорился в третьей четв. XVII столетия.

Наиболее часто (в том числе и на экземпляре из ГМВ; см. рис. 1) на керамике воспроизводится судно с наполненным ветром косым, так называемым латинским парусом, иногда раскрашенным в полоску. Чаще корабли с косым парусом изображаются с одной мачтой, иногда с двумя или, реже, с тремя. Такой парус имеет вид прямоугольного треугольника и крепится длинной стороной к наклоненной балке (рейку), подвешенной на мачте. Латинский парус позволяет судну идти круче к ветру, чем прямой, он оказывает меньше сопротивления и более эффективен при слабых ветрах. Его активно использовали в Средиземноморье и на Босфоре. В частности, косым парусом этого типа оснащались турецкие галеры, а также корабли, носившие название *мавна* (*mavna* — от араб. *ماعون*), *калите* (*kalite*) и *карамюрсель* (*karamürsel*). *Мавна* — парусно-гребное судно, несколько более высокое и широкое, чем галера. Помимо 26 пар весел оно управлялось одним или двумя латинскими парусами. Полуторамачтовый²⁴ *карамюрсель* можно было встретить в окрестностях Стамбула и в Мраморном море. *Калите* также относился к классу *чекдири*. Этот небольшой корабль с неглубокой посадкой мог использоваться также в качестве легкого судна, ходившего по рекам и озерам²⁵. И хотя на изникских кораблях не видны весла, в остальном они соответствуют описанию судов какого-то из этих типов. О довольно реалистическом характере изображений свидетельствует, видимо, не только форма паруса, но и его раскраска — латинские паруса часто шились из вертикально расположенных узких кусков льна и хлопка, что создавало эффект полос²⁶. На карте Пири

23 Sertoğlu M. *Resimli Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi*. İstanbul, 1958, s. 65, 83, 161, 168.

24 Т.е. с высокой первой (грот) и более низкой второй (бизань) мачтами.

25 Sertoğlu M. *Op. cit.*, s. 160, 199.

26 Hitze F.I, Jacotin M. *Op.cit.*, p. 308.

Реиса более тщательно, чем на керамике, воспроизведен корабль, очень похожий на легкие суда изникских фаянсов — с двумя разновысокими мачтами и полосатыми латинскими парусами²⁷ (рис. 3).

Изображение, в котором также узнается турецкое судно, помещено на одной из тарелок музея Возрождения в Экуане²⁸. Несмотря на то что и здесь мастер достаточно вольно обращается с прорисовкой весел — их семь пар, в то время как должно быть больше двадцати, — можно предположить, что это парусно-гребная двухмачтовая галера-кадырга (*kadirga*)²⁹. Украшенная многочисленными флагами и головой змеи на носу, с тремя фонарями и помещением для пассажиров на корме, она, вероятно, предназначалась для прогулок по Босфору. Подобную двухмачтовую галеру с такими же кормовыми фонарями изобразил в своей знаменитой «Сурнаме-и Вехби» (1720) придворный художник Левни (музей Топкапы, Стамбул).

Что касается больших парусных кораблей класса *кальон* (галеонов), то среди них на изникской керамике могли быть широко представлены европейские суда.

В рассматриваемую нами группу входят девять изображений трехмачтовых кораблей с разнообразными — прямыми и косыми, в ряде случаев со свернутыми — парусами. Все они выполнены на тарелках и блюдах. Пять из этих рисунков схожи и воспроизводят, видимо, суда одного типа³⁰. Их отличает округлый, может быть, несколько утрированно симметричный корпус с высокими надстройками на носу и корме. Тщательно изображены ванты с выбленками³¹, зарешеченные площадки (марсы) на мачтах. Нос корабля в четырех случаях из пяти снабжен тараном, расположенным выше ватерлинии. На некоторых рисунках видны пушки.

27 Duru O. *Op.cit.*, s. 29.

28 Hitzel F., Jacotin M. *Op. cit.*, № 451.

29 От византийского греческого *κάτεργον*, мн. число *κάτεργα* «принудительный труд [гребцов на галерах]», отсюда значение «гребное судно, галера» (от того же греческого слова происходит и русское «каторга»); см.: Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка*. Т. II. М., 1986, с. 210–211.

30 Hitzel F., Jacotin M. *Op. cit.*, №№ 445, 446, 459, 460; Denny W. *Op. cit.*, p. 185.

31 Тонкие веревки, которыми переплетены поперек ванты вместо ступеней (см.: Даль В.И. *Толковый словарь*. Т. I. М., 1956, с. 278–279).

Определенную работу по идентификации корабельных изображений фаянсов Изника проделали исследователи коллекции музея в Экуане. Так, Ф. Итзель и М. Жакотен замечают, что таран использовался с сер. XVI в. на венецианских, барселонских и генуэзских судах. Два изображения из выделенных нами пяти близки, по их мнению, к английским военным кораблям елизаветинского времени (сер. XVI — нач. XVII вв.)³².

Еще четыре изображения трехмачтовых кораблей объединяют как тип запечатленного на них судна, так и манера исполнения рисунка, позволяющая датировать их XVII в. На них представлены корабли с обычным средиземноморским корпусом и, как замечают авторы каталога музея Ренессанса, прямым парусным вооружением, чаще использовавшимся в Северной Европе³³. Действительно, фок- и грот-мачты несут прямые паруса, бизань — косой латинский, выше марсовой площадки, на стеньге помещены прямые марсели³⁴. Сами изображения становятся более свободными и даже отчасти небрежными — ступеньки-выбленки на вантах не прорисованы, иногда не видны марсы, обычными становятся потеки красок, тускнеет красный цвет. Во всех четырех случаях под днищем корабля художник помещает схематичные фигурки плывущих в волнах рыб. Вероятно, сами корабли изображены здесь без особой точности и в рисунках могут соединяться черты европейских судов разных типов.

Подведем некоторые итоги. Изображения кораблей становятся достаточно распространенным мотивом украшения керамики Изника начиная со втор. пол. XVI в. и особенно в XVII в. Они воспроизводятся на самых массовых формах утвари и не встречаются в оформлении изразцов. Сами рисунки, несомненно, в той или иной степени условны, иногда и вовсе имеют фантазийный характер, но большинство из них опирается на реальные прототипы — турецкие и европейские суда, ходившие преимущественно в акваториях Черного и Средиземного морей.

Понятно, что появление таких изображений могло быть вызвано непосредственными наблюдениями художников и керамистов. Хотя Изник и не находился на море, он был достаточно тесно связан со Стам-

32 Hitzel F., Jacotin M. *Op. cit.*, p. 301, 304.

33 Hitzel F., Jacotin M. *Op. cit.*, p. 301.

34 Hitzel F., Jacotin M. *Op. cit.*, №№ 444, 447, 449, 461.

булом, и, вероятно, части его жителей приходилось путешествовать в столицу, совершая в том числе минимум восьмичасовой морской переход от порта Карамюрсель. Небольшие плоскодонные суда плавали и по Изникскому озеру. Вполне возможно, что источником вдохновения для мастеров стали и европейские гравюры и карты, на которых часто изображались парусники.

Более важным кажется, однако, то, что появились заказчики и покупатели, предпочитавшие именно такую орнаментику, и ремесленники, готовые отступить от привычных схем в поисках рынка сбыта для своих изделий. Надо отметить, что корабельная тематика распространяется в изникской керамике практически в тот же период, что и другие непривычные мотивы — животные, человеческие фигуры и архитектурные постройки. Говоря об изображениях людей в Изнике XVII в., В. Денни замечает, что в основном они появляются в поздний период, когда османский двор потерял силу и стал менее способен навязывать свой вкус производителям³⁵. В этой ситуации ремесленники повернулись к другому заказчику. Не только потому, что они получили больше свободы с ослаблением дворцового диктата, и не потому, что их не устраивал имперский стиль — напротив, они оставались ему привержены очень долго, и османские цветочные мотивы и китайские элементы из репертуара придворных художников встречаются, в частности, и в оформлении изделий с изображениями кораблей³⁶. Просто двор не мог вовремя и сполна расплатиться за свои заказы на изразцы и перестал быть основным покупателем изникской утвари. Посуда изникского производства начала в большей мере распространяться среди клиентов среднего достатка, а также среди местных и иностранных торговцев. По наблюдению Дж. Карсвелла, одним из самых важных новых рынков для изникской утвари стал в XVII в. рынок в Чанаккале и Стамбуле, где она закупалась греческими купцами³⁷. Вероятно, оформление в морском стиле имело успех и у западноевропейцев, посредниками в торговле с которыми выступали греки и евреи. Продукция Изника в отсутствие дворцового контроля, не-

35 Denny W. *Op. cit.*, p. 192.

36 См., например: Hitzel F., Jacotin M. *Op. cit.*, № 451.

37 Carswell J. *Iznik Pottery*. London, 2006, p. 110.

сомненно, теряла в качестве, а ее орнаментальный репертуар расширялся — прежде всего за счет появления в нем реалий окружающей жизни, в том числе изображений османских и европейских судов.

Именно это обращение к конкретным бытовым мотивам станет в XVIII и XIX вв. одной из особенностей продукции другого керамического центра — Кютахьи. В отсутствии среди них изображений кораблей, возможно, сыграла свою роль бóльшая удаленность от Стамбула и морских путей. Но скорее оно объясняется тем, что кютахийским мастером не пришлось столкнуться с неожиданной необходимостью искать другие рынки сбыта. Изначально значительно менее зависимые как от покровительства двора, так и от его контроля, они постепенно формировали своего покупателя, ориентируясь в основном на местное население, чьими консервативными вкусами определялся и их изобразительный репертуар.

К концу XVIII в. морское могущество османов заметно ослабело. Во время русско-турецкой войны (1768–1774) османский флот был практически уничтожен в Чесменской битве (1770). Несмотря на попытки модернизации, основание в 1775 г. военно-морского инженерного училища (*Мюхендисхане-и Бахр-и Хумаюн*) и строительство кораблей по французским образцам, турки уже не могли противостоять европейцам на море. В 1827 г. их флот был снова разбит соединенными английскими, французскими и русскими силами при Наварине. В последующие годы паровые военные суда и броненосцы закупались за границей, но это стало слишком тяжелым испытанием для бюджета османского государства³⁸. Красноречивое описание турецкого мореплавания оставил в своем сочинении «Босфор и новые очерки Константинополя» Константин Михайлович Базили (1809–1884), уроженец Стамбула и российский дипломат. Подивившись «смелой парусности, высоте и легкости мачт и необъятному количеству парусов» средиземноморских бригов, перечислив голландские, датские, шведские, американские и английские суда, проходившие под его окнами по Босфору, он замечает: «О турецких кораблях не спрашивайте: один только турецкий флаг не показывается между флагами, покрывающими пролив. Раз-

38 *История Османского государства, общества и цивилизации*. Т. 1. М., 2006, с. 319.

ве порой увидите посудину уродливой формы, которая под парусами стоит как вкопанная, и перед нею проходят корабли... Это собственно турецкие корабли; их коммерческое мореплавание ограничивается снабжением столицы дровами, угольями и всякими припасами; они не идут далее Анапы и Дуная, как и военный флот не идет далее Родоса... Туркам за кейфом и бунтами некогда думать о торговле и мореплавании. Они вправе полагать, что все европейские народы с таким усердием посылают к ним свои корабли, чтобы служить правоверному народу и угождать его прихотям произведениями всего мира...»³⁹.

Однако, несмотря на то что собственный морской флот уже не был гордостью турок, во втор. пол. XVIII в. и особенно в XIX в. изображения кораблей появляются не только в керамике, но и в некоторых других видах османского декоративно-прикладного искусства.

Что касается керамики, то интересующая нас тематика встречается в продукции Чанаккале XVIII — сер. XIX вв. Это в основном неглубокие тарелки диаметром около 22-30 см, выполненные из красного (иногда бежевого) теста и покрытые полихромной росписью под прозрачной глазурью. Корабли на них изображались в той же манере, что и другие мотивы, — в грубоватом и несколько наивном народном стиле⁴⁰. На некоторых образцах разнообразные суда включаются в жанровые сцены, как будто написанные с натуры: стилизованная гребная лодка-каик проплывает мимо стен мечети; три суденышка с латинскими парусами кружат около платформы с укрепленным на ней флагом на тарелках из стамбульского собрания *Чинили кёшк*⁴¹ (рис. 4).

Почему, хотя Изник как центр производства полуфаянсов с подглазурной росписью перестал существовать в начале XVIII в., рожденная им мода на корабельную тему была продолжена в более поздней керамике Чанаккале? Вероятно, ответ прост — утварь, производившаяся в Чанаккале, была связана с другими традициями, нежели изникская, и здесь мы

39 Базили К.М. *Очерки Константинополя. Босфор и новые очерки Константинополя*. М., 2006, с. 358-359.

40 См., например: Pasiñli A., Balaman S. *Les Faiences et les Céramiques Turques*. Istanbul, 1992, p. 127, 129; Soustiel L. *Op. cit.*, № 141.

41 Pasiñli A., Balaman S. *Op. cit.*, p. 123, 127.

наблюдаем скорее не преобладание, а совпадение некоторых условий, в которых возникает данный сюжет. Керамическое искусство этого центра, известное с XVII в., не было рассчитано на взыскательный вкус османских вельмож. Оно развивалось как мелкое провинциальное производство, ориентированное на местный спрос.

Городок Чанаккале (античный Геллеспонт) расположен на берегу пролива Дарданеллы, на оживленных морских путях. Появление корабля в качестве орнаментального мотива было здесь вполне естественно. Кроме того, изделия с таким узором пользовались популярностью как у местных жителей, так и — в большей степени — у останавливавшихся здесь моряков, увозивших их с собой в качестве сувениров. Недаром начиная со второй трети XIX в. эта керамика поступает в европейские музеи⁴². Корабли и позже остаются своего рода фирменным знаком Чанаккале: так, рубежом XX в. датируется произведенный здесь керамический масляный светильник в виде военного парохода из коллекции музея Садберк-ханым⁴³. Надо отметить также, что на оформление утвари этого центра XVIII — сер. XIX вв. оказали некоторое воздействие общие для османского искусства тенденции того времени — с изображениями кораблей соседствуют характерные мотивы мечетей, павильонов и ваз с цветами⁴⁴.

Эти тенденции, безусловно связанные с сильным европейским влиянием, во многом определявшим ситуацию в османском искусстве начиная с XVIII столетия, привели и к появлению изображений лодок и парусных судов в таких видах османского декоративно-прикладного искусства, как вышивка и художественный металл.

Металлические ножны турецких сабель, кинжалов и ятаганов XVIII-XIX вв., украшенные в технике чеканки и гравировки, демонстрируют яркий пример проникновения европейских мотивов в османский орнаментальный репертуар. Изображения труб, колосьев, знамен, рогов изобилия и раковин — обычные элементы их оформления⁴⁵ (рис. 5). Одним из таких

42 Soustiel L. *Op.cit.*, s. 32.

43 Soustiel L. *Op.cit.*, № 176.

44 Pasiñli A., Balaman S. *Op. cit.*, p. 123, 124, 125.

45 Bariřta H. *Türk el sanatları*. Ankara, 1998, s. 47, № 81; Миллер Ю.М. *Ук. соч.*, с. 174; Аствацату-

элементов становится и мотив корабля. Трехмачтовое судно изображено на ножнах, в которые вложен комплект из трех ножей-кардов XVIII в., и его окружают другие узоры, типичные для эпохи вестернизации — архитектурные сооружения, волюты⁴⁶. Такого же плана парусник размещен около устья ножен османского ятагана из собрания Государственного Эрмитажа (инв. № ВО 3493)⁴⁷.

Сохранились вышитые салфетки *йаглык* и полотенца XIX в. с орнаментом, включающим изображения домов, павильонов, мечетей, кораблей, деревьев. Иногда орнаментированные края этих изделий представляют собой целые пейзажи, как, например, на банном полотенце из коллекции музея Виктории и Альберта, с архитектурными постройками, растениями, рекой с мостами и плывущими по ней лодками⁴⁸. Х. Тезджан и С. Делибаш справедливо расценивают появление мотивов и композиций такого рода как показатель возрастающего европейского влияния и «интереса к западной перспективной ландшафтной живописи»⁴⁹. Изображения больших трехмачтовых галеонов, легких судов под косым парусом или лодок, в которых угадываются забавные человеческие фигурки, становятся одним из характерных вышивальных узоров. По краю покрывала-*чевре* сер. XIX в. из Линден-музея в Штутгарте вышита вереница трехмачтовых кораблей, вероятно, европейского типа: с прямыми парусами на фок- и грот-мачтах и с косым на бизани, с рулем за кормой и с носовым украшением⁵⁰. Подобные суда, исполненные в новой западной манере — пастельными красками, с переходом из тона в тон, — обрамляют и центральный узор красного суконного покрывала на тюрбане XVIII в. из музея Садберк-ханым. Во дворце Топкапы хранится полотенце XIX в. для церемонии бритья жениха перед свадьбой с прекрасно выполненным золотыми и серебряными нитями узором в виде бегущего

рян Э.Г. *Турецкое оружие*. Санкт-Петербург, 2002, с. 142.

46 «Arts of Islamic and Indian Worlds. 7 April 2011» // *Christie's*. London, № 365.

47 *Во дворцах и в шатрах. Исламский мир от Китая до Европы. Каталог выставки*. СПб., 2008, № 307.

48 Ellis M., Wearden J. *Ottoman Embroidery*. London, 2001, p. 103, pl. 98.

49 Tezcan H., Delibaş S. *The Topkapı Saray Museum. Costumes, Embroideries and other Textiles*. Ed. by J. Rogers. Boston, 1986, p. 166.

50 Kalter J., Schönberger I. *Op. cit.*, s. 202, Abb. 214.

по волнам трехмачтового корабля⁵¹. Большая часть этих изделий, судя по качеству и характеру рисунка, созданы в городских, возможно в столичных, мастерских в соответствии с ориентированным на Запад вкусом султанского двора и подражающей ему знати.

Существовал между тем и другой тип вышивок с корабельной тематикой. Речь идет преимущественно о вещах домашнего производства, сделанных руками деревенских мастериц в разных районах Османской империи. Часть из этих вышивок относится к крымскому региону. Их узоры выполнены по-разному, но, как правило, не отличаются большим реализмом, и порой в них только угадываются очертания лодки или корабля.

Домашняя вышивка XIX в. из района Бандырма на северо-западе Турции выполнена золотой плащенькой и цветными нитями⁵². По краю полотенца расположены изображения корпусов лодок, украшенных шатрами и растениями. На одной из крымских вышивок можно видеть повторяющийся мотив: в плывущей по волнам ладье с высоко поднятыми носом и кормой размещены растительные формы и целое купольное здание. Изображение носит весьма условный характер. В орнамент включены также кипарисы и виноградные гроздья⁵³.

Описанные образцы заставляют думать о преобладании в данном случае несколько иной функции изображения судна. Конечно, жители Крыма, как и находящийся на берегу Мраморного моря Бандырма, могли наблюдать лодки и корабли так же часто и непосредственно, как и обитатели Стамбула, Изника и Чанаккале. Однако вышивальщицы явно не стремились добиться сходства с реальными объектами. Датированное XIX в. полотенце *пешкир* (*peşkir*) из Амасы (город на западе Черноморского побережья Малой Азии) украшено узором в виде нескольких повернутых рогами вверх полумесяцев, из центра которых поднимается буйная растительность, покрывающая все окружающее пространство ярким цветочным орнаментом (рис. 6). О. Барышта, автор работы, посвященной ту-

51 Atasoy N. *Splendors of the Ottoman Sultans*. Istanbul, 1992, p.193.

52 Бекирова З. «Чарующая сила крымскотатарской вышивки» // <http://magic.qirim.org/muzei/turkiee.html>

53 *Декоративное рисование и аппликация по мотивам крымскотатарского орнамента*. Сост. М.Ю. Чурлу и Т.И. Сакирдонова. Симферополь, 1995, табл. 20 (цвет. рисунок).

рецкой вышивке, замечает, что этот рисунок больше похоже на тарелку, полную цветов, однако традиционно такой мотив носит название *gemili* — «с кораблем»⁵⁴. Следовательно, и исполнители и покупатели вышивок, скорее всего, воспринимали этот узор именно как изображение судна с расцветшим на борту садом. Исследуя крымскотатарские орнаменты, Н.М. Акчурина-Муфтиева рассматривает подобные мотивы как образ корабля с райским садом. «Очертания ладьи разнообразны, — пишет она, — в виде коромысла, перевернутой буквы 'П' и треугольного шатра. Однако во всех случаях здесь благоухают цветы, возвышаются кипарисы, растут райские яблоки, в виде трехлистника восседает вещая птица Рух»⁵⁵.

Интересно, что среди рассмотренной нами изникской утвари с мотивом корабля из музея Возрождения в Экуане есть тарелка первой половины XVII в. с оформлением, отличающим ее от остальных по сюжету и манере исполнения (рис. 7). На ней изображено плоскодонное суденышко, на корме и носу которого сидят две обращенные в профиль фигуры с плохо различимыми лицами, повернутыми анфас, в странных островерхих шапках. Кажется, перед нами мужчина и женщина, хотя это не очевидно. Парус корабля — не белый и не полосатый, а расцвеченный красными кружками и коричневатыми полосками, раскинут над персонажами, как красочный балдахин. Палуба превращена в цветущий сад, из нее вырастают и тянутся вверх на изогнутых ветках яркие распутившиеся цветы и бутоны. Авторы каталога французского собрания предполагают, что это может быть напоминание о судах, использовавшихся для коротких перемещений в спокойных водах, например, для пересечения Изникского озера⁵⁶. Представляется, однако, что отступление от в целом реалистичного характера изникских изображений этого типа могло быть не случайным. Возможно, это одно из ранних воспроизведений в прикладном искусстве народного представления о корабле с райским садом.

Действительно, изображения — как на описанных вышивках, так и на этой тарелке — могут напоминать об образе мусульманского рая

54 Barışta H. *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri*. Ankara, 1999, s. 112, № 130.

55 Акчурина-Муфтиева Н.М. *Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV — первой половины XX вв.* Симферополь, 2008, с. 226.

56 Hitzel F., Jacotin M. *Op. cit.*, № 450, p. 301.

джанна (сад). Прямой связи образа корабля с раем в Коране не прослеживается, однако место для тех, «кто уверовали и творили благое» неоднократно определяется в нем как «сады, где внизу текут реки»⁵⁷. К тому же корабль — один из самых распространенных мотивов в Коране — помещается в том числе и в контекст эсхатологических представлений и учений о загробном воздаянии. Благополучное плавание на корабле связывается с твердостью в вере, а тот, кто искренне верит, попадет в райские сады⁵⁸.

Крымское полотенце из собрания Ж., Г. и К. Богаевских представляет другой вариант исполнения мотива корабля (рис. 8). Образ парусно-гребного судна здесь передан средствами каллиграфии, то есть рисунок составлен при помощи вышитых арабских букв⁵⁹. Очень схожий иконографически, хотя и более небрежно вышитый кораблик с веслами-буквами, косыми парусами с надписями и флагами предстает на декоративном панно 1910 г. из музея Анталы. Надпись на нем гласит: «*сефинетун Нух*», т. е. «корабль Нуха» — Ноев ковчег⁶⁰. Надо отметить, что тот же сюжет присутствует и в печатных *шамашалях* казанских татар⁶¹. Таким образом, все эти изображения отсылают нас к кораническим представлениям о корабле как о символе спасения, связанном с именем Нуха (библ. Ноя) и образом Всемирного потопа. Как справедливо заметил В.И. Брагинский, вся история Нуха также связана с кораблем — знаменем концепции испытания веры и воздаяния. В суфийском истолковании и корабль, и ковчег могут иметь отрицательные коннотации — как преграда на пути слияния с Богом — морем. Однако часто, как и в Коране, ковчег у суфиев связывается с верой и спасением благодаря вере⁶². В результате изображения судна с райским садом и ковчега служат верующим

57 *Коран*. Пер. И.Ю. Крачковского. М., 1995 (2:23; 9:73; 16:33 и т. д.).

58 Брагинский В.И. «Суфийский символизм корабля и его ритуально-мифологическая архетипика (к историко-поэтологическому изучению топики)» // *Проблемы исторической поэтики литератур Востока*. М., 1988, с. 201-202.

59 Спасская Е.Ю. «Старо-крымские узоры (по материалам О.М. Петровой)» // http://magic.qirim.org/kitap_rafy/statya25.html

60 Barışta H. *Op. cit.*, s. 176, № 241.

61 Шамсутов Р.И. *Искусство татарского шамашаля (сер. XIX — нач. XX в.)*. Казань, 2001, с. 140, рис. 4.

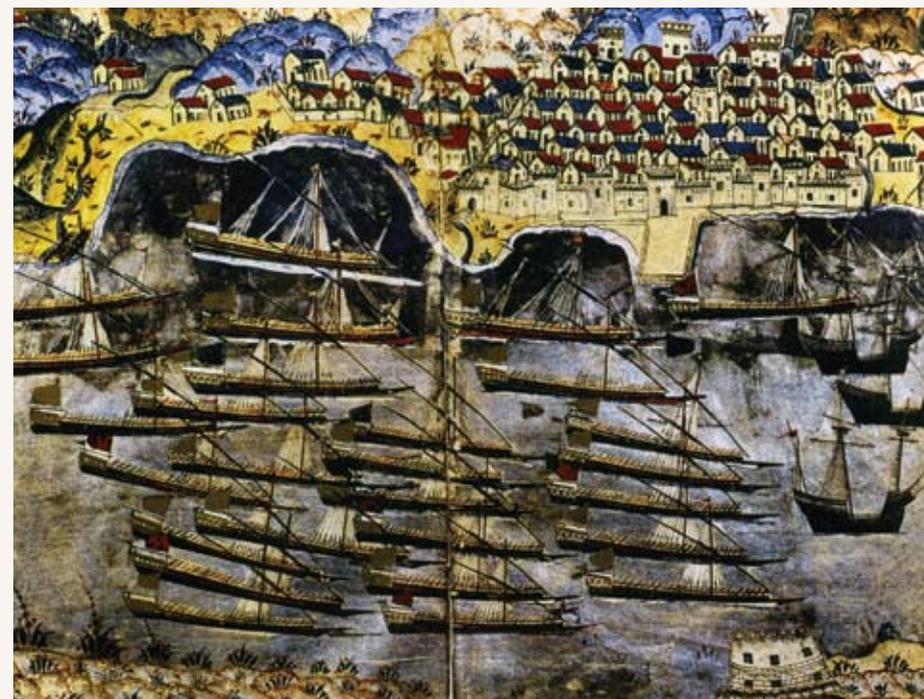
62 Брагинский В.И. *Ук. соч.*, с. 202, 215.

напоминанием о всемогуществе Бога и пути спасения, вызывая целую цепь ассоциаций.

Таким образом, изникская фаянсовая тарелка из собрания ГМВ представляет собой лишь частицу в богатейшем пространстве связей и смыслов, нашедших отражение в изделиях османских мастеров. Появление и распространение образа корабля в художественном ремесле — локальный пример как притягательной силы иностранных влияний, в разное время игравших значительную роль в становлении и развитии османской цивилизации, так и тесной связи декоративного искусства с обстановкой в империи и процессами, происходившими в ее внутренней жизни — экономической, политической и духовной.



1



2

Рис. 1

Тарелка
Турция, Изник, кон. XVI – нач.
XVII вв.
полуфаянс, подглазурная роспись
ГМВ, инв. № 308 II

Рис. 2

Насух Матракчи. «Османский
флот в Тулоне» (миниатюра
из «Сулейманнаме»)
Турция, ок. 1545 г.
Музей Топкапы, Стамбул
(из Duvauchelle C. *François Ier
et Soliman le Magnifique. Les voies
de la diplomatie à la Renaissance*. Paris,
2009, p. 34)

3



Рис. 3

Пирей Реис. Фрагмент карты с изображением корабля Турция, 1513 г. Музей Топкапы, Стамбул (из Duru O. «Derya gibi bir Denizci Piri Reis (Piri Reis: A Sailor like an ocean)» // *Türkiyemiz. Kültür ve Sanat dergisi.* Haziran 1988, s. 29)

4



Рис. 4

Тарелка Турция, Чанаккале, кон. XVIII в. глина, обжиг, подглазурная роспись (из Pasinli A., Balaman S. *Les Faiences et les Céramiques Turques.* Istanbul, 1992, p. 127)

5



Рис. 5

Фрагмент ножен ятагана с изображениями рога изобилия, труб и знамен Турция, XVIII в. белый металл, чеканка ГМВ, инв. № 1920 II

6



7



8

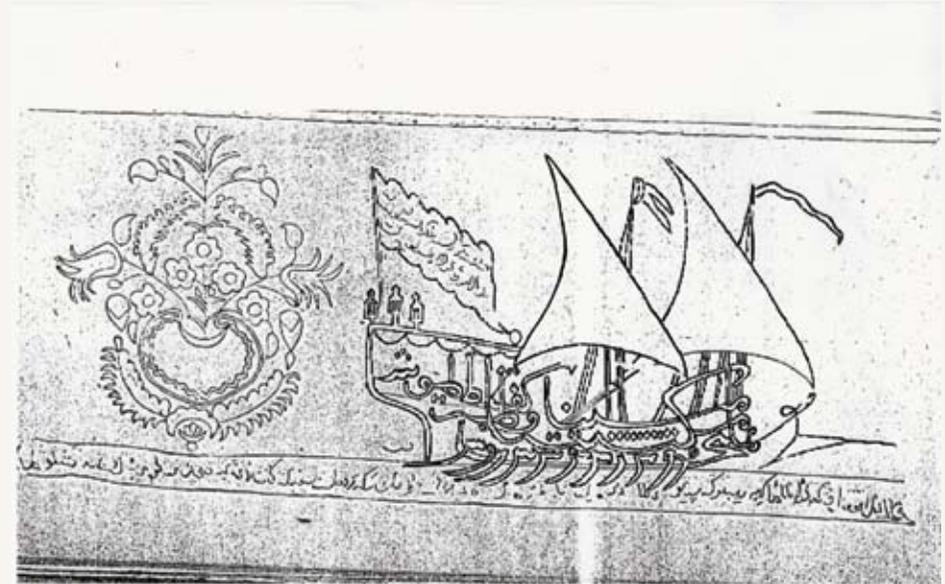


Рис. 6

Вышитое полотенце-нешкюр
Турция, Амасра, XIX в.
(из Barışta H. *Osmanlı İmparatorluğu
Dönemi Türk İşlemeleri*. Ankara, 1999,
s. 112, n. 130)

Рис. 7

Тарелка
Турция, Изник, 1620-е гг.
полуфаянс, подглазурная роспись
Музей Возрождения в Экуане,
Франция
(из F. Hitzel, M. Jacotin. *Iznik.
L'Aventure d'une collection*. Paris, 2005,
n.450)

Рис. 8

Вышивка (прорисовка)
Крым, кон. XIX в.
Коллекция Ж., Г. и К. Богаевских
(из: Спасская Е.Ю. «Старо-
крымские узоры (по материалам
О.М. Петровой)» // [http://magic.
qirim.org/kitap_rafy/statya25.html](http://magic.qirim.org/kitap_rafy/statya25.html))

Н.В. Сазонова

Персидские каламданы и их создатели

В Иране техника изготовления изделий из папье-маше появляется в гератских мастерских при тимуридском правителе Султан-Хусайне Мирзе в период с 1478 по 1497 гг. В то время дворцовые мастерские возглавлял Амир Рух-Аллах, известный как Мирак Наккаш (? — ок. 1507), мастер по изготовлению луков, который одновременно был переписчиком, декоратором и живописцем. В *китабхане* султана, осуществлявшей при дворе надзор над всеми видами декоративных искусств, с легкой руки Амира Рух-Аллаха и произошел перенос техники декора с деревянных луков на переплеты (в первую очередь кожаные, а затем из папье-маше). Вслед за переплетами новую технику стали использовать и для создания сначала *каламданов* — пеналов для письменных принадлежностей, а позже и других изделий: футляров для зеркал, различных коробочек, ларцов; так украшались филенки дверей, предметы мебели и пр.

