

СА-708

С-63

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА  
НАРОДОВ ВОСТОКА

С О О Б Ш Е Н И Я

Выпуск III

ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"  
Главная редакция восточной литературы

Москва 1970

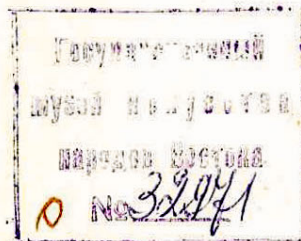
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА  
НАРОДОВ ВОСТОКА

СА-708

С-63.

С О О Б Щ Е Н И Я

Выпуск III



ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"  
Главная редакция восточной литературы

Москва 1970

Печатается по решению  
Редакционно-издательского совета  
Государственного музея  
искусства народов Востока  
Под общей редакцией  
В.Л.Сычева

Н.И.Ожегова  
ОБ ИКОНОГРАФИИ ОСНОВНЫХ СЦЕН НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ  
БИРМЫ XII-XIII вв.

В мировой литературе существует немного работ, посвященных настенным росписям Бирмы. Наиболее ранняя из них — это статья английского ученого Ч.Джрузеля, бывшего в 20-х годах директором Археологического Управления Бирмы. В ней Ч.Джрузель дает описание росписей небольшого храма в Пагане Нандамань, смысл и содержание которых он неверно относит к еретической секте бирманского тантрического буддизма и рассматривает все росписи храма под этим углом зрения<sup>1</sup>.

А.Кумарасвами в посвященном Бирме разделе своей книги "История искусства Индии и Индонезии" немного касается настенных росписей Бирмы, скороговоркой перечисляя отдельные, случайные в таком сочетании, паганские храмы с настенными росписями, подчеркивая художественную несамостоятельность бирманской средневековой живописи, ее стилистическую близость с живописью Гуджарата XII-XVI вв., Бенгала и живописью Непала, составляющими, по его мнению, единую линию средневекового индийского искусства<sup>2</sup>.

Концепцию о несамостоятельности бирманской живописи, подавляющем влиянии Индии на изобразительное искусство Бирмы последовательно проводит индийский ученый Н.Р.Рей, предлагая ошибочную схему развития бирманской настенной живописи, основанную на неверных датировках паганских храмов<sup>3</sup>.

Английский ученый-филолог Г.Х.Лус в своей статье<sup>4</sup> дает яркое, но довольно субъективное и общее описание деталей орнаментальных лент небольших храмов Пагана без анализа их содержания и художественных особенностей.

Однако автор этой статьи не ставил своей задачей подробно останавливаться на ошибках и достоинствах перечисленных выше работ. Тем более, что опубликованные за последнее время труды бирманских ученых внесли существенные поправки в фактологию и датировки многих явлений изобразительного искусства Бирмы.

Серьезным отношением к рассматриваемым вопросам и хорошим знанием исследуемого материала отличаются работы бирманских ученых-историков и лингвистов, на труды которых автор данной статьи неоднократно ссылается ниже. Однако росписи тех или иных храмов рассматриваются бирманскими исследователями или с точки зрения их литературного содержания<sup>5</sup>, или анализа литературных текстов на стенах старинных храмов Бирмы<sup>6</sup>.

Интересной и стоящей несколько особняком от всех изданных бирманскими исследователями работ явилась небольшая книга, выпущенная Археологическим Управлением Бирмы, в которой содержатся сведения о названиях и видах средневековой живописи Бирмы, о технике настенных росписей, дается описание отдельных сцен росписей некоторых храмов Бирмы, а также основанная на хорошем знании материала датировка отдельных памятников изобразительного искусства Бирмы<sup>7</sup>.

В настоящей статье впервые освещаются вопросы иконографии основных сцен бирманской живописи XII-XIII вв.

Материалы данной работы были изучены непосредственно на месте во время неоднократных поездок автора в Паган в 1962-1969 гг.

Автор статьи приносит искреннюю благодарность Директору Археологического Управления Бирмы У Аунг Зо и Главному хранителю Паганского отделения Археологического Управления Бирмы У Бо Ке за предоставленную возможность работать в храмах Пагана, за теплое участие и интерес, проявленные ими к данной работе.

Самые ранние дошедшие до наших дней памятники бирманской настенной живописи находятся в Пагане - древней столице первого бирманского государства, объединившего бирманские земли в единую могущественную державу Юго-Восточной Азии, существовавшую с середины XI в. по конец XIII в. Бир-

манцы по праву называют Паган восьмым чудом света. До сих пор он производит незабываемое впечатление. Этот мертвый на преобладающей части своей территории город занимает свыше 40 кв. км, на которых разбросано около двух с половиной тысяч архитектурных сооружений - храмов и ступ, разной величины, формы, разной степени сохранности.

Бирманские храмы эпохи Паганского королевства представляют собой великолепные образцы синтеза архитектуры, скульптуры и живописи. На их наружных стенах, ступенчатых террасах венчающих храмы пирамидальных форм, подчиняясь строгому архитектурному замыслу, четкой архитектонике членений зданий располагаются богатая орнаментальная лепнина и глазурованные терракотовые плиты со сценами из джатак. В самом храме помещаются одно или несколько скульптурных изображений Будд, живопись или рельефы, воспроизводящие сцены из буддийских легенд о последней земной жизни Гаутамы Будды или джатак-историй о его предыдущих перевоплощениях.

Все изобразительное искусство и монументальная архитектура эпохи Паганского королевства были связаны с буддизмом. Ступы-символы паринирваны Будды, символы его смерти, хранильницы буддийских реликвий, храмы - помещения для изображения Будды, скульптуры - изображения разных Будд, рельефы и настенные росписи также являлись иллюстрациями буддийских легенд.

Только в эпоху Паганского королевства получило такое невиданное и неповторенное больше никогда в истории Бирмы интенсивное строительство храмов с развитым внутренним пространством и связанный с этим блестящий расцвет различных видов декоративного искусства - настенной живописи и самых разнообразных видов скульптуры.

Бирманские художники Паганского королевства различали в зависимости от характера изобразительных мотивов четыре вида декоративной настенной росписи, которые имели четко выраженные формы, свои сюжеты и специальные названия<sup>8</sup>. Одним из наиболее распространенных видов росписи была роспись "канно". Название это пришло из санскрита и означает оно "стилизированный лотос". Впоследствии весь растительный орнамент на стенах храмов - лепной или расписной - стал называться "канно". Орнамент этот образуется из условных изо-

бражений цветов, почек, листьев и стеблей лотоса, а также других растительных форм. В разнообразных сочетаниях и вариациях он составляет изумительные ленты, украшающие фризы, цоколи, арки, пилястры внутренних помещений храмов.

Каждая деталь растительного орнамента имеет свое специальное название - их 21, например "джахма" - двойной лотос, а также нижний ряд лепестков двойного лотоса, "джахлаа" - верхний ряд лепестков двойного лотоса, "джайо" - стебель лотоса, "джасва" - почка лотоса, "маджийэпа" - лист тамаринового дерева, который изображается на крупных орнаментальных поясах, "белюпансва" - орнамент с маской "белюса" - чудовища и т.д.

Орнамент "канно" всегда присутствует в бирманской настенной живописи и придает ее произведениям законченность, красоту, изящество.

Другой вид бирманской настенной живописи - "найи". Это слово бирманского происхождения и означает женщину, женский. Все изображения людей, божеств, духов - натов, все, что имеет черты человеческой фигуры, называется живописью "найи". "Капи" - живопись, изображающая обезьян, белюсов, львов, других животных, птиц, фантастических существ - "хинта", "кинар", "галонов", не входящих в сложную вязь орнаментальных форм. Живопись "гза" - представляет собой изображение слонов в больших композициях.

Современные бирманские ученые еще не раскрыли полностью секрета техники настенных росписей паганских храмов - известно только, что кирпичные стены их покрывались слоем штукатурки, иногда двумя слоями - одним грубым и другим более тонким, иногда к штукатурке примешивался сок пальмира пальмы, в изобилии растущей вокруг Пагана, на территории сухой зоны Бирмы. Затем абсолютно гладкая поверхность штукатурки белилась мелом, растворенным на воде, и расписывалась. Иногда к белилам примешивалась красная глина, и это губительным образом сказалось впоследствии на сохранности росписей - в глине заводились термиты, полностью уничтожившие покрытие стен.

Росписи раннего Паганского королевства выполнялись белым, черным, желтым и красными цветами. В более позднее время кроме этих цветов использовались еще голубые и зеле-

ные тона. Белый цвет выполнялся раствором мела, черный - сажой, желтый - желтой глиной, красный - красной глиной различных оттенков от чистого красного до шоколадного, а также ртутной киноварью. Для голубого паганские художники брали индиго, для зеленого - купорос. Для того, чтобы краска дольше держалась и лучше приставала к стенам, к цветным глинам примешивали сок растения "т,ма", из которого в Бирме делают клей. Чтобы цвет натурального красителя был чистым, ярким, интенсивным, его обрабатывали желчью из печени животных. Для линии рисунка использовали черный цвет, а иногда красный<sup>9</sup>.

Сцены из жизни Будды или из джатак, как правило, со- проводжались надписями на старом монском или старом бирманском языках раскрывающими содержание изображенной композиции. Иногда мы встречаем также на стенах храмов Пагана надписи на языке пали.

Даже самые ранние памятники бирманской настенной живописи, известные современной науке, дают нам образцы развитого художественного стиля, вполне законченного и зрелого, знакомят нас со сложившейся бирманской иконографией, глубоко оригинальной и самобытной, и с определенным, характерным для средневековой бирманской живописи кругом тем и сюжетов, взятых из арсенала буддийских легенд и преданий.

Почти в каждом храме Пагана XII-XIII вв. можно встретить композиции, иллюстрирующие семь сцен последней земной жизни Гаутамы и сцены из джатак; последние всегда располагаются в сетке одинаковых равных квадратов.

Одной из наиболее распространенных сцен была композиция "Рождение будущего Будды". Бирманские художники эпохи Паганского королевства создали два вида иконографической схемы этой сцены. Одна из них, более простая, состояла из трех фигур: мать Будды Майя стоит на лотосе, держась правой рукой за ветку дерева, а левой обнимая свою сестру Праджапати, маленькая фигурка Будды, в полном согласии с древней легендой, сидит на правом бедре Майи.

В другой, более сложной иконографической схеме этой сцены сохранялись без изменения только что перечисленные основные действующие лица, которые дополнялись 2-ым изоб-

сти вотивных таблиц, в большом количестве обнаруженных в Пагане, композиция "Укрощение слона Налагири" всегда изображалась симметрично предыдущей, называемой "Спуск с небес Таватимза". Схемы решения их очень близки. Как и в предыдущей сцене, крупная, стоящая почти во всю высоту композиции фигура Будды на лотосе, с чашей для подаяния в правой руке занимает всю центральную часть сцены. Слева и справа за ним помещались три, а иногда два его ученика — монаха, с которыми он собирал подаяние. А перед ним, в правом нижнем углу сцены две маленькие фигурки слонов: одна, поднимающаяся на дыбы с выброшенным кверху хоботом — это опьяненный забесившийся слон Налагири, которого смертельный враг Будды Девадатта напоил вином и пустил навстречу Будде с тем, чтобы опьяненный слон убил последнего, и другая — фигурка слона, изображенная перед первой, коленапреклоненная, с опущенной головой. Это — притихший слон Налагири, успокоившийся, присмиривший от одного вида величественной, спокойной, полной внутреннего достоинства, бесстрашной фигуры Будды (Табл. II, а).

"Первая проповедь" в настенных росписях Паганских храмов всегда содержит несколько обязательных компонентов. Крупная сидящая на высоком лотосовом троне фигура Будды с руками в положении "дхармачакрамудра", символически передающая проповедь. Он всегда помещается в центре композиции, а по бокам его изображались пять монахов — отшельников с бритыми головами, в монашеских одеяниях, с руками, сложенными в жесте "намаскарамудра" означающем моление или почитание, и Нат — один из добрых бирманских духов в высокой остроконечной короне. Слушатели всегда помещались симметрично относительно главной центральной фигуры. Они располагались по вертикали вдоль боковых рамок сцены по три с каждой стороны.

Любопытен трон, на котором восседает Будда в этой сцене. Он отдаленно напоминает большую вазу на высокой ножке. Его крупная плоская горизонтальная верхняя часть состоит из одного ряда лепестков лотоса, образуя узор, называемый в Бирме — "джахма". Она покоится на высоком сравнительно узком постаменте, занимающем почти половину высоты всей композиции, плавно расширяющемся книзу и кверху. В центре по-

стаменты изображено колесо — символ Первой проповеди Будды, символ его учения, а по бокам внизу симметрично расположены изящные фигурки оленей с высоко поднятыми головами, плавно и упруго выгнутыми шеями, составляющими четкую гeraldическую группу, напоминающую о том, что Первая проповедь была прочитана в Сленгем парке близ Бенареса. (Табл. III, а).

Известен также более сложный, более нарядный и декоративный вариант решения этой сцены, в котором описанная выше схема дополнялась сложным архитектурным обрамлением, представляющим собой паганский храм в разрезе, и заключающим, как в рамку, центральную фигурку Будды.

Сцена "Двойное чудо" имеет в бирманских росписях две иконографические схемы. В том случае, когда она входит в единую композицию из семи главных сцен жизни Гаутамы Будды, скомпонованных на одной плоскости, эта сцена всегда располагается симметрично сцене Первой проповеди и имеет с ней близкое композиционное решение. Она состоит из крупной сидящей в центре фигуры Будды с руками "дхармачакра", четырех зрителей — его учеников, симметрично расположенных вокруг главной центральной фигуры и четырех, а иногда и больше изображений сомневающихся людей, помещенных под этой сценой.

Разница между упомянутыми сценами заключается в том, что сцена Двойного чуда не имеет такого высокого трона с изображением колеса и двух оленей, а над Буддой в сцене Двойного чуда изображены летающие языки огня, что напоминает о главном событии этой легенды, когда Будда, чтобы убедить сомневающихся в своей правоте поднялся в воздух, и из верхней части его тела стал изрыгаться огонь, а из нижней — вода, а затем наоборот — из верхней части стала выходить вода, а из нижней — огонь, что произвело на скептиков, как гласит легенда, очень сильное впечатление и обратило их в буддийскую веру.

Другой вариант иконографической схемы этой сцены более сложный и насыщенный действующими лицами. Он состоит из крупной, стоящей в полный рост фигуры Будды, обрамленной светлым овальным сиянием с ореолом мелких тонких лучей по его краю и рядом условных языков пламени, окружающих

это сияние. Его обрамляют симметрично расположенные по вертикали вдоль боковых рамок сцены мелкие фигурки Натов.

Иконография сцены "Будда в лесу Парилейяка" имеет два варианта. На одном - крупная, сидящая опустив ноги вниз, фигура Будды, изображенная в фас, занимает центральную часть сцены. За его плечами виден трон, а над головой - условно изображенное дерево, ветви и листья которого превратились в сложный четко построенный орнамент. Оно указывает на то, что все действие происходит в лесу. Ноги его покоятся на предельно стилизованном цветке лотоса. А по обеим сторонам их - фигурки зверей, еле достающих Будде до щиколотки: слева - слона, который по преданию сам пришел к Будде, удалившемуся из монастыря, - от монахов и учеников, затеявших между собой длительную и ненужную ссору, и справа - двух обезьян, прислуживающих Будде, пока он целый 10-ый дождливый сезон жил в полном уединении в лесу, близ деревни Парилейяка, принимая пищу от жителей этой деревни и пользуясь услугами и помощью зверей. Иногда эта композиция дополняется двумя фигурками жителей деревни Парилейяка, изображаемых на уровне сложенных на коленях рук Будды и расположенных симметрично по его сторонам (табл. I, б). В другом иконографическом варианте этой сцены крупная фигура Будды, сидящего по-европейски, изображается в профиль в левой части сцены, а перед ним около его ног - небольшие, всего до уровня его коленей изображения слона и обезьяны.

"Паринирвана" является самой крупной сценой из всех канонических композиций. Она имеет наибольшую протяженность по горизонтали и помещается сверху над всеми сценами в том случае, если эти сцены группируются на одной плоскости - на одной стене паганского храма или одной вотивной таблице. Центральную часть этой композиции занимает крупная вытянутая в полный рост фигура умирающего Будды в монашеском одеянии. Он лежит на правом боку, с правой рукой под головой и левой, вытянутой вдоль тела, слегка согнув ноги, плотно уложенные одна на другую, и немного выступающие за торцовую рамку прямоугольного ложа с высокоподнятым подголовником сложного профиля, напоминающего обрамления входных арок и окон паганских храмов. Оно изображено как бы с высоты птичьего полета и представляется развернутым по вертикальной плоскости.

Над Буддой изображена ступа - символ его паринирваны. Окружают его монахи - его ученики, последователи со сложенными в молитвенном жесте руками, которые располагаются строгими четкими группами, подчеркивающими уравновешенность и строгую построенность всей сцены. Справа их группа строится параллельными рядами, повторяя прямоугольную рамку обрамления сцены, слева они располагаются, подчиняясь форме сложного и вычурного абриса головной части ложа, на котором покоится Будда. Эта сцена дополняется рядом деревьев над правой группой провожающих Будду в последний путь.

Листья и ветки деревьев сплетаются в причудливые нигде не повторяющиеся узоры, которые в то же время вызывают ассоциации с действительно и реально существующими в природе и широко распространенными на Востоке листьями и ветвями манговых деревьев. (Табл. III, б)

Описанные выше семь сцен с развитым сюжетом, относительно большим количеством действующих лиц при всей их условности и каноническом единообразии наглядно иллюстрируют отдельные эпизоды последней земной жизни Будды и тесно связаны с текстами соответствующих легенд.

Во всех сценах фигуры главных действующих лиц - Майи, Праджанати, и тем более Бодисатвы и Будды всегда располагаются в центре композиции, занимают центральное и наибольшее во всей сцене пространство и даются в нем, значительно более крупном масштабе. Эта разность масштабов, при помощи которой выделяются главные, наиболее важные действующие лица является характерной особенностью стиля бирманской настенной росписи периода Паганского королевства. Такой прием разных масштабов мы можем наблюдать во многих произведениях древнего и средневекового искусства многих стран мира, начиная с рельефов и росписей Древнего Египта, а также в средневековом искусстве Европы и Азии и иконописи и фресках христианских соборов в том числе. Однако в классическом буддийском искусстве Индии - в росписях храмов Адванты, в рельефах ступ в Бхархуте, в Амаравати, памятниках изобразительного искусства эпохи Гуптов и других

мы никогда не встретим подобного приема, так как трактовка буддийских сюжетов в Индии была значительно более жанровая, естественная и непосредственная.

Вспомним с вами бирманскую иконографию сцены Укрощения слона Налагири. Она очень условна, очень лаконична. И, если сравнить ее с подобной же сценой рельефа ступы в Амаравати, II в. н.э. (Индия), можно остро почувствовать все отличие творческого метода индийского скульптора, который каждый такой легендарный буддийский сюжет превращает в жанровую многофигурную композицию с большим количеством действующих лиц, наделенных своим собственным отношением к происходящему событию. Небольшая фигурка Будды просто теряется в этой шумной, активной, многоликой толпе, мастерски переданной безмянным художником.

Главные действующие лица в бирманских настенных росписях XII-XIII вв. выделяются еще и тем, что всегда стоят на условно трактованном предельно стилизованном цветке лотоса и имеют над головами нимбы не только значительно более крупного размера, чем нимбы других второстепенных действующих лиц, но и более сложной формы. Их конфигурация подчеркивается многими линиями, повторяющими первоначальную их форму.

Во всех сценах отбирается и воспроизводится только самое главное, передающее суть изображаемого события и опускаются все второстепенные моменты и детали. В любой сцене, иллюстрирующей буддийские легенды, количество действующих лиц сведено до минимума, хотя мы знаем по дошедшим до нашего времени текстам легенд, что в основных событиях жизни Гаутамы Будды принимали участие обитатели многих миров, десятки тысяч добрых духов Натов, а зачастую и толпы людей - жителей разных городов древних индийских государств.

Поэтому каждый изображаемый на стенах паганских храмов персонаж воспринимается не как определенное конкретное лицо, а как символ, обобщенный образ целой группы или категории действующих лиц легенды. Отсюда и известный схематизм и обобщенность в трактовке каждого действующего лица росписи, которое воспринимается скорее как условный знак, лишенный индивидуальности и имеющий только самые основные, можно сказать родовые признаки: отшельники - прическу в виде

двух рогов и клинообразную бороду, короли - корону и мантию, министры - длинную одежду, наты - остроконечные короны и т.д. Эти сцены не передают событие во всей его конкретности и многообразии, не воспроизводят жизненную, реальную ситуацию. Они изображают, если так определить, основную идею события, воспроизводят текст легенды и, конечно, украшают стены внутреннего помещения храма. С этим связано и четкое, подчас условное построение каждой сцены, в которой всегда есть центр - Будда, Бодисатва или Майя, вокруг которых группируются второстепенные действующие лица, всегда образуя определенную геометрическую композицию. Место действия характеризуется также предельно лаконично: парк, где родился Бодисатва - двумя деревьями, манговая роща в сцене Паринирваны - несколькими деревьями в правом верхнем углу сцены, а лес около деревни Парилейяка изображен всего одним деревом и т.д. Ветки и листья этих деревьев образуют гибкие четко построенные, никогда не повторяющиеся узоры. Такие условные, обобщенные, превратившиеся почти в орнамент деревья, как нельзя более, подходят к другим также условным изображениям росписей - фигуркам божеств и людей, животных и птиц, силуэтам зданий, повозок и кораблей.

Рассмотренные выше семь главных сцен последней земной жизни Гаутамы Будды являются до известной степени "стандартными" для искусства Паганского королевства. Их мы можем встретить в любом крупном храме Пагана. Однако роспись каждого храма неповторима, своеобразна, индивидуальна, так как система расположения и сочетания этих "стандартных" сюжетов бесконечно варьируется и никогда не повторяется.

<sup>1</sup> Ch. Duroiselle. The Art of Burma and Tantric Buddhism (Annual Report of the Archaeological Survey of India) 1915-16, p. 76.

<sup>2</sup> A. Coomaraswamy. History of Indian and Indonesian Art. London, 1927, pp. 169-174.

<sup>3</sup> N. R. Ray. Frescoes, "Marg", Vol. IX, N 3, June 1956, pp. 45-50.



<sup>4</sup> J.H.Luce. The smaller temples of Pagan. Burma Research Society, Rangoon. (15 anniversary publication N 2).

<sup>5</sup> U Ba Shin (Bohmu Ba Shin) Lokateikpan. Rangoon. 1962.

У Мья. Абеятана логупэя (Храм Абеядана). б.м. 1968

<sup>6</sup> G.H.Luce and Bohmu Ba Shin. Pagan Myinkaba Kybau-kyi temple of Rajakumar, - "Bulletin of the Burma Historical Commission", Vol. II, 1961.

<sup>7</sup> Нейоу Мьянма Панчи (Старинная бирманская живопись). Рангун, 1966.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> A.Foucher. On the Iconography of the Buddhas Nativity. Dehly, 1934; A.Foucher. Beginnings of the Buddhist Art. London, 1918; A.Coomaraswamy. Elements of the Buddhist Iconography. Cambridge, Massachusetts, 1935.

В.Л.Сычев

КОРТЕЖИ В СИСТЕМЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ В ХАНЬСКОМ ПОГРЕБЕНИИ  
С РЕЛЬЕФАМИ

В настоящее время на территории Китая известно семь богато декорированных рельефами погребальных сооружений периода Дун Хань (25-220 гг.н.э.), самое раннее из которых датируется 100 г.н.э., а самое позднее - около 193 г.: могила Ван Дэ-юаня, Сютаншаньский цытан, У Бань цы, У Лян цы, У Жун цы, Инаньская гробница и цытан в уезде Цзиньсян.

Рельефы во всех перечисленных выше памятниках показывают, что картины земной жизни на стенах ханьских цытанов и гробниц играют далеко не второстепенную роль, а часто положительно доминируют, оставляя в распоряжении божеств и духов лишь "небеса", т.е. самые верхние отделы построек - плафоны и фронтообразные части стен и подпотолочных перегородок. На "землю" духи обычно опускаются только для несения сторожевой службы у входов в могилу, на пути к табличке с именем усопшего или к гробу или в непосредственной близости к ним. Большую же часть стен занимают изображения реального характера: исторические и нравоучительные сцены, панорамы битв и вереницы кортежей, картины праздничных увеселений, пиров и ритуальных церемоний. Содержание некоторых из этих сцен помогают определить сопровождающие их пояснительные надписи, содержание других можно понять только в результате их сравнительного анализа.

Обычно цытаны и гробницы бывают ориентированы входом на юг, и композиционный центр всех изображений падает на северную стену. Так построены гробница Ван Дэ-юаня и Сю-

таншаньский цытан. Однако некоторые погребения ориентированы входом на север. В сооружениях с такой ориентацией композиционный центр находится на южной стене. Это относится например, к цытанам Улянцы. Но при любой ориентации постройки в ранних сооружениях в композиционном центре мы видим один и тот же мотив — павильон с сидящими в нем фигурами. Мотив этот в различных погребениях варьируется.

В могиле Ван Дэ-юаня в центре северного фриза высится двухъярусный павильон. На его первом этаже, судя по головным уборам, сидят мужчина и женщина. В противоположность другим памятникам в этой могиле павильон повторен на боковых стенах. Однако в павильоне на западном фризе на первом этаже сидят двое мужчин, а второй этаж пуст. На восточном фризе на первом этаже никого нет, зато на втором мы видим двух женщин. Это более, чем центральная сцена согласуется с обычаем, так как в ханьских домах женские покои располагались обычно на втором этаже.

Западными, "мужской" павильон окружают сцены перегона скота, то есть сцены, связанные с деятельностью мужчины на западе. "Женский" павильон на восточной стене окружен сценами кортежей и охоты, что ассоциируется с возвращением мужчины домой на восток и с домашними развлечениями. И наконец, на главном северном фризе — кульминация: хозяин и хозяйка вместе в нижних покоях любуются танцующими вокруг павильона женщинами в нарядных платьях с длинными шлейфами и рукавами.

Таким образом, все три фриза легко читаются, подобно иероглифическому тексту, повествующему о земной жизни усопшего, источником богатства которого, видимо, была торговля скотом.

В Сяотаншаньском цытане эта примитивная схема развивается в сложную сюжетную систему и разворачивается в грандиозное зрелище.

Павильоны восточного и западного фризов могилы Ван Дэ-юаня как бы совмещаются на северном фризе и переносятся на северную стену Сяотаншаньского цытана, весь низ которой занят расчлененным на три части двухэтажным зданием. На верхнем этаже сидят, видимо, женщины (головные уборы, к сожалению, плохо различимы), а внизу — мужчины, принимаю-

щие знаки глубочайшего почтения от своих подчиненных, а может быть от родственников. Здесь простое изображение усопшего и его жены приобретает значение символа, выражающего почитание теми, кто построил цытан, тех, в чью честь он был воздвигнут. В подобном виде этот мотив повторяется на множестве плит других погребальных сооружений, всегда занимая там центральное место.

На западной стене Сяотаншаньского цытана опять-таки, как в гробнице Ван Дэ-юаня, изображена деятельность усопшего на далеком западе, но на этот раз это не перегон табунов, а жестокое сражение с "варварами".

На восточной стене изображены сцены домашней жизни, ожидающей ратников западной стены дома, на востоке. Тут и картины приема гостей и сцены приготовления пищи, увеселений с музыкой, танцами и номерами циркового искусства.

Но, пожалуй, самое интересное в Сяотаншаньском цытане то, как его создатель сумел выразить идею возвращения победителей на родину, связав в единую композицию сюжеты западной и восточной стен. Перед нами разворачивается помпезная процессия, венчающая все три стены цытана широкой лентой фризов.

Хвост поезда еще на западе, над картиной битвы, а голова уже над сценами домашних увеселений на востоке. Особенно ярко подчеркнута идея возвращения победителей из далеких стран тем, что в голове процессии видны верблюд и слон. Это — трофеи, отвоеванные у врага. Среди лиц, едущих в голове поезда, некоторые в остроконечных, не китайских шапках. Это — пленные. Перед колесницей главного лица, запряженной четверкой, с благовещим символом "цзинь" на высоко изогнутом дышле, пара коней тянет повозку с огромным барабаном. Существует предположение, что это — своеобразный прибор для определения пройденного расстояния. (В Государственном музее искусства народов Востока есть модель такого прибора, выполненная китайскими учеными.) Если это так, то образ огромных расстояний, пройденных обозом, становится еще ярче. И наконец, в центральной сцене в павильонах мы видим подвешенные к потолку арбалеты, что явно указывает на то, что усопшего чтят за его боевые заслуги.

В Сяотаншаньском цытане не только получают полное развитие элементы схемы изображений могилы Ван Дэ-ваня, но в нее виллетается новый элемент — поясok, составленный из фигур исторических (конфуцианских) персонажей. Позднее в цытанах Улянцы этот мотив зазвучал еще явственнее, и герои исторических преданий заняли место в верхних отделах погребальной постройки, непосредственно под изображениями божеств и мифических существ. Может быть, этот процесс отражает изменения в привычных занятиях знати, которая все больше предавалась начетническим упражнениям.