Сверху они покрывались красочной росписью с лаковым покрытием. Состав лака, основным компонентом которого являлась сандараковая смола, назывался *равган-и каман* (روغن کمان — «масло для лука») и первоначально использовался для пропитки луков, сохранив свое название в технологии изготовления других изделий из папье-маше. Поскольку именно с производства переплетов техника получила дальнейшее развитие, то в современной научной литературе она определяется термином *переплетный лак*¹. Со временем количество изделий с росписью под лаком значительно увеличивается, и с приходом к власти династии Каджаров (1779-1924) их производство приобретает массовый характер.

Пеналы для письменных принадлежностей из папье-маше, *каламдан-и мукаввайи* (قلمدان مقوایی)², с росписью под лаком появляются не ранее сер. XVII в. В это время разрабатываются основные типы этих предметов и способы их создания, которые в дальнейшем почти не изменялись. Среди разнообразных форм *каламданов* можно выделить два основных типа. К первому, наиболее распространенному, типу относятся раздвижные *каламданы*. Такой пенал имел футляр, иначе корпус, который носил название *бадана* (بدنه), и внутреннюю скользящую часть — *кашав*, или *забана* (کشو или زبانہ)³. Ко второму типу относятся ларцовые *каламданы джа'байи* (قلمدان جعبه ای)⁴ — прямоугольной формы коробки со съёмными или откидными крышками разных форм (плоские, выпуклые, профильные). Некоторые изделия даже дополнялись четырьмя низкими ножками. Пеналы делали как большие, так и совсем маленькие. Произведениями, близкими по форме каламданам, были небольшие футляры для хранения бумажных облаток для опечатывания писем, различных документов, называемые *сарчасбданы* (سرچسبدان)⁵, которые требовали еще большего мастерства при изготовлении. Стен-

-
- 1 Подробнее см.: Khalili N.D., Robinson B.W., Stanley T. *Lacquer of the Islamic Lands. The Nasser D. Khalili collection of Islamic Art. Vol. XXII. Ed. by J. Raby. Parts I-II. London, 1996-1997, part I, p. 10.*
 - 2 Об изготовлении пеналов различной формы см.: Mohammad Ali Karimzadeh Tabrizi. *Qalamdan and Persian Lacquer-work. London, 2000, p. 27-89.*
 - 3 Mohammad Ali Karimzadeh Tabrizi. *Op. cit.*, p. 25-34.
 - 4 Mohammad Ali Karimzadeh Tabrizi. *Op. cit.*, p. 80-82.
 - 5 Mohammad Ali Karimzadeh Tabrizi. *Op. cit.*, p. 95-100.

ки таких предметов были очень тонкими, а кроме того, они могли иметь не одну, а две выдвижные крышки.

Изготовление раздвижного *каламдана* относилось к числу наиболее трудоемких. Сначала делали болванки *калыб* (قالب) нужной формы со стержнем на конце, за который держались, поднимая и переворачивая изделие. Для одного пенала необходимо было две болванки — для корпуса и для внутренней части, материалом для них служили дерево или свинец. Прежде всего приступали к формовке корпуса из папье-маше, накладывая на болванку обработанные клеем слои бумаги, примерно от 20 до 24 слоев. Этот этап был одним из наиболее сложных. Болванку предварительно обмазывали сухим мылом или наносили слой пудры, в частности, из алебаstra. Бумагу выбирали выделанную особым образом, она была тонкая, плотная, при этом достаточно мягкая. Каждый новый слой накладывали после высыхания предыдущего. Затем тщательно выравнивали поверхность, убирая все неровности. Шлифовали специальным деревянным бруском. В результате толщина корпуса составляла от 2 до 2,5 мм.

Был и другой способ формовки предмета из бумажной массы *хамир* (خمير). Когда изделие было готово, его выравнивали, шпаклевали, полировали наждаком. Затем сверху его обклеивали тонкой плотной бумагой для большей прочности. Этот способ был известен со времени Сефевидов (1592-1737), однако чаще им пользовались не в Иране, а в Индии, в мастерских Кашмира. Стенки таких изделий были чуть толще, около 3 мм, а качество хуже.

После завершения этого этапа на поверхности заготовки по трафарету намечали контуры, по которым ее прорезали особым инструментом с острым концом, сначала сверху, затем с боков и снизу. По этим прорезным контурам изделие разделяли на две части — собственно *бадана* и часть, называемую *калла* کله или *куллахак* کلاهک (головка). Эта деталь впоследствии приклеивалась к скользящей части пенала и, оставаясь снаружи, являлась его завершением. Таким образом, устье корпуса *дахана* (دهانه), состоящее из верхнего и нижнего выступа или губы *лаба* (لبه بالا و لبه پایین), идеально совпадало с *куллахаком*.

Прорезные контуры имели различную конфигурацию. Начиная с периода Сефевидов и до конца XIX в. известно было три основных фор-

мы: полукруглая — *нимдайраи* (نیمدایره ای), самая распространенная, зубчатая или ступенчатая — *кунграи* или *паллакани* (کنگره ای، پله کانی) и пасть дракона — *дахан-и аждари* (دهان اژدری), имеющая различные варианты⁶. Сверху, снизу и с боков изделия вырезы зачастую были разные, т.е. могли использоваться все три основных типа. Как правило, сверху находился самый большой вырез, снизу поменьше.

Когда корпус пенала высыхал, из него извлекали болванку и приступали к работе над второй, внутренней частью *каламдана*. Изготавливая вторую болванку, мастера учитывали размеры уже готового корпуса. Размеры сечения болванки по отношению к внутренним стенкам корпуса были меньше приблизительно на 2 мм.

Готовое изделие тщательно полировали, покрывали белым грунтом и передавали мастеру-живописцу. Изготовлением *каламданов* всегда занимались профессионально успешные, искусные мастера. Необходимо было иметь определенные навыки для того, чтобы создавать вещи столь сложной формы.

Работая с коллекциями, включающими произведения с лаковой росписью, в частности *каламданы* и *сарчазбданы*, исследователи долгое время почти не уделяли внимания внутренней поверхности футляров. Это и понятно, поскольку внутри их невозможно было ни украсить, ни особо обработать, и обычно эта поверхность из папье-маше в лучшем случае окрашивалась в какой-либо цвет по краям.

Одним из первых обратил внимание на внутреннюю поверхность футляров Адиб Баруманд⁷, который выявил на них оттиски печатей. Всего на предметах он отметил девять различных печатей. *Каламданы* с оттисками печатей он датировал втор. пол. XIX в., временем поздних Каджаров. Такой авторитетный исследователь, как Мухаммад Али Каримзаде Тебризи, посвятивший целую книгу пеналам для письменных принадлежностей, также подробно останавливается на оттисках печатей, которые ему встретились на *каламданах*⁸. Оба ученых сходятся во мнении, что оттиски печатей на изделиях ставили мастера, которые занимались их изготовлением.

6 Mohammad Ali Karimzadeh Tabrizi. *Op. cit.*, p. 37, 57-60.

7 Baroumand A. *Hunar-i qalamdān*. Ed. by A. Zābih. Tehran, 1366/1987, p. 36-42.

8 Mohammad Ali Karimzadeh Tabrizi. *Op. cit.*, p. 110-118.

О мастерах, оставивших оттиски печати на пеналах, писала Маниже Байани⁹ на примере коллекции Халили, в которой ею отмечено 29 *каламданов* с печатями создателей и два образца с оттисками, которые, по мнению автора, могли принадлежать как производителю, так и владельцу изделия.

В коллекции Государственного музея Востока также есть пеналы для письменных принадлежностей, которые имеют оттиск печати с именем мастера — их четыре, все они разного времени и сделаны разными мастерами.

Как уже отмечалось, изготовление *каламдана* являлось процессом сложным, многоступенчатым и трудоемким, и хотя мастера работали по одной технологии, в таком традиционном производстве не могло не быть особых тонкостей и секретов, известных лишь одному человеку. Этим производством занимались только опытные ремесленники. Безусловно, не все они достигали одинакового уровня мастерства. Большое значение имело и качество исходного материала. Так, если пенал был сделан из материала низкого качества, то его поверхность вскоре становилась неровной, на ней появлялись шероховатости, изъяны, которые повреждали сделанную роспись, как бы качественно она ни была выполнена. Естественно, художники старались выбирать для росписи изделия из папье-маше хорошего качества. Возможно, это послужило одной из причин, по которой на футляре появлялся оттиск печати мастера, что не только указывало на авторство, но и подтверждало качество сделанной вещи.

Большинство ремесленников не ставили клеймо на свой товар, основная масса изделий их не имеет. Лишь на некоторых пеналах встречаются оттиски печатей, как правило, сделанные на внутренней поверхности футляра снизу у края устья.

Практика помещать оттиск печати на пеналы отмечается с начала каджарского периода. Самым ранним среди известных нам мастеров, ставившим печать на свои изделия, был Мухаммад-Хашим ал-Мусави, который активно работал в период правления второго шаха каджарской династии Фатх 'Али-шаха (1797–1834). Сохранились четыре пенала с оттиском печати мастера в коллекции Халили. По этим оттискам вид-

9 Khalili N.D., Robinson B.W., Stanley T. *Op. cit.*, part II, p. 256-259.

но, что Мухаммад Хашим пользовался не одной печатью, а несколькими. Все печати имеют овальную форму. Помимо имени мастера, а печати имеют разные легенды, две печати включают дату. Самая ранняя печать на пенале имеет дату 1203 г. (1203 г.х. соответствует 1788–1789 гг.) и надпись на персидском языке почерком *наста'лик* «Мухаммад Хашим ал-Мусави»¹⁰. В оттиске печати на втором пенале указана дата 1[2]12 г. (1212 г.х. соответствует 1797–1798 гг.). Надпись почерком *наста'лик* «раб Его (*абдуху*) ал-Раджи Мухаммад Хашим ал-Мусави»¹¹. На двух других *каламданах* оттиски повреждены, и они не имеют дат, а надпись почерком *наста'лик* читается частично: «Абдуху ал-Раджи...»¹². Каримзаде Тебризи отмечает еще два изделия с печатями мастера¹³. Однако на одной из воспроизведенных им печатей он, возможно ошибочно, указал дату 1321 г. (1321 г.х. соответствует 1903 г.).

В коллекции ГМВ также хранится один пенал с печатью этого ремесленника (рис. 1). Его размеры — 21,7х3,9 см, высота 3,3 см. Футляр традиционной формы, раздвижной, с закругленными углами. Сверху имеет полукруглую форму выреза головки и корпуса, с боков и снизу вырезы в форме пасть дракона. Оттиск печати (рис. 2) расположен традиционно, внутри футляра снизу у края устья, поставлен прямо на поверхность изделия еще на сырое тесто заготовки. Имеет овальную форму, его размеры: 1,8х1,4 см. Оттиск золотого тона, однако нижний край оттиска, как и внутренняя поверхность футляра, окрашены телесно-розовым цветом. Надпись выполнена почерком *наста'лик* на фоне узора из точек, читается: *الموسوی هاشم محمد* «Мухаммад Хашим ал-Мусави»¹⁴. Музейный *каламдан*, как и сохранившиеся изделия мастера в коллекции Халили, сделан, очевидно, в конце XVIII в.

Изделия коллекции Халили расписаны в конце XVIII в. в Исфахане предположительно известным живописцем Мухаммадом Садиком. Музейный *каламдан* не имеет подписи художника, однако, судя по стилю

10 Khalili N.D., Robinson B.W., Stanley T. *Op. cit.*, part I, p. 68, 69, 71, no. 41; part II, p. 256-259

11 Khalili N.D., Robinson B.W., Stanley T. *Op. cit.*, LAQ 436, part II, p. 256-259.

12 Khalili N.D., Robinson B.W., Stanley T. *Op. cit.*, part I, p. 140, 141, no. 103, 104; part II, p. 256-259.

13 Mohammad Ali Karimzadeh Tabrizi. *Op. cit.*, p. 114.

14 Чтение и перевод надписей на оттисках печатей выполнены Р. Шукуровым.

росписи, выполнен приблизительно в то же время. В верхней части футляра помещена вертикальная композиция с изображением Фатх 'Али-шаха в парадной одежде, высокой зубчатой короне, со всеми регалиями и атрибутами царской власти. Правитель сидит на троне в виде кресла с высокой спинкой. Его фигура окружена цветущими растениями, птицами (утка и селезень) и порхающими бабочками. Живопись тонкая, тщательно выписаны детали.

Таким образом, теперь известно семь *каламданов*, изготовленных Мухаммадом-Хашим ал-Мусави, на которых имеется оттиск его печати: четыре в коллекции Халили, два в коллекции Каримзаде Тебризи и один в собрании ГМВ.

Еще один *каламдан* с оттиском печати из музейной коллекции был изготовлен мастером Шафи' ал-Хусайни Мирзой, который также работал в период Фатх 'Али-шаха (рис. 3). Размеры изделия — 24x4,5 см, высота 3,5 см. Пенал раздвижной, с закругленными углами. Сверху имеет полукруглую форму выреза головки и корпуса, с боков и снизу вырезы в форме пасти дракона. Оттиск печати овальной формы поставлен прямо на поверхность изделия еще на сырое тесто заготовки (рис. 4). Его размеры 1,25x2 см. Оттиск печати, традиционно расположенный внутри футляра снизу у края устья, окрашен золотым цветом, не очень аккуратно, его верхний край, как и внутренняя поверхность изделия, розоватого тона. Надпись выполнена почерком *наста'лик* в окружении растительного узора, читается: *عبدہ شفیع الحسینی میرزا* «раб Его (*абдуху*) Шафи' ал-Хусайни Мирза».

Следует отметить, что среди описанных пеналов с оттисками печатей из других коллекций нет ни одного, который принадлежал бы этому мастеру. Музейный *каламдан* пока единственный. Вместе с тем мастер по имени Мирза Шафи был известен. Так, Адиб Баруманд отмечает его как изысканного мастера, создающего изделия из папье-маше¹⁵.

Каламдан расписан в стиле художника Мулла Али Мухаммада в первой четверти XIX в.¹⁶ Футляр снаружи украшен росписью. Композиция

15 Baroumand A. *Op. cit.*, p.41-42.

16 Известны *каламданы*, расписанные в подобном стиле, например, хранящиеся в коллекции Халили (no. LAQ 19; no. LAQ 378; no. LAQ 261; см.: Khalili N.D., Robinson B.W., Stanley T. *Op. cit.*,

верхней части горизонтальная. В центре помещен фестончатый медальон со сценой терзания хищником лани, в двух боковых медальонах — леопарды (?). Между медальонами изображения зайцев, птиц и лис. На боковых сторонах — парные изображения зайцев, газелей, леопардов и птиц в медальонах. Рисунок монохромный — *сиях калам* (سیاہ قلم), выполнен кистью тонкими мазками черного тона. Общий фон росписи цвета меда, в медальонах фон черного цвета дополнен мелким растительным узором золотого тона. Дно футляра и боковые стороны изделия украшены золотым узором на красном фоне. Роспись тонкая, тщательная, хотя животные изображены грубовато, с нарушением пропорций, но очень выразительно. Их силуэты подчеркнуты темными контурами.

Еще одним мастером, прославившимся изделиями из папье-маше, был Тарадж Исфакхани. Он жил и работал в Исфакханае во втор. пол. XIX в. в период правления Насир ал-Дин-шаха. Риза Кули-хан Хидаят, современник мастера, включил его в свой труд *Маджма ал-фусаха* 1868 г., указав его имя — Ага Мухаммад Хусайн Тарадж Исфакхани. Он был не только ремесленником, занимался изготовлением папье-маше, но и обладал поэтическим талантом, писал *газели*. Риза Кули-хан Хидаят, отмечая его среди поэтов Исфакхана, упоминает его *диван* в 10000 строк. Адиб Баруманд пишет о нем как о создателе изделий из папье-маше, который жил в Исфакханае в позднекаджарский период, и отмечает четыре пенала мастера, указывая, что они самого высокого качества¹⁷.

Среди сохранившихся изделий Тараджа Исфакхани известно восемь пеналов, хранящихся в коллекции Халили. На всех образцах стоит оттиск одной печати. Только на одном изделии коллекции он сделан прямо на поверхность изделия в еще сырое тесто. Остальные поставлены иным способом, который был также распространен, как и первый, но им, видимо, стали пользоваться позднее. Связано это было с технологией производства. Второй способ заключался в том, что внутри футляра на обычном месте, т.е. снизу у края устья, вырезали небольшое углубление. Оттиск печати ставили на полоску очень плотной золотой бумаги,

part I, pp. 194-197).

17 Baroumand A. *Op. cit.*, p. 41-42.

используя сильно разогретую металлическую печать. Для четкости отпечатка ударяли по печати молоточком. Затем обрезали оттиск ножницами, вставляли в специально подготовленное место и приклеивали.

Оттиск печати Тараджа имеет каплевидную форму¹⁸, которая появилась позднее по сравнению с более старыми традиционными — прямоугольной и овальной формами. Одно изделие, *сарчазбдан*, с печатью мастера отмечено Каримзаде, который пишет, что на этом изделии оттиск сделан печатью еще меньшего размера, чем на пеналах¹⁹.

Один пенал с печатью Тараджа есть и в коллекции музея (рис. 5). Размеры изделия 24x4,6 см, высота 3 см. Пенал раздвижной, с закругленными углами. Сверху имеет полукруглую форму выреза головки и корпуса, с боков и снизу вырезы в форме пасть дракона. Оттиск печати (рис. 6) каплевидной формы традиционно расположен внутри футляра снизу у края устья, окрашенного в синий тон. Поставлен на полоску золотой рельефной бумаги, вставленной в углубление. Оттиск обрезан, его размеры 1,1x1,6 см. Надпись выполнена почерком *наста'лик* на гладком фоне, читается *صح تاراج «сахха Тарадж (изделие) высокого качества. Тарадж»*. Печать без даты.

Изделия Тараджа декорированы художниками в период с 1859 по 1893 г. Покупателями его футляров были такие живописцы, как Наджаф 'Али Исфакхани, Мухаммад Исма'ил Исфакхани, Хайдар 'Али б. Мухаммад Исма'ил, работавшие в Исфакхани. Во втор. пол. XIX в. изделия, выполнявшиеся на заказ на высоком профессиональном уровне, получили название *каламдан-и кайани* — «царские пеналы». В частности, к ним относились пеналы, расписанные этими живописцами.

Музейный *каламдан* имеет подпись художника и дату. Его расписал Наджаф 'Али в 1271 г. (1271 г.х. соответствует 1854–1855 гг.). Футляр украшен полихромной росписью. Верх пенала имеет трехчастную вертикальную композицию. В центре изображен старец, св. Иоанн, на фоне пейзажа с архитектурными постройками. Наджаф и другие мастера нередко включали фигуры христианских святых в свои компози-

18 Каримзаде называет эту форму грушевидной (Mohammad Ali Karimzadeh Tabrizi. *Op. cit.*, p. 113).

19 Mohammad Ali Karimzadeh Tabrizi. *Op. cit.*, p. 100.

ции. Вверху и внизу на музейном пенале расположены архитектурные пейзажи с постройками, фигурками людей и животных. Сцены разделены небольшими вставками с мелким растительным узором золотого тона по черному фону. На боковых сторонах представлен распространенный в лаковой росписи мотив посещения мудреца просителями, а также бытовые сцены. Дно украшено золотым узором по черному фону с мотивом виноградной лозы и птицами. Роспись тонкая, заметно влияние итальянской живописи.

Последний пенал для письменных принадлежностей в собрании музея относится к работам не столь высокого качества, однако также имеет оттиск печати мастера (рис. 7). Он выполнен мастером Мухаммадом Бакиром Парвин Рахи, по всей видимости, в сер. XIX в. Размеры изделия 23x4,2 см, высота 3,5 см. *Каламдан* относится к разряду раздвижных пеналов с закругленными углами. Сверху имеет полукруглую форму выреза головки и корпуса, с боков и снизу вырезы в форме пасть дракона.

Печать мастера довольно простая. Оттиск печати (рис. 8) прямоугольной формы расположен на обычном месте — внутри футляра снизу у края устья. Оттиск поставлен на полоску золотой рифленой бумаги, позже вклеенной в предназначенное ей углубление. Его размеры 1x1,2 см. Надпись выполнена почерком *наста'лик* в две строки. Печать повреждена, поэтому два последних слова могут быть поняты неточно. Читается: *رهي پروين باقر محمد* «Мухаммад-Бакир Парвин Рахи». Что касается этого мастера, то пока это единственный пример его работы.

Пенал без подписи художника, расписан, видимо, в сер. XIX в. С внешней стороны футляр украшен полихромной росписью. В верхней части выполнены три многофигурные сцены, разделенные двумя овальными медальонами с изображением танцовщицы в каждом. Сцены представляют сватовство или смотрины. На боковых стенках с двух сторон также по три композиции, разделенные медальонами с изображением сидящей женской фигурки. Справа налево представлены следующие сцены: 1-2) подготовка невесты к свадьбе, 3) танец, 4) сцена в бане, 5) подготовка жениха к свадьбе, 6) изображение фигур с оседланными лошадьми, которые ожидают невесту для сопровождения в дом жениха. Персонажи одеты в костюмы перв. пол. XIX в. (на мужчинах черные островерхие шапки, а на женщинах наголовные платки). Роспись грубоватая.

Фигурки помещены или на нейтральном фоне, или в интерьере, намеченном несколькими скупыми деталями: оконные проемы с красными драпировками, что характерно для живописи XIX в. Фигуры в застылых позах изображены схематично, их пропорции нарушены, лица набросаны несколькими штрихами. Фигуры очерчены четкими контурами. Сохраняется общее композиционное решение, сложившееся еще в XVIII в.: три сцены разделены овальными медальонами с изображением портретов или отдельных фигур, в данном случае танцовщиц.

Изделия, имеющие оттиск печати мастера, как правило, сделаны на высоком профессиональном уровне. Они хорошо сохранились, не деформированы, хотя и выполнены из хрупкого материала. Наличие оттиска играет важную роль для атрибуции вещи, дает новый материал для дальнейшего изучения традиционной культуры. К сожалению, среди значительного количества известных нам персидских *каламданов* лишь немногие имеют печати.

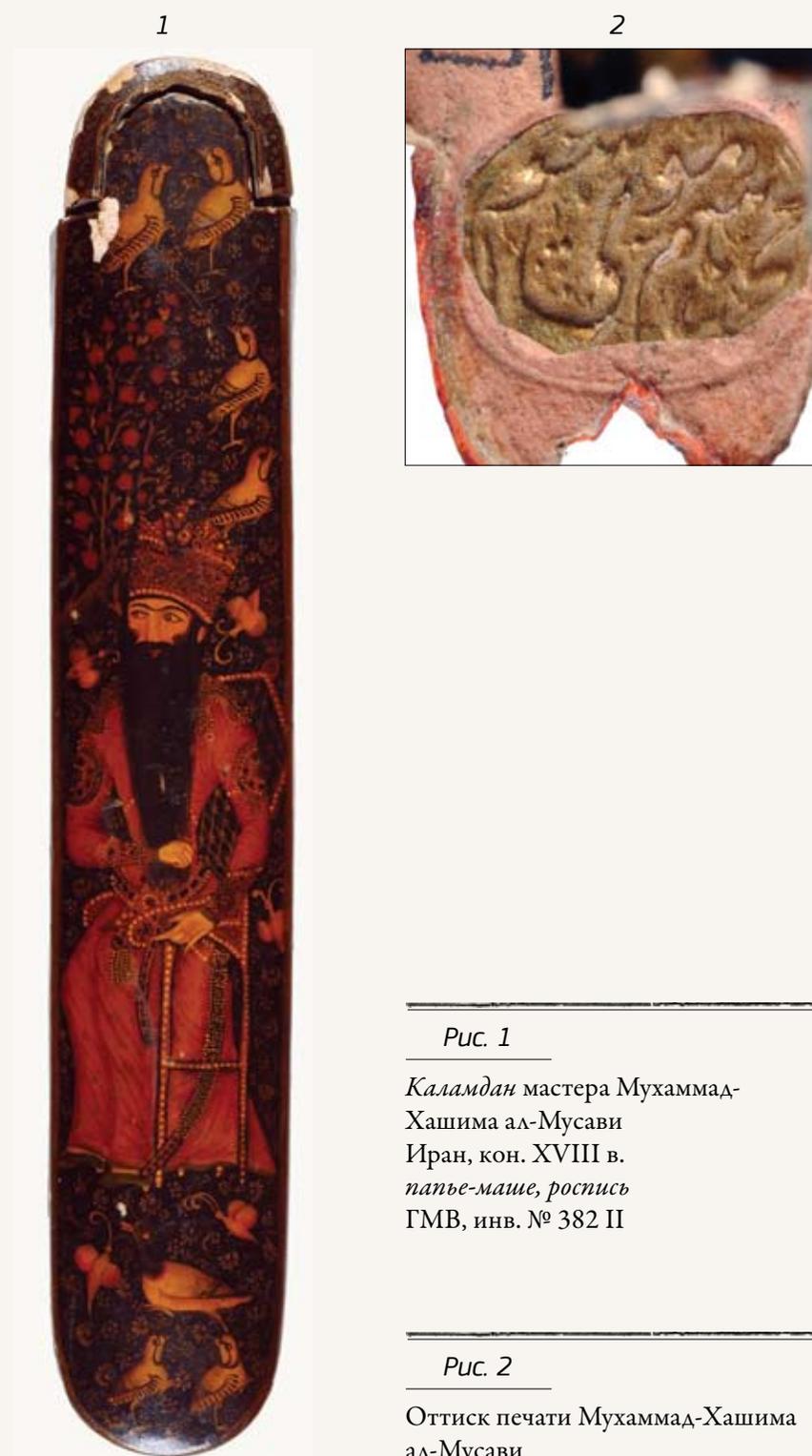


Рис. 1

Каламдан мастера Мухаммад-Хашима ал-Мусави
Иран, кон. XVIII в.
папье-маше, роспись
ГМВ, инв. № 382 II

Рис. 2

Оттиск печати Мухаммад-Хашима ал-Мусави

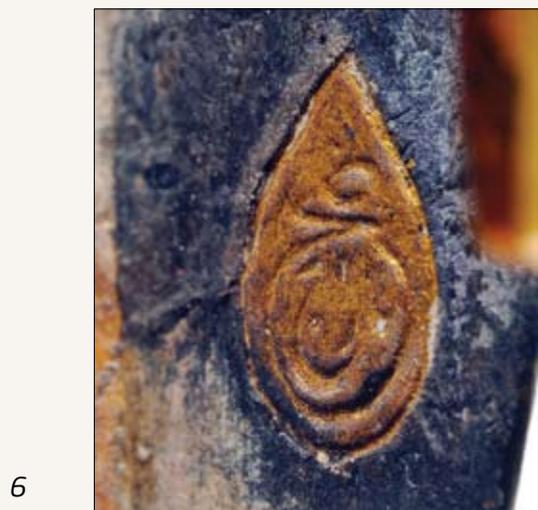
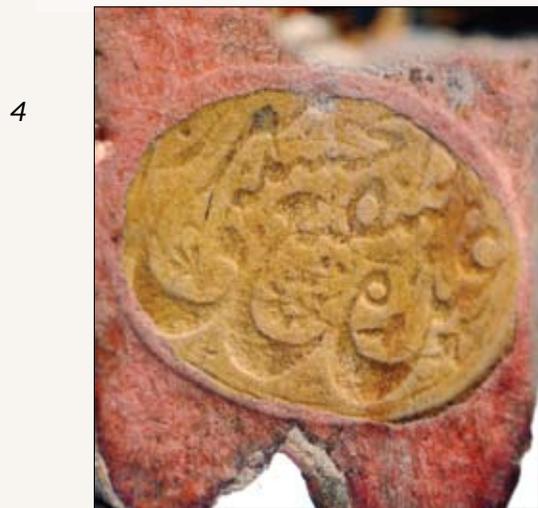


Рис. 3

Каламдан мастера Шафи' ал-Хусайни
Мирзы
Иран, перв. четв. XIX в.
папье-маше, роспись
ГМВ, инв. № 390 П

Рис. 4

Оттиск печати Шафи' ал-Хусайни
Мирзы

Рис. 5

Каламдан мастера Тараджа
Исфахани (художник Наджаф 'Али)
Иран, 1854-1855 гг.
папье-маше, роспись
ГМВ, инв. № 381 П

Рис. 7

Каламдан мастера Мухаммад-Бакира
Парвина Рахи
Иран, сер. XIX в.
папье-маше, роспись
ГМВ, инв. № 370 П

Рис. 6

Оттиск печати Тараджа Исфахани

Рис. 8

Оттиск печати мастера Мухаммад-
Бакира Парвина Рахи

Е.М. Карлова

Современные боги Калькутты

Калькутта, или Колката, как она вновь зовется с 2001 г., — второй по величине город Индии после Мумбаи (Бомбея). В этом есть определенная историческая закономерность: Колката, как и Мумбаи, — крупнейший порт и, как следствие, центр деловой и торговой активности. Правда, в отличие от Мумбаи Колката вовсе не находится на берегу океана — она раскинулась по берегам реки Хугли, полноводного рукава священной Ганги. Хугли судоходна на всем своем протяжении, суда поднимались из Бенгальского залива вверх по ее водам, где их встречал укрепленный форт Уильям и порт. Столь удачное расположение сделало расположенную на заболоченной равнине Калькутту с кон. XVII в. административным центром Британской Ост-Индской компании и с сер. XVIII в. — столицей Британской Индии. Последний факт, в свою очередь, сделал ее тем самым местом, где исконные индийские тради-

ции наиболее плотно взаимодействовали с привнесенными европейцами мировосприятием, культурой и научными достижениями. Здесь впервые в Индии в привычном для нас смысле формируется городская культура со всеми характерными для нее признаками — кварталами ремесленников, уличным фольклором, копеечной народной картинкой, кипящей на базарной площади жизнью. Здесь впервые в Индии появляется печатный станок и открывается первая европейского типа художественная школа. Здесь жили и работали приезжавшие в Индию из Европы художники и располагались коллекции живописи и гравюры, принадлежавшие служащим Ост-Индской компании. Сюда привозили из Европы предметы роскоши и просто частички европейского быта, которые стали образцами для работавших на британцев местных мастеров.

Имя города — Колката, или Коликата, — вариация бенгальского Каликхетро, что дословно означает «поле богини Кали». Термин *кхетро* (санскр. *кшетра*) имеет ключевое значение для индийской топонимики и означает освященную пребыванием божества область, сакральный центр которой отмечен храмом и является значимым паломническим объектом (*тиртха*). Для Колкаты, да и для Западного Бенгала в целом, таким центром является посвященный богине Кали храм Калигхат. В его названии содержится слово *гхат*, обозначающее каменные ступени, ведущие к священной воде, — они служат индуистам для омовений, а также местом проведения обрядов кремации. Храм расположен на берегу старого русла Хугли, и в давние времена неподалеку в самом деле была вода и спускающиеся к ней ступени. Теперь же река изменила свое русло и храм окружает большая торговая площадь, жилые и ремесленные кварталы. Сейчас у храма проходит небольшой искусственно прорытый канал Ади Ганга, идущий до самой Хугли и повторяющий старое русло. Калигхат входит в число 51 *шакти пихи* — «священных мест», где, по легенде, упали части бездыханного тела Сати¹ (в нашем случае —

¹ Сати (Шакти, Амбика, Дурга, Кали и т.д.) — супруга Шивы. Общая канва многочисленных легенд о Сати и Шиве повествует о жертвоприношении отца Сати — Дакши, на которое в силу разногласий он не позвал Шиву. Оскорбленная таким отношением к мужу Сати вошла в огонь и погибла. Шива бродил по миру с телом супруги на руках, пока Вишну из сочувствия не разрубил его. Места, где упали части тела Сати, стали паломническими центрами.

пальцы правой ноги). Очевидно, что в давние времена святилище было скромным и не имело такого значения, которое приобрело с ростом города и увеличением числа его жителей. В любом случае данных о существовании здесь в древности крупной *тиртхи* нет, а возраст современного храма — чуть более двухсот лет².

Структура *тиртхи*, как правило, предполагает формирование вокруг нее художественно-ремесленных производств. Они могут быть разными по форме, но, по сути, представляют собой сообщества художников и ремесленников, производящие связанную с ритуалом живопись, мелкую пластику, предметы декоративно-прикладного искусства. Часто члены этого сообщества оформляют и сам храм — например, выполняют в нем стенные росписи или алтарные изображения. Такого рода продукция обычно оформлена в рамках единой художественной традиции, для которой характерны определенная иконография, колорит, степень абстракции и т.п. В случае с храмом Калигхат уникальность ситуации состоит в том, что вектор художественной деятельности местных ремесленных общин традиционно имеет в большой степени секулярный характер.