Наиболее развитое воплощение намеченная нами схема получила в цытане У Жуна, позднейшем в комплексе погребений семьи У. В фокусе композиции, в специальной нише сцена поклонения в павильоне. На верхнем фризе Конфуций встречается с Лао-цзы и стоят многочисленные ученики мудреца. Непосредственно под ними, через все три стены мчатся колесницы и всадники. Они движутся, как процессия в Сяотаншаньском цытане, с запада на восток, но на этот раз не слева направо, а наоборот, так как захоронение ориентировано не на юг, а на север. То же мы видим в цытане У Баня.

Описанная нами система после своей кульминации в погребальном комплексе семьи У начинает переосмысливаться и принимать новые формы. Продолжает развиваться тенденция к объединению отдельных изображений в единую систему до тех пор, пока эта система не превращается в единую картину, как в Инаньской гробнице и в цытане в уезде Цзиньсян. Развитие системы привело к ее распаду. Это лучше прослеживается при анализе содержания главных сюжетов, раскрыть которое возможно лишь исходя из существования единой системы изображений в ханьском погребении.

Сцены кортежей, пожалуй, самые неперемные компоненты в композициях изображений в ханьских погребальных сооружениях. Им отводятся самые видные места на стенах цытанов и гробниц, а в Инане вереница колесниц даже вытеснила сцену павильона с центрального фриза. Широкое распространение этого сюжета демонстрируют не только сооружения, сохранившиеся до наших дней или поддающиеся реконструкции, но и разрозненные плиты, на которых кортежи составляют более трети всех изображений.

Если исходить, как это делают некоторые исследователи, из того, что главным в изобразительных мотивах погребений были магия и культ, то, учитывая исключительно важную роль, отведенную кортежам в погребениях, следовало бы эти сюжеты трактовать как имеющие магическое значение. Именно так их рассматривают А.Баллинг, О.Фишер и др. По их мнению, кортежи должны изображать путешествие души умершего через Небеса<sup>1</sup>. Однако ярко выраженный в некоторых случаях реальный характер этих кортежей заставил искать какого либо другого толкования этого сюжета. Т.Лоутон, например, называет вереницы всадников и колесниц похоронными процессиями<sup>2</sup>. Но и такое объяснение вряд ли можно считать приемлемым. М.Салливан пишет, что, если принять такое толкование, то будет весьма затруднительно объяснить, почему в погребениях присутствует такое большое количество сцен, в которых всадники и колесницы подъезжают к пилонам "цзе", где их радушно приветствуют встречающие. "Это был бы довольно таки странный похоронный обряд". И далее М.Салливан предлагает такое объяснение: "Пилоны "цзе" служили признаком жилища лица высокого ранга. Точно так же, как рельефы гробницы предназначены были чтобы изображать жизнь более роскошную и полную удовольствий, чего, возможно, был лишен усопший в своей земной жизни, так и "цзе", стоящий перед могилой или вырезанный на ее стенах, должен был придать дух благородства последнему и постоянному прибежищу усопшего"<sup>3</sup>.

Такое толкование сюжета отвечает общему характеру ханьского погребального обряда. Ведь именно, чтобы обеспечить усопшего всем необходимым после его смерти, в могилу помещали разнообразную утварь, керамические модели домов и усадеб, фигурки слуг, танцовщиц и пр. Однако в то же время оно вызывает и некоторые возражения и сомнения.

Дело в том, что богато декорированные, большие и роскошные погребения строились для лиц действительно высокого общественного положения, пользовавшихся при жизни всеми благами роскошной жизни. Даже У Жун и У Бань по существовавшему положению, видимо, не имели права на такие погребения, хотя их положение в обществе было достаточно высоким. Строительство их цытанов без официального разрешения и заказа было отступлением от общего правила<sup>4</sup>. Поэтому, чтобы

создать картины еще большей роскоши, чем та, что окружала усопшего на земле, пришлось бы изображать на стенах погребений жизнь императора или самых знатных князей. На самом же деле мы видим совсем другую картину: иногда изображались corteжи даже не очень крупных чиновников.

Такое положение легко объяснить, если считать главным в изобразительных мотивах погребения не магию и культ (обеспечение усопшему роскошной жизни при помощи изображений — это тоже магия), а прославление земных дел усопшего.

Ни в чем, пожалуй, так ярко не выражалось общественное положение знатного китаец эпохи Хань, как в его парадном въезде, где все было строго регламентировано: и форма колесницы и количество лошадей в упряжке, и количество членов свиты, их экипировка и порядок следования.

Ключом к разгадке значения изображений corteжей на рельефах служат плиты цытана У Жуна, где почти все колесницы сопровождаются надписями с обозначением едущих в них чинов. Из этих надписей мы с достоверностью узнаем, что в главной колеснице каждого corteжа едет усопший, а в других повозках — члены его свиты.

Несмотря на то, что еще Э.Шавани дал переводы на французский язык некоторых названий чинов<sup>5</sup>, а В.Фэйрбэнк в общем уловила последовательность чинов в процессии<sup>6</sup>, до сих пор этот вопрос для многих исследователей еще не совсем ясен. Так китайские ученые обычно при описании corteжей не замечают строгой последовательности следования чинов<sup>7</sup>. Американский исследователь А.Соупер, не разобравшись в этом вопросе, высказал мнение, что резчик заполнил таблички первыми пришедшими ему на ум титулами, без всякого порядка и даже на одной плите рядом со скромным уездным чиновником поместил премьер-министра<sup>8</sup>. Значение последнего титула не поняла и В.Фэйрбэнк.

О том, насколько еще мало изучен этот вопрос, свидетельствует в частности полемика, развернувшаяся на страницах китайского журнала "Каогу", между Линь Шу-чжуном<sup>9</sup> и Хэ Чжи-ганом<sup>10</sup> в связи с вопросом о датировке гробницы в Ванду.

Хэ Чжи-ган, в частности, критикует Линь Шу-чжуна за

непонимание текста "Истории Поздней Хань", который, как известно, издан без пунктуации, не существовавшей в древнем Китае. Когда современные ученые цитируют древние тексты, они расставляют знаки препинания в соответствии со своим пониманием их содержания. И вот, Хэ Чжи-ган пишет, будто бы в предложении: "Цзэйцао, дудаоцзэй, гунцао, все с мечами, в трех колесницах едут впереди; чжубо, чжуцзи следуют", Линь Шу-чжун поставил запятую после "цзэйцао", потому что ошибочно принял функцию этого чиновника за второго члена свиты. На самом деле будто бы следует читать так: "Цзэйцао /, который/ надзирает за ворами и разбойниками, гунцао, с мечами, саньчэ едут впереди; чжубо, чжуцзи следуют". В издевательском тоне Хэ Чжи-ган пишет, что у Линь Шу-чжуна, наверное, двоится в глазах и там, где всего пять чиновников, ему мерещится шесть.

Если бы Хэ Чжи-ган обратил бы свое внимание на рельефы Улянцы, он бы понял, что совершенно напрасно иронизирует по поводу прочтения текста Линь Шу-чжуном. Запятые сами бы встали на свои места, подтверждая правоту Линя. Кроме того, тогда бы Хэ Чжи-ган не принял бы слова "саньчэ" — "три колесницы" за название чина. Во всем этом в дальнейшем убедится читатель, а пока, придерживаясь варианта Линь Шу-чжуна, познакомимся с текстом "Истории Поздней Хань", где со всеми подробностями описаны колесницы и порядок их следования в corteжах<sup>11</sup>.

Из этой книги мы узнаем, что балдахин над колесницей кругл, как небо, а кузов квадратен, как земля, что число спиц в колесе равно количеству дней в месяце и что установлен следующий порядок следования колесниц в свите: все от гунов и чинов до уездных начальников, получающих жалование 300 ши, имеют в своем поезде минимум пять колесниц. Свита должна состоять из следующих чинов (от высших к низшим): 1) Гунцао — чиновник, на обязанности которого лежало оценивать заслуги людей и выдвигать их на соответствующие служебные посты; дудаоцзэй — этот чин несет полицейские функции (дословно: надзирающий за разбойниками и ворами); 3) цзэйцао — мелкий судейский чиновник; 4) чжубо — писмоводитель; 5) чжуцзи — писец. Все эти чины не говорят о высоте положения их носителей, так как это зависит от того

кому они подчинены. Если они в штате уездного начальника, то это — самые мелкие чиновники, а если они составляют свиту гуна, то слышат весьма важными персонами. Так например, на стенах гробницы в Ванду у всех чиновников свиты шапки с двойными мостиками "лянь", что свидетельствует о сравнительно высоком положении в обществе и жаловании каждого из них по меньшей мере 600 ши, т.е. выше, чем жалование начальника уезда средней величины.

Здесь следует несколько более подробно остановиться на головных уборах ханьского времени, поскольку они могут во многом помочь при анализе изображений.

Китайский исследователь ханьской живописи Дуань Ши посвятил в своей книге "Ханьская живопись", хотя и небольшую, но все же отдельную главу вопросу о головных уборах<sup>12</sup>. В этом разделе его работы приведен целый ряд важных цитат из древних литературных источников, в которых однако сам автор не до конца разобрался. Так например, Дуань Ши, приведя цитаты из "Истории Поздней Хань", описывающие женские прически сходные с теми, что мы видим на изображениях в рельефах, приходит почему-то к неожиданному выводу, что на рельефах Улянцы женщины изображены в шапках похожих на мужские головные уборы.

Ханьским головным уборам уделено большое внимание в исследовании китайского костюма Л.П.Сычева. Основываясь на текстах древних источников, Л.П.Сычев привлек в то же время археологические материалы, в частности рельефы, в качестве ключа для толкования неясных мест в этих текстах. В результате он получил убедительную реконструкцию внешнего вида ханьских головных уборов и дал соответствующие пояснения к текстам, касающимся этой детали древне-китайского костюма<sup>13</sup>.

Гражданские чиновники периода Дун Хань носили шапку "цзиньсяньгуань". Этот головной убор состоит из околыша "цзэ", охватывающего голову по окружности, и мягкого верха "у", покрывающего узел волос на макушке, над которым возвышается жесткий мостик "лянь", более высокий спереди и пониже сзади. У менее важных особ этот мостик одинарный, а у более высокопоставленных персон — двойной или даже тройной.

Военные чины носили шапку "угуань", состоящую из околыша и сетчатого колпачка, возвышающегося над узлом волос, откуда другое название этого убора "лугуань".

Юноши, еще не получившие официального поста, носили шапки с закручивающимся вперед "у". А женщины делали высокие прически, устраивая несколько больших петель из связанных лентами волос. Причем, если обычно женщины делали две такие петли, то те, кто занимал более высокое положение укрывали голову тремя петлями волос. (Почти все исследователи рельефов называют такую прическу "головным убором", "шапкой", "короной" и т.д.)

Все эти головные уборы и прически легко узнаются на рельефах. Так например, если у служанок (они заняты различными работами: готовят пищу, достают из колодца воду и т.д.) на голове видны только две петли и ленты, то у Си-ванму, безусловно, соответствующей высокопоставленным лицам на земле, прическа состоит из трех петель и лент.

Кроме надписей рядом с колесницей с указанием названия чина и формы головного убора, при анализе нам могут быть полезны сведения, содержащиеся в текстах "Истории Поздней Хань", об отличительных чертах колесниц, принадлежащих разным лицам.

Главная колесница кортежа обычно украшена четырьмя лентами, идущими от балдахины к углам кузова, а если седок главной колесницы более знатен, то над колесами экипажа должны быть крылья. У еще более высокопоставленных лиц за колесницей тянется длинный шлейф. И наконец, у персон в ранге младшего посла и выше колесницы по бокам кузова имеют красные экраны, а в упряжке пара лошадей. В высоких крытых колясках (часто с окошечком) ездили женщины и старики, а в низких, крытых циночками повозках возили вещи и ездили самые простые люди<sup>14</sup>. По перечисленным признакам колесницу иногда можно приписать тому или иному лицу даже тогда, когда отсутствует табличка с обозначением ранга седока. Кроме того, наблюдение за изображениями кортежей в рельефах помогает выделить еще некоторые признаки того или иного чина. Так например, в руках седока главной колесницы обычно виден флажкообразный веер, а возница этой же колесницы

обычно носит чиновничий головной убор. Такой убор иногда отличает и возницу колесницы гунцао. Остальные возницы имеют обыкновенные шапочки, лишенные мостика "лян".

В цытане У Жуна всего восемь кортежей. Рассмотрим некоторые из них.

Верхний центральный кортеж цытана У Жуна. (Плита П-4). Кортеж открывают два всадника с мечами в военных головных уборах "угуань". Далее следуют: колесница с возницей в околыше "цзэ" и с чиновником в шапке "цзиньсяньгуань" (на табличке надпись "цзэйцао"), колесница с возницей в "цзэ" и с чиновником в "угуань" (надпись "юцзяо"), колесница с возницей и чиновником в шапках "цзиньсяньгуань" (надпись "гунцао"), два всадника с алебардами "гэ", два бегуна в "цзэ" с флажкообразными веерами, главная колесница с лентами, крыльями над колесами и шлейфом, с возницей и седоком в шапках "цзиньсяньгуань", в руке чиновника веер (надпись "колесница лина"), два всадника в "цзэ" с какими-то предметами в чехлах через плечо, два всадника: чиновник в "цзиньсяньгуань" и юноша, колесница с возницей в "цзэ" и седоком в "цзиньсяньгуань" (надпись "чжубо"). Кортеж слева встречает с поклоном человек в "цзиньсяньгуань" и с табличкой "ху" в руках. Справа кортеж провожает человек в "цзиньсяньгуань". Это — кортеж уездного начальника, только вместо дундаоцзэя, который согласно тексту "Истории Поздней Хань" должен ехать перед гунцао, мы видим юцзяо.

Видимо, юцзяо — это другое наименование того же чина, что подтверждается тем, что на юцзяо мы видим военный головной убор. Кроме того, в отличие от подобного кортежа в "Истории Поздней Хань", на рельефе нет замыкающего процессию чжуцзи. Это можно объяснить лишь тем, что его не изобразили как наименее значительное лицо процессии.

Центральный нижний кортеж цытана У Жуна. (Плиты П-13, П-3 и П-12). Слева встречающий в "угуань" и со щитом. Кортеж открывают два всадника в "угуань". За ними следуют: колесница с возницей в "цзэ" и седоком в "цзиньсяньгуань" (надпись "цзэйцао"), колесница с возницей в "цзэ" и седоком в "угуань" (надпись "юцзяо"), два всадника с алебардами "гэ" в шапках "угуань", два бегуна в "цзэ" с веерами, главная колесница с лентами, крыльями и шлейфом, с возницей

и седоком в шапках "цзиньсяньгуань" и с веером в руках (надпись "колесница /успешного/ господина"), три всадника: один в "цзэ" с чехлом через плечо, второй — чиновник в "цзиньсяньгуань" и юноша, колесница с возницей в "цзэ" и седоком в "цзиньсяньгуань" (надпись "чжубо").

Это — кортеж лица, равного по рангу уездному начальнику, отличается от предыдущего лишь отсутствием одного всадника слуги. Видимо, и здесь юцзяо замещает положенного по штату дундаоцзэя, а чжуцзи не изображен из-за незначительности его должности.

Кортеж на западной стене цытана У Жуна. (Плита П-5). Кортеж открывают два бегуна с палками (надпись "двое Разгоняющих зевек" — "дяосянь"). Затем следуют: два всадника в "угуань" с алебардами "гэ" (надпись "конный эскорт" — "цили"), два бегуна с веерами, главная колесница с лентами (надпись "колесница /успешного/ господина"), два всадника: один слуга в "цзэ" с чехлом, другой не виден из-за поврежденной плиты, колесница с возницей в "цзэ" и седоком в "цзиньсяньгуань" (надпись "чжубо"), колесница с возницей в "цзэ" и седоком в "цзиньсяньгуань" (надпись "чжуцзи"). Кортеж провожает чиновник в шапке "угуань" и с табличкой "ху" в руках (надпись "начальник почтовой станции" — "тинчжан").

Этот кортеж сильно отличается от предыдущих: здесь нет цзэйцао, юцзяо, двух всадников, открывающих кортеж на плите П-4 и двух всадников, едущих за главной колесницей. Нет также фигуры встречающего. Последнее наводит на мысль, что просто за недостатком места на этой плите не изображена передняя часть кортежа, в которой должны находиться цзэйцао и юцзяо. Однако такому объяснению противоречит то, что в данном кортеже мы видим двух лишних, по сравнению с предыдущими кортежами, бегунов и чжуцзи, замыкающего процессию. Если бы дело было в недостатке места для изображения всего кортежа, то, конечно, скорее всего опустили бы изображения хвоста его, где ехали чжубо и чжуцзи. Следовательно, напрашивается сам собой вывод, что чжуцзи в этом кортеже играет более видную роль, чем в кортеже уездного начальника, а это может быть лишь в кортеже с меньшим числом его членов. Именно это мы и видим на этой плите. Таким образом, перед нами

выезд лица значительно уступающего по своему положению уездному начальнику.

Этот кортеж для нас особенно интересен. Фигура чиновника — начальника почтовой станции — не оставляет никаких оснований для толкования изображений кортежей как путешествия души умершего. С другой стороны изображение этого кортежа свидетельствует о том, что оно и не предназначалось для обеспечения роскошной жизни усопшему после смерти: слишком незначительное по своему положению лицо едет в главной колеснице. Это особенно станет ясно, если сравнить его с теми высокими постами, которые У Жун занимал под конец своей жизни. На такую же мысль наводит анализ еще одного кортежа.

Кортеж на восточной стене цытана У Жуна. (Плита П-2). Кортеж встречает чиновник в "угуань" и с табличкой "ху" в руках. К нему приближаются два всадника в шапках "цзиньсяньгуань". Далее следуют: колесница с возницей в "цзэ" и седоком в "цзиньсяньгуань" (надпись "гунцао"), два бегуна с веерами, главная колесница с лентами без крыльев и шлейфа с возницей и седоком в шапках "цзиньсяньгуань" (надпись "колесница чэнсяна"), два всадника: один слуга в "цзэ" с чехлом через плечо, другой — юноша, колесница с возницей в "цзэ" и седоком в "цзиньсяньгуань" (надпись "колесница/не-разборчиво/).

Именно этот кортеж вызвал удивление А. Соупера. В седоке главной колесницы он увидел премьер-министра. А ведь в кортеже нет даже пяти членов свиты, положенных начальнику маленького уезда. Причем здесь нет никаких сомнений в том, что изображен весь кортеж: его замыкают фигуры встречающего и провожающего. Кроме того, отсутствие крыльев и шлейфа у колесницы свидетельствуют о сравнительно низком положении ее седока. Следовательно, он по рангу ниже уездного начальника.

В "Истории Поздней Хань" говорится, что начальник уезда с населением в 10 000 дворов и выше называется лин, если дворов меньше называется "чжан", а в уезде, который является вотчиной князя второй степени "хоу", начальник называется "сян" (то же, что и "чэнсян"), т.е. он действительно как бы премьер-министр при князе, сидящем царьком в

своём уезде, но он ниже лина и чжана, так как не имеет своей власти <sup>15</sup>.

Таким образом, приходится отказаться от толкования изображения многочисленных кортежей как средства обеспечить усопшему после смерти роскошную жизнь, то есть как магического изображения. Анализ центрального кортежа цытана У Жуна и сравнение его с центральным кортежем святилища У Баня дают основание считать их символом общественного положения усопшего. Ведь оба кортежа почти одинаковы. В главной колеснице У Жуна едет начальник уезда лин. И, хотя ни в послужном списке У Жуна, ни в биографии У Баня не упоминается этот пост, они оба дослужились до чинов, обеспечивающих жалование 1 000 ши, то есть равное жалованию начальника большого уезда: первый умер помощником начальника дворцовой стражи, а второй — помощником правителя Дуньхуана. Будучи помощниками важных персон, братья, конечно, собственных кортежей не имели, а следовали в свитах своих патронов. Поэтому возможно, для графического выражения их общественного положения пришлось позаимствовать кортеж лица, равного им по рангу, но более самостоятельного, а именно начальника уезда — лина.

Чем же при таком толковании центральных кортежей можно объяснить присутствие на стенах цытанов большого количества других кортежей, причем, как правило, принадлежащих лицам, уступающим по рангу лицу? Некоторые данные позволяют предположить, что они повествуют о продвижении усопшего по служебной лестнице.

На нижнем фризе центральной стены цытана У Жуна (плита П-10) изображен небольшой кортеж: два всадника в шапках "цзиньсяньгуань", колесница с возницей в "цзэ" и седоком в "цзиньсяньгуань" (надпись "инспектор почтовых станций" — "синтин"), два бегуна с веерами, колесница с лентами и экранами по бокам (надпись "Когда был смотрителем почт" — "дую"), колесница с возницей в "цзэ" и седоком в "цзиньсяньгуань" (надпись "чжубо") и провожающий в "цзиньсяньгуань". Должность "смотрителя почт" есть в послужном списке У Жуна. Ясно, что этот пост вполне самостоятельный и требует своего поезда для инспекторских поездок, причем в любую погоду. Последним обстоятельством, по-видимому,

объясняется наличие экранов на главной колеснице. Выше мы говорили, что в колесницах с экранами ездили лица в ранге младшего посла и выше, но в таком случае запрягали пару лошадей, а в данном случае мы видим только одну. (Колесница князя Лян на рельефе из цытана У Ляна запряжена парой и имеет по бокам экраны. Правда здесь интересно отметить, что художники, создавшие рельефы строго следили за соответствием изображенного кортежа рангу главного лица, видимо, лишь в тех случаях, когда кортеж должен был символизировать положение усопшего или рассказывать о его карьере. Когда же они создавали исторические, нравоучительные и прочие картины они на это почти не обращали никакого внимания. Так мы часто видим правителей княжеств и царств в обычных колесницах без соответствующего эскорта).

Предположение о том, что многочисленные кортежи отражали карьеру усопшего подтверждается и тем, что на подпотолочной перегородке цытана У Жуна, хотя она сильно повреждена, китайские ученые разобрали еще две надписи: "ланчжун" и "угуаньюань". Это — тоже названия должностей, имеющиеся в послужном списке У Жуна. Правда вызывает некоторое удивление, что на перегородке изображено несколько колесниц, у каждой из которых написано название должности, причем иногда со словами "когда /усопший/ господин был...". Это можно объяснить лишь тем, что перед нами не кортеж (тем более, что нет главной колесницы с лентами), а отдельные экипажи чиновников. При таком толковании перед нами опять различные ступени служебной лестницы, которую прошел У Жун.

Перейдем к кортежу, занимающему западный и северный фризы центрального зала Инаньской гробницы, самого позднего памятника, на стенах которого мы находим типичный ханьский кортеж. Вспомним порядок следования колесниц в поезде начальника большого уезда — лина. Его колесницу легко найти по уже известным признакам (лентами крыльям) в западной части северного фриза. За ним как обычно следует письмоводитель — чжубо, а писец — чжуцзи, как обычно, опущен. Перед лином, как всегда, гунцао, а перед ним юцзяо — полицейский чин, которого мы узнаем по сетчатой военной шапке "угуань". Голова кортежа изображена на западном фри-

зе. В правом углу, то есть непосредственно перед юцзяо, едет судейский чин цзэйцао, но на этом аналогия кончается, так как в кортеже обычного лина больше никаких колесниц нет, а здесь мы видим еще пять. В "Истории Поздней Хань" говорится, что поезд лиц, рангом превышающих обычного уездного лина, открывается колесницей, на которой установлена секира<sup>16</sup>. Это как раз мы и видим на западном фризе. Дальше там же сказано, что к кортежам уездных чиновников Чаньбана и Лояна, то есть столичных уездов, и начальников столичных уездов княжеств прибавляется еще две колесницы: "бинчэ" и "тинчжан" — военная и полицейская. Однако перед нами не этот случай, так как прибавлено не две, а три колесницы, а судя по головным уборам, их седоки не военные, а гражданские чины. Видимо, главное лицо рангом превышает столичных уездных начальников, что еще подчеркивается тем, что в голове кортежа двое слуг несут посольские бунчуки. Однако лицо такого высокого ранга должно носить головной убор "цзиньсяньгуань" с двойным мостиком "лян", на рельефе же на его шапке только один мостик. Это несоответствие можно объяснить только в том случае, если все изображения гробницы, кроме магических, толковать как единое целое. Тогда станет ясным, что человек, едущий в колеснице с лентами, не главное лицо всего кортежа. Весь поезд лина входит в состав процессии еще более высокой персоны, едущей в закрытой колеснице в виду своего преклонного возраста. Таким образом, восточная часть северного фриза центрального зала продолжает западную часть, а изображение привратных пилонов с фигурами встречающих чиновников не разрывает кортеж, а лишь подчеркивает его длину и грандиозность резиденции, к которой приближается процессия. Поезд как бы проезжает внешние ворота: хвост еще на улице, передняя часть едет по огромному двору, а голова приближается ко второй паре пилонов, возвышающихся перед самым домом, где ряды чинов встречают прибывших. Это уже на южном фризе. На северном видны только страж со щитом и слуга с метлой. Однако, чтобы все до конца стало ясным, надо перейти в передний зал, где в центре южного фриза изображен храм предков. По сторонам стоят колесницы, в которых легко можно узнать повозки из хвоста кортежа. У самого храма лица,



совершающие обряд жертвоприношения. Из них только один в головном уборе с двумя мостиками "лянь". Это, конечно, и есть главное лицо церемонии, а по расположению фигур совершенно ясно, что этот чин вышел из крытой колесницы, т. е. той самой которая едет последней в рассмотренном выше cortege. Так разъясняется вопрос о несоответствии пышности процессии и посольских бунчуков, с одной стороны, и головным убором главного лица, с другой стороны. Оказывается тот, кого мы на первых порах сочли главным, на самом деле играет подчиненную роль. Если на южном фризе изображены самые близкие тому, в чью честь построен храм, то на восточной и на западной стенах чинными рядами стоят посторонние официальные лица: на востоке — старшие, а на западе — младшие. Восемь из младших непосредственно подчинены главному лицу. Это — члены свиты, и все они упали ниц. Напомним, что именно восемь членов свиты едут в колесницах cortege. Второй из этих восьми — юэяо, что видно по шапке "угуань". Ехавшие в повозке с секирой сюда, конечно, не включены, ведь это — простые солдаты. А те, кто ехал на колеснице с лентами, как самые близкие изображены коленопреклоненными на южном фризе.

После официальной части церемонии жертвоприношения, которая развернулась в переднем зале гробницы, в следующем зале cortege удаляется от храма предков (северный и западный фризы). В западной части южного фриза его встречают оставшиеся дома, а на восточной части южного фриза мы видим приготовления к пиру. На восточном фризе — музыка, танцы и акробатические номера, участие в которых ряженных "фансянши" придает им ритуальный характер.

Сяо-янь Ши настаивает на толковании всех сцен в Инаньской гробнице как различных моментов похоронного церемониала<sup>17</sup>. Так на фризах центрального зала он видит гостей съезжающихся на похороны. Нам кажется, что после данного выше анализа cortege неверность трактовки Сяо-янь Ши очевидна. Предположить же, что на похороны едет старший сын со своей свитой, тоже невозможно. Известно, что в Китае сын во время похорон отца не катается на колесницах, а идет пешком в белом траурном колпаке и в грубой неподрубленной одежде, опираясь на посох, символизирующий слабость от горя.

Вопрос о том, какой же все-таки ритуал изображен на стенах Инаньской гробницы, пока остается открытым. Если предположить, что, продолжая традиции Улянцы, инаньские мастера в главной колеснице cortege изобразили самого усопшего, то весьма возможно, что он предстает перед нами в самый торжественный, с точки зрения конфуцианца, момент своей жизни — жертвоприношения предкам. Именно в пышности этого ритуала раскрывается высшая конфуцианская добродетель — сыновняя почтительность. Но можно предположить, что главным лицом изображенного церемониала является старший сын усопшего. Тогда целью изображения придется считать не прославление добродетели того, кто покоится в гробнице, а демонстрация добродетели того, кто построил ее. Впрочем второе толкование менее вероятно, так как закрытая колесница подчеркивает весьма преклонный возраст главного лица церемониала. В любом случае конфуцианский характер всего комплекса изображений выражен достаточно ярко.

Таким образом, из проделанного анализа изображений cortegeй можно сделать следующий вывод.

В Сяотаншаньском цытане cortege в системе изображений, во-первых, служил цели объединить сцены битвы и домашних развлечений на востоке, а, во-вторых, выражал идею возвращения победителей, покоривших западные земли, домой на восток. В погребальном комплексе семьи У cortege приобретает новое значение: они отражают карьеру усопшего, символизируют его положение в обществе и восхваляют его успехи на поприще государственной службы, приобретая таким образом более конфуцианский характер, что согласуется и с тем, что и другие конфуцианские мотивы занимают более видное место, по сравнению с Сяотаншаньским цытаном. Одновременно в этих cortegeах можно проследить и пережитки более ранней идеи — ярко выраженное движение, от сцены битвы к сценам пира, — напоминает нам, что первоначально cortegeи выражали идею возвращения с запада на восток. И наконец, в Инаньской гробнице cortege приобретает еще более конфуцианский характер, став частью единой картины, прославляющей высшую добродетель усопшего (или его сына) — сыновнюю почтительность. Наряду с этим и он, как в Улянцы, отражает положение

ние, которое усопший занимал в обществе, и совсем слабо, но все-таки ощущается связь с первоначальным значением кортежа: процессия движется на восток к сценам пира, хотя и приобретшим ритуальный характер, с запада, но уже не от места битвы, а от храма предков.