Отличным примером может служить известная народная картинка *калигхат*, получившая свое название по имени храма. Исторически *калигхат* продавали на базарной площади у храмового входа в качестве памятной продукции для паломников, однако среди сюжетов равное изображениям индуистских божеств место занимали бытовые сцены из жизни современного города. *Калигхат* представляли собой уникальный срез общественной жизни колониальной Калькутты XIX в.: наряженные в европейскую одежду молодые индийцы с напомаженными волосами, томные куртизанки, занятые своим делом брадобреи и тучные жёны, воспитывающие своих слабохарактерных мужей. Рисунки эти стоили дешево, распространялись в огромном количестве и, кроме прочего, в определенный момент сыграли свою роль в росте освободительного движения — они не только высмеивали существующий порядок, но и да-

² Согласно имеющимся источникам, на этом месте существовало небольшое святилище, построенное в XVI в. местным правителем Манасингом, однако полноценный храм появился здесь позже — он был закончен в 1809 г. на средства состоятельной семьи Шубарна Рой Чоудхури.

вали обществу ориентиры, героически изображая Типу Султана или Рани Лашмибаи. К сожалению, это искусство было практически полностью уничтожено появлением дешевых олеографий — сначала немецких, потом бомбейского производства, которые поначалу даже копировали *калигхат*. Их никому не приходило в голову собирать, пока ими был наводнен базар, а теперь редкий музей может похвастаться подобными вещами в своей коллекции.

Другое практически потерянное ремесло — так называемая бенгальская народная игрушка. Фактически небольшие фигурки из терракоты или раскрашенного дерева имеют широкий спектр функций: они в самом деле могут быть детской игрушкой, но могут носить и votивный характер. В некоторых случаях эта грань стирается, и предмет на определенном этапе может приобретать сакральное значение. Именно в бытовании традиционной бенгальской игрушки можно выявить интересную закономерность — те её разновидности, которые были распространены в городской среде, практически исчезли, а деревенские не потеряли своего значения и по сей день. Я имела возможность убедиться в этом лично, посетив знаменитые торговые ряды у храма Калигхат — среди выставленных на продажу votивных предметов не было ни традиционной раскрашенной игрушки, ни рисунков. Однако в ста километрах от города, в округе Банкура, традиционно бывшем центром изготовления терракотовой пластики и сохранившем практически деревенский уклад в своих крошечных городках, я встретила множество ремесленников. Они и сейчас, как десятки и даже сотни лет назад, изготавливают из красной глины изображения богини Манасы и статуи жертвенных животных, которые можно увидеть там же, на придорожных алтарях.

Некоторые торговцы сами приезжали со своим товаром из деревни, другие были дилерами, закупавшими товар в общинах ремесленников. Еще в нач. XX в. это, очевидно, было экономически оправданно, но теперь устойчивый спрос сохранился только за пределами города. Однако это не значит, что кварталы ремесленников в самом городе перестали существовать, в настоящее время их осталось по меньшей мере два. Один, небольшой, располагается в непосредственной близости от храма, а другой, носящий название Кумартулли, на большом отдалении от него, на берегу Хугли. Вероятно, в прошлом расположенный у храма квартал

был ориентирован на изготовление связанной с ритуалом продукции, например, как это часто бывает, на репликации изображений алтарного божества для продажи паломникам. Однако в настоящее время оба квартала полностью дублируют функции друг друга, и даже визуально их улицы практически не различаются.

Для того чтобы добраться до Кумартулли, от Калигхата надо проехать весь город насквозь, продираясь через вечные калькуттские пробки и пересекая единственную в Индии линию трамвайных путей. Кумартулли настолько огромен и состоит из такого количества узких извивающихся улочек, что назвать его кварталом не поворачивается язык. Скорее, это небольшой город, в котором имеется даже собственный *гхат*, так как Кумартулли с запада ограничен рекой. Многочисленные мастерские *кумаров*, или *кумбхаров* («горшечников», от этого слова и произошло название района), имеют лишь три стены, четвертая — открыта улице, а за ними располагаются невидимые глазу небольшие жилые комнаты. Часто мастерской нет вовсе и *кумбхар* располагается прямо на обочине проезжей части или непосредственно на пешеходной улице. Локализация ремесленников и торговцев в соответствии с их специализацией в Калькутте — явление не спонтанное, кварталы в новом городе были организованы в соответствии с указаниями руководства Ост-Индской компании еще в конце XVIII в.

В Кумартулли делают богов, точнее, их изображения, статуи разного размера, но обычно довольно большие — в человеческий рост и выше, до пяти и более метров в высоту. Чаще всего это Дурга, милостивая ипостась покровительницы города Кали, хотя и сама Кали тоже изображается (рис. 1). Других общеиндуистских богов встретишь редко: компанию Дурге составляют полубожества демонического вида, причем чем страшнее, тем лучше. Это демоны, которых богине-воительнице предстоит одолеть в ходе смертельной схватки, благополучный исход которой в Западном Бенгале празднуют со всем возможным размахом. Здесь Дурга-пуджа³ — главный праздник в году, и бенгалец, куда бы

3 Дурга-пуджа (Дурготсава) — ежегодный праздник, особенно популярный среди индуистов Западного Бенгала, Ассама, Джаркханда, Бихара и Ориссы. Как самый крупный праздник в году в этих регионах, он сопровождается пятидневными каникулами. Такой размах празд-

его ни занесла судьба — не важно, в Европу или Америку, — приложить все усилия, чтобы достойно его отметить. Готовиться начинают задолго, и основное в этой подготовке — заказать статую Дурги, как можно большую и богато украшенную. Из Кумартулли *дурги* разъезжаются по всему свету, и любая более или менее крупная мастерская предлагает своим клиентам международную доставку и возможность сделать заказ по телефону или через Интернет. Обычно в целях снижения стоимости доставки ее осуществляют морем, но начиная с июля предлагают только дорогую авиаперевозку — иначе не успеть к празднику, дата которого обычно выпадает на октябрь. Удивительный факт — в наши дни Дургапуджа принимает настолько грандиозные масштабы, что напоминает всеобщее «помешательство», и популярность праздника только нарастает год от года.

Ритм связанных с празднеством мероприятий, которые начинаются уже в июне-июле, строго соблюдается, как и все связанные с ним ритуалы. Внутреннюю ответственность за сохранение традиции в участниках мероприятия поддерживает не только религиозное чувство. По их собственному признанию, в большой мере это невозможность «сделать что-то не так», когда столько глаз внимательно следят за происходящим⁴. Речь идет о заинтересованных местной обрядностью туристах, которые приезжают в Кумартулли и расспрашивают местных жителей об их традициях, специальных телепередачах и организованных телекомпаниями праздничных «прямых мостах» между Калькуттой и проживающими в разных странах бенгальцами. Последнее крайне важно для индийцев, сохраняющих традиционный уклад и связь с общиной даже в эмиграции. Все это поддерживает ощущение важности происходящего, не дает снижаться градусу ожидания.

Именно высокая востребованность позволила обитателям Кумартулли удержаться в черте города, в то время как уже в конце XIX в. Боробазар⁵ практически вытеснил всех прочих ремесленников в предместья,

нование приобрело во времена британского правления в Индии, и его сердцем на протяжении двух сотен лет остается Калькутта.

4 Banerjee S. *Durga Puja Yesterday, Today and Tomorrow*. New Delhi, 2006. p. 63.

5 Боробазар (дословно «большой рынок») некогда был торговыми рядами со специализацией

а то и вовсе заставил их рассеяться по деревням. Обитателей Кумартулли спасло еще и то, что они были независимы от поставок сырья или цены на него — глину для своих изделий они и по сей день добывают тут же, из Хугли, или в соседних районах. Однако от производства домашней утвари им пришлось отказаться, полностью переключившись на изготовление изображений божеств для праздников. В отличие от глиняной продукции всех других регионов Бенгала, которая имеет черепок насыщенного красного цвета, калькуттские изделия выполняются из серой глины — город стоит на пласте такого глинозёма.

Еще в середине XX в. существовала практика приглашения *кумбхара* в дом, где он жил несколько недель как гость и на месте выполнял все необходимые для изготовления праздничной статуи работы и связанные с ними ритуалы (рис. 2). В настоящее время большинство работ проходит в Кумартулли, за исключением, пожалуй, особых случаев, когда требуется построить крупный уличный алтарь (*пандал*) в удалении от мастерских. Сейчас гораздо большую, чем раньше, часть составляет готовая продукция, которая представлена в мастерских и ждет своего покупателя. Как и в былые времена, некоторое количество статуй делается на заказ, при этом объем экспорта в другие страны составляет довольно большой процент, который растет год от года — только в 2006 г. было экспортировано более 12 300 статуй⁶.

Статуя Дурги для Дурга-пуджи существует не сама по себе, а является частью алтаря определенной формы, состоящего из определенных частей. Как правило, он имеет полукруглую форму, которую ему придает богато декорированный задник — *шалчитра*. Обычно *шалчитра* имеет голубой цвет и бывает украшена небольшими фигурками, изображающими подвиги богини и связанные с нею мифологические сюжеты. В неко-

на хлопковых и шерстяных тканях, однако со временем он разросся до огромных размеров, став одним из крупнейших оптовых рынков Индии, и поглотил прилегающие кварталы. Уже в XIX в. он потерял свою специализацию и предлагал покупателям практически любые товары со всех уголков Индии. Известная поговорка гласит, что «на Боробазаре можно найти что угодно, даже глаз тигра, если предложишь хорошую цену». Разумеется, такая ситуация не лучшим образом отразилась на местных ремесленниках.

6 Chowdhury A.H. *Kumartuli, Potters Town*. 2006 (<http://www.littleindia.com/india/1289-kumartuli-potters-town.html>).

торых случаях *шалчитра* представляет собой живописный свиток, который закрепляют на заднике. В центре, над головой Дурги, можно увидеть Шиву, рядом Брахму и Вишну, по сторонам — сцены из мифа о Шумбхе и Нишумбхе, «Рамаяны» и «Махабхараты», изображение мифического пахтания океана, подвигов Кришны, пары попугаев Шуки и Шари и тому подобное. Выбор зависит от вкуса заказчика или от традиций семьи. Такие алтари часто репродуцировались, например, на раскрашенных литографиях или картинках *калигхат* (рис. 3). По сторонам от Дурги изображаются ее четверо детей: Карттিকেя, Ганеша, Сарасвати и Лакшми. Последние двое почитаются в качестве ее детей только в Калькутте.

Вторая половина XX в. дополнила традиционную иконографию идеями и мотивами, которые привели бы в ужас консервативных *кумбхаров* деревенских общин. Однако в большом индийском городе, где определяющим для формирования сезонной моды является кинематограф с его вездесущими афишами, возможно практически всё: Дурга приобретает лицо Хемы Малини, Махиша — прическу Амитабха Баччана⁷. В 1994 г. в одном из южных пригородов Калькутты Бехале движущуюся платформу с алтарем украсили по мотивам популярного фильма «Парк юрского периода» — динозаврами⁸. Разумеется, жрецы выступают против такой вольной интерпретации ритуальных объектов, однако в ситуации, когда заказчики соревнуются между собой в богатстве и выдумке, а зрители имеют искушенный вкус горожанина, сопротивляться бывает непросто.

Что касается материалов, из которых выполняется алтарь для Дурга-пуджи, то, по счастью, времена экспериментов сейчас позади. После статуй 1960–1970-х гг. из мыла, печенья и пустых бутылок сейчас вернулись к традиционным *шола*⁹ и глине, причем глина заметно преобладает — вероятно, в силу дешевизны, доступности материала, а также меньшей трудоемкости обработки. Основа выполняется из сухой травы, которую скручивают, придают необходимую форму и закрепляют на де-

7 Хема Малини — популярная киноактриса в амплуа лирической героини, Амитабх Баччан — популярный киноактер.

8 Подробнее см. Vanerjee S. *Op. cit.*, p. 68.

9 *Шола*, или *шола питх*, — растущее в болотистой местности растение *эскиномена*, древесина которого считается самой легкой в мире. Для резьбы обычно используют не саму древесину, а кору.

ревянном каркасе, придающем всей конструкции жесткость. При этом статуя делается безголовой и не имеет кистей рук. Затем ее обмазывают смесью глины, мелко порубленной травы и в идеале пяти священных продуктов, полученных от коровы¹⁰. Часто последним пунктом пренебрегают, ограничиваясь шелухой или мелко порубленной травой. Смесь тщательно вымешивают прямо на земле у мастерской — руками или используя кусок картона. Поверх нее обычно наносят слой отмученной глины для получения гладкой и ровной поверхности. Головы и кисти рук для статуй выполняются отдельно. Головы полые и в большинстве случаев имеют штампованное лицо, однако если статуя делается на заказ, лицо может быть выполнено вручную. Статую выставляют сушиться на солнце, голову сушат отдельно, иногда около небольшого открытого огня, разведенного прямо на месте из щепок. Затем голову и туловище соединяют, замаскировав место стыка, приделывают кисти рук, при необходимости устанавливают на алтарь вместе с другими фигурами и лишь после этого раскрашивают (рис. 4). Сначала красят туловище — это может быть естественный цвет карнации, голубой, желтый или черный, ступни и ладони рук покрывают красным. Затем наносят роспись на лицо. Изображения демонов для больших алтарей и передвижных платформ часто делают цельными и основу головы также выполняют из травы (рис. 5) — это объясняется ее большими размерами и акцентом на устрашающем облике и большой открытой пасти в противоположность миловидности, которой должна обладать Дурга.

В последнюю очередь делают волосы Дурги — раньше для этого использовали пеньку, но ее теперь не так просто раздобыть, поэтому в настоящее время волосы изготавливают из джута. Джут вымачивают в жидко разведенной кипятком черной краске, а потом высушивают. Примечательно, что эту работу выполняют не *кумбхары*, а ремесленники-мусульмане из других районов города¹¹. В последние годы можно встретить и сделанные из нейлона волосы, хотя пока это новшество широко не прижилось.

10 Пять продуктов (*панчагава*), полученных от коровы и обладающих очистительной силой: молоко, простокваша, топленое масло *гхи*, моча и помёт.

11 Santra T. *Folk Arts of the West Bengal and the Artist Community*. New Delhi, 2011, p. 253.

В Кумартулли обитают и ремесленники, выполняющие мелкие декоративные предметы, в большом количестве необходимые для праздника. В первую очередь это украшения для статуй — часто глиняные Дурги имеют богатый убор, сделанный из *шола*, олова и других недорогих материалов. Резьба по *шола* — родовое ремесло. Некоторое количество резчиков обитает в Кумартулли, однако занимаются они в основном изготовлением головных уборов и деталей платья для глиняных Дург или традиционных головных уборов бенгальских женихов и невест, которые тоже выполняются из этого материала¹². Резчики — это члены сообщества *малакаров* (изготовителей гирлянд *мала*), которые традиционно делают также и бумажные гирлянды для праздника. Их наиболее крупные общины сохранились за пределами города или на окраинах — в Муршидабаде, Бирбхуме, Хоура, Хугли, Банкуре, Пурулиа. Использование *шола* исключительно для декорации — сравнительно недавнее новшество, ему не более пятидесяти лет, как и использованию блесков и разноцветной мишуры. Раньше все украшения выполнялись из глины, в том числе и оружие в десяти руках богини, сейчас для этого используют жезл и никель.

Некогда широко распространенная практика изготовления алтаря Дурги целиком из *шола*, к сожалению, уходит в прошлое¹³ — в этом смысле алтарь из коллекции Государственного музея Востока в своем роде уникален (рис. 6). Сделать такую крупную вещь целиком из *шола* достаточно трудоемко — это требует тонкой ручной работы, поскольку она состоит из нескольких сотен отдельных деталей, склеенных между

12 Европейцам *шола* тоже хорошо известен, из него изготавливают головные уборы (по форме нечто среднее между шлемом и панамой), которые прекрасно защищают непривычных к палящему солнцу европейцев в условиях тропического климата. Эти головные уборы получили название *топи* («шапка») и широко использовались не только в Индии, а во всех британских колониях вплоть до 1960-х гг. Со временем от *топи*, которые даже были частью тропической формы военных частей и полиции, были вынуждены отказаться из-за негативных ассоциаций с колониальной системой. Однако в Индии, Пакистане и Непале они до сих пор остаются частью официальной формы игроков в поло.

13 *Шола* визуально неотличим от стеклопластика и близок ему по своим характеристикам, однако обладает лучшей гибкостью, гигроскопичностью и приятным блеском. Стеклопластик стоит примерно на 15-20% дороже, но в настоящее время его также достаточно широко применяют в декорации.

собой. Зато такая Дурга намного легче глиняной, что немаловажно для ее последующей судьбы — в последний день празднества статую в сопровождении музыкантов относят к близлежащему водоему и топят в его водах¹⁴.

Иконография Дурги, как и любого другого общеиндуистского божества, имеет в Бенгале свои местные особенности. По меткому выражению Рейчел Макдермотт, здесь это комбинация форм Дурги Махисасурамардини и Умы¹⁵. Ума, примерная мать и супруга, раз в год навещает дом своих родителей в сопровождении детей, которые изображаются на алтаре по сторонам от нее. Однако сама богиня представлена как победительница демона Махиши: она обладает десятью руками, в которые помещают традиционный набор оружия и отрубленную голову демона, ее стопа стоит на плече поверженного, и восседает она на своей традиционной *вахане* — льве (или тигре). Такое сочетание — наиболее распространенный вариант образа Дурги, так показана она и на приведенной ниже раскрашенной литографии конца XIX в. Этот пример наглядно показывает, что в основных своих чертах иконография не меняется и даже теперь остается вполне соответствующей канону и традиции.

В настоящее время Дурга-пуджа дает сезонную работу огромному количеству ремесленников — художников, скульпторов, резчиков, горшечников, стимулирует заметный всплеск торговой активности. Сами *кумбхары* кроме статуй выполняют множество мелких вещей, необходимых для праздника: ритуальные сосуды, плошки, многочисленные масляные светильники (рис. 7). Часто такой мелкой работой занимаются женщины. Особенно много продается небольших глиняных светильников-лепестков по паре рупий за штуку. Во время праздника повсюду зажигают огни, и те, кто не может себе позволить дорогую электрическую иллюминацию и фейерверки, стараются не отставать от соседей, зажигая множество таких светильников. Большим успехом пользуются и петарды,

14 Ритуальное утопление статуй в конце праздника символизирует воссоединение Дурги, гостившей все время праздника со своими детьми в родительском доме, с Шивой, их символическое возвращение домой. После этого завершившие ритуал семьи обходят дома своих знакомых, где, по обычаю, им предлагают бенгальские сладости.

15 McDermott R.F. *Revelry, Rivalry and Longing for the Goddesses of Bengal: The Fortunes of Hindu Festivals*. Oxford, 2011.

в основном китайского производства. Оглушающая канонада начинается за несколько дней до праздника, повсюду взрываются петарды, а сама праздничная ночь по шуму и яркости вспышек напоминает взятие города артиллерийскими войсками. Под утро над улицами повисает густой смог, новостные выпуски следующего дня посвящены ущербу, который нанесло экологии и чистоте города столь бурное празднество, и подсчетам пострадавших. Это повторяется каждый год и никак не влияет на энтузиазм отмечающих. Статуи некогда прекрасных, а теперь выпачканных в грязи и размокших *дург* остаются лежать на отмелях единственным следом почти годовых усилий целого квартала *кумбхаров*.



Рис. 1

Алтарь Дурги для Дурга-пуджи
Фото конца XIX в.

(<https://calcuttaforever.files.wordpress.com/2011/02/pujidolold.jpg>)



Рис. 2 Кумбхар на улице Кумартулли
Калькутта, 2011 г.
Фото Е.М. Карловой

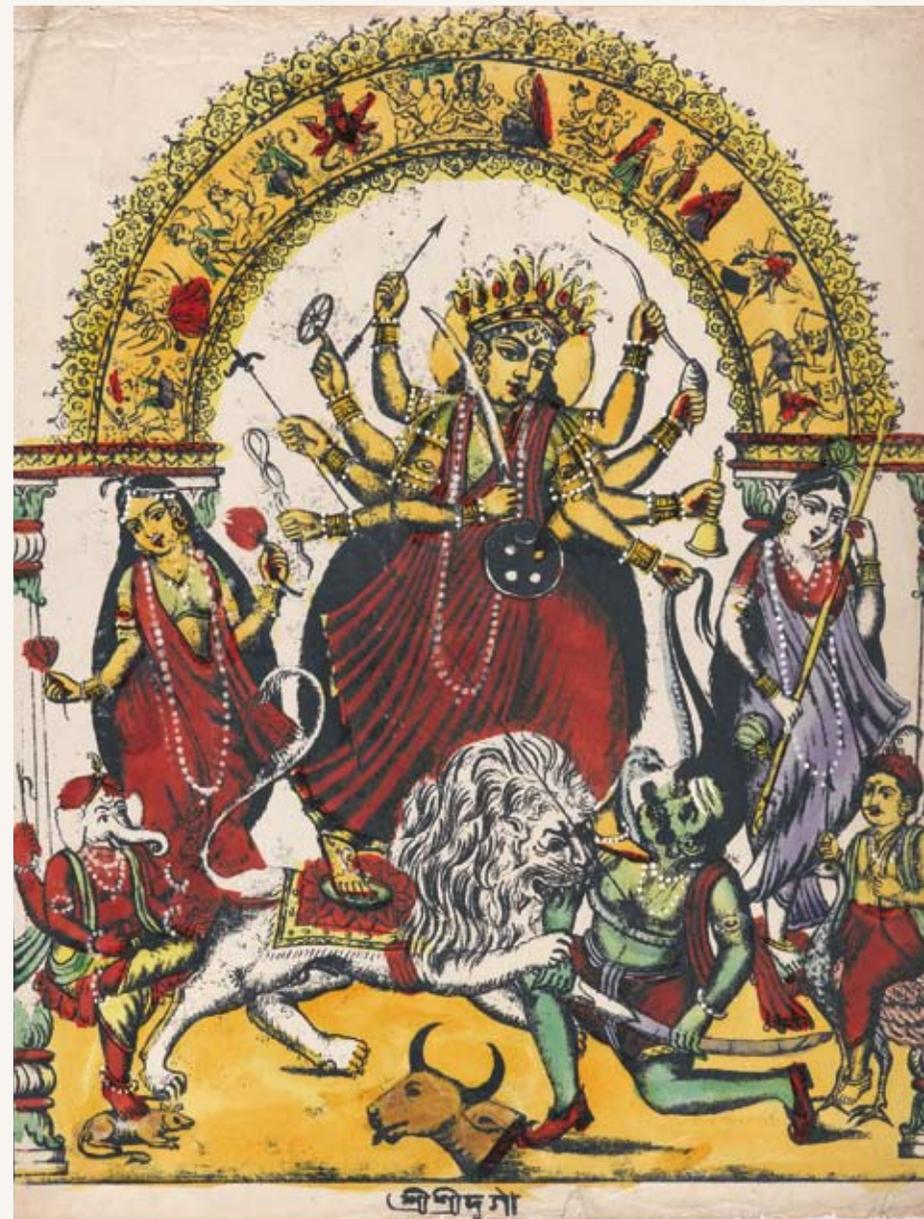


Рис. 3 Алтарь Дурги
Калькутта, XIX в.
раскрашенная литография
ГТГ (инв. № ГРЗ-109), из коллекции М. Ларионова
и Н. Гончаровой



Рис. 4 Демонический персонаж
Калькутта, Кумартулли, 2011 г.
Фото Е.М. Карловой



Рис. 5 Раскраска статуй
Калькутта, Кумартулли, 2011 г.
Фото Е.М. Карловой

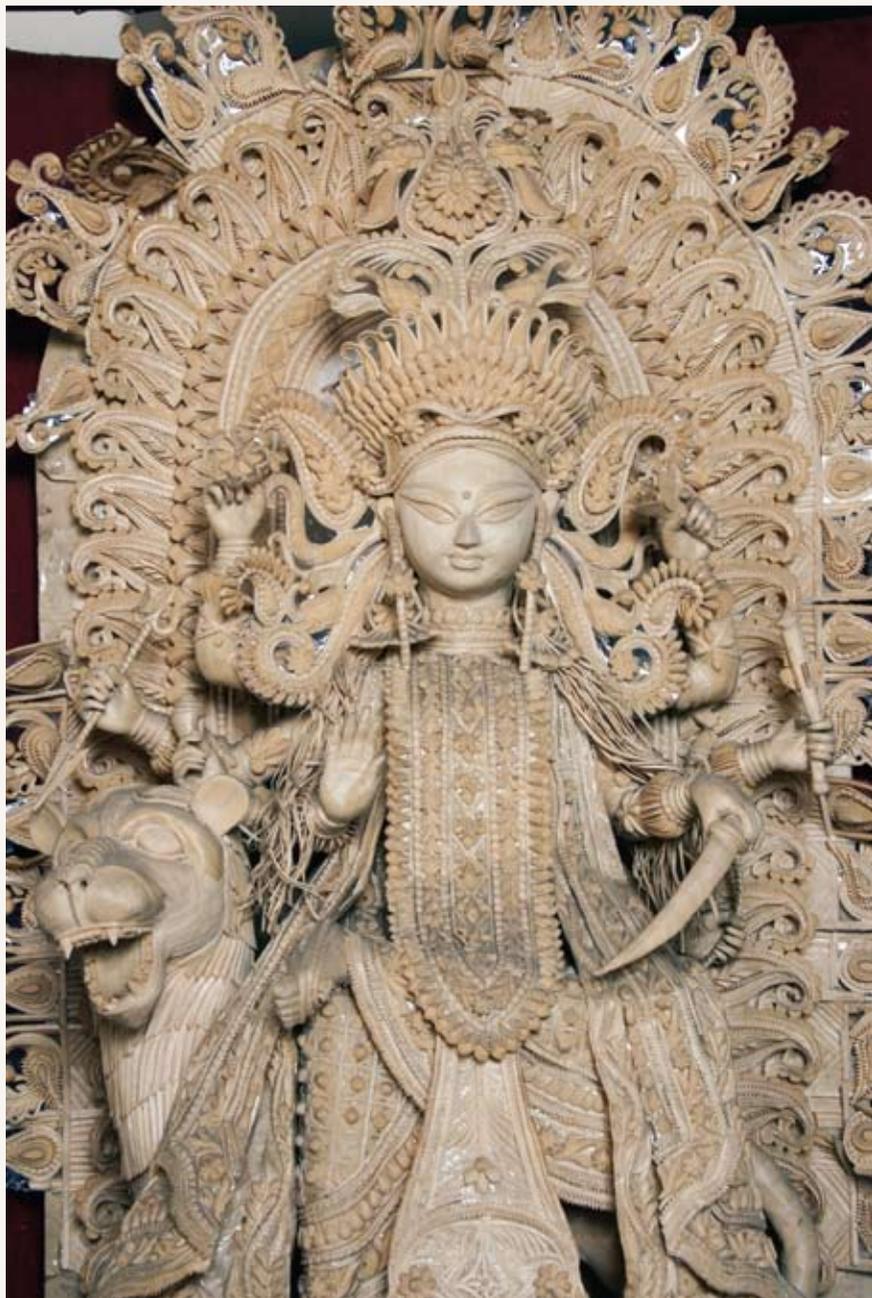


Рис. 6 Алтарь Дурги
Калькутта, сер. XX в.
шола, резьба
ГМВ, инв. № 7773 II



Рис. 7 Мастер, выполняющий детали оловянного декора статуй
Калькутта, Кумартулли, 2011 г.
Фото Е.М. Карловой

И.И. Шептунова

Манаса: текст и пластический образ

15 августа 1987 г. Индия отмечала сорокалетие своей независимости. К этому дню были подготовлены масштабные культурные программы как в самой стране, так и за рубежом. Объем их был столь значителен, что протяженность фестивалей индийской культуры выходила за пределы 1987 г. Так, открытие фестиваля Индии в СССР состоялось в августе в Москве, на стадионе в Лужниках, но отдельные выставки и художественные коллективы начали прибывать в страну уже в 1986 г., а итоговые семинары и научные конференции продолжались и в 1988-м. При этом наши артисты и художники выезжали в Индию с ответными программами, а специалисты в области индийской культуры, истории, социально-экономических наук уже в 1985–1986 гг. подготовили и прочитали циклы публичных лекций, собиравших значительную аудиторию в Москве, Ленинграде, Риге, Ташкенте.

Летом 1987 г. в Москве можно было отметить показы классического и современного искусства Индии в Третьяковской галерее, историко-архитектурный проект «Вистара» на территории ВДНХ. В это же время в Музее Востока открылась выставка художественных ремесел «Шильпакара»¹. На этой выставке были представлены разнообразные материалы и способы их обработки, предметы повседневного пользования и ритуальные принадлежности, вещи, созданные в XVII–XVIII вв. и только что вышедшие из рук мастера, работающего в залах музея. Свое место нашли здесь резьба по камню, дереву и слоновой кости, литые, кованные и инкрустированные изделия из металла, живопись, расписная скульптура, ткачество, вышивка, ювелирные украшения. Среди этого пиршества форм и красок выделялась сравнительно небольшая группа вещей из глины — лепная скульптура и гончарные сосуды.

Глина — один из древнейших материалов, освоенных человеком. Не случайно этот раздел выставки получил особенное название — «Происхождение от матери-земли: индийская терракота». Почитание земли, места своего обитания и пропитания, принадлежит самой обширной части населения Индии — крестьянству. Именно оно сохраняет древнейшие представления о связи человека с пространством обитания и архаические формы отображения этих представлений. Даже с формированием профессиональных групп ремесленников, живущих в городе и включенных в процесс товарного производства, каста горшечников-*кумбхаров* остается верна выработанным веками приемам, а также образам, закрепленным ритуалом.

Очевидно, именно поэтому из четырнадцати экспонатов этой группы только четыре относились к бытовым предметам, остальные представляли собой лепные изображения божеств. Вещи, показанные в этом разделе, происходили из Западной Бенгалии, Тамилнада, Уттар-Прадеша, Мадхья-Прадеша, Раджастхана, Бихара, Манипура, Гуджарата. Сделанные из одного материала, они во многом близки друг другу и в то же время поразительно различны. Горящие оранжевым цветом терракоты,

¹ Джйотиндра Джайн, Аарти Аггарвала. *Шильпакара. Живые традиции индийских ремесел. Каталог.* Нью-Дели, 1987.

чернолощеная керамика — и рядом с ними расписные скульптуры и рельефы. Каждый район страны имеет свои традиции, связанные с обрядами или особенностями местной технологии. «В Индии — отмечают авторы каталога, — глина имеет широкую цветовую гамму, начиная с черного цвета, переходящего в серый, красновато-коричневый, бронзовый, и кончая оттенками желтого и молочно-кремового в разных районах страны. Манипурская глина — черная и чрезвычайно липкая, а в Гуджарате глина имеет сероватый оттенок, мягкая и не столь липкая. На юге глина золотисто-коричневого цвета, она очень упруга, но тем не менее требует смешивания с песком... В Уттар-Прадеш вяжущую способность глины усиливают путем добавления в нее хлопка-сырца»².

Одним из самых интересных объектов этой группы стал алтарь змеиной богини — Манаса-*джхар*. В каталоге выставки эта вещь описана как «Манаса Джхад, святыня богини-змеи Манасы. Терракота, 130x94 см. Банкура, Западная Бенгалия. Современная работа. NHM # S 7/5324». Это была двухъярусная конструкция, увенчанная ореолом из множества змеиных голов, дополненная аркадой и кронштейнами, несущими на себе изображения божеств. Все сооружение опиралась на две опоры, на которых крепилась скульптурная композиция. «Богиня Манаса в Бенгалии, — комментирует автор каталога, — символизирует 'власть разума' и почитается как хранительница от несчастий и болезней. Ее святыня сделана в виде клубка змей, ее символа. Ее свита находится в нижнем ряду, над которым располагается ряд из 10 фигур великой птицы Гаруды, буквально 'пожирателя'. Богиня в центре окружена ореолом из голов кобр, по сторонам — две пары змей»³.

2 Джйотиндра Джайн, Аарти Аггарвала. *Ук. соч.*, с. 48.

3 Джйотиндра Джайн, Аарти Аггарвала. *Ук. соч.*, с. 51. При переводе каталога на русский язык была использована неточная транслитерация в слове *джхар/jhar*. В некоторых индийских языках, в том числе хинди и бенгали, переднеязычные согласные имеют зубной и церебральный ряды, причем буквы, обозначающие церебральный *r*, передаются теми же знаками, что и церебральный *d*, но с точкой под знаком, стоящим в конце алфавита в ряду сонорных согласных. *Jhar* в языках хинди и бенгали значит «куст, кустарник; светильник»; в бенгали также — «род, родословная»; *jhari* — «заросли»; *jhuru phuk* — «колдовство, заклинание». В работе Дж. Перримэн на английском языке, которому свойствен церебральный *r*, слово *jhar* передается без дополнительных знаков (Perryman J. *Traditional Pottery of India*. London, 2000, p. 170-186, 188).

Большой алтарь не был единственным отправленным на выставку в Москву. Наряду с ним был доставлен другой экземпляр, однако иной формы: он имел только один опорный столб, количество персонажей в два раза меньше. Поскольку эта конструкция также была двухъярусной, она была упакована в два картонных короба. При распаковке экспоната оказалось, что нижний ярус разрушен⁴. В каталог выставки поврежденный экспонат не был включен и по окончании ее остался в музее. Долгое время никаких попыток восстановления его не предпринималось. Только в конце 2008 г. по решению фондово-закупочной комиссии экспонат был переведен в основной фонд, после чего сразу же началась работа по его описанию и подготовке к реставрации. В 2009 г. верхняя часть алтаря была представлена на выставке «От Гималаев до океана» (рис. 1, 2). Перед выставкой верхний ярус прошел реставрацию — общую чистку поверхности и крепление деталей (реставратор М.Г. Антонович).

Тогда же реставрационным советом музея было принято решение о восстановлении нижнего яруса. По наблюдениям и замечаниям реставратора Е.Ю. Собокарь, исследовавшей разломы на опорной части предмета, можно предположить, что еще до упаковки она была частично разрушена, видимо, при обжиге, после чего подверглась ремонту, о чем свидетельствуют следы промазки трещин глиной другого цвета. Однако это не помогло, и во время транспортировки нижний ярус вновь разрушился. К счастью, разрушению подверглись в основном детали несущих конструкций, скульптура же нижнего яруса практически не пострадала. Все обломки находились в картонном коробе, и при подборе деталей выяснилось, что крупные фрагменты фасада могут быть соединены. Помимо этого были тщательно собраны все мелкие осколки, что позволило бы полностью восстановить экспонат. Сотрудниками отдела (автором данной статьи, являющейся хранителем фонда, и Е.М. Карловой) была проведена фотофиксация предлагаемых соединений фрагментов, а также найдены публикации аналогичных объектов. Чтобы представить всю сложность предстоящей реставрации, достаточно сказать, что общее число фраг-

4 При приеме данного экспоната на временное хранение вкуче с другими вещами по акту № 198 от 09.10.07.1987 состояние его было зафиксировано актом № 242 от 28.08.1987 г. под номером временного хранения 42912 квп.

ментов нижнего яруса алтаря Манасы включало 185 крупных и мелких обломков, документально зафиксированных предварительной съемкой Е.И. Желтовым. К тому же необходимо было найти способ укрепления основной опоры и кронштейнов, чтобы вес крепящихся к ним скульптур, а также второго яруса не вызвал нового разрушения предмета.

К образу Манасы обращалась в своих исследованиях Э.Н. Никитина, которой в значительной мере обязана своим существованием музейная коллекция индийской мелкой пластики. Э.Н. Никитина не только собирала глиняные и металлические скульптуры во время пребывания в Индии в 70-х гг. прошлого века, но и посвятила им много сил и времени по возвращении. Объемная работа — результат изучения индийской и зарубежной литературы, но прежде всего собранного ею полевого материала, итог наблюдений над процессом производства и контактов с носителями традиции, мастерами ремесленных центров в Западной Бенгалии — нашла отражение в ряде ее статей. Опубликованная в XIX выпуске «Научных сообщений ГМИНВ» статья «Традиционная бенгальская скульптура» включает раздел «Образ Манасы-деви в бенгальской народной скульптуре», в котором содержатся ценные сведения о самом культе и различных объектах, имеющих непосредственное к нему отношение. Существенны и сведения о социальной структуре в поселениях банкурских гончаров-кумбхаров, особенно в сравнении их с материалами последних лет. «Банкурской терракотой называют изделия, которые производят в деревнях Пачмура и Раджграм округа (дистрикта) Банкура (175 км от г. Калькутта). В деревне Пачмура проживает 40 семей гончаров (всего вместе с семьями 283 человека), в деревне Раджграм — 20 семей (103 человека) — данные на 7 декабря 1975 г.»⁵

Джейн Перримэн спустя тридцать лет сообщает нам подобные сведения о кумбхарах Банкуры: «В сообществе гончаров Панчмуры 30 семей заняты изготовлением посуды, а прочие 20 — тем, что Буддхадеб называет художественной работой, которую почитает высшей»⁶. Из этого

5 Никитина Э.Н. «Традиционная бенгальская скульптура» // *Научные сообщения ГМИНВ*. Выпуск XIX. М., 1988, с. 138.

6 Perryman J. *Op. cit.*, p. 176. В работе Э.Н. Никитиной, изучавшей не только формы собственно пластики или бытовые условия мастеров Панчмуры, но и труды индийских специалистов,

следует, что количество занятых в гончарном производстве в Панчмуре увеличилось на десять семей.

Буддхадеб — один из мастеров, работающих «на заказ». В его мастерской вместе с ним трудится вся семья. Подношения змеиной богине могут быть разного размера, который определяется возможностями кошелька заказчика и ожидаемой от нее помощи. Самый большой из глиняных алтарей состоит из четырех секций, за ним следует трехчастный, далее — подобный нашему алтарю — двухчастный и, наконец, небольшой цельный алтарь⁷. Э.Н. Никитина упоминает пятиярусный алтарь, хотя по тексту не совсем понятно, идет ли речь об отдельных частях конструкции или о композиции фасада⁸. Помимо этого к алтарю Манасы, как правило установленному под деревьями у дороги или на краю селения, приносят фигурки терракотовых коней, слонов и тигров. Лепка мелкой вотивной пластики, а также игрушек обычно выполняется женщинами гончарных семей. Для ежедневного домашнего почитания Манасы употребляется особый сосуд с водой, называемый Манаса-гхат («горшок Манасы»). Он может быть расписным — на нем изображается лик богини с двумя змеями в руках. В коллекции музея находится гхат с лепными головами змей, поднимающимися над горлом сосуда (рис. 3).

Спрос на подобные ритуальные предметы возрастает в период праздников. Дни змеиной богини отмечаются пять раз в году — в январе, июне, июле, августе и октябре. Поскольку перед обжигом необходимо высушивать глиняные заготовки, в дождливый сезон, длящийся в Бенгалии особенно долго, от конца мая до конца сентября, производство должно быть заранее готово к вынужденному перерыву. Банкурская керамика пользуется спросом на местном рынке, а также имеет постоян-

приводятся более точные данные о социальной структуре производителей: «Необходимо отметить, что керамисты Пачмуры и Ашадиканди не принадлежат к профессиональной касте горшечников-кумбхакаров, а составляют отдельную группу касты *сутрадхаров* (храмовых зодчих). Своеобразие этой группы заключается в том, что она делится на четыре подгруппы или подкасты: скульпторы (*мриттика*, на санскрите — земля/глина), каменщики (*пашаны*), резчики по дереву (*катхо*) и художники (*читро*). Названные ремесленники — *шильпины* входят в бенгальскую кастовую систему Набасакха (по бенгальски — *Нобошадхо*)» (Никитина Э.Н. *Ук. соч.*, с. 113; Sur A.K. *Folk Elements in Bengali Life*. Calcutta, 1975, p. 28 и далее).

7 Perryman J. *Op. cit.*, p. 173.

8 Никитина Э.Н. *Ук. соч.*, с. 126.

ный доступ на внешний рынок через государственные эмпориумы. Многие мастера участвуют в показах не только в больших городах в Индии, но и за рубежом.

Мне довелось видеть работу банкурских мастеров на территории Музея ремесел в Дели. Правда, использовалась ими, видимо, местная, более светлая глина. Несколько алтарей Манасы в разной степени готовности стояли на небольшом подиуме под навесом. Судя по одному из них, пока еще без полукруглого завершения, можно было представить себе, что мастер Буддхадеб называл четырех- или трехчастным алтарем. Два опорных столба несли на себе две самостоятельные части, над каждой из которых можно было бы воздвигнуть навершие. В месте их соединения на первом ярусе была размещена фигурка сидящего божества, с двух сторон от которого стояли по три сопутствующих ему фигуры, а на флангах — пара змей. Всю композицию объединял фриз с колоннадой и десятью мелкими крылатыми фигурками.

Именно так, но уже с округлым фронтоном был устроен и алтарь на выставке «Шильпакара». Здесь отчетливо видны две отдельно стоящие опоры нижнего яруса, над которыми поднимаются вверх опоры второго. Полукруглое завершение с ореолом змеиных голов также составлено из двух секторов по 90 градусов, каждый из которых крепится на своем опорном столбе. При такой композиции с восемью фигурами в нижнем ярусе выделить среди них наиболее значимую невозможно, а некий намек на центральный персонаж во втором ярусе обозначен лишь головой кобры рядом с ним и, возможно, другой коброй — ниже, на фризе с крылатыми фигурками. Вся композиция включает 13 крупных фигур и 10 мелких, а также 67 голов кобр с раздутыми капюшонами.

Помимо терракотовых изображений и ритуальных предметов в Банкуре изготавливают и другие, с блестящей поверхностью черного цвета. Этот эффект достигается специальными приемами обжига. Для этого в печь добавляются лепешки коровьего навоза, при этом закрываются все отверстия, чтобы прекратить доступ кислорода, придающего цвет терракоте, и заставить глину впитывать черный дым. Алтарь Манасы, выполненный в такой технике, выглядит более жестким по форме, напоминающим металлическое изделие. В иллюстрациях к работе Э.Н. Никитиной представлен именно такой вариант. Аналогичный алтарь малого

размера Дж. Перримэн заказывает мастеру Болдашу, чтобы прекратить многодневный дождь, разразившийся не по сезону и нарушивший ход работ. Приношение помогло, работа гончаров возобновилась, что дало возможность проследить весь процесс создания алтарей.

Дж. Перримэн подробно описывает работу семьи *кумбхаров*, создающих двухчастный алтарь⁹. Глина смешивается с просеянным песком в пропорции 4:1. Отец семейства Пашупоти изготавливает на гончарном круге семь частей для опорной структуры алтаря: четыре для нижнего яруса и три — для верхнего. Каждая из них представляет собой какую-то часть сосуда — цилиндрического или крутобокого. Через сутки, после просушки на солнце, эти части будут соединены. Его сыновья Чондидаш и Болдаш изготавливают скульптуры и орнаментальные части *джхара*. Каждая такая деталь предварительно высушивается на воздухе, затем крепится к вертикальной основе. Расширение в верхней части нижней опоры и в нижней части второго яруса позволяет как бы «накрыть крышкой» сосуд-опору, когда обе части, верхняя и нижняя, будут собраны. Помимо работы на гончарном круге и лепки при создании алтарей используется штамповка повторяющихся деталей. Это, прежде всего, головы божеств, капюшоны кобры, крылатые фигурки на фризах алтарей, а также цветы и листья стилизованной кроны второго яруса. Для нанесения орнамента на архитектурные части и детали одежды персонажей используются заостренные бамбуковые палочки. По окончании монтажа всех частей алтарь оставляют на открытом воздухе на несколько дней, после чего подвергают обжигу, длящемуся от трех до четырех часов.

Процесс создания алтаря-*джхара* имеет определенную направленность. Он начинается снизу и развивается вверх, подобно тому, как растет дерево. С одной стороны, это технологически оправданное направление, постепенное присоединение новых лепных деталей к уже затвердевшей глиняной основе, с другой — символическое действие, повторяющее мифологему творения. Если взглянуть на алтарь с тыльной стороны, то вместо узорочья фасада мы обнаружим лаконичную структуру — сочетание двух форм: сосуда и дерева, поднимающегося

⁹ Perryman J. *Op.cit.*, p. 177.

из него. Это образ *пурна-гхата* (букв. «полный горшок»), образ процветания и благоденствия, один из вариантов мирового древа, встречающийся уже на глиняных табличках эпохи Хараппы (3–2 тыс. до н.э.). В индийской духовной и художественной культуре он проходит сквозь все эпохи и конфессии, притом с постоянно сопутствующим ему образом женского божества. Это и Гаджалакшми, стоящая на побегах, поднимающихся из сосуда, это и процессия женщин, несущих на голове целую пирамиду сосудов, наполненных водой и зелеными ветками в день праздника Гаур, это и образ, связанный с самой богиней Манасой, или, по-бенгальски — Моношей.

Дж. Перримэн обращает внимание на серьезность и собранность ремесленника-*шилпына* в процессе работы над культовым объектом. О том же говорят и наблюдения Э.Н. Никитиной, а также индийских фольклористов, отмечающих сохранение традиционных представлений и форм поведения в профессиональной среде *кумбхаров*. «Гончар именуется Праджапати, что значит «Творец». Его инструмент и его действия являются символом космических сил созидания. Его гончарный круг — это *чакра* Вишну, вечный закон, согласно которому все является и вновь исчезает; его рукоять — это молния Индры; *пинда*, ком глины в центре — это *шивалингам*, потенциальная творческая энергия, а чаша с водой рядом с ним — это водоем Брахмы. Сосуд — это образ богини, а нить, которая отделяет его от вертящегося комка глины, — это шнур инициации, *джанаю павита*»¹⁰. Такие отождествления в профессиональных *шилпашастрах* сакрализуют труд мастера и если не поднимают его статус, то утверждают самосознание.

Вместе с тем приходится отметить, что иконография Манасы и ее свиты при достаточно строго соблюдаемой композиционной структуре алтаря сохраняет известную нестабильность. Равным образом и состав изображаемых персонажей на фасаде алтаря либо неточно обозначается информаторами — самими мастерами, либо не всегда внимательно отслеживается наблюдателями. И здесь неоценимую помощь в расшифровке имен и функций изображаемых персонажей может оказать

10 Sethi R. *Aditi. Festival of India*. Faridabad, 1982, p. 18.

опубликованный в 1992 г. перевод поэмы «Сказание о Падме» Биджоя Гупто, бенгальского поэта, жившего на рубеже XV–XVI вв.¹¹ Автор перевода, обширной вступительной статьи и комментариев И.А. Товстых относит это произведение к жанру *монголкаббо*, бенгальских эпических поэм, существовавших не только в зафиксированной письменной форме, но, несомненно, и прежде всего исполнявшихся в форме *джатры* — многодневного представления в дни почитания божеств сообразно священному календарю. Сказание о змеиной богине называлось «Подмапуран», по аналогии с *пуранами* — каноническими эпическими произведениями, повествующими о деяниях главных божеств индуистского пантеона. «Сказание о Падме» посвящено Манасе. Ее бенгальские имена — Моноша и Подма. Первое имя связано с образом ума, мысли, мудрости, т.е. с качествами, часто присущими женским божествам, чьими спутниками являются змеи (сравни, например, с образами критской богини со змеями или мудрой Афины, родившейся из головы Зевса и наставшей змеей на Лаокоона). Второе ее имя — Падма — значит «лотос». Так же называется и один из рукавов в нижнем течении Ганги.

Эпические поэмы *монголкаббо* отличаются своим масштабом. «Сказание о Падме» насчитывает 11 000 строк, включая множество сюжетных эпизодов, нанизанных на основную нить повествования. Мир поэмы соединяет в себе два уровня бытия — горний мир богов и профанный мир земных обитателей, и сообразно этому — взаимосвязь между двумя этими мирами, осуществляемая через ритуал и взаимные обязательства на его основе. Судьба Моноши-Подмы и ее жизнь в семье богов сопоставимы с историей семьи купца Чандо; автор поэмы ведет свое повествование через множество сюжетов, используя традиционный прием обработки фольклорного материала, известный составителям классического эпоса «Махабхараты» и «Рамаяны».

Э.Н. Никитина напоминает, что ритуал поклонения богине завершается исполнением обрядовой формы словесного фольклора — *катхи* «Сказание о купце Чандо и его сыновьях». «В скульптуре, — пишет

11 Биджой Гупто. *Сказание о Падме (Подмапуран)*. Перевод с бенгальского, предисловие, комментарий и приложения И.А. Товстых. М., 1992.

она, — эпизоды повествования предельно сжаты, изображаются лишь дети купца Чандо, которых спасает от смерти Манаса (в катхе она появляется из глубин океана)¹². В повествовании Биджоя Гупто присутствует такое количество событий и их участников, что, естественно, они не могут быть представлены на фасаде *джхара*. Среди значимых для изображения фигур сказания прежде всего необходимо назвать почитателей и противников культа Манасы. Главной героиней профанного мира является преданная богине Шонока, жена купца Чандо, который выступает противником и оскорбителем Моноши.

«В граде Чомпок жил властелин Чандо. Была у него супруга — красавица Шонока. С младенческой поры поклонялась она стопам Падмы. Кроме стоп Падмы, ни о чем другом не помышляла. У себя поставила горшочек Моноши. Сосредоточившись, думала лишь о стопах Моноши. И милостью Моноши получила шестерых сыновей. <...> Однажды с сыновьями отправился Чандо в царскую столицу. Увидев сыновей, царь спросил купца: «Чьей милостью обрел ты сыновей?!» Молитвенно сложив ладони, отвечал тот царю: «Самозабвенно я творю пуджу богу Махешваре. И его милостью получил я шестерых сыновей! Кроме Хары и Гаури, ни о чем не помышляю!» Как обычно, купец нагрузил свой корабль товаром и, радостный, поспешил к себе на родину. Быстро достиг он града Чомпок. Повелел поскорее привести Шоноку для благословения корабля. Сказал Дхона: «Госпожа, выслушай меня! Поспешит сотворить обряд благословения корабля!» Отвечала Шонаи: «Дхона, чуть-чуть повремени! Я очень счастлива и хочу совершить пуджу Моноше». Услыхав такое, сильно разгневался Дхона. Быстро вернулся к купцу и все рассказал ему. Получив такое известие, Чандо схватился за палку из хетала. Бегом пустился в город. Палкой длиной в два локтя ударил по горшку. На мелкие кусочки разбился горшок в покоях Шоноки. Сильно испугалась Падма при виде этого. Прервав принятие пуджи, она обратилась в бегство. Очень опечалилась Шонока, глядя на разбитый горшок»¹³.

12 Никитина Э.Н. *Ук. соч.*, с. 125.

13 Биджой Гупто. *Ук. соч.*, с. 76-77.

Чтобы наказать Чандо, Моноша губит его сыновей, напоив их молоком, отравленным своим ядом. Жалея свою почитательницу Шоноку, посылает ей дар — рождение седьмого сына. При этом ставит ей условие, что на седьмой день после рождения украдет его. Шонока отказывается от такого дара, после чего Падма предлагает другое условие: она ужалит его в свадебную ночь. Спутница богини Нета советует: «Шонаи, послушай, не к добру отказываться, просто не жени сына!» Обдумала все женщина и, решившись, приняла благодеяние богини»¹⁴.

Чтобы сын мог жениться, Чандо строит для новобрачных железный дом, куда не могут проникнуть змеи. Это не помогает, юный Локхиндор погибает, и тогда его невеста отказывается покинуть его, отправляясь вместе с его телом вплавь по Гангу. Путешествие длится долго, в конце его девушка встречается с Моношей и требует, чтобы она вернула ее супруга к жизни. Моноша отказывается, но юная Беула стоит на своем и просит помощи у Шивы. Великий бог убеждает Падму исполнить просьбу девушки, и Моноша вынуждена согласиться. Она долго творит свое колдовство и наконец возвращает Локхиндора к жизни. Но Беула не останавливается на этом, требуя оживить и погибших еще раньше его братьев. Преданность и мужество ее побеждают, и все семь братьев возвращаются домой.

Такова основная канва событий в мире людей. В мире богов складываются свои отношения. Чтобы Падма-Моноша появилась на свет, должно было нечто произойти в семействе на Кайласе. Здесь в сказании Биджоя Гупто обнаруживаются странные черты. Великий Шива и его прекрасная, своенравная и не без оснований ревнивая супруга все время ссорятся и мирятся. Парвати, она же Дурга, Чанди и Дева-Кумари, восхищает Шиву, но чада его рождаются не от нее. Сначала Шива вынужден бросить свое обжигающее семя в огонь, богу Агни, но и тому не удается удержать его, отчего Сканда-Карттикея рождается в водах реки-богини Ганги. Затем Парвати лепит себе куклу из глины, которую соскоблила со своих ног, и так появляется ее сын Ганеша.

14 Там же, с. 88.

В сказании о Падме Шива, покинувший спящую супругу, отправляется в ее сад и, не в силах сдержать возбуждение, оставляет семя на листе лотоса. «Оказавшись пленником земли, по корням лотоса семя спустилось в подземный мир — паталу. Попало в подземный град, и родилась там женщина-нагини, божественная дева, собою прекрасная. Был извещен о том повелитель нагов, и загремели барабаны на небесах; почтил повелитель нагов ее с уважением. Поднес Васуки деве дары, подарил украшения с драгоценными камнями, заботясь о ней, поселил ее в цветнике. Так родилась От-яда-исцелительница»¹⁵.

Когда Шива находит в саду юную красавицу, он не знает, что это его дочь. «Волнуемый страстью, Великий бог говорил неподобающее. Сгорая от стыда, слушала Падма о его помыслах. Отвечала Падма: “Отец, ты первопричина всего сущего, но не узнал меня и повел несправедные речи. <...> Отец, а не признал собственной дочери! Падаю в ноги, низко кланяюсь: подобные несправедные речи впредь никогда не держи!” <...> Родилась в зарослях лотоса дочь Шивы, потому имя ее – Падмавати. Моношей же прозвал царь нагов. Так познакомились отец и дочь, славили их в мире богов, с небес осыпали цветами»¹⁶.

Махешвара забирает деву-лотос с собой, однако Парвати не считает ее своей дочерью, и ей уготована участь падчерицы. Чанди избивает Моношу, повреждает ее глаз, и потому она получает эпитет-прозвище — Кривая. Измученная побоями, Падма превращается в кобру и наносит смертельный удар мачехе прямо в сердце. Парвати умирает в мучениях. Боги порицают ее, Шива умоляет воскресить супругу:

«Задумайся над своим поступком, совершенным в гневе! Невинно оскорбленная, оживи Чандику, доставь радость богам!» На мольбу тридцати божеств не отвечала Моноша. Тогда сказал Брахма: “Падма, я знаю о твоей способности: из века в век ты по желанию принимаешь любой облик! И тех людей, кого убиваешь, можешь вновь воскресить — единой оживи Чанди!” На речь Брахмы рассмеялась Падма: “Тебе хочется, чтобы труп снова ожил... Твои слова так растрогали меня, что сейчас

15 Там же, с. 43.

16 Там же, с. 44-45.

же воскрешу Чанди!»¹⁷ Чтобы облегчить ее жизнь, Шива предпринимает разные шаги. Прежде всего, он выдает ее замуж за отшельника Джараткару. Наутро после счастливой ночи молодожены ссорятся, притом разгневанная Моноша убивает супруга взглядом. По просьбе Шивы Падма исцеляет супруга, который тут же покидает ее.

«Прошло несколько дней, и родился Астика, затем появились на свет Ананта, Васуки и другие змеи. Увидев их, обрадовался Шива. Счастливо жила Падма в отчем доме»¹⁸.

Однако неутомимая Чанди от зависти решает погубить детей Падмы и поручает демоницам-*дакини* иссушить у Падмы молоко. Падма вновь просит защиты у отца, и Шива, запрудив реку, призывает на помощь корову Камадхену: «Задумалась и сосредоточилась корова. И пустила в реку поток молока. <...> К ужасу богов поднималась пена над волнами. При виде голубой пены призадумались боги. <...> Созерцанием Шива постиг высший замысел. Понял, то знак яда. Потому-то и испугались боги. Принял Шива радостно йогическую позу, зачерпнул пригоршней яд и выпил. <...> Упал Великий бог за смертью. Зарыдали боги вокруг».

Приходит в ужас и Чанди. Боги призывают на помощь Моношу, и она исцеляет Шиву. Восставший с одра бог тут же решает заняться пахтанием океана. Тут повторяется сюжет космогонического мифа, боги добывают *амриту*, Шива опять выпивает яд, опять падает за смертью, и опять Моноша медлит с оживлением, более того, предлагает Дурге взойти вместе с мужем на погребальный костер. Дурга принимает вызов, ложится рядом с мужем, но Моноша обжигает своим огнем только ее, и, не стерпев жжения, Дурга бросается в воду. «Зло рассмеялась Падма, захлопав в ладоши. И боги громко засмеялись, глядя на это. <...> После такого позора Махамайи поспешила Падма подойти к Шиве, дабы оживить его. Впала в созерцание Моноша и изгнала яд из Шивы»¹⁹.

Повествование о рождении Падмы и жизни ее в отчем доме предшествует истории семьи Чандо и прочим эпизодам, в которых Моноша добивается поклонения себе от разных групп населения или жестоко

17 Там же, с. 55.

18 Там же, с. 64.

19 Там же, с. 69.

наказывает несправедливых властителей. Счастливым концом всей истории неожиданно отменяет противоречия в отношениях внутри семьи небожителей, а также в доме купца, все еще упорствующего в вере. И тут слово берет сама Дурга:

«Обратившись к Чандо, сказала Чанди такие слова: “Тебе говорю, слушай, купец! Единый образ я, другого ничего нет! Тот, кто Брахма, есть и Вишну, и Великий владыка, и Кубера, и Варуна, а также и Чандра, и Создатель дня! Взгляни — Падма и я – единый образ!” Сказав так, обернулась Падмой Бхагавати. Во все глаза смотрел купец на обеих богинь. Не было между ними никакого различия, были они одинаковы. Увидев такое, пришел в изумление Чандо. Упал на землю, ниц распростерся: “Почему, о Мать, так долго не рассказывала об этом? Не знал я, что Падма — воплощение божественного. Сейчас же сотворю пуджу Падме. Падма есть Мать мира, Изначальная богиня”»²⁰.

Таким образом, противоречия снимаются через концепцию Абсолюта, прародителя Брахмы, и увлекательный средневековый роман, полный приключений и ярких жизненных зарисовок, завершается богословским поучением.

В какой мере сочинение Биджоя Гупто соответствовало представлениям тех, кто создавал глиняные алтари, сказать трудно. Помимо фольклорного материала *катхи* за этим текстом стоит более древняя традиция. Неопределенный образ Манасы и состава ее свиты на фасаде алтаря говорит о периферийном характере ее культа и достаточно поздних попытках включения его в систему классического индуизма. Если наблюдать внешнюю сторону ритуала поклонения Манасе или же процесса создания посвящаемого ей алтаря, может возникнуть впечатление о несложном обряде, сохранившем некие архаические представления и формы, их выражающие. Однако если мы обратимся к авторитетным текстам, то увидим, что тема «змеинового» культа занимает в них особое место. А если вспомнить о том, что древнеиндийская повествовательная традиция долгое время существует в форме устного слова, притом в сочетании с высокоразвитой учительной традицией, то мы обнаружим

20 Там же, с. 199.

здесь не просто упоминания о змеиных образах, а специфический прием построения такого текста.

Так, в Адипарве, книге первой «Махабхараты», мы встречаемся с цепью событий, как бы сплетенных между собой присутствующими в них змеями. При этом очевидно, что почитание змей относится к исходным образам индуистской мифологии, сопряженным с космогоническим мифом. Помимо этого рядом с ним и в сюжетной связи с ним возникает тема изначального знания, передающегося от мудреца ученикам вместе с определенными этическими нормами. Необходимо напомнить, что передача знания от учителя ученику не анонимна. Изучение текста включает запоминание его родословной, ибо тексты эти имеют своих авторов. При этом текст включает имена не только учителей, но и учеников, внимающих им, почитающих их и передающих полученное знание следующему поколению. Возникшие позже записи текста не отменяют правила устного освоения его, и фигура ученика в основании текста становится своеобразным инструментом наставления²¹. Первая и вторая главы Адипарвы представляют собой вступление и изложение краткого содержания 18 книг эпического сказания. Основное повествование начинается с третьей главы «Сказание о Паушье», где уже представлены образы змей. Оно продолжается в четвертой главе «Сказание о Пуломе», а также в пятой — «Сказание об Астикке». Повествование прихотливо змеится от сюжета к сюжету, пока не заканчивается описанием ритуала жертвоприношения змей на огненном алтаре.

Начало же «змеинового» мифа в Адипарве связано с именами первотворца Праджапати и великого мудреца Кашьяпы.

«Некогда во времена Деваюги, о брахман, были у Праджапати две прелестные дочери, чудные и безупречные сестры, одаренные красотой. Обе они, Кадру и Вината, были женами Кашьяпы. И владыка Кашьяпа, подобный Праджапати, довольный ими, дал в большой радости дар обе-

21 Тема ученичества на индийском материале представлена в работах: Семенцов В.С. «Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы “Бхагавадгиты”» // *Восток-Запад. Исследования, переводы, публикации.* М., 1988; Романов В.Н. *Историческое развитие культуры. Проблемы типологии.* М. 1991; Шептунова И.И. «Учитель, ученик, учение: телесный опыт, структура текста, структура пространства» // *Невербальное поле культуры.* М., 1995, с. 79-90.

им добродетельным супругам. И те лучшие из жен, как только услышали от Кашьяпы о пожаловании наилучшего дара, от радости пришли в величайший восторг. Кадру выбрала себе в сыновья тысячу змей, равных силою. Вината же избрала двух сыновей, превосходивших сыновей Кадру по силе, могуществу, доблести и отваге. <...> “Пусть же вынашиваются старательно оба зародыша!” – сказал великий аскет Кашьяпа тем женам, обрадованным дарами, и ушел в лес. Спустя долгое время Кадру принесла десять сотен яиц <...> и два яйца принесла тогда Вината. Яйца их обрадованные служанки положили во влажные сосуды на пять сотен лет. И через пятьсот лет вылупились сыновья у Кадру. А из яиц Винаты двойня все не показывалась. Тогда Вината, та смиренная богиня, жаждавшая сыновей, со стыда разбила яйцо и увидела там сына с развившейся первой половиной туловища, в то время как другая половина еще не выявилась. Сын ее исполнился гнева и проклял ее. <...> [Вината становится рабыней своей сестры на 500 лет до тех пор, пока не родится ее второй сын Гаруда, истребитель змей.] Так прокляв Винату, ее сын поднялся в небо и стал показываться только во время рассвета в виде возницы солнца»²².

Среди змей, рожденных Кадру, значится имя Падмы, а на костре, устроенном для сожжения змей царем Джанамеджаей, среди прочих сгорает змей Манаса. Брак Падмы и Джараткару и уход его в лес в тексте Биджоя Гупто имеет своим прототипом уход древнего отшельника Джараткару от своей супруги, сестры змея Васуки, после исполнения обета, данного предкам. Если переработка текста и включение сюжетов в новый контекст возможны, то почему не предположить, что появление глиняных алтарей типа *манаса джхар* относится также ко времени более отдаленному, нежели создание «Падмапураны» Биджоя Гупто?

Возвращаясь к пластическому образу мифа, можно также попробовать определить составляющие его компоненты. Имя Падма или Падмавати возвращает нас к моменту зачатия змеиной богини в лотосовом пруду и рождения в подземном мире. Лотос, проходящий через все сферы

22 *Махабхарата, Адипарва*. Перевод с санскрита и комментарии В.И. Кальянова. Под ред. акад. А.П. Баранникова. М.-Л., 1950, с. 72-73, 75-76, 105, 128-131, 150.

пространства, — одна из наиболее полноценных метафор мирового древа. Образ Падмы располагается на древе-*джхаре*, на ветвях которого жидется крона и обитают змеи, притом само оно уходит вниз, к сосуду-*гхату* или *кумбхе*, свернутому символу изначального океана.