Таким образом, в сценах одного, на первый взгляд, со-  
держания мы видим переплетение различных мотивов, наложе-  
ние одних из них на другие. Поэтому изолированное изображе-  
ние кортежа, да еще в том случае, когда неизвестно, в каком  
погребальном сооружении оно располагалось, прочесть доволь-  
но трудно, а иногда и невозможно. Те значения этих сцен, о  
которых мы говорили выше, свойственны системам изображений,  
характерным для больших богатых погребений и могут быть  
раскрыты только при анализе этих систем.

I Shi Hsiao-yen. I-nan and related tombs, - "Artibus  
Asiae", vol. XXII, 4, 1959, p. 158; O. Fischer. La peinture  
Chinoise au temps des Han, - "Gazette des Beaux-Arts", Gui-  
llet, 1932, pp. 18-19a.

2 Lawton L. Two Han funerary reliefs, - "Oriental Art"  
vol. VI, N 3, 1960, p.

3 Sullivan M. On painting the Yun-Tai-shan, - "Artibus  
Asiae", vol. X.

4. Brinker H. Eine chinesische Reliefplatte in Museum  
Rietberg, Zürich, - "Artibus Asiae", vol. XXVII, 4, 1965,  
p. 313.

5 Chavannes E. La sculpture sur pierre en Chine au  
temps des deux dynasties Han. Paris, 1843.

6 Fairbank W. The offering shrines of "Wu Liang Z'1",

7 Дэ Цзянь-хуа. Чжунго бихуа (Китайская стенная живо-  
пись). Пекин, 1958, стр. 52-58.

8 Soper A. King Wl Ting's victory over the realm of de-  
mons, - "Artibus Asiae", vol. XVII, 1954, p. 57.

9 Линь Шу-чжун. Ванду Хань му бихуа-ди няндай (Дата  
стенной живописи ханьской гробницы в уезде Ванду), - "Као-  
гу тунсюнь", 1958, № 4.

10 Хэ Чжи-ган. Ванду Хань му няндай цзи му чжужэнь  
каодин (Определение даты и владельца ханьской гробницы в  
уезде Ванду), - "Каогу", 1959, № 4.

11 Хоу Хань шу. Соинь Бона бэнь эрши сы ши (История  
династии Поздняя Хань. Двадцать четыре династийные истории  
изд. Бона). Шанхай, 1958, стр. 1588a.

12 Дуань Ши. Хань хуа (Ханьская живопись). Пекин, 1958,  
стр. 69-73.

13 Сычев Л.П. Трактовка костюма в памятниках восточно-  
ханьского искусства и проблема датировки, - в кн.: Сычев  
В.Л. и Сычев Л.П. Китайский костюм. М., 1970 (в печати).

14 Хоу Хань шу, стр. 1588a.

15 Там же, стр. 1576-1577.

16 Там же.

17 Shi Hsiao-yen, ук. соч., стр. 293.

Н.С.Сычева

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ КЕРАМИКИ СЕВЕРНОЙ БАКТРИИ  
КУШАНСКОГО ВРЕМЕНИ

Одной из наиболее сложных проблем в древней истории Средней Азии, решением которой вот уже около двухсот лет занимаются многие ученые, является так называемая "кушанская проблема". Эта проблема включает круг вопросов, связанных с историей целого ряда стран и территорий Средней Азии, Индии, Афганистана. Некоторые вопросы, входящие в эту проблему, в настоящее время уже разрешены или близки к разрешению, некоторые же находятся еще в стадии постановки.

Краеугольным камнем кушанской проблемы является хронология кушанских царей, которая до сих пор не может считаться раз и навсегда твердо установленной. Решить вопрос хронологии можно лишь в результате комплексного изучения памятников архитектуры и искусства, нумизматических материалов и керамики. Кушанские монеты и скульптура не раз становились предметом исследований, а кушанская керамика вплоть до 50-х годов нашего столетия оставалась падчерицей у археологов, занимающихся кушанской проблемой как у нас в стране, так и за рубежом<sup>1</sup>.

В Советском Союзе исследователи кушанской керамики основное свое внимание сосредоточили на изучении керамики Северной Бактрии, т.е. районов, расположенных на территории нашей страны, поэтому история изучения кушанской керамики в Советском Союзе тесно связана с историей археоло-

гического изучения Средней Азии вообще, в которой можно выделить три периода.

Первый период начинается в 1926 г., когда в район Старого Термеза направляется первая советская археологическая экспедиция в Средней Азии, организованная Государственным музеем Восточных культур. Экспедиция продолжила свою работу в Старом Термезе и в следующем, 1927 г. Результаты работы этой экспедиции были освещены в статьях руководителя экспедиции Б.П.Денике<sup>2</sup>.

В 1936-1938 гг. тоже в Старом Термезе работала комплексная экспедиция, которую возглавлял М.Е.Массон. Перед экспедицией ставилась задача широкого изучения всего городища Старого Термеза с выявлением всех встречающихся там групп памятников материальной культуры различных эпох с упором на разрешение общих вопросов исторической топографии города, которые позволили бы ориентироваться в истории его развития. Работы велись несколькими отрядами на разных объектах<sup>3</sup>. В раскопках принимали участие Б.Б.Пиотровский, Е.Г.Пчелина, М.И.Вязьмитина, В.В.Шишкин, В.Д.Жуков.

В 1940-1941 гг. в "Трудах Узбекстанского филиала АН СССР" была опубликована статья Б.Б.Пиотровского "Раскопки на Чингизтепе", в которой автор высказал мнение о том, что керамика, найденная в раскопанных помещениях, относится к кушанскому времени<sup>4</sup>.

Отчет о раскопках Е.Г.Пчелиной в 1937 г. на Кара-тепе был опубликован лишь в 1964 г.<sup>5</sup>, но эта работа по своему характеру, безусловно, относится к рассматриваемому периоду, поскольку осмысление материала, видимо, происходило как раз в конце 30-х - начале 40-х годов. В своем отчете Е.Г.Пчелина, анализируя керамику найденную при расчистке пещерных помещений холма Кара-тепе, который был определен как пещерный буддийский монастырь, делает попытку разбить ее на группы. В основу этого разделения Е.Г.Пчелина положила место находки и внешний вид посуды. По этим двум признакам глиняная посуда Кара-тепе была разбита на три группы с выделением ранней и поздней керамики. К сожалению, при характеристике каждой группы в этой работе не дается ни размеров, ни характерных особенностей каждой из них. Это можно объяснить тем, что в то время еще не была разработана методика исследования керамических комплексов.

Значительным шагом вперед в изучении керамики кушанского времени явилась статья М.И.Вязьмитиной "Керамика Айртама времени кушанов", в которой были изложены результаты обработки материала экспедиции 1937 г.<sup>6</sup> Эта работа вышла в свет в 1945 г. Перед М.И.Вязьмитиной стояла трудная задача: впервые дать квалифицированное описание керамики. Керамический материал, опубликованный М.И.Вязьмитиной, происходит, по ее мнению, из помещений монастыря и частично из мусорной ямы позднего происхождения. Автор статьи не придерживался строгой классификации или типологизации, а давал лишь суммарное описание керамического материала, объясняя это тем, что считает свою работу простым "перечислением наиболее распространенных глиняных типовых форм айртамской керамики", общей "характеристикой одного лишь пункта керамического производства времени кушанов". При описании всю керамику М.И.Вязьмитина по ее назначению делит на три группы. К первой группе она относит сосуды хозяйственного назначения — хум, хумча, амфоровидные сосуды, кувшины, горшки, котелки, тагоры, тазы. Во вторую группу входят сосуды более тонкой выделки, употреблявшиеся для пищи или питья — блюда, тарелки, чашки, бокалы, кубки, сосуды с боковым носиком. В третью группу были включены сосуды культового характера. В отдельных случаях М.И.Вязьмитина при описании той или иной формы обращает внимание на детали: форму ручки, место крепления ее к венчику и тулову сосуда, характер лощения, место нанесения ангоба, дает подробные сведения о некоторых приемах украшения посуды, например о лощении. Однако с другой стороны, все венчики сосудов она описывает суммарно, не разделяя их на типы. М.И.Вязьмитина разбирает также некоторые вопросы технологии изготовления посуды, приводя данные химического анализа глины, пытается проследить какие-то аналогии по керамике и установить связи керамики Айртама с другими районами. В частности, она первая обратила внимание на сходство витых ручек на посуде Айртама, Термеза, Ольвии и Придонья. Она неоднократно отмечает близость айртамской керамики с керамикой Ольвии и парфянской керамикой Селевкии. В общей массе полученный материал М.И.Вязьмитина датирует I—У вв. н.э.

Значение статьи М.И.Вязьмитиной для того времени трудно переоценить. Сразу же после ее появления эта работа стала тем ориентиром, по которому определяли свой материал многие раскопщики.

Так, В.В.Шишкин, опубликовавший в 1945 г. свою статью "Курган и мечеть Чор-Сутун в развалинах Старого Термеза"<sup>7</sup>, уже отмечает близость кушанской керамики "Кургана" с керамикой Айртама. Однако большинство работ по керамике в это время носили описательный характер — именно простое описание было единственным видом обработки керамики. Некоторые археологические работы уделяли керамике еще меньшее внимание. Так, в статье В.Д.Жукова "Стратиграфический разрез части крепостной ограды калы древнего Термеза", вышедшей в свет в 1945 г.<sup>8</sup>, дается лишь два рисунка керамики и небольшое пояснение к ним.

Таким образом, с 1926 по 1945 г. внимание археологов в Средней Азии было сосредоточено на выявлении и фиксации памятников в районе Старого Термеза. При обработке раскопчного материала, в отчетах о работах археологи лишь отмечали наличие керамики в раскопках, иногда давая ее суммарное описание. Исключение составляет работа М.И.Вязьмитиной, которая является своего рода предвестником второго периода в истории изучения кушанской керамики Северной Бактрии.

Сразу же после окончания Великой Отечественной войны в республиках образуются археологические отряды, все внимание которых было направлено на сплошное археологическое обследование Средней Азии и составление археологических карт.

Внимание археологов привлекают районы Таджикистана, в частности долина реки Кафирниган. Здесь в течение нескольких лет работал М.М.Дьяконов. Впервые эти работы велись здесь и в прилегающих районах в 1946—1947 гг. В своей отчетной статье об этих двух полевых сезонах "Работы Кафирниганского отряда", которая была опубликована в 1950 г.<sup>9</sup>, М.М.Дьяконов приводит описание девяти исследованных пунктов, среди которых особое место отводит раскопкам некрополя в урочище Туп-хона. Описав подробно как сами погребения,

так и вещи, сопровождавшие погребенных, М.М.Дьяконов распределяет погребения на четыре типа. Древнейшими из них он считает погребения (тип IY) со скорченными костяками и относит их к эпохе бронзы. Погребения типа ША датируются им I в. до н.э. – I в. н.э., а погребения типа ШБ – кушанским временем, т.е. I–III вв. н.э. В обряде последних погребений он усматривает сходство с эллинистическими, предполагая в то же время местное его происхождение. Погребения типов ПА и ПБ датируются им предположительно IY–VI вв. н.э., погребения I типа – второй половиной I тысячелетия н.э.

Работы Кафирниганского отряда продолжались в 1950 г. на городище Кей-Кобад-шах, где было заложено два стратиграфических раскопа 10 x 8 и 8 x 8 м и на городище Калаи-Мир. Керамика с обоих городищ была суммирована, и М.М.Дьяконов на материале из Кобадмана (городища Кей-Кобад-шах и Калаи-Мир) попытался установить хронологические этапы в развитии керамики кушанского времени в Северной Бактрии. Этой цели М.М.Дьяконов посвятил свою работу "Археологические работы в нижнем течении реки Кафирнигана (Кобадман) (1950–1951 гг.)", появившуюся в печати в 1953 г.<sup>10</sup> Поскольку хронологическая шкала, выработанная М.М.Дьяконовым, в течение многих лет считалась универсальной датирующей шкалой, остановимся на основных ее положениях более подробно.

В керамике Кобадмана М.М.Дьяконов различает пять этапов.

Кобадман I. Керамика, относящаяся к этому этапу, известна только с южного участка раскопа ПА на городище Калаи-Мир. Большая часть керамики сделана на гончарном круге. Подавляющее число сосудов – из тонкой хорошо отмученной глины, черепок ярко-красный, хорошо обожженный. Снаружи сосуды чаще всего покрыты белым или желтоватым ангобом. Стенки сосудов цилиндрической формы вогнуты внутрь; в нижней четверти этих сосудов заметен характерный перегиб, образующий ребро. Дно таких сосудов всегда меньше горловины. Датируется этот тип на основании аналогий с материалами Гяуркалы, Афрасиаба и Кызели-Гыра VI–IV вв. до н.э.

Кобадман II. Этот этап прослеживается на городище Ка-

лаи-Мир и Кей-Кобад-шах. Он дает богатый ассортимент керамики, сделанной на гончарном круге. М.М.Дьяконов делит керамику на два типа – сероглиняную с серым или черным ангобом и красноглиняную с красным или коричневым ангобом (реже желтоватым). По ангобу довольно часто наносится лощение в виде вертикальных, реже горизонтальных полос. Сероглиняная керамика впервые появляется на этапе Кобадман II, в Кобадман I ее нет совсем, а в слоях IY и U она встречается единичными экземплярами. Для сероглиняной посуды ведущими формами являются открытые чаши – тарелки с отогнутым или загнутым внутрь бортиком на сплошном поддоне. В красноглиняной посуде ведущими формами являются амфоровидные сосуды с двумя ручками, чаши-тарелки с отогнутым бортом, бокалы на устойчивой ножке. Орнаментация на сосудах почти отсутствует. Кобадман II соответствует по времени Афрасиабу II и датируется М.М.Дьяконовым серединой III–I вв. до н.э.

Кобадман III. Этот слой прослеживается на всей площади раскопа IA на городище Кей-Кобад-шах. В керамике по-прежнему существуют два типа – сероглиняная и красноглиняная. На зеркалах сероглиняных тарелок встречаются оттиски штампов. Ведущей формой в красноглиняной посуде является корчага с двумя ручками. Все большее распространение получает орнамент в виде прочерченной волнистой линии, появляющийся как на внешней стороне сосуда (корчаги), так и на внутренней (тарелки с отогнутым бортом). В этом слое на сосудах появляются ручки в виде животных, сближающие этот тип, по мнению М.М.Дьяконова с этапом Каунчи II. Кроме того, Кобадман III аналогичен Беграму I, Афрасиабу IY, Тали-Барзу I и Каунчи II, что определяет его абсолютную хронологию I в. до н.э. – I в. н.э.