Немало разночтений или вариантов существует и в определении имен существ, на этом древе обитающих. Змеи, служащие Манасе и как исполнители ее приказов, и как украшения и одеяния богини, представлены в достаточном для этого количестве. Однако сама богиня и ее антропоморфные спутники по-разному определяются разными авторами. Так, Э.Н. Никитина называет мужскую фигуру, помещенную на верхнем ярусе древа Карттикеей²³, а Дж. Перримэн, описывая алтарь с таким же изображением, определяет ее как Манасу. В то же время, давая определение названию алтаря *джхар*, Дж. Перримэн пишет: «*Джхар* — это скульптура дерева, содержащая изображения змеиной богини Манасы и Шивы в окружении змей»²⁴. Фигуры же нижнего яруса всеми авторами определяются как «свита» Манасы (рис. 4).

Между тем ряд признаков у персонажей верхнего и нижнего ярусов позволяет предположить их роли с большей точностью. Манаса не всегда помещается в верхней части *джхара*. Это довольно легко определяется по костюму: фигурка Манасы с обнаженной грудью одета в короткую юбку, обычно с орнаментом в клетку, на голове ее диадема, иногда на груди цветочная гирлянда. Шива или Карттикеея одеты, как правило, в *дхоти* с длинным выпущенным концом ткани спереди. На голове у мужского персонажа верхнего яруса конический выступ, ассоциирующийся с *лингамом*, у Шивы помимо этого четыре руки, одна из которых держит трезубец-*тришулу*, на шее — гирлянда из черепов. Манаса в диадеме часто находится на нижнем ярусе между двумя сопутствующими фигурами — мужской и женской, которые можно соотнести с образами Локхиндора и Беулы или Шоноки и обращенного Чандо, а при большем количестве фигур там может найтись место и для каждого героя «Падмапураны». Наконец, большинство пишущих считают ряд небольших

23 Никитина Э.Н. *Ук. соч.*, с. 126. Основания для такой атрибуции этого образа можно найти и в «Падмапуране», где Карттикеея — сводный брат Манасы (ср.: Perryman J. *Op.cit.*, p. 174).

24 Perryman J. *Op.cit.*, p. 188.

крылатых фигурок на фризе с колоннадой изображением детей Чандо и Шоноки. Исключение представляет мнение авторов каталога «Шильпаркары», считающих их изображением пожирателя змей — Гаруды.

Алтарь Манасы/Моноши, хранящийся в нашем музее, лаконичен по форме. Помимо стандартной системы двухчастной конструкции — дерева с цветами, листьями и змеями, расположенными концентрическими рядами, в его первом ярусе находятся три скульптуры (две женских и одна мужская), а также пять крылатых фигурок «сыновей», убитых и возрожденных Манасой. Мужская фигура верхнего яруса с обнаженным торсом и в *дхоти* с пышными складками увенчана головным убором (?) с вертикальным выступом, который может быть трактован как *шивалингам*. На шее улыбающегося персонажа — гирлянда, правая рука поднята в приветственном жесте. Персонаж верхнего яруса может быть назван Карттикеей.

Фигуры нижнего яруса расположены на разных уровнях. В центре восседает Манаса в диадеме, с гирляндой на шее, короткая юбка ее украшена орнаментом в клетку. Справа от нее стоит мужская фигура в скромном *дхоти*, слева — женская, украшенная гирляндой и в такой же юбке. «Свита» Манасы включает только двоих, скорей всего, это ее преданная почитательница Шонока и ее раскаявшийся супруг Чандо. Благостные улыбки на их лицах обещают удачу всем приносящим *пуджу* почитателям.



Рис. 1

Алтарь Манаса-джхар с фигурой Карттикеей (лицевая сторона верхней части)
Индия, Западная Бенгалия, округ Банкура, 1980-е гг.
глина, обжиг
ГМВ, инв. № 10688 II



Рис. 2

Алтарь Манаса-джхар с фигурой Карттикейи (оборотная сторона верхней части)
Индия, Западная Бенгалия, округ Банкура, 1980-е гг.
глина, обжиг
ГМВ, инв. № 10688 II



Рис. 3

Манаса-гхат – ритуальный сосуд для воды
Индия, Западная Бенгалия, округ Банкура, 1970-е гг.
глина, обжиг, дымный обжиг
ГМВ, инв. № 10434 II

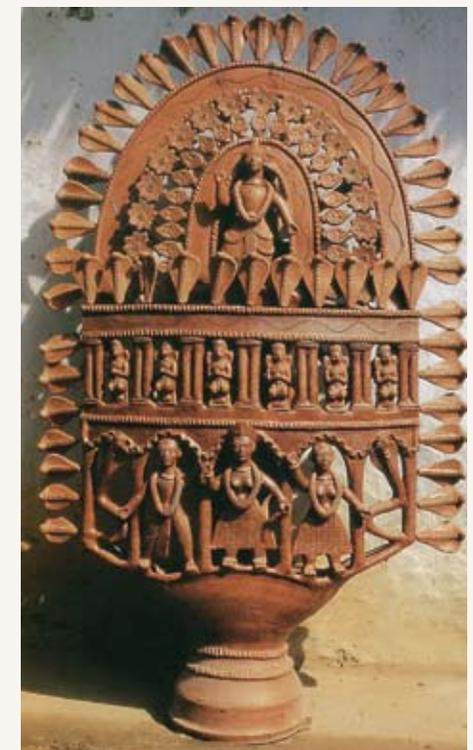


Рис. 4

Алтарь Манаса-джхар
Индия, Западная Бенгалия, округ Банкура, 1998 г.
глина, обжиг
Фото И.И. Шептуновой

Т.А. Петрова

История формирования коллекции ковров и ковровых изделий Кавказа в собрании ГМВ

Собрание ковров и ковровых изделий Кавказа в Государственном музее Востока складывалось в основном из трех видов поступлений: от частных лиц и коллекционеров, из музейных закупочных экспедиций, а также из различных государственных фондов.

В начальный период формирования коллекции поступление произведений осуществлялось особым образом. Национальный музейный фонд Наркомпроса РСФСР, образованный, как и Музей Востока, в 1918 г., организовывал приобретение ковров с текстильных торговых складов, из частных магазинов Москвы и Ленинграда и у отдельных коллекционеров. Музейные сотрудники пользовались привилегией в отборе ковров в государственной экспортной конторе Коверкустэкспорт¹. За двенад-

¹ Войтов В.Е. *Материалы по истории Государственного музея Востока*. М., 2003, с. 13–18.

цать лет, с 1918 по 1930 гг., было образовано ядро будущей коллекции кавказских ковров ГМВ (65 предметов). Сюда вошли ковры и ковровые изделия XIX — начала XX вв., которые представляли основные этапы художественного развития ковроткачества этого времени.

Наиболее интересная часть коллекции была приобретена для музея у российско-шведского торгового дома «Северная компания» в 1918–1919 гг. Особой ценностью среди них обладают шесть редких образцов коврового искусства Кавказа первой половины XIX в. (к сожалению, впоследствии такие старинные изделия больше не попадали в поле зрения закупочной комиссии музея). Эти ковры относятся к особому типу *хила*², которые начали изготавливаться в дворцовых мастерских *карханат* в период введения российского протектората в Грузии и других владениях на территории Кавказа начиная с 1801 г. Для российской администрации на Кавказе ковер *хила* приобретает статусное значение. Коврами дворцового типа украшались служебные помещения, на них размещалось наградное именное оружие.

Из дворцовой мастерской выходили ковры одинакового размера, выполненные по единой технологии, кроме того, они имели однотипное строение композиции с характерной расцветкой и определенным набором узоров. Геометрически стилизованные изображения цветов и лиственных побегов плотно покрывали все поле ковра, что отражало тенденции дворцового стиля того времени. Причем в коврах типа *хила* использовались узоры, характерные для разных региональных школ ковроткачества.

Отправной точкой для датировки каждого ковра может служить время официального введения российского администрирования на кавказских территориях. Например, ковер из Государственного Исторического музея имеет сразу две памятные даты: «1801», т.е. год присоединения к России Грузинского царства, и «1218» (по календарю

² В персидских документах словом *хила*, *хла*, *халат* (араб. *хил'ат*) обозначался дорогой подарок, чаще всего почетная одежда, которую в знак благоволения дарили персидские шахи своим подданным (отсюда — русское слово «халат») (Петрушевский И.П. *Очерки по истории феодальных отношений в Азербайджане и Армении в XVI — начале XIX вв.* Л., 1949, с. 100, 159–160).

лунной *хиджры* соответствующий 1803–1804 гг.) — год завоевания Гянджинского ханства³. По аналогии ковер *хила* из коллекции ГМВ (рис. 1), в котором присутствует цветочный элемент *бута* в персидском стиле, может быть предположительно датирован первым десятилетием XIX в., не ранее 1805 г. (даты присоединения Ширванского ханства). В это же время для местной администрации Кубинского ханства мог быть изготовлен и другой редкий ковер из собрания ГМВ типа *чичи*⁴ (рис. 2). Ковер *хила-афшан* (перс. «усеянный») (рис. 3), сотканный по образцу декора ковров XVIII в. из Ереванского региона, был создан после подписания Туркманчайского договора России с Ираном в 1828 г., по которому эта область вошла в состав Российского государства.

Цветочный стиль ковровых узоров *хила* оставался актуальным в кавказском ковроткачестве еще на протяжении ста и более лет. Отдельные мотивы обогатили арсенал орнаментов традиционных школ ковроткачества как наиболее сложные в техническом и художественном отношении элементы. В кавказских коврах второй половины XIX в. наблюдается большое разнообразие вариантов в интерпретации цветочного стиля. Так, в состав коллекции, приобретенной музеем у «Северной компании», вошли и типичные для нач. XX в. образцы ковров *хила*.

С точки зрения атрибуции вызывают интерес несколько новых (неизношенных) ковров с маркировкой комиссионного магазина г. Баку и датой 1914 г.⁵ (рис. 4). В то время Баку являлся не только одним из важных торговых центров и портом Волжско-Каспийского пути, по которому через Россию переправлялись товары из Ирана и Закавказья в страны Северной Европы, но еще выделялся как самостоятельный центр ковроткачества. В мастерских селения Хила (старое название поселка Амиранджаны) близ Баку в конце XIX — начале XX вв. был создан один из лучших вариантов композиции ковра *хила-бута*. Его декор

3 Ковры и гобелены в собрании Государственного Исторического музея. М., б/д, с. 33. По моей просьбе персидские надписи с датами на фото ковра прочитаны В.Н. Настичем.

4 Название *чичи* такой тип ковров получил значительно позже по имени селения Чичи, в котором наиболее часто в конце XIX в. воспроизводилась эта ковровая композиция. Под этим названием он стал известен на торговых рынках.

5 ГМВ, инв. № 1025 III (Государственный музей искусства народов Востока. Л., 1988, ил. 49).

представляет собой плотную решетку в виде сот с цветочным заполнением в охристо-синих тонах⁶.

В настоящее время музейная коллекция ковров *хила* насчитывает двадцать два образца и охватывает период с начала XIX в. по 50-е гг. XX в. Она является достаточно полной и представительной среди музейных и частных коллекций России и других стран.

В период до 1930 г. в Музей Востока поступили и другие ковровые изделия начала XIX в. Это две ковровые дорожки работы карабахских мастеров, орнаментированные цветочным узором *герату*⁷.

В 1930 г. государственная контора Коверкустэкспорт предоставила возможность отбора из своих фондов вещей для музея. Научными сотрудниками был обнаружен уникальный образец ковроткачества середины XVIII в.⁸ Он представляет собой полностью сохранившейся напольный ковер большого размера (более 13 кв. м) с цветочным узором. Он был изготовлен карабахскими мастерами для местного правителя ханства (*меликства*)⁹. В коллекции музея этот ковер является единственным ранним образцом ковроткачества дворцового стиля, сформировавшегося в середине XVIII в., в период правления в Закавказье Афшарской династии¹⁰. Рисунок ковра построен в виде решетки, образованной из растительных и цветочных элементов.

Таким образом, уже на начальной стадии формирования музейной коллекции в ее состав вошли произведения кавказского коврового искусства, характеризующие главные этапы развития ковроткачества дворцового стиля XVIII–XIX вв.

6 Ковер (ГМВ, инв. № 2157 III) поступил в 1933 г. из музея города Юрьева-Польского по обмену, демонстрировался на выставке «Азербайджанские ковры из собрания ГМИИВ» (2011 г., г. Майкоп, Северокавказский филиал ГМВ).

7 Ковровые дорожки (ГМВ, инв. №№ 1289 III и 1427 III) поступили в 1919 г. из Московского музейного фонда. Они датируются 1811 г. согласно вытканной дате, аналогичной на ковре из Музея Виктории и Альберта (Kendrick A F. *Hand-Woven Carpets Oriental (and) European*. London, 1922, № 148).

8 ГМВ, инв. № 1641 III (см.: Керимов Л. *Азербайджанский ковер*. Баку, 1983, рис. 158).

9 *Меликство* (наместничество иранских шахов) было образовано из пяти карабахских княжеств в 1736 г. правителем Ирана Надир-шахом (1736–1747), который дал новому ханству название Хамсе Карабах (Карабахская пятерница).

10 Афшарская династия (1736–1796): Надир (1736–1747), Адиль (1747–1748), Ибрагим (1748–1749), Шахрух (1748–1796).

Приобретение произведений из частных коллекций на протяжении всего времени существования музея играло важную роль в формировании фонда ковров и ковровых изделий Кавказа. У коллекционеров покупались как отдельные предметы, так и целые коллекции.

В 1966 г. небольшая коллекция Э.В. Кильчевской положила начало формированию собрания дагестанских ковровых изделий. Всего от нее поступило пять предметов: один ковер, одна наплечная сумка *топрак* и три наседельника на мотоцикл, изготовленные в технике ворсового ткачества. Происхождение изделий было тщательно зафиксировано и представляло собой богатый материал для атрибуции изделий разных ковроткацких центров Дагестана. Особую ценность представляет табасаранский ковер с узором *джакул* («кукла») мастерицы Татимы¹¹ (рис. 5). Он демонстрирует высокое мастерство художественного ткачества в Табасаранской провинции Дагестана в 1920–1930-х гг.

В 1980-е гг. музейная коллекция пополнилась десятью ворсовыми коврами и несколькими ковровыми изделиями этого региона, что было заслугой заведующего отделом Советского Востока Д.А. Чиркова, обладавшего обширными связями со многими местными коллекционерами, завязавшимися во время поездок в Дагестан.

В настоящее время коллекция ворсовых ковров Дагестана в совокупности с другого рода поступлениями насчитывает более тридцати экземпляров, а также двадцать безворсовых ковров (*сумахов*, *килимов* и *паласов*) и около двадцати изделий в виде сумок, тесьмы, украшенных изящным узором наплечных лент для ношения кувшинов. Среди них работы известных ковроткацких районов Дагестана, например: работы лезгинских мастериц из пограничных с Азербайджаном селений, близкие по рисунку изделиям коврового центра Куба; табасаранские ковры, отличающиеся яркими расцветками красных и черных тонов; ковры горного селения Ахты со строгими лаконичными композициями.

Самая большая по числу предметов коллекция была приобретена музеем у выдающегося азербайджанского специалиста по искусству

11 Ковер (ГМВ, инв. № 5340 III) демонстрировался в постоянной экспозиции музея в 2000–2002 гг.

ковроткачества Л. Керимова, для чего в 1977 г. сотрудники музея К.Г. Кинаева и Н.П. Некрасова специально выезжали в Баку. Эта коллекция состояла из 105 ковровых изделий разных видов конца XIX — первой половины XX вв., в том числе один ворсовый ковер, изготовленный в Карабахе в начале XX в. в селении Ханлыг¹² (рис. 6); несколько ковровых фрагментов небольшого размера; четыре безворсовых ковра (*килимы* и *паласы*) в виде покрывал и скатерти; три тканые полосы (*джидджим*), две из которых сшиты вместе в виде покрывала; 29 мешков (*мафраши*) в полном и частичном виде; 25 сумок (*хурджины*) и их лицевые части; 16 сумок (*агаманы*); девять сумок (*чанта*) и их лицевые части; три сумки (*ложкарницы*); четыре сетки (*ложкарницы*), орнаментированные и неорнаментированные; шесть украшений на грудь и спину выючных животных (*попоны*), целые и во фрагментах.

Коллекция Л. Керимова занимает ключевое место в музейном собрании ковровых изделий Кавказа (состоящему сейчас вместе с другими поступлениями из 350 образцов). Некоторые их типы до приобретения коллекции Л. Керимова вообще не были представлены в собрании музея. Вместе с тем традиционные ковровые изделия играли важную роль в быту народов Кавказа. Они являлись неотъемлемой частью патриархального уклада жизни местного населения. Изготавливались ковры и ковровые изделия в домашних условиях или в ремесленных мастерских. Обучение мастерству ручного изготовления нитей из шерсти и хлопка, ткачеству начиналось с детства. В домах жителей Кавказа каменный или глинобитный пол застилался циновками и толстыми ворсовыми коврами. Стены и ниши занавешивали *килимами* — безворсовыми коврами. Их яркий узор служил нарядным украшением в доме. На коврах сидели, их использовали в качестве столов и кроватей. В ковровых сундуках-*мафрашах* хранили постель и одежду, в больших мешках-*чувалах* — зерно и семена для посева. Существовал большой набор сумочек и других изделий для мелкой утвари, крепившихся на столбах и перекладах. Так, инструменты для шитья хранились в небольших сумочках-*чанта*, сыпучие продук-

12 Ковер (ГМВ, инв. № 8063 III) демонстрировался на выставке «Азербайджанские ковры из собрания ГМИНВ» (2011 г., Майкоп, Северокавказский филиал ГМВ).

ты типа соли, изюма или семечек — в узкогорлых мешочках-*агаманах*; на тканых сетках-*ложкарницах* развешивались в кухне столовые принадлежности — деревянные ложки, половники и др.

Некоторые тканые изделия предназначались для походных условий. Жители Кавказа с древних времен были очень мобильны и, собираясь в дорогу, непременно брали с собой переметную суму-*хурджин*, наполняя ее необходимыми вещами и продовольствием (рис. 7). Интересна форма *хурджина*, состоящая из двух мешков, соединенных между собой тканой полосой. *Хурджин* применялся для переноса или перевоза груза: сумка перекидывалась через плечо путника или набрасывалась на седло вьючного животного. *Хурджины* различались размерами, способом ткачества, узором и расцветкой.

Хурджины из горных районов Грузии и Тушетии ткали способом простого переплетения нитей основы и утка, часто черного и белого цвета. Сочетая нити всего двух цветов, на ткани получали разные узоры: для подкладки подходил рисунок в клетку, для лицевых частей сумки делали ткани в полоску с узорами из треугольников. Эта на редкость лаконичная трактовка геометрического узора в сочетании с изысканной цветовой гаммой выделяет тушинский тип *хурджинов*. В районах Северного Кавказа и Закавказья *хурджины* имели более яркую и богатую орнаментацию, заимствованную у больших ковров, но отличающуюся миниатюрными пропорциями.

Весьма удобным изобретением народных мастеров Кавказа для перевозки объемных вещей являлся *мафраш* (рис. 8). В собранном виде он похож на конверт, а наполненный вещами обретает форму сундука. Все четыре стороны *мафраша* ткалися лицевой нитью, образуя узорчатую ткань; дно сундука ткалось из толстых прочных нитей в двухцветную полоску.

Во время праздничных церемоний большое значение придавалось конскому убранству. Спину коня украшали специальной накидкой — *чепраком*. Вместе с *хурджином* и другими ковровыми сумками это тканое покрывало составляло единый ансамбль. Комплект служил ценным подарком и передавался в семье из поколения в поколение.

В 1991 г. в ковровый фонд Кавказа поступила коллекция из пяти изобразительных ковров от Арифа и Дурданы Мехтиевых, живущих в Москве. Это ковер «Портреты иранских правителей», два ковра «Рустам и Сухраб», ковер «Вождь мировой революции Ленин и предводитель Вос-

тока Нариманов¹³», а также ковровая дорожка с цветочным узором *герати* и датой 1335 г. по *хиджре*, соответствующей 1916–1917 гг. Данные произведения принадлежат мастерам карабахского круга, которые занимались изготовлением ковров на заказ в мастерских города Шуши. Самый ранний ковер этой коллекции датируется 1912 г., самый поздний — 1920 г. Стилистически они близки другим карабахским коврам, приобретенным в разное время у коллекционеров С. Эфендиева, М. Агаева, И. Закова, Р. Мелкумян и Е. Троценко.

Произведения, выполненные в своеобразном портретном жанре, появились среди изобразительных ковров Кавказа в нач. XX в. Чаще всего героями «портретной галереи» становились действующие в то время правители и вожди. В работах 1910–1920-х гг. художники-ткачи опирались на фотографии и лозунги. Переноса на ковер монохромное изображение, ткач нередко перерабатывал его в стиле народной лубочной живописи и «раскрашивал», согласуясь с традиционными вкусами. Например, на ковре с изображением В.И. Ленина и Н.К. Нариманова наряду с яркими цветочными гирляндами вытканы надпись «Да здравствует пролетарский Октябрь» и советские символы в виде серпа и молота (рис. 9). Интересную интерпретацию получила старая ширванская композиция с конным портретом принца (рис. 10): потеряв в 1920–1930-е гг. политическую актуальность, она была преобразована в «охотничью» сцену, где изображение всадника дополнено мотивами сокола и собаки.

Иногда персонажами ковров становились герои средневекового иранского эпоса Рустам и Сухраб или легендарные правители. На ковре, приобретенном музеем в 1979 г. у коллекционера И. Закова, изображен пророк Давид, играющий на струнном музыкальном инструменте в окружении фигур людей с поднятыми руками, распеваящими его псалмы.

На сегодняшний день в музее изобразительные ковры Кавказа представлены пятнадцатью экземплярами, среди которых имеются лучшие образцы этого жанра из Ширвана и Карабаха 1910–1920-х гг.

13 Нариманов — Нариман Кербалай Наджаф оглы (1870–1925), один из руководителей борьбы за советскую власть в Азербайджане. В 1920 г., во время установления советской власти в Баку, был председателем Азербайджанского ревкома.

Закупочные экспедиции музейных сотрудников на Кавказе проводились с 1927 по 1945 гг. и с 1969 г. не прерывались вплоть до начала 1990-х гг. Они имели большое значение как для пополнения коллекции, так и для получения информации о ковроткачестве Кавказа, выявляли локальные центры бытования ковров и рынки сбыта ковровой продукции.

Одна из первых закупочных экспедиций на Кавказ была организована в 1929 г. В курдском селении Каракешиш Курдистанского района Нагорно-Карабахской области Азербайджанской ССР было приобретено два ковра 20-х гг. XX в. и две сумки конца XIX в.¹⁴ Данные образцы положили начало ковровой коллекции курдов. Курдские ворсовые ковры, привезенные экспедицией из Карабаха, вполне соответствуют традиционному карабахскому типу ковров: имеют среднюю плотность ткачества около 800 узлов на 1 кв. дм, однотонные или разноцветные кромки, в декоре часто используется мотив крупных розеток и цветовая гамма красного цвета (рис. 11).

В 1987 г. закупочной экспедицией в Армянской ССР был приобретен ранний образец работы курдского мастера, датированный 1880–1890-ми гг. Он отличается характерными для ткачества кочевников широкими ткаными полосами на концах ковра. Такого рода ковры, изготовленные в западных районах Закавказья, иногда называли *юрук*. Ковроткачество курдов имеет давнюю традицию. Ковры, изготовленные в иранском Курдистане в XIX в., получили известность под названием *сеннех* (по имени крупного ковроткацкого центра в Сеннехе). Широко распространены в Закавказье ковры типа *сеннех*, выполненные в технике безворсового ткачества, которые украшались ажурным узором из цветов и листьев. В музейной коллекции наиболее полно представлены ковровые изделия работы курдских мастеров, используемые ими при перекочевках. Это перекидные сумки-*хурджины*, мешки-*мафраши*, украшения на животных. Узор на них выполнен разноцветной лицевой нитью и представляет собой тонкую решетку или сетку, оформленную небольшими треугольниками и ромбами. В расцветке нередко использованы натуральные оттенки шерсти темно-коричневого, рыжеватого или бежевого цвета. Из Цен-

14 ГМВ, инв. №№ 1483 III, 2163 III, 1462 III, 1463 III.

трального Закавказья, где в районе горы Алагез также селились курды, происходит орнаментированная циновка большого размера, применяемая в качестве части шатра курдского кочевника¹⁵.

Небольшая, но ценная коллекция курдских ковров и ковровых изделий, собранная в течение работы закупочных экспедиций на Кавказе, а также поступивших из других источников, насчитывает несколько десятков единиц хранения. В ней представлены все основные виды ковроткачества курдских мастеров Закавказья.

В 1929 г. началось систематическое изучение музейными сотрудниками художественных кустарных производств в отдаленных уголках Грузии — в Тушетии и Хевсуретии. Особенно успешной была экспедиция 1974 г.¹⁶ В селах Тушетии — Дуиси, Земо-Алвани и Квемо-Алвани — была приобретена небольшая коллекция текстильных изделий, изготовленных местными мастерицами. Среди них выделяются два редких ковра, не имеющие аналогов. На одном из ковров¹⁷ выткана дата — 1921 г. На другом¹⁸ — мастерица Екатерина Абашидзе из селения Земо-Алвани сделала лаконичную памятную надпись на грузинском языке, обозначающую название типа коврового изделия — *пардаш* (рис. 12). Оба ковра из Тушетии являются уникальными образцами архаичного рельефного ткачества. По способу изображения этот вид ткачества сродни древним художественным традициям нанесения узора на природный материал — камень, дерево, металл, глину. Для создания рельефной фактуры ткани использовалось два технических приема: рисунок ткался способом вор-

15 ГМВ, инв. № 15765 III — циновка (шерсть, шелк, дерево, плетение, ткачество, 130x700 см). Получено в дар от Г.В. Новак в 2002 г.

16 Закупочная экспедиция 1974 г. в Грузию была предпринята научными сотрудниками музея А.В. Высоцким и М.Б. Мясинной.

17 Ковер (ГМВ, инв. № 7410 III) демонстрировался на выставках «Декоративно-прикладное искусство Кавказа, Средней Азии и Казахстана» (1987 г., г. Эдинбург, Великобритания); «Декоративно-прикладное искусство Кавказа» (1989 г., г. Коломбо, Шри-Ланка); «Одна картина. Нико Пиросманашвили» (1989 г., Государственный художественный музей им. В.В. Верещагина, г. Николаев).

18 Ковер (ГМВ, инв. № 7411 III) выполнен мастерицей Багам Накудашвили. Приобретен в селении Земо-Алвани Ахметского района Грузинской ССР, демонстрировался на выставке «Декоративно-прикладное искусство Средней Азии и Кавказа из собрания ГМИИ» в 1999 г. в Японии и опубликован в каталоге этой выставки (*Central Asian and Caucasian Applied Art from the collection of the State Museum of Oriental Art, Moscow. Japan Airlines, 1999, cat. 280*).

сового ткачества, а для черного фона применялось полотняное ткачество. Изображение на нем, вытканное разноцветным ворсом, выглядело очень ярко и выразительно. Черный цвет фона являлся характерной особенностью художественного текстиля горных районов Западной Грузии, Тушетии и Хевсуретии. Он использовался в таких изделиях, как перекидные сумки-хурджины, войлочные ковры, накидки на животных, а сшитые полностью из черного сукна мужской и женский костюм хевсуров украшали красочной вышивкой.

Орнамент ковра с надписью *пардаш* представляет собой оригинальный образец одного из любимых сюжетов традиционной ковровой композиции начала XX в. с благожелательной символикой. Изображение дерева с раскидистыми ветвями, разделенное условно на три части, может трактоваться как «дерево жизни». Конь под седлом ассоциируется с мифологическим героем-всадником. Олень, считавшийся у грузин-христиан священным животным, воплощает благородство, приносит удачу и «милость Божию».

В этой же экспедиции 1974 г. в селениях Тушетии Квемо-Алва и Земо-Алвани были приобретены девять войлочных ковров типа *набади* современной работы, положившие начало формированию коллекции войлочных изделий¹⁹. Ковры изготовлены простым способом валяния, при котором и войлочная ткань, и узор, нанесенный на нее почти произвольно, скатываются вместе. Контрастные контуры узора получают слегка неровными и расплывчатыми, создавая эффект живописного рисунка. Благодаря нескольким закупочным экспедициям была собрана небольшая, но очень ценная коллекция изделий работы мастериц из Тушетии, в которой представлены основные виды декоративно-прикладного искусства Грузии. Она состоит из тканых и войлочных ковров и сумок-хурджинов, изготовленных в 1920–1970-е гг.

В 1980 г. коллекция войлочных ковров из Грузии была дополнена войлоками с Северного Кавказа. Они были приобретены в закупочной

19 ГМВ, инв. №№ 7401–7409 III. Ковры были изготовлены мастерицами, выходцами из Тушетии, Тиной Башинуридзе (1914 г. рожд.), Нино Туркошвили (1907 г. рожд.), сестрами Еленой и Тамарой Идидзе (1906 и 1909 гг. рожд.) и сестрами Марией и Медеей Мчедлишвили (1929 и 1935 гг. рожд.).

экспедиции на Северном Кавказе — в Северной Осетии и Кабардино-Балкарии²⁰. Особый интерес представляют парные войлочные ковры, датированные нач. XX в. из г. Владикавказа, который в течение всего XIX столетия являлся крупным торгово-ремесленным центром, где был распространен промысел мастеров-отходников, имеющий на Кавказе давние и прочные традиции. Профессиональными мастерами по выделке тонких войлочных тканей и ковров здесь были мужчины, которые назывались *катанами*. В основном это были сельские жители, которые осенью, после сбора урожая, занимались отходническим ремеслом в местных мастерских или уходили бригадами на заработок в крупные торговые города. Среди них был распространен тайный язык жестов и слов, которым они пользовались между собой при получении заказов, и они могли создавать изделия в разной стилистической манере в зависимости от желания заказчика.

Войлок, из которого изготавливались ковры, имел очень плотную и тонкую структуру, подобную ткани. Ковры нередко делались парами из войлоков разного цвета, например красного и синего, как привезенные из экспедиции (рис. 13)²¹. Из сложенных вместе двух войлочных полотен вырезался узор. Затем детали, вырезанные из синего войлока, вшивались в прорези войлока красного цвета, а детали красного цвета — в синий войлок. На месте швов прокладывалась тесьма контрастного белого цвета, которая четким контуром выделяла орнаментальную композицию. Абстрактные узоры ковров, проходящие по полю единой широкой полосой, имеют плавные изогнутые очертания. Шов, соединяющий отдельные элементы узора, виден лишь по углам бордюра, представляющего собой прямоугольную раму, отделяющую центральное поле от каймы. Данная технология при минимальной затрате сырья позволяла создавать художественные войлоки высокого качества.

20 Закупочная экспедиция 1980 г. на Северный Кавказ была предпринята научными сотрудниками музея Д.А. Чирковым и О.А. Габуевой.

21 Ковры (ГМВ, инв. №№ 12592 III, 12593 III) демонстрировались на выставке «Кавказский словарь: Земля и Люди» (2012 г., Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно»), опубликованы в каталоге выставки (*Кавказский словарь — земля и люди*. М., 2012, № 282).

В настоящее время коллекция войлочных ковров Кавказа насчитывает шестнадцать произведений декоративно-прикладного искусства XX в., все они были приобретены в закупочных экспедициях.