Кобадман IV. Этот слой хорошо выявляется в раскопе IA на городище Кей-Кобад-шах. В этот период совершенно нет сероглиняной керамики. Красноглиняная керамика становится более массивной, преобладают крупные сосуды, появляются кувшины, полностью отсутствующие на ранних этапах. Большинство сосудов покрыто красным или коричневым ангобом. Лощение почти совсем исчезает. Орнаментика становится более разнообразной. Чаще всего это – волнистые линии, про-

черченные ромбические рисунки, сочетающиеся со штампом. Своеобразным отличительным признаком этого этапа является крупная пальцевая вмятина под ручкой кувшинов. Керамика этого этапа, по мнению М.М.Дьяконова, аналогична слою конца Беграм I и Беграм II. Датируется этот этап II в. н.э.

Кобадман У. Прослеживается по верхнему слою всего городища Кей-Кобад-шах. Здесь совершенно нет сероглиняной керамики. Много хумов, сделанных от руки, есть тарелки с отогнутым бортом, украшенным штампом с растительными мотивами, шаровидные кувшинчики с носиком, большие кувшины с двумя ручками и цилиндрическим горлом. Характерной формой являются тарелки с отогнутым бортом и двумя вертикальными ручками. Все большее распространение получает волнистый орнамент, часто встречается ромбический рисунок. Характерен кружковый пунсонный орнамент и растительные штампы. По мнению М.М.Дьяконова, абсолютная дата этого этапа не может быть установлена достаточно твердо, поскольку после Кобадмана IУ в жизни города имеется пауза, и предварительно определяется III-IУ вв. н.э.

Вскоре после своего появления в печати схема М.М.Дьяконова вызвала сомнения у ряда исследователей. В 1955 г. появляется рецензия Ю.А. Заднепровского и В.М.Массона "Новые материалы по археологии Таджикистана" II. Авторы рецензии указывают, что вследствие ограниченности проведенных раскопочных работ ряд вопросов остается не вполне ясным. Так, не ясны хронологические рамки древнебактрийского этапа: УП - У вв. до н.э., УI-IУ вв. до н.э., что оговаривает и сам М.М.Дьяконов: "Датировать этот этап следует УI-IУ вв. до н.э., хотя возможна и более ранняя датировка". Ю.А.Заднепровский и В.М.Массон отмечают также, что трудно расчленивать материал этапов Кобадман II и III и приходят к выводу, что скорее всего материал Кобадмана II и III относится к одному историческому периоду, постепенные изменения внутри которого еще трудно уловить.

После рецензии Ю.А.Заднепровского и В.М.Массона в 1956 г. схема М.М.Дьяконова была еще раз частично пересмотрена А.А.Маруценко в работе "Хосров-кала" I2. При обработке материала из слоя Хосров-кала III он обратил внимание на сходство керамики этого слоя, слоя Кобадман IУ и слоев

II-III вв. н.э. из Гяур-калы Мерва. Поэтому А.А.Маруценко высказал предположение, что Кобадман IУ датируется не II в. н.э., а II-III вв. н.э., а Кобадман У датируется IУ-У вв.н.э.

Наряду с раскопками в Таджикистане и работами по исправлению и пересмотру хронологической шкалы М.М.Дьяконова значительные работы развертываются в Узбекистане. В центре внимания археологов Узбекистана по-прежнему оставался район Термеза. Именно сюда в 1948 г. был направлен отряд по изучению археологических памятников Сурхан-Дарьинской области. В задачу отряда входило рекогносцировочное обследование археологических памятников расположенных по правобережью Аму-Дарьи от устья Вахша до Термеза. Фиксация и описание обнаруженных и обследованных памятников даны в работе начальника этого отряда Л.И.Альбаума "Некоторые данные по изучению Анхорской группы археологических памятников (1948-1949 гг.)", вышедшей в 1955 г. I3 За время работ отряда было зафиксировано несколько городищ, в том числе Тахта-Кувад и Мела, давшие кушанскую керамику. Особое внимание участников экспедиции привлекло городище Зар-тепе в 26 км. к северо-западу от Термеза. Это городище в 1948 г. не копалось, был собран лишь подъемный материал, в том числе и керамика. Л.И.Альбаум делит всю керамику на два периода. К первому периоду он относит керамику III-I вв. до н.э. Что же касается керамики второго периода, то Л.И.Альбаум пишет: "Керамику второго, кушанского периода можно разделить на два типа - раннекушанскую и позднекушанскую". К первому типу он относит керамику с красным и черным ангобом, с полосчатым лощением, со штампом в виде елочки, кружков, ромбов, различных розеток, "ступни Будды". Л.И.Альбаум считает, что большинство этих фрагментов существовало в одно и то же время. Ко второму типу по классификации Л.И.Альбаума относится керамика со штампом и ангобом, но ангобированной посуды здесь меньше, чем в керамике первого типа. На основании иногда не совсем убедительных аналогий с керамикой Айртама первый тип датируется автором I - II вв.н.э., а в второй - III - IУ вв.н.э. Кроме разделения керамики Зар-тепе на две хронологические группы, Л.И.Альбаум в статье поставил вопрос о причинах появления в кушанской керамике некоторых видов штампов, в частности

"ступни Будды". Он объясняет появление этого штампа проникновением в Среднюю Азию буддизма. В этой же статье автор дает суммарное описание керамики с большого городища Хайрабад-тепе в 30 км от Термеза.

Систематическое изучение Анхорской группы памятников началось с 1950 г. В 1951-1952 гг. основные работы велись на городище Зар-тепе. Эти работы освещены в монографии Л.И.Альбаума "Балалык-тепе", вышедшей в 1960 г.<sup>14</sup> Во время этих работ на городище был заложен шурф, который дал материал, подтверждающий высказанное ранее предположение Л.И.Альбаума о делении керамики Зар-тепе на два периода. Кроме того, Л.И.Альбаум отметил, что высказанное ранее мнение М.М.Дьяконова о том, что штамп в Северной Бактрии пришел на смену ангобированию и лощению, не подтверждается для Сурхан-Дарьинской области.

Таким образом, уже в начале 50-х годов в результате накопления керамического материала появилась возможность ставить некоторые вопросы, связанные с этапностью и локальными особенностями кушанской керамики Северной Бактрии. Первая такая попытка принадлежит М.М.Дьяконову. Но его хронологическая шкала постоянно пересматривалась.

Вскоре после работ Ю.А.Заднепровского, В.М.Массона и А.А.Марущенко схема М.М.Дьяконова была уточнена в работе А.М.Мандельштама и С.Б.Певзнера "Работы Кафирниганского отряда в 1952-1953 гг."<sup>15</sup>. А.М.Мандельштам и С.Б.Певзнер продолжили работы М.М.Дьяконова на городище Кей-Кобад-шах. Их основной целью было изучение оборонительных сооружений: городища: башен и городской стены. При обследовании этих объектов была обнаружена керамика. По аналогии со шкалой М.М.Дьяконова они относят ее к тому или иному этапу, оглаваривая при этом, что этап Кобадман IУ датируется II-III вв. н.э., в то время, как у М.М.Дьяконова он датирован только II в. н.э. Кроме оборонительных сооружений, на городище исследовалось его внутреннее пространство. В результате работ 1953 г. в одной части городища был обнаружен участок со свалкой, который получил название "коридор". На полу коридора залегал культурный слой. В юго-западном углу коридора непосредственно на культурном слое была обнаружена свалка, причем граница между культурным слоем и свалкой просле-

живалась в виде утоптанной поверхности культурного слоя, т.е. свалка образовалась позже культурного слоя, а не одновременно с ним. Таким образом, здесь можно было проследить стратиграфическую смену керамики, что и сделали авторы раскопок. В отчете они дали подробное описание керамики, следуя схеме описания М.М.Дьяконова. Обработывая керамику культурного слоя и свалки, А.М.Мандельштам и С.Б.Певзнер уточнили датировку Кобадмана II. Дело в том, что в свалке был найден обол Герая. Эта монета датирует свалку не позднее I в. н.э., так как "эти монеты, несомненно, вышли из обращения вскоре после образования Кушанского государства". Если свалка начала свое существование немного раньше, чем попала в нее монета, то свалка и керамика из нее датируются I в. до н.э. - I в. н.э., то есть концом этапа Кобадман II - Кобадман III. Следовательно, культурный слой, образовавшийся ранее свалки, датируется ранее I в. до н.э. Так как его толщина очень невелика (10-12 см), то значит и время его образования сравнительно коротко, а следовательно он соответствует этапу Кобадман II, который таким образом, по мнению А.М.Мандельштама и С.Б.Певзнера, датируется II-I вв. до н.э., а не III-I вв. до н.э., как считал М.М.Дьяконов. Таким образом была внесена еще одна поправка в схему М.М.Дьяконова, и между этапами Кобадман I и Кобадман II образовался разрыв во времени.

В конце 50-х годов основное внимание археологи продолжают уделять археологическому обследованию районов. Особенно широко эти работы развернулись в Таджикистане. Энтузиасты своего дела Б.А.Литвинский и Т.И.Зеймаль исколесили сотни километров, чтобы заполнить на карте белые пятна. Результатом их поездок явились отчетные статьи в "Трудах института истории, археологии и этнографии АН ТаджССР", где дается публикация материалов, в том числе и керамики, с вновь выявленных памятников. Так стала известна керамика из погребений на Сталинабадских холмах<sup>16</sup>, с юга Пархарского района<sup>17</sup>, из Хаит-Гула<sup>18</sup>, с поселения Курганча<sup>19</sup>, Узбеккон-Тепе<sup>20</sup>, Халкаджар<sup>21</sup>.

В Узбекистане стал раскапываться в это же время шахристан Хайрабад-тепе. В отчетной работе "Археологическая

разведка на шахристане Хайрабад-тепе", вышедшей в 1961 г.<sup>22</sup>, ее автор, В.Д.Жуков относит нижние слои поселения и керамику из этих слоев к кушанскому времени. А в целом, по его словам, "судя по материалам, это городище наиболее ярко представляет материальную культуру первых веков нашей эры".

Таким образом, второй период в истории археологического изучения Северной Бактрии был отмечен широкими археологическими обследованиями различных районов, в ходе которых было выявлено большое число памятников. Были подготовлены материалы для археологических карт по республикам. Появились коллекции находок, в том числе и керамики, из разных районов. В связи с этим в изучении кушанской керамики Северной Бактрии также появляются новые черты, характеризующие второй период в истории ее изучения. Создается первая хронологическая шкала, проводится работа по ее уточнению, в каждом памятнике выделяется кушанский период, начинают поиски аналогий бактрийской керамики в соседних районах.

С начала 60-х годов в истории изучения Северной Бактрии начинается третий период. Для этого периода характерны следующие черты: проведение раскопок большими площадями, систематическое изучение одного памятника путем многолетних раскопок, использование технологических методов при обработке археологических материалов, подход к археологическим материалам как к историческому источнику. Этот период был также отмечен повышением интереса к кушанской проблеме, в частности к предистории кушан. В связи со всем этим и в истории изучения кушанской керамики Северной Бактрии начинается новый, третий этап.

Начало этого периода ознаменовалось выходом в свет в 1962 г. двух работ, в которых проводились исследования технологии производства керамики. Это — работы Н.С.Гражданкиной<sup>23</sup> и Э.В.Сайко<sup>24</sup>. Работы имели очень важное значение, так как до этого момента различные авторы не раз подробно освещали формы сосудов, их назначение, орнаментацию и лишь изредка затрагивали вопросы технологических особенностей той или иной керамики, способы формовки. Такие вопросы, как состав керамической массы, способы нанесения ангоба, производство лощения ставились редко и только вскользь. Ста-

тьи Н.С.Гражданкиной и Э.В.Сайко явились попыткой заполнения этого пробела. Для анализов были взяты образцы керамики из различных памятников: Афрасиаба, Китаба, Кувы, из долины Кашкадарьи и проведены химико-технологические исследования черепка, его микроскопическое изучение, спектральный анализ ангобов. Не все из вышеперечисленных исследований были доведены до конца, но некоторые были проведены с особой тщательностью. Так, в процессе исследования ангобов удалось определить основные типы ангобов красной керамики, возможные материалы для них, способы покрытия сосудов ангобом, способы лощения.

Одновременно с работами, посвященными узким вопросам, выходит в свет статья с отчетами о разведках и раскопках, в которых керамика лишь упоминается и разбирается попутно. В 1964 г. появляется статья Б.А.Литвинского и Т.И.Зеймаль "Раскопки и разведки в Южном Таджикистане"<sup>25</sup>. Авторы статьи, проводя разведки в районе древнего канала Кафыр и левобережной части реки Кафирниган, обследовали небольшое городище Чемгалыш-тепе, на котором был заложен шурф. В статье, наряду с суммарным описанием керамики из этого шурфа, авторы останавливаются на некоторых деталях. Так, они отмечают характерные для этого памятника особенности: петлеобразные ручки, сужающиеся к низу, неполное покрытие сосудов красным ангобом. Датируется эта керамика предварительно I в. до н.э. — II в. н.э.

В том же 1964 г. выходит первый сборник с отчетами о работах на Кара-тепе<sup>26</sup>. К тому времени холм раскапывался уже в течение четырех лет Государственным музеем искусства народов Востока и Государственным Эрмитажем. Впредь до специального исследования, керамический материал в общих чертах был описан в работе Б.Я.Ставиского "Основные итоги раскопок Кара-тепе в 1961—1962 гг."<sup>27</sup>. Хотя стратиграфически расчленил керамику Б.Я.Ставискому не удалось, он разбивает ее на два периода, связывая керамику с периодами регулярной деятельности каратепинских построек. Б.Я.Ставиский отметил, что на поверхности полов, связанных со вторым периодом жизни Кара-тепе, не встречалась керамика с красным и черным ангобами, с полосчатым, сетчатым или иным сложным лощением. В связи с этим он относит такую керамику



к первому периоду жизни на Кара-тепе. А ко второму периоду он относит посуду с полосой темно-красного ангоба, нанесенного по венчику, и рассматривает ее как характерную именно для второго периода.

В этом же сборнике опубликована интересная статья Т.В.Грек "Индийские надписи на керамике Кара-тепе" <sup>28</sup>.

Начиная с 60-х годов кушанская керамика стала рассматриваться как исторический источник. Впервые с этой точки зрения к ней подошел Б.Я.Ставиский в работе "Средняя Азия, Индия, Рим (к вопросу о международных связях в кушанский период)", вышедшей в 1964 г. <sup>29</sup> Б.Я.Ставиский первым поставил вопрос о международных связях в кушанский период и привлек для его решения керамический материал. Рассматривая керамику, автор пришел к выводу, что связи Средней Азии с Римом и Индией в отдельные моменты были односторонними.

Существование связей Средней Азии с Индией, по мнению Б.Я.Ставиского, проявилось в появлении в последней во II в. н.э. глиняных бокалов на ножке, известных в Средней Азии с IY - III вв. до н.э. Появление их в Индии он объясняет приходом сюда кочевников из Средней Азии. Об обратном влиянии в III-I вв. до н.э. автор пишет: "Индийское влияние на культуру среднеазиатских областей в это время пока проследить не удается". О тесных контактах с Северной Индией в более позднее время, по его мнению, указывает "появление в керамике Северной Бактрии наряду с отмеченными еще для предыдущего периода бокалами на ножке новых типов посуды, сходных с таксилскими - сосудов с носиками и открытых чаш, украшенных налечами с изображениями головы льва".

В этой же работе большой раздел посвящен связям Средней Азии с Римом. Проявление этих связей Б.Я.Ставиский видит в том, что в кушанских слоях Средней Азии встречаются римские изделия, такие как аск из Термеза, и в том, что в Средней Азии делали подражания римской посуде: ковши, эйнохой, сковороды, глиняные тарелки с вертикальным бортиком и кольцевым поддоном. На основании археологического материала автор делает вывод о том, что связи Средней Азии с Римом в кушанское время осуществлялись по трем путям: по степной дороге в Северное Причерноморье, через Иранское плато и по морскому пути из Индии в Египет.

Как уже говорилось выше, третий период в изучении Северной Бактрии характеризуется повсеместным исследованием всех ее областей. Но к началу 60-х годов не все районы Северной Бактрии были изучены в равной степени. Исследовался, главным образом, юг, а в восточной и северо-восточной частях территория Северной Бактрии оставалась неизученной. В связи с этим внимание археологов привлекла восточная часть Гиссарской долины и Яванская долина, которая является продолжением Вахшской. Одному из городищ этого района была посвящена статья Э.А.Юркевича "Городище кушанского времени на территории Северной Бактрии", вышедшая в свет в 1965 г. <sup>30</sup> В этой работе приведены результаты обработки материалов, полученных при раскопках на Яванском городище в 1963 г. Э.А.Юркевич попытался дать типологию и классификацию яванской керамики, которая на основании стратиграфических данных расчленяется на два комплекса. Э.А.Юркевич, на наш взгляд, не всегда правильно выбирал признак, по которому он классифицировал керамику: в одном случае это - цвет ангоба, в другом - хозяйственное назначение сосуда. Автор не только классифицирует керамику, но и датирует ее, опираясь на устаревшую хронологическую шкалу М.М.Дьяконова. Так, верхний слой Яванского городища он датирует по аналогии с Кобадияном V III-IV вв. н.э., хотя этот слой был уже в свое время передатирован. Э.А.Юркевич отмечает отличие керамики Кобадияна, Явана и Сурхан-Дарьи.

В третий период в истории изучения Северной Бактрии повысился интерес исследователей к предистории кушан, к вопросам их этногенеза, появления кушан на территории Северной Бактрии. Этот комплекс вопросов успешно решает А.М.Мандельштам в своей монографии "Кочевники на пути в Индию", вышедшей в 1966 г. <sup>31</sup> На протяжении 1955-1959 гг. А.М.Мандельштам систематически исследовал курганные могильники и поселения Бишкентской долины. Поэтому в его монографии, наряду с керамикой Тулхарского могильника, которому уделено большее место в книге, дается описание керамики близлежащих поселений Каменное, Хан-Газа и Ак-тепе, относящихся, в основном, к кушанскому времени. В этой работе прекрасно разработана классификация и типология докушанской керамики. Кроме того, большое место уделено вопросам дати-

ровки и датировки Кобадияна. В поисках аналогий тулхарской керамике А.М.Мандельштам обращается, естественно, к схеме М.М.Дьяконова и не находит в ней искомым аналогий. В результате, он приходит к выводу, что "схема периодизации материалов Северной Бактрии, предложенная М.М.Дьяконовым, в настоящее время нуждается в значительном исправлении и дополнении. В данном случае она может быть использована лишь в весьма ограниченной степени". В связи с пересмотром и дополнением всей схемы А.М.Мандельштам анализирует керамику с перечисленных поселений, обращая особое внимание на Каменное городище. При раскопках на Каменном городище было обнаружено шесть слоев, в верхнем из которых оказалась позднекушанская монета. Внимание А.М.Мандельштама привлекли нижние три слоя. Первые два не нашли себе аналогий в схеме М.М.Дьяконова. Соответствие устанавливается только с третьего слоя, который содержит керамику, аналогичную Кобадияну II и III. Поэтому А.М.Мандельштам приходит к выводу, что нижние два слоя предшествуют Кобадияну II и занимают место между Кобадияном I и Кобадияном II, а значит между ними есть сравнительно большой разрыв во времени. Кроме того, А.М.Мандельштам оспаривает мнение М.М.Дьяконова о появлении кувшинов в Северной Бактрии только во II в. н.э. Сам он считает, что они появились задолго до II в. н.э. и даже до рубежа н.э.

Таким образом, были еще раз пересмотрены некоторые положения М.М.Дьяконова, что заставило осторожнее подходить к материалам Кобадияна и ссылаться на него в поисках аналогий при датировке керамики в других памятниках.

В 1966 г. вышла в свет книга Г.А.Пугаченковой "Халчаян" <sup>32</sup>. В основу книги был положен материал из раскопок 1959-1963 гг. Главными объектами исследований на Халчаяне были Ханакатепя и Карабаттепа. В целях выяснения стратиграфии слоев Халчаянского городища на этих двух объектах были заложены археологические шурфы, которые дали немногочисленный, но очень интересный керамический материал. Этот материал расчленен Г.А.Пугаченковой на отдельные хронологические этапы и датирован по методу аналогий, причем автор придерживается старых датировок, предложенных еще

М.М.Дьяконовым, усматривая с одной стороны, в своем материале некоторые параллели с керамикой Кобадияна, а с другой стороны, отмечая отличия в керамике Кобадияна и Халчаяна (Саганиана). Впервые Г.А.Пугаченкова ставит очень важный вопрос о времени появления в керамике Северной Бактрии штампа как приема украшения керамики. Не решая в целом этот вопрос, Г.А.Пугаченкова прослеживает только время появления штампа - пальметты и только в Халчаяне, а не во всей Северной Бактрии, давая при этом большую и подробную сводку тех памятников, где встречается пальметта.

В этом же 1966 г. выходит небольшая статья Л.И.Альбаума, посвященная отдельному памятнику с очень интересной керамикой - "Дальверзинтепа" <sup>33</sup>.

В третьем периоде продолжались работы по изучению технологии производства керамики кушанского времени. В 1968 г. в Душанбе состоялась международная конференция по истории, археологии и культуре Центральной Азии в Кушанскую эпоху. К этому симпозиуму были выпущены тезисы докладов и сообщений советских ученых, где было опубликовано содержание доклада Э.В.Сайко "Некоторые вопросы технологии керамики кушанского периода (Северная Бактрия)" <sup>34</sup>. В этой работе Э.В.Сайко пыталась выявить общие черты и локальные варианты керамики областей, входивших в состав Кушанской империи, на основании техники и технологии изготовления сосудов: отбор и обработка сырья, формовка, ангобирование, украшение поверхности, обжиг, обуславливающие основные характерные черты керамики того или иного периода. Э.В.Сайко выдвинула предположение, что определяющим моментом для периодизации керамики кушанского времени является тесная и закономерная связь характера форм, составов глиняных масс и технических приемов формовки сосудов. Ею были исследованы комплексы керамики II в. до н.э. - I в. н.э. Особое внимание Э.В.Сайко уделила приемам ангобирования, его древним традициям. Она рассмотрела технические качества красных ангобов, изделия со светлым ангобом, глазурованную керамику, обнаруженную на территориях областей, входивших в состав Кушанской Империи.

В том же 1968 г. состоялось совещание по археологии Средней Азии в Ленинграде. В тезисах этого совещания было

помещено изложение доклада Э.А.Юркевича "К вопросу о локальных вариантах кушанской керамики" <sup>35</sup>. Ю.А.Юркевич считает возможным выделить локальные варианты керамики на территории обширной Кушанской империи. В общей массе керамики он выделяет шесть групп: красноангобированную, простую красную, белоангобированную, чернорасписную красную, серую и северную чернолощеную. Далее он рассматривает, какие группы керамики бытовали в докушанское время в Бактрии, Гандхаре, Индии, и приходит к выводу, что в предкушанское время сменились древние типы керамики и появились некоторые общие элементы в рассматриваемых областях. Тенденция появления общих элементов и некоторой нивелировки, наблюдаемая в предкушанское время, особенно ярко выступает, по мнению автора, при анализе керамики данных областей в кушанское время. В заключение Ю.А.Юркевич приходит к выводу, что анализ керамического материала позволяет заключить, что формирование кушанской культуры шло, в основном, по двум направлениям: на основе местных культурных традиций и в результате объединения различных областей в единое государство, оказавшее известное влияние на развитие хозяйства, торговли, культуры и идеологии. Таким образом, кушанская керамика распределяется по трем крупным культурным провинциям, в которых сохранились определенные местные традиции, лишь слегка и внешне сивелированные и объединенные во время существования кушанского государства.

В 1969 г. выходит из печати второй том "Буддийские пещеры Кара-тепе в Старом Термезе" <sup>36</sup>, где незначительное место отводится находкам керамики из раскопок 1963-1964 гг. <sup>37</sup>, в частности керамике с надписями <sup>38</sup>.

В этом же 1969 г. Т.И.Зеймаль защитила диссертацию "Вахшская долина в древности и раннем средневековье" <sup>39</sup>. В этой работе Т.И.Зеймаль дает сводную стратиграфическую "колонку" археологических материалов Вахшской долины. Для каждого стратиграфического комплекса дается описание керамики, а также определяются те хронологические рамки, в пределах которых, опираясь на сводную стратиграфию долины, можно датировать подъемную керамику. Большое внимание автор уделяет стратиграфии Яванского городища, которое дало остат-

ки шести последовательных строительных периодов ЯВ-I - ЯВ-VI. Автор отмечает большое разнообразие форм (особенно для столовой посуды) в периодах ЯВ-I и ЯВ-II. Для этой посуды характерно плотное темнокрасное ангобное покрытие, лощение, штампованные налеты и штампованный орнамент. Это, по мнению Т.И.Зеймаль, наиболее общие признаки керамики III - первой половины V вв. н.э., которые могут иметь датировочное значение. Т.И.Зеймаль пересматривает частично схему М.М.Дьяконова и считает, что в ней должны сохраниться такие последовательные этапы: Кобадан I, Кобадан IV с отнесением к нему Кобадана II и III, Кобадан V.

Начиная с 1968 г. изучением керамики Северной Бактрии кушанского времени занимается автор настоящей работы <sup>40</sup>.

<sup>I</sup> В 1941 г. в Афганистане под руководством Р.Гиршмана начались раскопки Беграма, результаты которых были опубликованы в 1946 г. в его монографии "Begram". Опираясь на выявленные строительные остатки и монетные находки, Р.Гиршман выделил три слоя, соответственно которым выделил три периода в развитии керамики: Беграм I (II в. до н.э. - сер. II в. н.э.), Беграм II (сер. II - сер. III в. н.э.) и Беграм III (сер. III-IV в. н.э.). Второй работой была работа А.Гхоша "Taxila (sirkap 1944-1945)". Местом раскопок стала Таксила. Для раскопок был выбран район Сиркапа. Большое место в работе А.Гхош уделено керамике. Он выделил несколько десятков типов посуды, дал подробное описание каждого типа и орнамента. После детального описания вся керамика была разбита на так называемые четыре фазы: I фаза - вторая половина I в. до н.э., II фаза - первая половина I в. н.э., III фаза - вторая половина I в. н.э., IV фаза - II в. н.э. И только в 1957 г. появляется работа Ж.Гардена "Ceramic de Bactres". Центром раскопок стал Балх. Этот город был осмотрен после окончания второй мировой войны в 1946 г. по поручению Д.Шлюмберже, руководителя Французской археологической миссии в Афганистане. В 1947 г. здесь начались раскопки под его руководством. Для раскопок была выбрана площадь Бала хисара, центральные холмы Нижнего го-

рода и холм Тепе Заргаран. В этих местах археологи пытались выяснить стратиграфическую картину городища методом колодеобразных шурфов (1,5х1,5м). Было сделано около 71 шурфа и еще два больших шурфа на Тепе Заргаран (6х3 и 10х10 м). Однако стратиграфию городища проследить не удалось, древние слои археологи не смогли выявить. Обильный керамический материал был изучен не в полную меру и поэтому датировка домусульманских слоев была недостаточно точной. В 1952 г. Ж.Гарден предпринял тщательное изучение всего комплекса керамики из шурфов Балха. Монография Ж.Гардена является первым исследованием, специально посвященным керамике. Ж.Гарден имел основной целью исследование основных линий развития керамики Балха в широких хронологических рамках — от глубокой древности до тимуридского времени включительно. Всю керамику Балха он берет как не датированную и разбивает ее на несколько групп: 1) красноангобированная, 2) белоангобированная, 3) сероглиняная, 4) поливная монохромная, 5) поливная полихромная. Подробно характеризуются формы сосудов с их разновидностями, рассматриваются аналогии твердо установленным формам, дающие возможность их датировать. Аналогии привлечены автором с очень широкой территории Средней Азии, Северной Индии, Афганистана. Помимо выявления основных форм Ж.Гарден ставит и пытается разрешить некоторые более узкие вопросы, в частности вопрос о времени появления и о происхождении штампованного орнамента. Он считает, что штампованный орнамент появляется в Балхе в III в. н.э. и видит здесь проявление культурного влияния сасанидского Ирана. Особое внимание автора привлекает сероглиняная керамика. Он утверждает, что она появляется в Северной Бактрии незадолго до рубежа нашей эры или в начале ее. В итоге Ж.Гарден делит керамический материал на четыре хронологических периода: I в. до н.э., I в. до н.э. — III в. н.э., III в. н.э., — IX в. н.э., IX в. н.э. — XV в. н.э.

<sup>2</sup> Б.П.Денике. Экспедиция Музея восточных культур в Термез, — "Культура Востока. Сборник Музея восточных культур", Вып. I, М., 1927; его же. Экспедиция Музея восточных культур в Среднюю Азию 1927 г., — "Культура Востока. Сбор-

ник Музея восточных культур", Вып. 2, М., 1928.

<sup>3</sup> М.Е.Массон. Городища Старого Термеза и их изучение, "Труды Узбекского филиала Академии Наук СССР", серия I (история, археология), вып. 2, Ташкент, 1941; его же. Термезская археологическая комплексная экспедиция, — "Краткие сообщения института истории материальной культуры", вып. 8, М.-Л., 1940.

<sup>4</sup> Б.Б.Пиотровский. Раскопки на Чингиз-тепе, — "Труды Узбекского филиала АН СССР", сер. I (история, археология), вып. 2, Ташкент, 1940-1941, стр. 164.