Единственная специализированная закупка ковров и ковровых изделий состоялась в 1977 г. в Армении. Сотрудниками музея К.Г. Кинаевой, Н.П. Некрасовой и Т.С. Манукяном были обследованы многие районы Центрального Закавказья: Ноемберянский район на северо-востоке Армении, Сисианский, Ехегнадзорский и Азизбековский районы на юго-востоке страны, а также Эчмиадзинский район. В этой закупочной экспедиции было приобретено двадцать пять музейных предметов. Это десять ворсовых ковров, семь ковров и ковровых фрагментов (*килимов*), выполненных в безворсовой технике ткачества, а также несколько ковровых изделий: мешки-*мафраши*, сумки-*хурджины* и *агаманы* (оригинальные мешочки с узким горлом для хранения сыпучих продуктов). Многие вещи из этого приобретения имеют даты и армянские надписи. Среди них выделяются несколько уникальных произведений коврового искусства, которые заслуживают особого внимания. Например, безворсовый ковер-*килим*²², привезенный армянами при переселении из Карса в Закавказье, датирован 1860 г. Позднее композиция этого типа широко применялась в ковроткачестве других областей Кавказа. Заслуживают внимания изделия, которые можно отнести к лучшим образцам ковроткачества 1880-х гг. Это фрагмент карабахского ковра с узором *мемлинг-гель*²³ (рис. 14) и целый ковер 1883 г. с зеленым полем и широкой каймой с узором меандра (рис. 15)²⁴. Ковры отличаются необыкновенно звучными, глубокими и насыщенными тонами красного, белого и синего цветов с оттенками ярко-голубого, темно-лазоревого и изумрудно-зеленого, какие редко можно видеть в кавказских коврах.

Всего за время проведения закупочных экспедиций на Кавказе для фонда ковров и ковровых изделий Кавказа ГМВ было приобретено около 200 произведений декоративно-прикладного искусства.

22 ГМВ, инв. № 8141 III. Не опубликован.

23 ГМВ, инв. №8154 III. Не опубликован.

24 ГМВ, инв. № 8143 III. Не опубликован.

Государственные фонды начиная с 1950-х гг. занимают главенствующее положение в закупке ковров для музея. Если в первой половине XX в. приобретением произведений декоративно-прикладного искусства занимались Государственный музейный фонд Наркомпроса РСФСР и Коверкустэкспорт, то во второй половине XX в. — художественные и художественно-производственные фонды Министерства культуры СССР и РФ.

С 1953 по 1957 г. в Музей Востока с передвижной выставки «Подарки И.В. Сталину от народов СССР и зарубежных стран» из Государственного музея Революции и Музеев Кремля было передано двадцать три ворсовых ковра. Это собрание состоит в основном из лучших произведений ковровых фабрик ручного ткачества, которые в 1950-е гг. были объединены в крупные художественно-производственные и торговые фирмы «Азерхалча» в Азербайджане и «Айгорг» в Армении. Кроме того, начинается свою работу знаменитая Дербентская фабрика ручных ковров. Прежде всего, в это поступление вошли авторские работы художников-прикладников, ткачей, непосредственно связанных с производством. С тематической точки зрения они имеют свою специфику и отражают разные художественные тенденции в орнаментике коврового искусства середины XX в. В основном они содержат изображения вождей и государственной юбилейной символики. Ведущими художниками ковровых фабрик разрабатывались новые декоративные композиции ковров, которые демонстрировались на выставках в стране и за рубежом. Вместе с тем они продолжали использовать традиционные кавказские узоры для ковров массового производства.

Типичными образцами этого собрания являются ковры с портретами вождей: В.И. Ленина и И.В. Сталина. Ярким примером произведений из «подарков И.В. Сталину» был ковровый портрет К.Е. Ворошилова, поступивший от коллектива работников культуры Армении²⁵. Это один из первых портретов, созданных известным художником ткачом Д. Гаранфилянцем в конце 30-х гг. XX в. Изображение военачальника на ковре выполнено в новой для коврового искусства манере — фотографического реализма. Разра-

25 Ковер (ГМВ, инв. № 3831 III) демонстрировался на выставках «Реальность и миф в искусстве Советского Востока» (1995, ГМВ, Москва); «Дары вождям» (2006 г., «Новый Манеж», Москва).

боткой этого стиля в 1940-е гг. занимались азербайджанские художники-ковроткачи Л. Керимов, К. Кязимзаде, И. Ахундов. Последний ковер с советской тематикой, посвященный празднованию 70-летнего юбилея Октябрьской революции, художница М. Варданян поступил в музей из Государственного музейно-выставочного центра МК РФ (РОСИЗО) в 2003 г.²⁶

В 1970-е гг. авторские работы приобретались для музея Всесоюзным художественно-промышленным объединением им. В.Е. Вучетича (ВПХО). Это такие работы, как ковер «Родные горы» Г. Кандарели, выполненный в технике гобелена, ворсовый ковер ткачихи-художницы А. Шахназарян, декорированный орнаментальной композицией «Шахматы». Некоторые авторские работы и массовая продукция 1970–1980-х гг. приобретались в специализированных художественных салонах-магазинах, представлявших работы мастеров-кустарей отдельных национальных артелей и поступавших в свободную продажу. В ковровом фонде музея хранятся декоративное панно, выполненное молодым художником Г. Ибрагимовым в технике циновки, ковер «Мир птиц» Э. Гаджиева, дагестанские паласы, ковровые дорожки и декоративные ленты, изготовленные современными мастерицами. В настоящее время в фондах музея находится более двадцати ворсовых ковров массового производства 1950–1970-х гг., изготовленных на фабриках ручного ткачества, декорированных традиционным кавказским узором.

В 1976–1980-х гг. из Шереметьевской таможни через государственные фонды была получена большая партия кавказских ковров. Основную часть поступления составили образцы ворсовых ковров, изготовленных на территории Азербайджана в конце XIX — середине XX вв., главным образом в ковровых центрах региона Ширван, г. Баку и г. Кубы. Среди образцов XIX в. можно выделить два ширванских ковра из района г. Шемаха (рис. 16, 17)²⁷. Они имеют однотипное качество материала, технику ткачества, технологию окрашивания нитей, а также стилистику изображения и цветового оформления, что указывает на их родственное происхождение.

26 Ковер (ГМВ, инв. № 15811 III) демонстрировался на выставках «Реальность и миф в искусстве Советского Востока» (1995, ГМВ, Москва); «Дары вождям» (2006 г., «Новый Манеж», Москва).

27 ГМВ, инв. №№ 7568 III, 8176 III. Не опубликованы.

ние. Можно предположить, что оба ковра были изготовлены в одной и той же семейной мастерской. На коврах мы видим крупные геометрические фигуры, помещенные на темно-синем фоне и занимающие практически всю поверхность гладкого неорнаментированного поля. Каймовая рама на обоих коврах цветом и плотным узором, состоящим из мелких элементов, сочетается с орнаментальным заполнением геометрических фигур поля. Основными элементами ковровой композиции являются фигуры в виде звезд, крестов, многоугольников и мотивы растительного происхождения. На первом ковре по сторонам от центрального медальона изображены стилизованные цветы гвоздики. На втором ковре в центре, между двумя крупными крестообразными фигурами, изображен трилистник, вписанный в ромб. Данная композиция может трактоваться как стилизованное изображение дерева, у корней которого вытканы птички.

Большая часть поступлений из Шереметьевской таможни образовала коллекцию ковров Кавказа 1920–1930-х гг. так называемого артельного периода. Узоры этих изделий, разработанные художниками ЗАКГОСТОРГа на основе традиционных орнаментов, отвечали потребностям международного рынка. Альбомы с рисунками этих ковров были напечатаны в Германии большими тиражами и поступали в качестве образцов для воспроизведения во многие мастерские и артели на территории Азербайджана. Коллекция ковров этого вида довольно представительна, включает около сорока образцов ковроткачества разных локальных центров: Кубы — селения Биджо, Перебедиль, Карагашлы, Чичи, Конахкенд; Ширвана — Чайлы, Маразалы; Карабаха — Ленкорань, Ханлыг; Дагестана — Табасаран, Ахты, Куба-Куткашен и др. Лучшие ковровые произведения этой коллекции (из Биджо, Герат-Перебедиль, Маразалы и др.) отличаются высоким качеством изготовления и совершенством художественного решения (рис. 18)²⁸.

28 Ковры (ГМВ, инв. №№ 9068 III, 7627 III, 7696 III) демонстрировались на выставках «Многоликий Восток» (1991 г., г. Казань); «Сохранено для России» (1998 г., Государственный Исторический музей совместно с Шереметьевской таможней и Государственным Владимиро-Суздальским историко-архитектурным и художественным музеем-заповедником, г. Владимир); «Ковры Азербайджана из собрания ГМИИВ» (2011 г., Северокавказский филиал ГМВ, г. Майкоп). Аналогии этим коврам см.: *Образцы закавказских ковров*. Тифлис, 1928, ил. 5, 23, 25.

В 1991–1992 гг. из государственных фондов поступила большая партия ковров и ковровых изделий из Центрального Закавказья и Карабаха численностью около ста предметов. Среди ковров из Карабаха можно выделить несколько наиболее интересных экземпляров, например, редкий ковер с уникальным рисунком в виде стилизованных кустиков в белых цветах. Его художественные и технические характеристики относятся к наиболее раннему в музейной коллекции типу ковров, датируемых 1870-ми гг.²⁹

Поступивший из этой партии в музей карабахский ковер (рис. 19) интересен с этнографической и художественной точки зрения³⁰. Так как он применялся для сна, в качестве лежанки, его техника ткачества имеет отличительные особенности. Для сохранения тепла и прочности он изготовлен из толстых шерстяных нитей с высоким ворсом — до 14 мм. Вследствие рыхлости и объемности структуры ткани рисунок ковра визуально кажется размытым. Между тем его узор имеет сложную композицию, состоящую из орнаментированной части в виде растительного узора на разноцветном полосатом фоне и изображений в виде человеческих фигурок и чудовищ. Оригинальный мотив белой лошади — символ рассвета и солнечного дня — словно передает настроение и чувства народной мастерицы, создавшей этот ковер. В его левом верхнем углу вытканы дата «1885» и название селения «Шехер», где он был изготовлен.

К одним из лучших типовых образцов ковровых дорожек второй половины XIX в. относятся работы армянских мастеров из Гадруда — богатого ремесленными традициями пограничного с Ираном городка, расположенного на юго-востоке Карабаха. Здесь была разработана оригинальная ковровая композиция с красным зигзагом среди богатого цветочного орнамента. В качестве парадных ковровых дорожек гадрудские изделия служили украшением домов местных жителей. На российском рынке эти произведения ковроткачества стали появляться лишь в конце 80-х гг.

29 ГМВ, инв. № 14059 III; опубликован в: *Отчет Государственного музея Востока 2011*. М., 2012, с. 58–59.

30 Ковер (ГМВ, инв. № 12877 III, не опубликован) относится к малоизвестному типу армянских изделий, называемых *дошанак* («матрасик»): Исаев М.Д. *Ковровое производство Закавказья*. Тифлис, 1932, с. 8.

XX в. Поступившие в ГМВ три ковровые дорожки высокого качества значительно дополнили ковровую коллекцию карабахских мастеров³¹.

Большую часть поступлений 1991–1992 гг. составили ворсовые ковры, которые являются произведениями традиционного искусства конца XIX — начала XX вв. Они в значительной степени дополнили коллекции региональных школ ковроткачества Закавказья (тип *казах*) и Карабаха, а также коллекцию ковров с армянскими надписями. Среди поступивших ковров следует отметить и единичные экземпляры, изготовленные в других районах Кавказа, например, таких как ковроткацкие центры Куба, Сураханы, Чайлы и некоторые районы Дагестана.

Восемнадцать образцов из них позволили во многом заполнить существовавшие в музейном собрании лакуны разнообразного видового репертуара ковроткацкого региона Казах, охватывающего всю центральную часть Закавказья по обоим берегам реки Куры, город Гянджа и озеро Севан на востоке. Лучшие ковры таких типов, как «щит Севана» (рис. 20), *карачон*, *санбёст-казах*, 1880-х гг. характеризуются большими размерами, высоким ворсом и толстой структурой ткани. Они затканы строгим геометрическим узором гармоничной расцветки, включающей в основном белый, красный и синий цвета³². Надо отметить, что формирование ковровой группы *казах*, весьма известной, представленной во многих музеях мира и частных собраниях коллекционеров, началось в Музее Востока довольно поздно. Лишь после 1986 г. в ковровый фонд поступило несколько образцов из районов Лори-Памбаки в Армении и Борджало в Грузии. Сейчас музейное собрание ковров группы *казах* состоит из двадцати двух ворсовых ковров, которые включают почти все виды орнаментальных композиций, созданных в разных центрах ковроткачества Центрального Закавказья.

В целом коллекция коврового искусства Кавказа насчитывает в настоящее время более 840 ковров и ковровых изделий.

31 ГМВ, инв. №№ 13982 III, 13983 III, 13986 III; демонстрировались на выставке «Продолжая традиции собирательства» (2010 г., ГМВ, Москва).

32 Ковры (ГМВ, инв. №№ 12871 III, 12905 III, 12884 III) демонстрировались в 2002–2004 гг. в постоянной экспозиции ГМВ.



Рис. 1

Ковер типа *хила-бута*
Ширван, 1805–1810 гг.
шерсть, хлопок, ворсовое ткачество
Размеры: 280х110 см
ГМВ, инв. № 1021 III



Рис. 2

Ковер типа *хила* с мелким узором
Ширван, перв. четв. XIX в.
шерсть, хлопок, ворсовое ткачество
Размеры: 284х134 см
ГМВ, инв. № 1281 III



Рис. 3

Ковер типа *хила-афшан*
Ширван, втор. четв. XIX в.
шерсть, хлопок, ворсовое ткачество
Размеры: 280x120 см
ГМВ, инв. № 1288 III



Рис. 4

Ковер типа *хила*
Ширван, Баку, 1900-е гг.
шерсть, хлопок, ворсовое ткачество
Размеры: 208x123 см
ГМВ, инв. № 1025 III



Рис. 5

Ковер с узором *джакул*
Дагестан, Табасаран, 1930-е гг.
шерсть, ворсовое ткачество
Размеры: 240х140 см
ГМВ, инв. № 5340 III



Рис. 6

Ковер типа *ханлыг*
Карабах, нач. XX в.
шерсть, ворсовое ткачество
Размеры: 192х146 см
ГМВ, инв. № 8063 III

7



8



9



Рис. 7

Перекидные сумки *хурджины*
 Ширван, 1890–1910-е гг.
шерсть, безворсовое ткачество
 типа *сумаха*
 ГМВ, инв. №№ 8072, 6501 III

Рис. 8

Вещевой мешок *мафраш* типа *казах*
 Центральное Закавказье, 1890-е гг.
шерсть, безворсовое ткачество
 типа *сумаха*
 ГМВ, инв. № 8056 III

Рис. 9

Ковер «Вожьд мировой революции
 Ленин и предводитель Востока
 Нариманов»
 Карабах, Шуша, 1920 г.
шерсть, ворсовое ткачество
 Размеры: 140x193 см
 ГМВ, инв. № 13749 III



Рис. 10

Ковер с изображением принца на коне
Ширван, Шеки, 1910-е гг.
шерсть, хлопок, ворсовое ткачество
Размеры: 160x135 см
ГМВ, инв. № 11175 III



Рис. 11

Ковер с узором *sunburst-гель*
Азербайджан, Карабах, сел. Кара-Кешиш, 1920-е гг.
шерсть, ворсовое ткачество
Размеры: 240x168 см
ГМВ, инв. № 1483 III



Рис. 12

Ковер типа *пардаш*
Грузия, Тушетия, сел. Земо-Алвани, 1920-е гг.
шерсть, ворсовое и безворсовое ткачество
Размеры: 234x113 см
ГМВ, инв. № 7410 III



Рис. 13

Войлочный ковер
Северный Кавказ, Владикавказ, 1900-1910-е гг.
шерсть, тесьма, валяние, инкрустация
Размеры: 234x113 см
ГМВ, инв. № 12592 III



Рис. 14

Ковер с узором *мемлинг-гель*
(фрагмент)
Карабах, втор. пол. XIX в.
шерсть, ворсовое ткачество
Размеры: 125x110 см
ГМВ, инв. № 8154 III



Рис. 15

Ковер типа *казах*
Центральное Закавказье, 1301 г.х.
(1883/4 гг.)
шерсть, ворсовое ткачество
Размеры: 272x100 см
ГМВ, инв. № 8143 III



Рис. 16

Ковер типа *ширван*
Ширван, посл. четв. XIX в.
шерсть, ворсовое ткачество
Размеры: 185x125 см
ГМВ, инв. № 7568 III



Рис. 17

Ковер типа *ширван*
Ширван, посл. четв. XIX в.
шерсть, ворсовое ткачество
Размеры: 215x115 см
ГМВ, инв. № 8176 III



Рис. 18

Ковер с узором *герат-перебедиль*
Азербайджан, регион Куба, 1930-е гг.
шерсть, хлопок, ворсовое ткачество
Размеры: 175x110 см
ГМВ, инв. № 7696 III



Рис. 19

Ковер типа дошанах
Карабах, 1885 г.
шерсть, ворсовое ткачество
Размеры: 215х125 см
ГМВ, инв. № 12877 III



Рис. 20

Ковер с узором «щит Севана»
Центральное Закавказье, регион Казах, 1880–1900-е гг.
шерсть, ворсовое ткачество
Размеры: 200х160 см
ГМВ, инв. № 12871 III

М.Л. Хомутова

Плакаты конца 1920-х – начала 1930-х годов из собрания ГМВ К атрибуции анонимного плаката

В собрании Государственного музея Востока находится около сорока плакатов конца 1920-х — начала 1930-х гг. из разных восточных республик — Узбекистана, Таджикистана, Туркмении, Киргизии, Казахстана. Плакаты сделаны в основном художниками, приехавшими на восточные окраины бывшей империи из центральной России после революции¹. Они не только переняли традиции русского плаката, но и во многом модернизировали его и адаптировали к местным условиям. «Восточные» плакаты, как правило, более яркие, контрастные по цвету, чем российские. Многие плакаты подписаны, например, работы Семена Мальта, Александра Волкова и др. Но есть и ряд анонимных. Поэтому цель автора данной статьи не только дать представление о хранящейся в ГМВ

1 Были и местные художники, например, коренной туркестанец А.Н. Волков.

коллекции плакатов конца 1920-х — начала 1930-х гг., но и выяснить авторство по крайней мере одного из них. Это кажется вполне реальным и выполнимым, поскольку в них очевидно разнообразие приемов и стилистических особенностей, а в некоторых работах достаточно четко определяется авторский почерк².

Может быть, нигде находки российского авангарда не нашли столь быстрого и широкого применения, как в искусстве плаката 1920-х — начала 1930-х гг. (яркие тому примеры — плакаты Эль Лисицкого, окна РОСТА). Это время представляется своеобразным плакатным ренессансом, «золотым веком» плаката. Как известно, до этого, в конце XIX — начале XX вв., бытовал многословный во всех смыслах плакат. Подробная картинка сопровождалась довольно-таки большим текстом. Такая обстоятельность определялась конкретными задачами. Таковы были и торгово-рекламные плакаты, и афиши, и плакаты Первой мировой войны. После революции основным, определяющим стал социальный плакат (хотя, безусловно, оставались и торгово-рекламные плакаты, и афиши). Новый плакат, подобно знаку-символу, — яркий броский. Это своеобразная лубочная народная картинка, обретшая некоторую лаконичность, подчас даже знаковость.

Плакаты 1920-х — начала 1930-х гг. в основном сделаны на высоком профессиональном уровне. Художники экспериментировали с цветом, пропорциями, шрифтом, планами. Некоторые работы перекликаются с творчеством художников-станковистов (объединение ОСТ³), которые, как и плакатисты, использовали приемы экспрессионизма для показа советской действительности. Для них характерен определенный минимализм, лаконичность художественного языка, локальность цветовых пятен, четкость планов и выверенность силуэтов. Есть работы, близкие по стилю журнальным карикатурам. Иные напоминают комиксы, где один за другим следуют несколько одновременных эпизодов, как на киноленте.

2 Потом все будет в достаточной степени унифицироваться, будет выработан своеобразный канон, которого необходимо было придерживаться. В 1950-е гг. многие плакаты становятся парадными, обезличенными, сделанными по определенному шаблону. Индивидуальность автора в них максимально нивелируется, хотя, конечно, не всегда и не везде.

3 ОСТ — «Общество художников-станковистов», созданное в 1925 г. в Москве, просуществовало до 1931 г.

При всем стилистическом многообразии в искусстве плаката был разработан особый «плакатный» язык, для которого характерны гротеск, шарж, противопоставления в изображении героев — карикатурность и убогость отрицательных персонажей и богатырская мощь положительных, контрасты цвета, плоскостность, силуэтность, включение надписей-лозунгов в изобразительное поле, иногда выглядящих своеобразным орнаментом.

Плакат — особенный вид искусства. Его эмоциональное воздействие на зрителя должно быть достаточно сильным. Причем на зрителя, возможно, необразованного, да и просто неграмотного. Поэтому одно из основных средств выразительности в искусстве плаката — цвет. Тем более что плакаты предназначались для Востока с его традиционной приверженностью к яркому декоративному началу не только в тканях, вышивках, но и в росписях домов. А плакат должен был висеть на стене. Цвет помимо эмоционального воздействия на зрителя зачастую обладал символическим подтекстом. Красный — эквивалент красивого в культуре многих народов. К тому же это цвет революции, знамени и т.п. Соответственно, как правило, красным изображались положительные герои, стройки социализма — заводы, фабрики и другие символы советского строя, а по контрасту зеленым — зловерные уродливые карликовые враги или персонажированные пороки и пережитки (подспудно велась борьба с религией, а зеленый — цвет мусульманства) (рис. 1, 3, 6). Черным фоном подчеркивалась беспросветная жизнь без будущего (рис. 7, 8), жалкое существование алкоголиков, тунеядцев, а также жизнь угнетенных и угнетателей при старом режиме. Напротив, красный фон символизировал новую радостную многообещающую жизнь при социализме (рис. 2).

В плакатах конца 1920-х — начала 1930-х гг., несмотря на четко определяемый государственный заказ, есть непосредственность, живое отношение автора к изображаемой проблеме или явлению, а иногда и некоторая наивность.

На многих плакатах стоят надписи латинскими буквами, т.е. теоретически они могли быть сделаны в период с 1929 по 1939 гг. — как известно, именно тогда в Узбекистане применялась латиница, замененная впоследствии кириллицей. На самом деле, судя по стилю и надписям на отдельных плакатах, большинство из них выполнены в нач. 1930-х гг. Плакат «Депутат» создан до 1929 г., поскольку здесь надпись сделана

еще арабской вязью (рис. 7). Почти на всех листах надписи на узбекском языке, только на плакате «Депутат» — на казахском. Иногда встречается двуязычие — узбекский и перевод на русский. В 1930-е гг. плакаты с надписями только на русском языке делались достаточно редко. В 1940-е гг. преобладали плакаты на двух языках.

Некоторые надписи на музейных плакатах удалось перевести на русский (написаны они на старом узбекском языке, который несколько отличается от современного). Большинство надписей содержат призывы и утверждения:

«Где нет классовой бдительности, там классовый враг вьет гнездо» (рис. 8),

«Спиртное — враг хлопкороба» (вариант «Спиртные напитки — враг хлопка») (рис. 12),

«Все мужчины собирайтесь на сбор хлопка» (вариант «Все мужчины должны принять участие в сборе хлопка») (рис. 10)⁴,

«Освободим женщин с детьми для работы в колхозах (Детский сад)» (вариант «Создание детских яслей освобождает женщин от домашней работы и привлекает их к колхозному производству») (рис. 9),

«Правильно организуя труд и своевременно готовя оборудование, мы обеспечиваем осенние посевные работы!» (вариант «Организуем осенние посадочные работы! Подготовим технику к осеннему сезону») (рис. 11),

«Колхоз для лошадей. Последствия бесхозяйственности вредны для человека и лошади. Закончив с бесхозяйственностью, мы повышаем рабочую способность тяговых сил» (вариант «Коневодство — колхозу. Бесхозяйственность — плохо для колхоза. Победа над бесхозяйственностью приведет к порядку») (рис. 4) и т.д.

Рассматриваемые социальные плакаты разнообразны по тематике. Много работ посвящено теме новой роли женщины в обществе (рис. 7, 10, 14, 15). Среди часто варьируемых сюжетов — победа над классовыми врагами в городе и деревне (рис. 1, 3, 5, 6, 8). Очень выразительны и юмористичны (несмотря на грустную тему) плакаты на тему борьбы с пьянством.

⁴ Плакат опубликован в каталоге прошедшей в ГМВ в 2010 г. выставки «Туркестанский авангард» (Туркестанский авангард. Каталог выставки. М., 2009, с. 195).

Они создавались в соответствии с провозглашенным советской властью лозунгом «Алкоголизм и социализм несовместимы». В стране в те годы была развернута настоящая антиалкогольная компания. Сюжет этих плакатов понятен без слов: бутылка «давит» на несчастного крестьянина, и последствия увлечения «зеленым змием» очевидны — деньги исчезают на дне бутылки или же сорняками зарастает обрабатываемое поле, чему радуется саранча (плакат «Спиртное — враг хлопкороба»; рис. 12). Таким работам можно найти параллели в современных им российских плакатах. Так, на одном из них на таком же черном фоне, видимо символизирующем беспросветную мглу, совершенно испитый деклассированный элемент выворачивает пустые карманы, а все заработанные деньги оседают на дне огромной бутылки (рис. 13)⁵. Специфическая для Узбекистана тема — хлопок, который называют «белым золотом», также нашла отражение в плакатной графике. Плакаты призывают к сбору хлопка, к подготовке полей и техники к посадочному сезону, показывают новые приметы колхозной жизни (рис. 10, 11, 15, 20).

Как уже было сказано, в плакатах нередко ощутим почерк автора. На некоторых из них есть подписи. Стоит имя автора, к примеру, на плакате Александра Волкова «Женщины Узбекистана! Работайте наравне с мужчинами на фабриках», но и без подписи видна рука мастера, его неповторимый стиль 1930-х гг. (рис. 14). Однако очень многие плакаты без подписи, анонимны. Среди них есть очень интересная работа, которую можно попытаться атрибутировать.

Это плакат с надписью «Все мужчины идите на сбор хлопка» (рис. 15), на котором суровая женщина стыдит двух тунеядцев, указывая на работающих в поле на сборе хлопка людей. Рассматривая плакат, размышляя об авторстве, вспоминаешь образы, созданные художником Александром Николаевым (Усто Муминым). Это в высшей степени интересный и загадочный художник с трагической судьбой. Как известно, он, ученик Каземира Малевича, увлекался иконой, итальянским кватроченто, восточной миниатюрой, что нашло отражение в его работах. В 1920 г. он приехал в Туркестан, позже принял ислам и стал называть себя Усто Муминым — «уверовавшим мастером». В 1930-е гг. А. Николаев мно-

5 Плакат опубликован в виде открытки издательством «Контакт-культура» в 2008 г.

го работает в графике — станковой, книжной иллюстрации, плакате, сотрудничает с журналами, как и его коллега Семен Мальт. Вероятно, тонкому и деликатному А. Николаеву созвучнее были камерные образы, и, возможно, поэтому он достаточно редко подписывал свои плакаты.

На плакате обращает на себя внимание персонаж, повернувшийся к женщине. Поворот и абрис головы, изящная тонкость черт лица, а также его пропорции вызывают в памяти героев других произведений Усто Мумина, например, «Портрет усто Шохайдарова», написанный в 1935 г. и хранящийся в нашем музее (рис. 16). Кроме того, для стиля Усто Мумина характерны сочетание плоского фона и объемно прописанных фигур, характерный цветочный узор. Персонаж нашего плаката кажется повзрослевшим мальчиком с более ранних работ художника (1920-х гг.). Тот же типаж, форма и наклон головы, что и на картине «Мальчик с перепелкой» 1928 г. из Самаркандского музея (рис. 17)⁶. Такой же жест правой руки, что у юноши с гранатом (рис. 18)⁷.

В других произведениях художника, близких по времени («Без паранджи», 1930 г., рис. 19⁸; «Девушка с хлопком», 1930 г.), можно найти аналогии и женскому образу на плакате. Те же угловатые мужеподобные формы, резкие в движениях фигуры, те же черно-белые одежды, подчеркивающие бескомпромиссность и в то же время некоторую ограниченность образа.

Фигуры отрицательных вроде бы мужских персонажей размещены на фоне желтого жизнеутверждающего фона, и лишь небольшая черная кайма по левому краю (тень?) свидетельствует о некоем негативе. Но все же кажется, что симпатии автора явно на стороне этих персонажей, словно олицетворяющих собой ностальгическое прошлое. В них нет ничего карикатурного, уродливого, как принято было изображать классовых врагов и отрицательных героев. Наоборот, с любовью и подробно написаны фигуры, лица, халаты. Женский же образ, напротив, своей резкостью и прямолинейностью даже отпугивает. Есть в нем что-то жесткое, даже жестокое. А работающие колхозники, на которых указывает женщина, как на положительный пример, похожи на обезличенных

6 Опубликован в Еремян Р. *Усто Мумин*. Ташкент, 1982, ил. 25.

7 Опубликован в Еремян Р. *Ук. соч.*, ил. 12.

8 Опубликован в Еремян Р. *Ук. соч.*, ил. 28.

муравьев. Как кажется, совсем нетрудно догадаться, что автор — явно не восторженный приверженец «нового мира».

Примечательно, что рассматриваемый плакат появился в 1931 г. (т.е. до пресловутого постановления о перестройке литературно-художественных организаций). Позднее, в 1933 г., А. Николаев делает плакат на ту же тему — «Все мужчины на сбор хлопка» (рис. 20)⁹. Интересно сравнить эти два плаката, кардинально отличающихся друг от друга. В более позднем варианте фигурки лентяев в правом верхнем углу плаката даны условно-схематично, их практически не видно — на черном фоне белеют лишь силуэты, абрисы фигур. Напротив, более подробно в левой части плаката прорисованы рабочие, убирающие хлопок, а фактически весь центр плаката занимает погрудное изображение женщины, призывающей отправиться на сбор хлопка.

Более иллюстративно, но несколько схематично-протоколно развивается та же тема в плакате Усто Мумина «Ни грамма потерь! Ни минуты простоя! Весь хлопок государству!» (рис. 21)¹⁰. Но уже не так живо и интересно, не так художественно-выразительно, как в плакате из нашего музея. Однако во всех плакатах художник добивается гармоничной уравновешенности частей композиции.

Иная версия в эскизе плаката на ту же тему и с тем же названием — «Все мужчины на сбор хлопка» (рис. 22)¹¹. Здесь совсем другой принцип построения композиции листа, более вытянутые пропорции динамично изогнутых фигур, которые напоминают персонажей плакатов Семена Мальта (рис. 9). И лишь мотивы собственно сбора хлопка с белыми кружками — хлопковыми коробочками — и согбенными фигурами колхозников «кочуют» из одного николаевского плаката в другой.

Продолжение хлопковой темы можно видеть в картине «Белое золото» (1934 г.) из фондов нашего музея (рис. 23)¹². Это довольно большой холст (145x122 см), который смотрится таким живописным пла-

9 Опубликован в Еремян Р. *Ук. соч.*, ил. 35.

10 Опубликован в Еремян Р. *Ук. соч.*, ил. 34.

11 Опубликован в сборнике *Искусство Советского Узбекистана. 1917-1972*. М., 1976, с. 363.

12 Опубликован в разных изданиях, например: Круковская С.М. *Усто Мумин (Александр Васильевич Николаев). 1897-1957. Жизнь и творчество*. Ташкент, 1973, с. 41; Еремян Р. *Ук. соч.*, ил. 47.

катом. Обращает на себя внимание некоторое несоответствие тонкости живописного решения «плакатному» содержанию картины. Впрочем, это не самая удачная работа талантливого художника.

Таким образом, плакат «Все мужчины идите на сбор хлопка» из собрания Государственного музея Востока, как мне кажется, являет собой гораздо более удачный вариант произведения на столь популярную в Узбекистане тему, вариант именно плаката со всеми присущими этому виду искусства характерными особенностями. И с большой долей вероятности можно быть уверенным в авторстве Усто Мумина.



Рис. 1

Неизвестный художник. Фронт трудящихся-ударников! Сплоченно идите взявшись за руки вперед к цели, против басмачей
Ташкент, кон. 1920-х гг.
бумага, цв. типографская печать
ГМВ, инв. № 2764/10 НВ



Рис. 2 *Неизвестный художник.* Пришло время знаний. Каждый должен бороться за знания
Ташкент, нач. 1930-х гг.
бумага, цв. типографская печать
ГМБ, инв. № 2764/24 НВ



Рис. 3 *С. Мальт, Б. Шубин.* Работницы, вступайте в ряды ударниц. Жены рабочих, идите на фабрики, заводы, пополняйте ряды пролетариев
Ташкент, нач. 1930-х гг.
бумага, цв. типографская печать
ГМБ, инв. № 2764/11 НВ

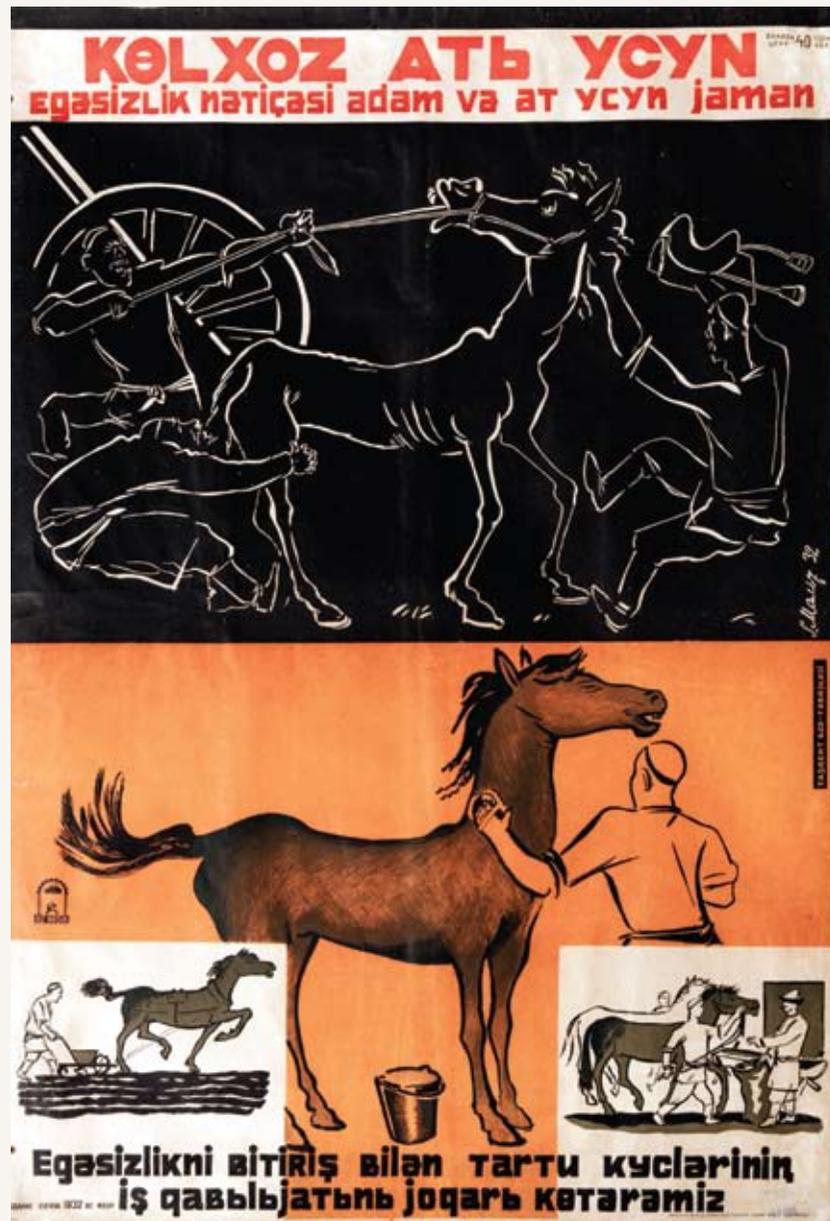


Рис. 4

С. Мальт. Коневодство — колхозу. Бесхозяйственность — плохо для колхоза. Победа над бесхозяйственностью приведет к порядку
Ташкент, 1932 г.
бумага, цв. типографская печать
ГМВ, инв. № 2764/7 НВ



Рис. 5

С. Мальт. Тактика врага поменялась — они маскируются под колхозников и саботажничают
Ташкент, 1933 г.
бумага, цв. типографская печать
ГМВ, инв. № 2764/8 НВ



Рис. 6

В. Медведев. Красному ударному труду привет!
Капиталисты, буржуи, тунсядцы прочь!
Ташкент, 1931 г.
бумага, цв. типографская печать
ГМБ, инв. № 2764/18 НВ



Рис. 7

Неизвестный художник. Депутат
Отпечатан в Москве, 1920-е гг. (до 1929 г.).
бумага, цв. типографская печать
ГМБ, инв. № 2764/6 НВ



Рис. 8 Неизвестный художник. Где нет классовой бдительности, там классовый враг вьет гнездо
Узбекистан, нач. 1930-х гг.
бумага, цв. типографская печать
ГМБ, инв. № 2764/5 НВ

Рис. 9 С. Мальт. Освободим женщин с детьми для работы в колхозах (Детский сад)
Ташкент, 1932 г.
бумага, цв. типографская печать
ГМБ, инв. № 2764/4 НВ



Рис. 10 А. Владычук. Колхоз
Туркмения, 1932 г.
бумага, цв. типографская печать
ГМБ, инв. № 2764/27 НВ



Рис. 11 Неизвестный художник. Организуем осенние посадочные работы! Подготовим технику к осеннему сезону!
Узбекистан, Ташкент, 1932 г.
бумага, цв. типографская печать
ГМБ, инв. № 2764/20 НВ



Рис. 12 *Неизвестный художник. Спиртное – враг хлопкороба*
Ташкент, 1933 г.
бумага, цв. типографская печать
ГМВ, инв. № 2764/2 НВ



Рис. 13 *Неизвестный художник. Где деньги? А семье?*
Россия, 1926 г.
бумага, цв. типографская печать
(<http://www.plakat.ru/Catalog/cat9.htm>)



Рис. 14

А. Волков. Женщины Узбекистана! Работайте наравне с мужчинами на фабриках
Ташкент, нач. 1930-х гг.
бумага, цв. типографская печать
ГМВ, инв. № 2764/1 НВ



Рис. 15

А. Николаев (Усто Мумин)? Все мужчины идите на сбор хлопка
Ташкент, 1931 г.
бумага, цв. типографская печать
ГМВ, инв. № 2764/3 НВ



Рис. 16 *А. Николаев (Усто Мумин). Портрет усто Насредина Шохайдарова*
Ташкент, 1935 г.
бумага, акварель
ГМВ, инв. № 2591 III

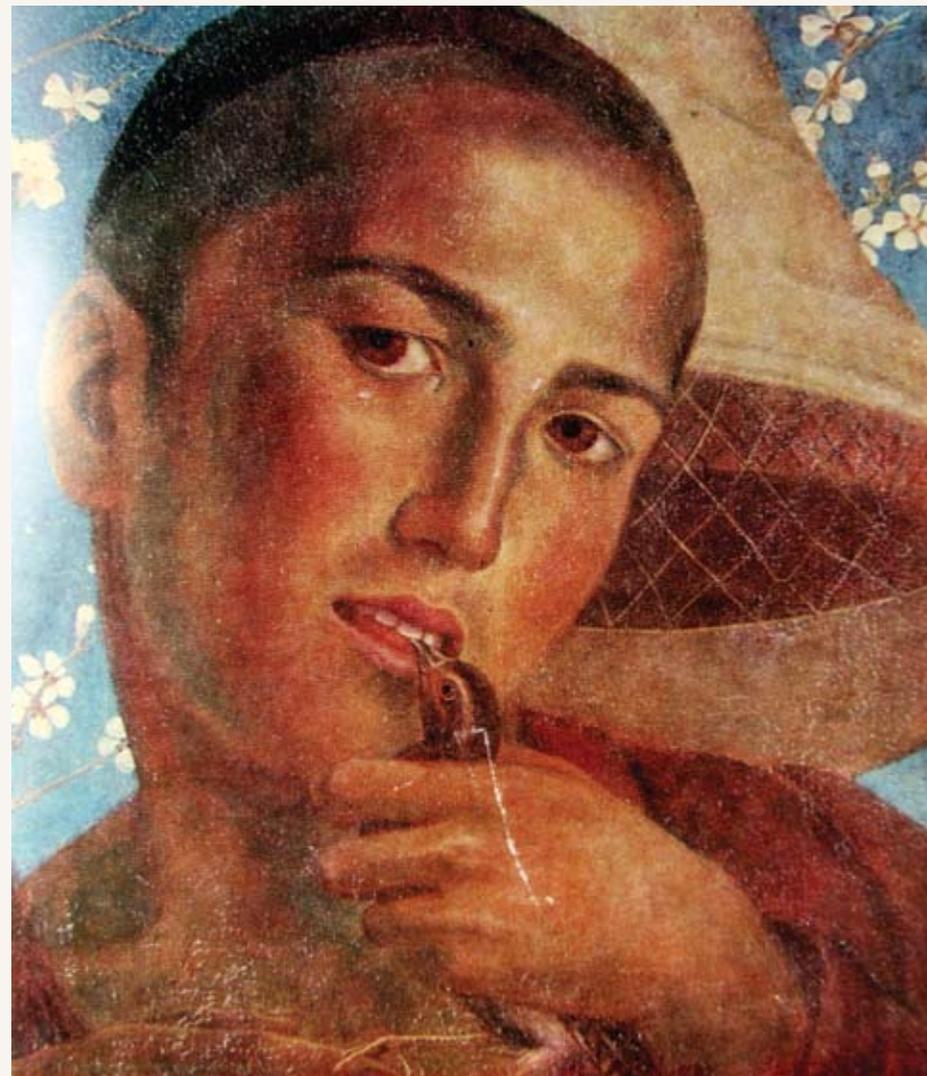


Рис. 17 *А. Николаев (Усто Мумин). Мальчик с перепелкой*
Ташкент, 1928 г.
дерево, темпера
Государственный музей истории культуры и искусства
Узбекистана, Самарканд



Рис. 18 А. Николаев (Усто Мумин). Юноша с гранатом
Самарканд, 1924 г.
бумага, цв. тушь
Частное собрание

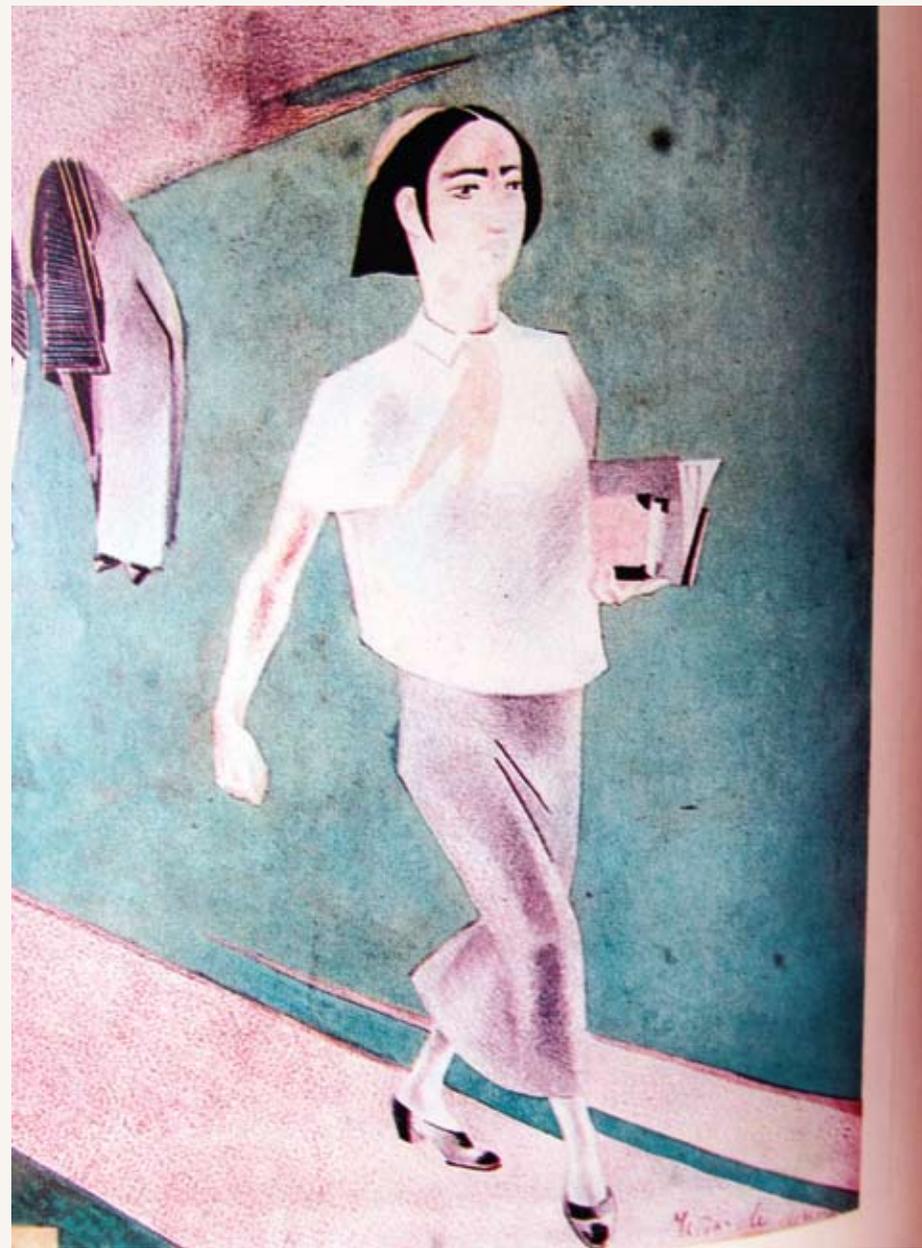


Рис. 19 А. Николаев (Усто Мумин). Без паранджи
Ленинград, 1930 г.
бумага, тушь, акварель
Частное собрание



Рис. 20 А. Николаев (Усто Мумин). Все мужчины на сбор хлопка!
Ташкент, 1933 г.
бумага, хромолитография
Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент



Рис. 21 Николаев (Усто Мумин). Ни грамма потерь! Ни минуты простоя! Весь хлопок государству!
Ташкент, 1933 г.
бумага, хромолитография
Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент



Рис. 22 А. Николаев (Усто Мумин). Эскиз плаката «Все мужчины на сбор хлопка!»
Ташкент, 1930 г.
бумага, гуашь
Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент



Рис. 23 А. Николаев (Усто Мумин). Белое золото
Ташкент, 1934 г.
холст, масло
ГМВ, инв. № 2760 III

Н.В. Арчинская

Мартын Петросян

Мартын Петросян — художник большого дарования, обладающий в армянском искусстве второй половины прошлого — начала нынешнего века, говоря словами Е. Баратынского, «лица необщим выраженьем». Главная особенность его творчества — утонченная духовность образов, отражающих целостное религиозно-мистическое видение мира, а также сочетание современности и погруженности в глубокое прошлое национальной культуры. При взгляде на холсты и графику Петросяна невольно вспоминаются словно заряженные энергией армянские амулеты бронзового века, экспрессивные образы средневековых армянских (а также персидских) миниатюр, армянские храмы с неповторимым сочетанием монолитных объемов и пластического декора, бесконечные плетения хачкаров (каменных стел с изображением животворящего креста), охристый колорит ковров, ковров и всей Армении, окрашенной, по выражению О. Манделштама, «охрою хриплой». Куда бы ни забросила его судьба,

Петросян остается армянским художником, воплощающим средствами современного искусства некие изначальные и вечные начала бытия.

Мартын Виравович Петросян родился в 1936 г. в деревушке Цахкашен, в многодетной крестьянской семье. Детство и отрочество провел с родителями в Баку, где окончил среднюю школу. С 1953 по 1958 г. учился в Ереванском художественном училище им. Ф. Терлемезяна. Вплоть до начала 1990-х гг. жил и работал в Ереване (за исключением нескольких лет, проведенных в конце 1950-х гг. в Ленинграде), позже обосновался в Канаде, откуда регулярно приезжает на родину.

Творческая индивидуальность Петросяна впервые со всей определенностью проявилась в большом полотне «Саят-Нова» (1963, частная коллекция), в котором был создан образ восточного поэта — *ашуга*, поющего под аккомпанемент *кяманчи* и находящегося как бы в чудесном саду собственной поэзии. Образ этот выглядит иллюстрацией слов Валерия Брюсова, переведившего многих старых армянских поэтов: «Саят-Нова впервые показал и доказал, что певец не только увеселитель на пиру, но и учитель и пророк»¹. Стилизованное и скульптурно-четкое изображение главного персонажа наполнено у Петросяна высокой духовностью, словно освещающей собой остальные элементы композиции: змеящиеся полосы земли и ручья, фигуры девушек на заднем плане и переливы орнаментальной листвы на шарообразных кронах деревьев. Преобладающие синие тона, от почти черных до голубых, вместе с оранжевыми, желто-охристыми, зелеными и белыми образуют законченное и утонченное декоративное целое.

В своих последующих произведениях художник откажется от присущих «Саят-Нове» несколько нарочитой стилизации форм и ярких, открытых тонов, но сохранит как нечто органически присущее его искусству одухотворенность образов, чувство цветовой гармонии, музыкальность ритмов, пристрастие к орнаментально трактованным цветовым планам, передающим реальные особенности армянского ландшафта, и умение соединить реальность с волшебством восточной поэзии. В середине 1960-х Петросян пережил увлечение искусством Пабло Пикассо, кото-

¹ Брюсов В. *Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней*. М., 1916, с. 69.

рое помогло ему выработать, сохранив все своеобразие своего видения, по-современному экспрессивный и лаконичный пластический язык. Отказавшись от яркой палитры, мастер находит во второй половине десятилетия свою, в дальнейшем почти неизменяемую гамму приглушенных земляных красок с широкими градациями коричневых, желто-охристых, а также серых, черных и белых тонов, дополненных глухими зелеными, голубыми или терракотово-красными. Цветовая композиция строится на контрастах и созвучиях в пределах одной тональности, причем используются в основном приглушенно-матовые или тающие оттенки. Цвет не воздействует активно на зрителя (хотя в работах 1960-х и 1970-х гг. красочность еще сохраняется), а требует углубленного созерцания. В цветовом и композиционном строе есть сходство с гобеленами, но живописное изображение не уподобляется в прямом смысле слова ковру, оставаясь трехмерным и пейзажным. В трактовке формы достоверность сочетается с пластическими деформациями, которые служат целям экспрессивной выразительности отдельного образа и картины в целом.

На рубеже 1960–1970-х гг. Петросян написал масштабное и во многом программное полотно «Жертвоприношение» (Музей современного искусства, Ереван). На нём изображен царь Урарту, который со своими военачальниками и жрецами приносит человеческую жертву при основании крепости Эребуни — будущего Еревана. Рассматривая это магическое действие, мы как бы переносимся в эпоху сложения самого армянского этноса. Петросян, как никто, умеет передать таинственную атмосферу древней мистерии — его персонажи подлинно мифологичны. Они вперяются в зрителя магическим взглядом, преодолевающим пространство и время, кажутся видением, выплывающим из баснословного прошлого и олицетворяющим духовную связь времен. При этом жестокое языческое жертвоприношение благодаря бесплотности и обобщенности образов становится символом жертвы вообще, как условия всякого великого человеческого деяния.

Как никто другой из художников его поколения, Петросян видит в религиозном мифе высшее знание о мире как таинственном, одушевленном и взаимосвязанном целом, обладающим некоей неизменной во времени внутренней структурой, проступающей сквозь изменчивый облик явлений (рис. 1). Отсюда — присущее ему стремление показать

«скелет» персонажа или предмета, орнаментальность композиций и самой трактовки формы, использование пластических метафор и уподоблений и соответственно тесная стилевая связь с древним религиозным искусством. Связь, основанная не на внешнем подражании, а на внутренней близости и свободном диалоге.

В работах художника образы, сохраняя жизненность, уподобляются вневременным знакам, причем запечатлевается как бы сам переход одного в другое. Не утрачивая монументальной статичности, композиции наполняются движением, выраженным в чередовании цветовых планов, течении линий, переходах оттенков, передающих живое разнообразие мира.

Помимо «Жертвоприношения» Петросян написал в конце 1960-х и в 1970-е гг. немало других полотен, среди которых — «Мальчики» (ГМВ, Москва) (рис. 2), «Подруги», «Девушки, собирающие в горах цветы», «Дружба» (все три находятся в Музее современного искусства в Ереване). В каждом из этих холстов персонажи обособлены и вместе с тем молчаливо общаются друг с другом, их связывает любовь и внутреннее сродство. Человеческая фигура, в которой есть часто нечто иконное, становится средоточием духовного начала всего произведения. В ней всегда ясно различимы черты личности и даже облика автора, и одновременно она является неким общеармянским портретом. Переключаясь с образами древних рельефов и миниатюр, напоминая о звучании церковной и народной музыки, герои Петросяна воплощают такие характерные особенности национальной психологии и художественной культуры, как строгость и печаль, сочетание монолитной цельности и экспрессивности, резкости и лиризма.

Так же синтетичен и одновременно «портретен» в его живописи пейзаж — очерченные волнистой линией планы гор, стилизованные деревья с метелками соцветий или сердцевидными листьями, орнаментальные извивы рек. В рамках своей стилевой системы Петросян свободно переходит от мягко-живописной к более графичной манере, от контрастных цветовых сочетаний и четких узоров к блеклым полутонам, а также от монументальных фигурных композиций к более камерным изображениям женщин, пейзажам и натюрмортам.

В 1980-е гг. в живописи Петросяна намечаются новые тенденции. Тональность его картин становится сумрачнее и глуше, декоративность

и цвет как бы уходят в подтекст. Образы приобретают еще более поэтическое и углубленное звучание, что достигается не композиционными, а цвето-пластическими средствами. Не случайно художник в те годы порой переписывал старые картины, изменяя лишь их цветовой строй (характерный пример — уже упомянутый холст «Мальчики»). Живопись становится более многослойной, цветовые планы тонально сближаются или уступают место сложной цветовой смеси из близких оттенков. По этому сплавленному фону с помощью легких касаний кисти, вибрирующих штрихов, веерообразных мазков (неожиданно перекликающихся с живописным почерком М. Сарьяна 1910-х гг.), тонких абрисов и пятен краски мастер моделирует как бы тени вещей. На сумрачных холстах играют скрытые красочные оттенки, проступают невидимые формы, картины светятся изнутри, обнаруживая глубину своего внутреннего пространства.

Одно из самых значительных произведений Петросяна 1980-х гг. — большое полотно «Таинственный странник» (ГМВ), в котором предстает полный мистического смысла въезд Христа в Иерусалим (рис. 3). За однородной красочной поверхностью с блеклыми зеленовато-охристыми разводами зрителю постепенно открывается широкая панорама с уходящими вдаль орнаментальными зигзагами оврагов, священным городом на холме и зубчатыми вершинами скал на горизонте.

В 1960-е гг. произошло становление Петросяна не только как живописца, но и как графика. Его графические работы стилистически близки живописным, но обладают своей неповторимой выразительностью, раскрывая новые грани дарования мастера. В рассматриваемый период они представляли собой главным образом иллюстрации к армянскому фольклору и эпосу, к произведениям средневековых писателей, а также классиков новейшей армянской литературы, обрабатывающих фольклорные и эпические мотивы.

Одна из первых серий таких иллюстраций была выполнена в 1963 г. на сюжеты «Сказки о репке», пересказанной писателем XIX в. А. Хенкояном. В этой — едва ли не единственной у художника — изданной детской книжке текст лишь окаймляет красочные изображения, выполненные, как вся графика Петросяна, с помощью акварели и рисунка тушью и заполняющие весь разворот. Действие происходит на фоне характерного для Армении пейзажного мотива с конусами и овалами гор

на заднем плане, а ближе к зрителю — с холмами, пашнями, деревьями с круглыми кронами и сложенными из камней деревенскими постройками. Форма везде обобщена и как бы начинена орнаментом. Складки гор превращены в пучки упругих линий, геометризованные листья деревьев образуют плотный и сквозящий переливчатый узор, земля представляет собой мозаику из белых и окрашенных пятен и полос. Пробелы, сгущения и разряжения цвета создают впечатление южной солнечности и светоносности изображенного. Орнаментальная основа, динамичный ритм линий превращают конкретный мотив в образ мира, одновременно движущегося и неизменного. В экспрессивности графического почерка художника есть нечто общее с рисунками Сарьяна и Ван-Гога.

Немного позднее Петросян выполнил иллюстрации к двум созданным по фольклорным мотивам сказкам Ованеса Туманяна: «Гарник Ахпер» (1964) и «Удивительный ашуг» (1967). Последнее произведение оказалось особенно близким автору картины «Саят-Нова», так как в нем идет речь о народном поэте, певце и музыканте, завораживающем, подобно Орфею, людей и природу.

В постраничных иллюстрациях к «Удивительному ашугу» натурные мотивы претерпевают еще большую по сравнению с предыдущей работой художника, трансформацию. Ветки деревьев сплетаются в сложные и цельные узоры, струи воды образуют прихотливую вязь. Птицы, травы, цветы и другие существа природного мира превращаются на наших глазах в графические детали, заполняющие поверхность листа и создающие впечатление восточного узорочья. Мир предстает чудесным садом, по которому странствует герой сказки, в образе которого детское простодушие, чистота, наивность и незащищенность соединены с неодолимой духовной силой, способной побеждать мировое зло и укрощать стихии природы.

Таков и герой следующей, весьма значимой в творчестве художника серии иллюстраций к национальному эпосу «Давид Сасунский» (1969). Здесь у Петросяна были свои предшественники, в первую очередь выдающийся армянский художник XX в. Ерванд Кочар. В своих чеканно-скульптурных рисунках гуашью, созданных в 1936-1939 гг. и предвосхищавших будущий знаменитый памятник Давид Сасунскому, Кочар воплощал сверхчеловеческую мощь героев эпоса с помощью единственно допустимой в тогдашнем Советском Союзе неоклассической стилизации

живых форм. Петросян пошел по другому пути. Его иллюстрации стали погружением в мифологический мир эпоса, попыткой говорить на его языке. Художник избрал в качестве сюжета всего четыре ключевых события эпоса: сцену с Давидом-пастушком, пригнавшим, на страх жителям, к воротам города диких зверей; сбор арабами дани и увод в плен армянских женщин; победу над Мсра-меликом, а также встречу Давида после победы с мудрым стариком-арабом, просящим пощадить невинных жителей. Действие происходит на фоне сказочного восточного дворца или среди гор мифического края Сасун, о котором в эпосе сказано, что «он из утесов сбит, там грудной ребенок дэвом глядит. Там и трава людей язвит, там и меч, как молния, разит»². Слово «Сасун» этимологически восходит к слову «ярость», и в горных сценах у Петросяна все полно захватывающей экспрессии, хотя она носит не столько яростный, сколько экстатический характер. В то время как в эпосе завоеватели Армении арабы, Петросян делает их похожими на персов и ассирийцев, как бы опускаясь вглубь истории, к временам, когда рождались сказания о сасунских богатырях. Персонажам его иллюстраций присуща характерная для древнего искусства наивная демонстративность и ритуальная значительность жестов, напоминающих движения марионеток. При этом художник воплощает и характерные национальные черты, и конкретные эмоции. Царственные и бездушные арабские (или персидские) воины противопоставлены закованному в цепи хрупким и печальным армянским женщинам и грациозным музыкантам. Квадратная и мощная, несмотря на небольшие размеры, фигурка Давида проникнута не столько физической, сколько духовной силой. Масса волос превращена у него в сияющий нимб, знак избранничества, в выражении иконописного лица читаются сопереживание страданиям народа. В кульминационной сцене встречи Давида со старым арабом энергия, которой проникнута вся графическая композиция, приобретает космический характер, воплощая победу добра над злом.

Следующий этап в графическом творчестве Петросяна был связан с созданием в 1970-е гг. больших листов, воплощающих образы средне-

² Давид Сасунский. *Армянский народный эпос*. Л., 1982, с. 8.

векового баснописца Вардана Айгекци (XIII в.) (рис. 4), а также обработанной Туманяном народной сказки «Безрукая девушка» и поэмы А. Исаакяна «Лилит» (рис. 5). Как и предшествующие листы, все они не были тиражированы в книгах и остались произведениями станкового творчества, зачастую весьма внушительных размеров.

В листах 1970-х и начала 1980-х гг. пространство действия в еще большей степени, чем прежде, отождествляется с поверхностью листа и одновременно уходит в бесконечность благодаря многослойной цветовой и графической разработке. Фон с легкими пятнами акварели и сеткой тончайших штрихов туши составляет одно целое с образами «дивных» и порой страшных в своей мистичности литературных героев, мифологических зверей и растений. Сгущения и разряжения штрихов, переливы охристых и золотистых тонов создают впечатление старинной восточной парчовой или шелковой ткани, а иногда напоминают серебристое кружево. Ассоциации эти не случайны, поскольку Петросян стремится показать именно «ткань» бытия, в которой человек и создания его рук, живая природа и неорганический мир в буквальном смысле сплетаются в одно целое. Главное отличие рассматриваемых листов от предыдущих заключается в необычайной утонченности линейного и цветового строя, а также особой светоносности изображений, передающих сложную цельность и единство мира.

Эта утонченность достигает кульминации в произведениях Петросяна, созданных после его переезда за границу. Художник по-прежнему являет себя в двух ипостасях — как живописец и как график. Но графика его перестает быть по преимуществу книжной иллюстрацией (хотя в ней возникают порой художественно выразительные образы средневековых сказаний) и в большей степени сближается в своих сюжетах и стилистически с живописью.

В 1990-е и в первое десятилетие 2000-х гг. Петросян пишет пейзажные виды с возносящимися к небу горами, часто символизирующими библейский Арарат, с долинами, причудливо изогнутыми деревьями, фигурками людей и животных. Призрачные, порой похожие на тени, эти композиции представляют собой уже совершенно визионерские картины, в которых явлены духовная сущность и единство мира. В натюрмортах природа и сама стилистика позднего искусства Петросяна выступают

крупным планом. Но главное место в его творчестве последних десятилетий занимают символические образы женщин (рис. 6). «Луноликие» восточные красавицы, изображенные анфас или в профиль, предстают отрешенно-созерцательными с защитным и охраняющим ритуальным жестом скелетообразных кистей рук, погруженными в родственную им природу. Одеты в причудливо-фантастические, нематериальные наряды, они заставляют вспоминать уже не только персонажей армянских или иранских миниатюр, но также образы буддийского искусства Индии, китайской или японской живописи, а также произведения восточного прикладного искусства. Созданные художником живописные и графические композиции представляют собой как бы восточный вариант европейской «вечной женственности», воплощение «души мира» и некий художественный синтез всего религиозного опыта Востока. При этом они отмечены неповторимо петросяновскими чертами, проявляющимися в сочетании бесплотности с ювелирной законченностью форм и игольчатой остротой линий, в обобщении с разнообразием деталей (рис. 7).

Несмотря на неизбежное общее ощущение некоторой монотонности, женские образы, созданные художником в 1990-е и первое десятилетие 2000-х гг., не повторяют друг друга. И, может быть, именно в этих образах, как и во всем позднем творчестве, наиболее полно проявляется сущность творческой индивидуальности Мартына Петросяна — мистика, визионера и мечтателя.



Рис. 1

М. Петросян. Арарат
1979 г.
холст, масло, 103х69 см
ГМВ, инв. № 10938 III



Рис. 2 М. Петросян. Мальчики
1980 г.
холст, масло, 75x85 см
ГМВ, инв. № 12919 III



Рис. 3 М. Петросян. Таинственный странник (Въезд в Иерусалим)
1982 г.
холст, масло, 135x120 см
ГМВ, инв. № 12916 III



Рис. 4 Человек и лев (иллюстрация к «Басням» Вардана Айгекци) 1971 г.
бумага, акварель, тушь, перо, 63х43 см
ГМВ, инв. № 9403 III



Рис. 5 М. Петросян. Иллюстрация к поэме А. Исаакяна «Лилит» 1970 г.
бумага, акварель, тушь, перо, 60,4х80,4 см
ГМВ, инв. № 11275 III



Рис. 6 М. Петросян. Девушка с лианами
1978 г.
бумага, карандаш, 45x39 см
ГМВ, инв. № 9562 III



Рис. 7 М. Петросян. Дама с вазой
1982 г.
холст, масло, 70x50 см
ГМВ, инв. № 12921 III

М.М. Бронштейн, Ю.А. Широков

Работы Сергея Тегрылькута в собрании ГМВ

В Государственном музее Востока хранятся четыре гравированных моржовых клыка, выполненные Сергеем Тегрылькутом — одним из самых одарённых чукотских резчиков и гравёров по кости конца XX — начала XXI вв. (рис. 1). В 2005 году художник трагически погиб — он утонул во время морской охоты в Беринговом проливе, неподалёку от селения Лорино, где прошла большая часть его достаточно короткой жизни.

Сергей Тегрылькут родился в 1957 г. В детстве, как все его сверстники из «национальных» посёлков прибрежной Чукотки, он вместе с родителями охотился и рыбачил, в отрочестве был отправлен в интернат, в юности по окончании школы призван в армию. После армии, как это тоже часто случалось с чукотскими и эскимосскими молодыми людьми, Сергей долго «возвращался домой»: к морю, к охоте, к родному языку. Были на этом пути и служба в милиции, и работа в «ЦК» — центральной котельной райцентра, где будущий художник «служил» коче-

гаром, но в конечном итоге он снова поселился в Лорине, снова стал охотиться на морского зверя.

Для многих коренных жителей чукотских побережий, особенно для мужчин, резьба по клыку моржа являлась вплоть до недавнего прошлого таким же естественным делом, как охота в море. Начал заниматься резьбой и Сергей Тегрылькут. В нач. 1980-х гг. это занятие настолько захватило его, что он провел несколько месяцев в Уэлене на стажировке в знаменитой Уэленской косторезной мастерской у известного гравера Лидии Теютиной. Вернувшись в Лорино, Тегрылькут продолжал охотиться, но резьба и особенно сюжетная гравировка по кости занимали все более важное место в его жизни. В сер. 1980-х гг. Сергея назначили руководителем лоринского филиала «Уэленской косторезки» («Уэленской косторезной мастерской им. Вуквола»). Здесь в Лорине сложились в эти годы основные черты художественного почерка Тегрылькута.

В 1990-е гг., когда на Чукотке были закрыты многие предприятия, созданные в советское время, в том числе лоринский филиал Уэленской мастерской, Сергей продолжал заниматься резьбой и гравировкой, однако всё чаще художнику приходилось искать другие занятия, чтобы заработать на жизнь, прокормить семью. Как правило, это были всё те же охота и рыбалка. На какое-то время Тегрылькут оставил Лорино и переехал в Инчоун, небольшое селение неподалёку от Уэлена, на берегу Северного Ледовитого океана, но затем опять вернулся на побережье Берингова пролива. В Лорине Сергей пытался возродить косторезную мастерскую. Сделать это жителям посёлка в конечном итоге удалось, но новая «лоринская косторезка» открылась уже после смерти художника.

Работы Тегрылькута из коллекции Музея Востока датируются едва ли не самым ярким периодом в его творчестве — серединой 1980-х гг. Авторы статьи приобрели их у Сергея весной 1987 г. во время музейной закупочной экспедиции на Чукотку. Два гравированных клыка из четырёх полностью посвящены жизни морских арктических зверобое. На лицевой стороне гравюры «Охота на моржей на лежбище» (рис. 2, а-б) зритель видит вооружённых копьями охотников, вступающих один на один в схватку с сильным и опасным зверем. На оборотной стороне гравированного клыка — итог успешной охоты: зверобои разделывают туши моржей.

Приблизительно так же разворачивается действие на гравюре «Возвращение с охоты» (рис. 3, а-б). На одной её стороне изображены двое мужчин, крадущиеся среди ледяных торосов к лежащим у полыньи тюленям. На другой стороне гравюры — возвращение с добычей: женщины с ковшиками в руках встречают охотника, положившего на снег у яранги нерпичьи туши. Судя по названию гравированного клыка, именно эта часть композиции должна рассматриваться как основная. Почему художник отдал предпочтение не драматичным эпизодам охоты во льдах, а «мирной сцене» в прибрежном посёлке, догадаться несложно. На гравюре запечатлён старинный обряд «кормления» принесённого с охоты зверя.

Сцены охоты на моржей, тюленей, китов есть и на двух других гравированных клыках — на гравюрах «Сюжеты Чукотки» (рис. 4, а-б) и «Танцы журавлей» (рис. 5, а-б). Однако помимо морских зверобоев мы видим здесь и других персонажей. Одна из сторон гравюры «Сюжеты Чукотки» рассказывает о жизни оленеводов; на гравированном клыке «Танцы журавлей» изображены чукотские юноши и девушки, наблюдающие за брачными играми птиц.

Темы, выбранные Сергеем Тегрылькутом, далеко не случайны. К сюжетам, связанным с охотой на морского зверя, обращались практически все народные художники прибрежной Чукотки. Уже на самых ранних гравированных клыках — они датируются рубежом XIX–XX вв. — можно увидеть зверобоев, охотящихся на животных полярных морей. Популярность подобных мотивов легко объяснима. Добыча морского зверя — основа той жизни, которую на протяжении многих столетий ведут коренные жители чукотских побережий. Почти такой же традиционной является тема оленеводства. Морские охотники, населявшие береговые поселки, вплоть до недавнего времени поддерживали тесные связи с кочующими по тундре пастухами. Быт оленеводов был хорошо знаком резчикам и граверам из прибрежных селений. Сцены из жизни «оленных чукчей» стали украшать гравированные клыки как минимум с начала 1920-х гг. Сказочные, фольклорные сюжеты, а именно к ним, на наш взгляд, следует отнести содержание гравюры «Танцы журавлей», появились в чукотской и эскимосской гравировке в 1930–1940-х гг. Таким образом, уже тематика произведений Сергея Тегрылькута свидетельствует о том, что

творчество этого мастера развивалось в русле художественной традиции, прочно утвердившейся в народном искусстве Чукотки XX столетия.

То же можно сказать о стилистике произведений. Художник использовал изобразительные средства, традиционные для сюжетной гравировки на моржовых клыках. Композиция его гравюр ритмична и уравновешена. Так, например, в работе «Охота на моржей на лежбище» Тегрылькут, объединив фигуры зверобоев и моржей в небольшие группы, придал композиции чёткий, ясный, орнаментальный характер.

Линия рисунка в работах Тегрылькута лаконична и точна. Следуя правилам, сложившимся в изобразительном искусстве Чукотки ещё в начале XX в., художник отдавал предпочтение крупным, чётко очерченным силуэтам. Наиболее заметны эти черты его творческого почерка в гравюре «Возвращение с охоты», где особая роль принадлежит тонким чёрным линиям.

С 1920-х гг. в гравюре на моржовых клыках используется графит цветных карандашей. От скупых сочетаний локальных цветов художники постепенно перешли к более сложной колористической гамме. Большую роль играет цвет и в произведениях Тегрылькута. В его гравюрах отчётливо прослеживается поиск цветовых решений, наиболее полно соответствующих характеру изображения. В этом отношении примечательна работа «Танцы журавлей». Художник широко использовал различные оттенки коричневого цвета. На одной стороне гравированного клыка, там, где изображены сцены морской охоты, Тегрылькут, окрасив моржей в светло-коричневые тона, придал их телам тяжеловесность и монолитность, на другой стороне гравюры, добавив к охристым тонам серый цвет, получил идеальные цветовые сочетания для изображения легких силуэтов журавлей.

Будучи художником в полном смысле этого слова, Сергей Тегрылькут не только следовал традиции, но развивал и обогащал её. Так, к примеру, в теме морской охоты Тегрылькута в первую очередь привлекал такой её аспект, как «память о прошлом». Гравюра «Охота на моржей на лежбище», на которой зритель видит людей с копьями в руках, повествует об одном из старинных охотничьих приёмов чукчей и эскимосов. В прежние времена зверобои, добывая моржей на морском берегу, никогда не применяли огнестрельного оружия. Иначе напуганные звуками выстрелов

моржи, устремляясь к воде, неминуемо покалечили бы в давке собственных детёнышей. Для того чтобы подчеркнуть, что сцены, запечатлённые на гравированном клыке, происходили в прошлом, гравёр облачает своих героев в плащи из кишок моржа. Нынешние охотники Берингова пролива уже не носят эту некогда широко распространённую одежду.

Ещё отчётливее «красота минувшего» ощутима в гравюре «Возвращение с охоты». В том, что эта композиция переносит зрителя в далёкое прошлое, сомневаться не приходится. Красноречиво напоминает о старине изображение охотника, стреляющего из лука (стоит ли говорить о том, что на Чукотке охотничий лук и стрелы давно вышли из употребления?). Есть в этой работе и другие, менее явные приметы времени. Один из зверобоев подкрадывается к нерпе, накрывшись тюленьей шкурой: во второй половине XX в. к подобному способу охоты прибегали не часто. Возвратившийся в посёлок морской охотник подходит к яранге, однако оседлые жители чукотских побережий, в отличие от живущих в тундре кочевников-оленоводо, ещё в 1950-х гг. переселились из яранг в дома русского типа.

Изображена на гравюре ещё одна примечательная сцена, напоминающая о прошлом. Как было отмечено выше, главное для художника в этом произведении — рассказ о «кормлении» убитого охотниками зверя. Проходило оно следующим образом. Когда мужчина приносил с охоты нерпу, женщина выходила навстречу и «поила» тюленя водой. По представлениям жителей Чукотки, ковшик воды должен был «примирить» людей и животных. Думается, что этот старинный обычай, свидетельствующий о том, что полярные охотники воспринимали зверей как братьев, которым они, люди, обязаны жизнью, не случайно привлёк внимание Тегрылькута. Художник стремился показать органичную связь человека со всеми живыми существами.

Этой гуманистической, по сути, идеей пронизана одна из лучших работ Сергея Тегрылькута в собрании Музея Востока — гравированный клык «Танцы журавлей». На ней, как уже отмечалось, художник изобразил юношей и девушек, наблюдающих за большими и красивыми птицами. Рассматривая гравюру, можно увидеть немало любопытных деталей. Действие происходит в весенней тундре: речка уже вскрылась, но земля, лишь недавно освободившаяся от снега, ещё не успела покрыться

зеленю. Журавли разбились на брачные пары. Разделились на пары (юноша — девушка) и наблюдающие за птицами молодые люди. Цвета их одежд — кухлянок и камлеек — совпадают с цветом оперения журавлей. Молодые люди спрятались за «останцами» — выступающими из земли каменными глыбами — и внимательно смотрят, как журавли изгибают длинные шеи, расправляют сильные крылья. Речка, разделяющая людей и птиц, — своеобразная граница двух родственных миров, двух параллельных пространств.

Два параллельных пространства, сосуществующие друг с другом и образующие единый, целостный мир Арктики, — пространство людей и пространство зверей — можно увидеть и на гравюре «Сюжеты Чукотки». На той стороне моржового клыка, что посвящена морю, изображены охотники, разделяющие на льдине тушу кита, и белые медведи, занятые фактически тем же — охотой на морского зверя. Идея единства всего живого была, вероятно, очень важна для художника, если он обращался к ней едва ли не в каждой своей работе.

Оба гравированных клыка — «Танцы журавлей» и «Сюжеты Чукотки» — могут быть сближены как минимум ещё по одному признаку. Если в гравюрах «Охота на моржей на лежбище» и «Возвращение с охоты» Тегрылькут ясно давал понять зрителю, что действие происходит в прошлом, то в «Танцах журавлей» и в «Сюжетах Чукотки» явных примет времени нет. Сцены, изображённые художником, могли происходить и на его глазах, и задолго до его рождения. Используя подобный стилистический приём, гравёр, вероятно, хотел показать эпический масштаб происходящего, его «вневременной» характер. Мы не берёмся утверждать, что Сергей Тегрылькут был первым чукотским художником, поднявшимся до философского осмысления жизни, но вывод о том, что благодаря его творчеству содержание сюжетной гравировки на клыках моржа стало более сложным, представляется весьма вероятным.

Говоря о том новом, что появилось в современном народном искусстве Чукотки в значительной степени после работ Тегрылькута, мы хотели бы также остановиться на некоторых композиционных и колористических особенностях его произведений. В гравюрах «Сюжеты Чукотки», «Охота на моржей на лежбище», «Возвращение с охоты» художник демонстрирует умение оптимально соотносить композицию картины

с характерной, расширяющейся к основанию формой моржового клыка. В результате в каждой из этих работ ему удалось без использования линейной перспективы (этот изобразительный приём не применяется в чукотской гравировке) передать глубину пространства. Так, рассматривая гравюру «Сюжеты Чукотки», понимаешь, что собачья упряжка приближается к тебе, а оленья, напротив, уходит вдаль. Достигается это ощущение тем, что первая упряжка движется в направлении расширяющейся части клыка, а вторая — к его противоположной, сужающейся части. На клыке «Охота на моржей на лежбище» Тегрылькут разместил на одной стороне его узкой части фигурку охотника, склонившегося к камню, чтобы наточить нож, на другой стороне изобразил человека, присевшего отдохнуть с трубкой в руках. Занимая меньше места, чем фигуры стоящих охотников, два этих персонажа позволяют зрителю легко представить себе протяженность морского берега, на котором охотятся на моржей и разделяют их туши полярные зверобои.

Что касается цвета в работах Тегрылькута, то в дополнение к сказанному выше о поиске колористических решений, которые могли бы наиболее полно соответствовать характеру изображения, следует отметить также, что художник, судя по гравюрам из музейной коллекции, сумел найти свою собственную палитру. Она во многом условна, однако именно эта её черта придаёт работам Тегрылькута дополнительную ценность. У созданного им образа Арктики неповторимое, авторское своеобразие. Наиболее часто художник использовал тёплые песочные тона: они доминируют на гравированных клыках «Сюжеты Чукотки», «Возвращение с охоты», «Танцы журавлей». Но и в этих композициях, и особенно в работе «Охота на моржей на лежбище», присутствует холодный тёмно-серый цвет. Он контрастно оттеняет охру, а в последнем произведении выполняет ещё одну важную функцию: сближает изображения вооружённых копьями охотников с чёрно-белыми рисунками художников нач. XX в. Не зная цветных карандашей, они тонировали гравировку на моржовой кости сажей из лампы-жирника. Таким образом, цвет в гравюре «Охота на моржей на лежбище» становится важным фактором, раскрывающим её содержание — грусть по уходящим в прошлое традициям.

Анализируя изобразительные средства, которые использовал Сергей Тегрылькут, приходишь к выводу, что это был не просто одарённый

от природы мастер, но художник, хорошо знакомый с историей народного искусства Чукотки. Где и когда он приобрёл эти знания? На стажировке в Уэлене? В старших классах школы-интерната, где, как рассказывали нам учителя, Сергей оставил по себе добрую память? В таких «университетах», как армия, милиция, «центральная котельная»? У авторов статьи нет ответа на поставленный вопрос, но, опираясь на собственный опыт общения с Сергеем Тегрылькутом, мы можем уверенно говорить о том, что он обладал завидной тягой к знаниям.

С Сергеем мы познакомились, как уже известно читателю, в Лорине в 1987 г. На рубеже 1980–1990-х гг., приезжая в Москву, он обязательно приходил в Музей Востока, а весной 1993 г. стал участником нашей выставки в Тюбингенском университете в Германии. В зале, где были выставлены находки Чукотской археологической экспедиции нашего музея, Сергей Тегрылькут рисовал на бумаге (моржовую кость не пропустила строгая немецкая таможня) фигурки тюленей, моржей, китов, белых медведей. Выполненные на одном дыхании эти наброски удивительным образом перекликались с экспонировавшимися на выставке скульптурными изображениями полярных зверей, созданными две тысячи лет назад далёкими предшественниками нынешних чукчей и эскимосов.

В том же 1993 г. в Музее Востока была открыта постоянная экспозиция «Искусство Северной Азии». Мы включили в неё три работы Сергея, но это решение отнюдь не обрадовало художника. «В вашей коллекции есть старые мастера — Онно, Ичель, Эмкуль, — мне до них далеко», — сказал Тегрылькут.

В 1996 г. Сергей участвовал в археологических раскопках Музея Востока на побережье Берингова пролива. В экспедицию он приехал вместе с сыном, которому было в то время лет десять-двенадцать. Вместе со всеми они весь день работали на раскопе, а после работы охотились и рыбачили, существенно пополняя наше экспедиционное «консервно-сухофруктное» меню «дарами природы». Вечерами в балке — походном вагончике, где жила экспедиция, — Сергей показывал мальчику найденные в ходе раскопок старинные изделия из моржового клыка. Говорил он при этом мало, но каждое его слово было весомым и точным. «Ты хочешь, чтобы сын пошёл по твоим стопам?» — спросил Сергея один из нас. «Да, — ответил художник, — но к вам в экспедицию

я привёз его не за этим: пусть он хотя бы пару недель сытно поест». Середина 1990-х гг. была трудным временем для жителей Чукотки, особенно для детей. Исчезли продукты, которые раньше поступали с «материка», и если взрослые смогли относительно быстро перейти на традиционную пищу охотников и оленеводов, то детворе, привыкшей к «русской еде», нелегко было питаться почти исключительно мясом и рыбой.

Мы часто встречались с художником и после археологической экспедиции, в кон. 1990-х — нач. 2000-х гг., причём иногда при довольно занятных обстоятельствах. Так, однажды в квартиру одного из нас Сергей неожиданно явился не только со всем семейством, но и с купленной на Птичьем рынке собакой. «Вот уж не думал, — радостно повторял он, — что в Москве можно найти настоящую ездовую лайку!». Продолжались наши встречи с Сергеем Тегрылькутом и на Чукотке, но сейчас, к сожалению, уже не припомнить, какая из них была последней...



Рис. 1

Сергей Тегрылькут
Фото, 1980-е гг.
Из архива семьи художника



Рис. 2, а-б

Сергей Тегрылькют. Охота на моржей на лежбище
ГМВ, инв. № 11344 III

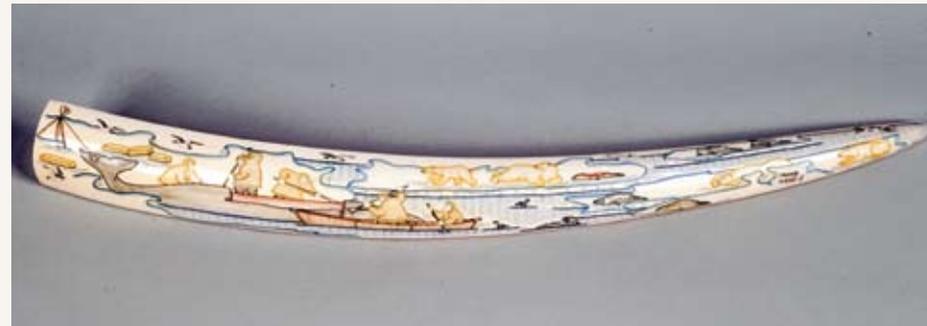


Рис. 3, а-б

Сергей Тегрылькют. Возвращение с охоты
ГМВ, инв. № 11348 III

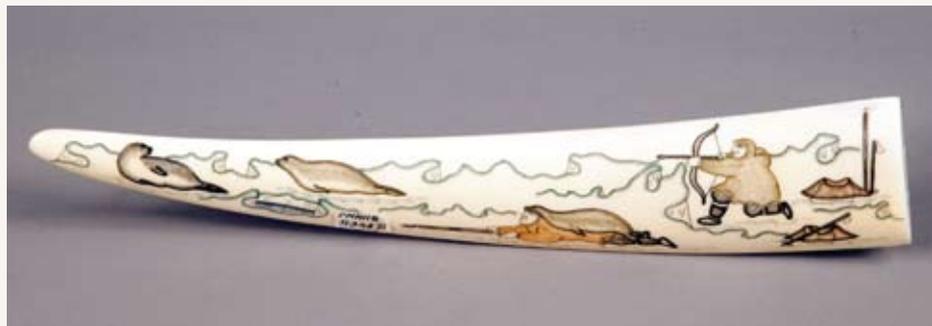


Рис. 4, а-б Сергей Тегрылькут. Сюжеты Чукотки
ГМВ, инв. №11352 III

Рис. 5, а-б Сергей Тегрылькут. Танцы журавлей
ГМВ, инв. № 11345 III

Авторы сборника

†Апчинская Наталья Вячеславовна (1937–2014) — главный научный сотрудник отдела искусства народов Кавказа, Средней Азии, Сибири и Крайнего Севера ГМВ, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств

Бронштейн Михаил Мокович — главный научный сотрудник отдела искусства народов Кавказа, Средней Азии, Сибири и Крайнего Севера ГМВ, кандидат исторических наук, заслуженный работник культуры; электронная почта: bronmi@list.ru

Гожева Наталья Анатольевна — главный научный сотрудник отдела искусства народов Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и Оке-

ании ГМВ, кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры; электронная почта: natalina38@yandex.ru

Каневская Наталья Андреевна — главный научный сотрудник отдела искусства народов Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и Океании ГМВ, кандидат искусствоведения; электронная почта: natakan.orientmuseum@yandex.ru

Карлова Евгения Михайловна — заведующая отделом искусства народов Ближнего и Среднего Востока, Южной Азии и Центральной Азии ГМВ, кандидат искусствоведения; электронная почта: emkarlova@yandex.ru

Кулланда Мария Всеволодовна — заместитель заведующей отделом искусства народов Ближнего и Среднего Востока, Южной Азии и Центральной Азии ГМВ, кандидат исторических наук; электронная почта: mahakullanda@gmail.com

Легостаева Альбина Сергеевна — заведующая отделом выставок и постоянных экспозиций ГМВ; электронная почта: albinalegostaeva@yandex.ru

Петрова Тамара Александровна — научный сотрудник отдела искусства народов Кавказа, Средней Азии, Сибири и Крайнего Севера ГМВ; электронная почта: tomapetrova02@gmail.com

Писцов Константин Михайлович — старший научный сотрудник отдела искусства народов Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и Океании ГМВ, кандидат исторических наук; электронная почта: pistsov-gmv@mail.ru

Сазонова Наталья Владимировна — заместитель генерального директора по учету и хранению — главный хранитель ГМВ, кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры; электронная почта: saznv@yandex.ru

Сорокина Галина Михайловна — старший научный сотрудник отдела искусства народов Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и Океании ГМВ, заслуженный работник культуры; электронная почта: kraton2@yandex.ru

Федорин Андрей Львович — ректор Института практического востоковедения (Москва), доктор исторических наук; электронная почта: ffeedd@list.ru

Хомутова Млада Львовна — старший научный сотрудник отдела искусства народов Кавказа, Средней Азии, Сибири и Крайнего Севера ГМВ; электронная почта: mlada_khomutova@mail.ru

Шептунова Ирина Игоревна — главный научный сотрудник отдела искусства народов Ближнего и Среднего Востока, Южной Азии и Центральной Азии ГМВ, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств; электронная почта: irina.sheptunova@yandex.ru

Широков Юрий Александрович — старший научный сотрудник отдела искусства народов Кавказа, Средней Азии, Сибири и Крайнего Севера ГМВ

SUMMARY

The papers represented in the XXVII issue of the *Scientific Bulletin* of the State Museum of Oriental Art deal with different aspects of the culture and art of the East. The editors have tried to arrange the material of the book in the regional and chronological order. Most papers are written by the authors on the basis of their reports delivered at the museum conferences and annual meetings. The whole body of the papers includes the description of fine art, crafts and folklore items of Buddhist, Muslim and Hindu cultures.

N.A. Kanevskaya devoted her paper «Kutani porcelain» to a special school in Japanese ceramic art, a phenomenon in decorative and applied art of Japan. In Russian Oriental studies so far there were no works dealing with Kutani porcelain production in spite of its wide popularity both in Japan and abroad. The author reviews brief history of the development of the craft from 17th to 20th century. She describes the main stylistic trends prevail-

ing in the Kutani porcelain. Particular attention is paid to the painting subjects and ornaments, as well as to the technological and stylistic features of certain furnaces. This study has allowed the author to attribute a number of porcelain works stored in the State Museum of Oriental Art.

K.M. Pistsov in his «Series of China's Folk Woodcuts "Xue Rengui's campaign to the East" from the collection of the State Museum of Oriental Art» has studied five non-attributed China's folk paintings in the Museum collection. The author found out that they are a series of color woodcuts illustrating the famous Chinese classic novel «Xue Rengui's campaign to the East». Pictures in the traditional form of scrolls were created in the late 19th century in the town Yangliuqing. Careful analysis of the depicted scenes in connection with the text of the novel allowed the author not only to attribute the woodcuts as series of episodes of the novel, but also to reconstruct the lost fragments of the series.

The focus of the paper «Early formative stages of metal art in Cambodia» by G.M. Sorokina is set on the formative stages of Khmer metal-casting traditions from the middle of the 2nd millennium BC till the 8th century AD. The most important stages of metal art evolution – bronze percussion instruments of Dong Son culture, recent archeological discoveries of bronze and gold items from Iron Age sites Phum Snay and Prohear, gold plaques of Oc Eo culture – are considered in the paper. In order to understand how early Khmer bronze sculpture appeared in the 6th century, the iconography and distinctive artistic features of the preceding Buddhist and Hindu images made of wood and stone are discussed. Buddhist and Hindu bronze sculptures of the 6th–8th centuries display a wide range of regional styles and casting characteristics.

The problem of cities in North Vietnam in the 15th–17th centuries is considered by A.L. Fedorin. The monofunctionality was typical for the most urban structures of medieval Vietnam, except of Thang Long and Fohien – the state capital and the port in the flow of the Red River. In this period the concept of a "city" as opposed to the "village" was absent in the language and psychology of the Vietnamese. This is largely explained by the presence of extremely strong agricultural community, which had been able to take over many of the functions of a city. This situation prevented the development of commodity-money relations and the formation of the capitalist elements.

A.S. Legostaeva in the paper «Play and rituals in the themes of Dong Ho folk paintings (based on the collection of the State Museum of Oriental Art)» identifies genre painting prints in the background of the wide panorama of cultural and historical life of Vietnam. The author describes that pictures reflect the phenomenon of real life: about the daily activities of the peasants and the festive elements of holidays, about the traditional entertainment and recreation in rural communities of northern part of Vietnam.

In her second paper «Folk painting as a source of inspiration for contemporary artists of Vietnam» A.S. Legostaeva deals with one of the most topical issues of art history – the question of tradition and innovation. As one of the important components of the cultural life of the country over the centuries, folk painting is as well a popular art form in modern times. Contemporary masters often apply to traditional art, particularly Dong Ho prints, borrowing either a single stylistic method or a composition as a whole and changing it according to their imagination and a rich arsenal of new materials and techniques used in contemporary art in Vietnam.

N.A. Gozheva in the paper «Iconographical cycles in the art of Theravada Buddhism» examines three cycles of Buddha images formed in the art of Theravada: eight major events in the life of the Buddha; "seven weeks" which include images of the great 49-days meditation; and the images of the planets and the days of the week. The author points iconographic features and differences of the depiction of each of the cycles in the art of Myanmar, Laos and Thailand.

«Buddhist iconography and its interpretation in the contemporary art of Indochina» is the focus of the second paper by N.A. Gozheva. She defines semantic vectors of the interpretative field of Buddhist iconography and shows how various masters of Indochina (Myanmar, Thailand, Laos, Cambodia, Vietnam) interpret Buddhist images at different levels: ideological and meaningful, symbolic and mythological, iconographic and stylistic, and finally, out-of-cult. The author comes to the conclusion that Theravada and Mahayana, Buddhist and non-Buddhist, religious and non-religious, traditional and modern are constantly overlapped, interacted, and reconsidered. These hermeneutic processes contribute to the further development of the iconographic system, allowing to create new images and filling old ones with new senses. It also shows the convergence of the iconographic systems

of different countries and the desire of artists to create a unified Buddhist iconography “without borders”.

«Images of ships in Ottoman decorative and applied arts of the 16th–19th centuries» by Maria Kullanda. An Iznik faïence dish featuring ships from the collection of the State Museum of Oriental Art is viewed in the context of similarly decorated Turkish handicraft articles of the 16th–19th centuries. Examining the emergence and spread of ship images in different kinds of Ottoman handicrafts the author traces close links between decorative arts and economy, politics and spiritual life of the Empire.

N.V. Sazonova examines Persian pen boxes and papier-mâché masters. During the Qajar period in Persia, masters started placing their marks with stamps on the inner surface of the papier-mâché pen boxes. In most cases the seal was embossed on a slip of gold paper, which was then pasted inside the lower lip of the cover. In other cases the seal matrix was applied directly to the papier-mâché body. The museum collection contains four pen boxes marked with their makers' seals. Two papier-mâché masters were active during the reign of Fath 'Ali Shah (1797–1834): Muhammad Hashim al-Musawi and Shafi' al-Husayni Mirza. One box bears a seal of Muhammad Husayn Taraj and the other one bears the seal of Muhammad Baqir Parvin Rahi active in the Qajar period.

E.M. Karlova looks at the modern Gods of Kolkata in her paper. Kolkata is a place of a long-lasting interaction of local and European traditions. Its religious center is the Kalighat Temple, related with a community of craftsmen called *kumbhars*. They make statues of Kali-Durga and others gods and demons using earth clay and *shola* pith. During the annual Festival Durgapuja richly decorated statues take part in rites and after they are drown in Hoogly river. In these sculptures centuries-old Hindu iconography meets contemporary motifs in all decorative rage.

The main object of the paper «Manasa: Text and visual Image» by I.I. Sheptunova is an altar image of the serpent goddess Manasa of Bengal. The author describes a process of creation ceramic sculptures of the goddess being supported in her intention by the investigations of E.N. Nikitina and J. Perryman in the district of Bankura in the West Bengal. I.I. Sheptunova pays special attention to the description of the serpent mythology in the first chapter of the *Mahabharata*, the *Adiparva*, and to late interpreta-

tions of this image in the medieval text of the «Padmapurana» by the Bengal poet Bijai Gupta. The author also tries to indicate names of characters represented in the altar image of the Moscow museum according to the text of the «Padmapurana».

T.A. Petrova describes the history of the Caucasus carpets collection in the State Museum of Oriental Art. Three sources of acquisitions to the Museum have shaped Caucasian collection: from private owners and collectors, from expeditions to the places of production of carpets in the Caucasus, as well as the acquisitions from the state institutions. The best part of Caucasian rugs collection of the first half of the 19th century was acquired during the first period of the Museum's activity in the 1918–1930s. The author describes the technological features of certain samples of Caucasian rugs, its material, carpet centers of the Caucasus, and some other subjects.

M.L. Khomutova in the paper «Posters of the late 1920's – early 1930's from the collection of the State Museum of Oriental Art. To the attribution of an anonymous poster» examines an interesting but an insufficiently studied theme – posters from the republics of Central Asia, created in the early decades of the Soviet Union. Presenting both signed and unsigned posters, she analyzes the main means of artistic expression, stylistic features, and color symbolism inherent in this kind of art of the period. She translates posters' slogan-signatures from Uzbek to Russian, and also makes the attribution of an anonymous poster, defining its author – Alexander Nikolaev (Usto Mumin), thus introducing into scientific circulation previously unknown interesting work of a talented artist.

Paper by late N.V. Apchinskaya «Martyn Petrosyan» is a short essay about one of the most original artists of Armenia. Creative individuality of Petrosyan was firstly clearly manifested in the large canvas “Sayat-Nova” (1963). Later rejecting the bright palette, master found his range of muted colors, figurative and mythological metaphors, that is his own unique style. His images maintaining vitality are likened to timeless signs filled with mystical significance (“Boys”, “A mysterious rider”, 1970–1980's). The artist also works as a book illustrator. In recent decades, he created a lot of fantastic mountain landscapes and sophisticated portraits of women.

Paper by M.M. Bronshtein and J.A. Shirokov entitled «Artwork by Sergei Tegryl'kut in the State Museum of Oriental Art», introduces the creative

heritage of one of the most talented indigenous Chukchi artists at the turn of the century. Four his engraved walrus tusks belong to the Museum's collection. S. Tegryl'kut (1957–2005) was not only a well-known carver and engraver, but also a skilled arctic maritime hunter. Adherence to the old traditions of Siberian art and search for new artistic forms were typical for his creative work.





Государственный

МУЗЕЙ
ВОСТОКА

Научные сообщения Государственного музея Востока

Выпуск XXVII

Составитель и отв. редактор: Н.А. Гожева



Подписано в печать 00.00.2016

Печать офсетная. Тираж 50 экз.

Отпечатано в типографии

МЕДИАКОЛОР