<sup>5</sup> Е.Г.Пчелина. Начало работ по обследованию буддийского монастыря Кара-тепе в Термезе, — в сб.: "Кара-тепе — буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе", М., 1964, стр. 97-98.

<sup>6</sup> М.И.Вязьмитина. Керамика Айртама времени кушанов, — "Труды Термезской археологической комплексной экспедиции", т.2, Ташкент, 1945.

<sup>7</sup> В.А.Шишкин. "Курган" и мечеть Чор-Сутун в развалинах Старого Термеза, — "Труды Термезской археологической комплексной экспедиции", т.2, Ташкент, 1945.

<sup>8</sup> В.Д.Жуков. Стратиграфический разрез части крепостной ограды калы древнего Термеза, — там же, стр. 96 рис. 20, стр. 97 рис. 21.

<sup>9</sup> М.М.Дьяконов. Работы Кафирниганского отряда, — "Материалы и исследования по археологии СССР", М.-Л., № 15, 1950, стр. 147-186.

<sup>10</sup> М.М.Дьяконов. Археологические работы в нижнем течении реки Кафирнигана (Кобадиян) (1950-1951 гг.), — "Материалы и исследования по археологии СССР", № 37, М.-Л., 1953.

<sup>11</sup> Ю.А.Заднепровский и В.М.Массон. Новые материалы по археологии Таджикистана, — "Вестник древней истории", № 1, М., 1955, стр. 84.

<sup>12</sup> А.А.Марущенко. Хосров-кала, — "Труды института истории, археологии и этнографии АН Туркменской ССР", т. 2, Ашхабад, 1956.

- 13 Л.И.Альбаум. Некоторые данные по изучению Анхорской группы археологических памятников (1948-1949 гг.), - "Труды института истории и археологии АН Узбекской ССР", вып. 7, Ташкент, 1955, стр. II5.
- 14 Л.И.Альбаум. Балалык-тепе. Ташкент, 1960, стр. 197.
- 15 А.М.Мандельштам и С.Б.Певзнер. Работы Кафирниганского отряда в 1952-1953 гг., - "Материалы и исследования по археологии СССР", № 66, М.-Л., 1958.
- 16 Б.А.Литвинский. Предметы из погребений на Сталинабадских холмах, - "Сообщения Республиканского историко-краеведческого музея", вып. III, Сталинабад, 1958.
- 17 Б.А.Литвинский. Новые данные по археологии Таджикистана, - "Краткие сообщения института истории материальной культуры", вып. 55, М., 1954.
- 18 Б.А.Литвинский, Э.Гулямова, Т.И.Зеймаль. Работы отряда по сбору материалов для составления археологической карты, - "Труды института истории АН Таджикской ССР", т.91, Душанбе, 1959.
- 19 Е.В.Зеймаль. Археологические разведки в Гиссарской долине, - "Труды института истории АН Таджикской ССР", т.27, Душанбе, 1961.
- 20 Там же.
- 21 Т.И.Зеймаль. Античное поселение в урочище Халкаджар, - "Труды института истории АН Таджикской ССР", т. 27, Душанбе, 1961.
- 22 В.Д.Жуков. Археологическая разведка на Шахристане Хайрабадтепе, - "История материальной культуры Узбекистана", вып. 2, Ташкент, 1961, стр. 182.
- 23 Н.С.Гражданкина. Опыт технологического исследования древней красноангобированной керамики Узбекистана, - "История материальной культуры Узбекистана", вып.3, Ташкент, 1962.
- 24 Э.В.Сайко. Некоторые вопросы технологии ангоба средневековой среднеазиатской керамики, - "Известия отделения общественных наук АН Таджикской ССР", вып. I(28),

Душанбе, 1962, стр. 83-98.

- 25 Б.А.Литвинский и Т.И.Зеймаль. Раскопки и разведки в Южном Таджикистане, - "Труды института истории АН Таджикской ССР", т.43, Душанбе, 1964.
- 26 Сб. "Кара-тепе - буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе", М., 1964.
- 27 Б.Я.Ставиский. Основные итоги раскопок Кара-тепе в 1961-1962 гг., - в сб.: "Кара-тепе - буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе", М., 1964, стр. 7-62.
- 28 Т.В.Грек. Индийские надписи на керамике Кара-тепе, - в сб.: "Кара-тепе - буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе", М., 1964, стр. 62-82.
29. Б.Я.Ставиский. Средняя Азия, Индия, Рим (к вопросу о международных связях в кушанский период), - в сб.: "Индия в древности", М., 1964.
- 30 Э.А.Юркевич. Городище кушанского времени на территории Северной Бактрии, - "Советская археология", № 4, М., 1965.
- 31 А.М.Мандельштам. Кочевники на пути в Индию, - "Материалы и исследования по археологии СССР", № 136, М.-Л., 1966.
- 32 Г.А.Пугаченкова. Халчаян. Ташкент, 1966.
- 33 Л.И.Альбаум. Городище Дальверзинтепа, - "История материальной культуры Узбекистана", вып. 7, Ташкент, 1966.
- 34 Э.В.Сайко. Некоторые вопросы технологии керамики кушанского периода, - "Тезисы докладов и сообщений советских ученых", Душанбе, 1968, стр. 57-58.
- 35 Э.А.Юркевич. К вопросу о локальных вариантах кушанской керамики, - "Тезисы докладов и сообщений к совещанию по археологии Средней Азии", Ленинград, 1968, стр. 46-48.
- 36 Сб. "Буддийские пещеры Кара-тепе в Старом Термезе", М., 1969.
- 37 Там же, стр. 17-20.
- 38 Там же, стр. 32-40.

39 Т.И.Зеймаль. Вахшская долина в древности и раннем средневековье. Автореферат диссертации. Ленинград, 1969.

40 Н.С.Юдочкина (Сычева). Керамика Кара-тепе, - "Тезисы докладов и сообщений к совещанию по археологии Средней Азии", Ленинград, 1968; Сычева. Сравнительный анализ керамики из комплексов "А" и "Б" Кара-тепе в Старом Термезе, - "Сообщения Государственного музея искусства народов Востока", вып. I, М., 1969; ее же. Керамика из кельи пещерного храма П-II, - там же, вып. II, М., 1969.

Н.П. Чукина

#### ВАЯНГ - ПУРВО - ИНДОНЕЗИЙСКИЙ ТЕНЕВОЙ ТЕАТР

В седую старину на далеком тропическом острове Ява предки современных индонезийцев поклонялись духам и грозным силам природы, а также могущественным духам умерших предков. Как и многие другие народы мира, находящиеся на определенной исторической стадии развития, древние индонезийцы верили, что при жизни человек имеет два начала: тело и душу. Бренное тело они считали временным вместилищем души, которую олицетворяли с неосязаемой тенью. Поэтому, когда после смерти человека тело его сжигалось, то оставалась бессмертная душа. Праяванцам казалось, что из потустороннего мира можно легко вызвать душу - бесплотную тень. Вера в эту возможность по мнению многих исследователей послужила основой индонезийского теневого театра ваянг-пурво, который как бы вырос из древнего анимизма и культа предков.

Торжественное действие вызывания души умерших первоначально совершалось жрецами ночью с помощью плоских кукол и экрана. Эта таинственная литургия происходила в храме, имеющем вид площадки, обнесенной стеной для защиты от злых сил. Во время этого таинства, сопровождаемого магическими жестами жреца-кукловода, праяванцы верили, что вызванные духи-покровители (скользящие силуэты кукол на экране) чудесным образом защитят их от злых духов, обеспечат хороший урожай, смогут предотвратить страшные болезни и стихийные бедствия или просто принесут удачу, счастье.

На протяжении тысячелетий своего существования ваянг-пурво развивался, превратясь из священной мистерии в зре-

личный театр с богатым репертуаром, сохраняя отчасти свои религиозные функции. В настоящее время индонезийский теневой театр — исконно народное зрелище, которое имеет громадное значение для всей индонезийской культуры и искусства. В представлениях ваянга, его сюжетах, как в фокусе сконцентрировалось все духовное богатство страны, старая языческая религия яванцев с ее первобытными культами, целая энциклопедия обычаев, нравов и представлений индонезийского народа. Представления ваанг-пуervo — это история страны, в которой оживают в мифологической форме забытые цари, вожди, любимые герои индонезийского народа. В пьесах ваанг-пуervo прослеживается древнейшая яванская космогония: "Манник-Майя", "Сри и Садана", в которой излагается фантастическая история происхождения Вселенной, Солнца, Луны, Земли и Человечества. В спектаклях ваанг-пуervo индонезиец видит воскрешение литературных отрывков из старо-яванских поэм "Брата Индра". Ваанг-пуervo — это целый мир народной фантазии, где сплелись воедино волшебные легенды, сказания, притчи, философские учения, народная мудрость, юмор Индонезии и героические образы древнеиндийского эпоса "Рамаяна" и "Махабхарата".

Индийцы еще в первые века н.э. появились на островах Юго-Восточной Азии. Индийская культура, религия и искусство оказали сильное влияние на культуру Индонезии, которое особенно усилилось в УП-УШ в. н.э.

В области теневого театра это нашло выражение в чрезвычайном обогащении его репертуара. Образы героев вдохновенных индийских поэм "Рамаяны" и "Махабхараты" поразительно быстро завоевали место на экранах ваанг-пуervo. Возможно это объясняется тем, что индонезийский фольклор изобилует сюжетами очень близкими к индийской "Рамаяне". В частности вся фабула обширного цикла легенд о принце Сери Панджи строится на его разлуке с прекрасной и верной женой покищенной злодеем Келоно, во время поисков которой Сери Панджи совершает много ратных подвигов и становится героем многих романтических приключений.

Отметим так же наличие у индонезийцев национального эпоса "Сказания о Сери Раме", который, хотя и восходит к "Рамаяне" Вальмики, но отнюдь не является ее переводом или

даже простым пересказом. "Сказание о Сери Раме" настолько пронизано индонезийским мировоззрением и миропониманием, что некоторые исследователи считают, что оно представляет собой лишь версию малайо-полинезийского цикла легенд о национальном герое Сери Панджи, что из "Рамаяны" взяты только имена и некоторые мотивы<sup>2</sup>.

Точно такой же синтез как и в литературе, происходил и в индонезийском театре, где соседствовали и чисто национальные образы и образы индонезийские. Причем индийское влияние сказалось не только в усвоении образов индийской мифологии, но отразилось и на внешнем облике местных героев. Так национальные герои индонезийских легенд носят в ваянге старинные одеяния индийцев.

Творческая переработка индийских сюжетов повлекла за собой изменение и чисто национальных сюжетов. В связи с чем судьба чисто индонезийских источников репертуара теневого театра и их героев представляется очень любопытной. Нередко они являются нарощением к основным сюжетам из "Рамаяны" и "Махабхараты". Так знаменитые четыре клоуна Семар, Гаренг, Петрук и Багонг (я даю их имена в яванском варианте; по мнению большинства исследователей, это — старые индонезийские божества, в которых воплотились народный юмор, мудрость и смекалка) играют роль слуг индийских героев Юджистыры, Бхимы, Арджуны, Накулы, Сахадевы, Суйодхана, Картавармана, Дурсасана, Читракса и Читраки и т.д., занимая подчиненное положение, подобно тому, как почитание местных индонезийских божеств отступило по сравнению с индийскими на второй план<sup>3</sup>. Но однако они находятся в тесной связи с индуистскими богами и оказывают на них большое влияние. По-видимому, в народе сохранились представления об их былом могуществе.

Падение роли старых индонезийских культов привело к тому, что представления ваянга утратили чисто ритуальный характер. Но именно в этот период, национальный индонезийский театр зажил особенно полнокровной жизнью.

Как же протекает представление ваанг-пуervo? "Ваанг" — это фигурка куклы марионетки, вырезанная из кожи буйвола<sup>4</sup>. Величина кукол колеблется от 30-35 см до 50-60 см<sup>5</sup>. Ма-

рионетка крепится к стержню из рога буйвола, который является ее костяком и проходит через всю фигурку, закругляясь наверху наподобие спирали. У ваянгов подвижны только руки. Их движение обеспечивается маленькими рычажками из буйволиного рога, прикрепленными к плечевым и локтевым суставам куклы. Иногда словом "ваянг" называют само представление теневого театра.

Нельзя не упомянуть и о сложной технике изготовления ваянгов. Для них берется только тщательно препарированная кожа буйволов, т.е. хорошо высушенная и безукоризненно выложенная. После того как основной силуэт фигурки вырезан, на ней процарапывается традиционный, до мельчайших подробностей рисунок. Затем мастер извлекает граненым резцом нужный узор. После этого фигурку коптят в течение месяца для того, чтобы краски лучше держались на коже, не осыпаясь. Красочным слоем марионетку покрывает уже другой мастер. А третий создает ей опору в виде уже упомянутой продольной оси, образованной роговой палочкой (гапит), с помощью которой кукла и выводится на экран, а также монтирует длинные палочки (чемпурит), которыми кукольник обеспечивает движение рук марионетки, при помощи шарниров в сочленениях плеча и локтя <sup>6</sup>.

Тень от кожаной фигурки ваянга проецируется на экране, который устанавливается под открытым небом, на специально выбранной для этой цели площадке и может быть перенесен с места на место. Экран ваянга (келир) — это два деревянных стояка на тяжелых опорах, соединенных сверху и снизу перекладинами так, что образуется большая деревянная рама. К раме привязывается и крепко натягивается белое полотно в рост человека. Для получения тени от марионеток на келире (экране) за ним вывешивается лампа (бленчонг), на расстоянии полуметра от него. Прежде лампа была металлической часто в форме искусно выкованной птицы. Источником света в лампе было пламя горящего кокосового масла, теперь — электричество.

Кукловод даланг сидит за келиром скрестив ноги. Зрители в старину, сидели перед экраном и видели тени отбрасываемые куклами. В настоящее время широко распространен обычай смотреть представление со стороны даланга, где зри-

тели одновременно могут видеть и марионетки и их проекции на экране.

Слева от даланга стоит ящик, в котором находятся куклы. К ящику привешивается несколько металлических пластин — кепрак, в которые даланг ударяет ногой для изображения сражения, шествия или массовой сцены. В распоряжении даланга находится еще деревянная палочка-чемпала. Ею даланг ударяет по деревянному ящику перед тем как начать рассказывать что-либо или говорить за своих кукол. Справа и слева от даланга вдоль экрана кладутся толстые свежесрубленные стволы бананового дерева, на которых он располагает кукол. Справа даланг располагает или, точнее, втыкает роговую ножку фигурки (гапит) положительных, благородных героев. Слева располагаются отрицательные персонажи. Упругий ствол бананового дерева крепко и надежно держит куклу, быстро смыкаясь вокруг ее стержня. Распределение героев строго регламентировано и освящено вековой традицией. Посредине остается просвет длиной не более двух метров, здесь и разыгрывается действие. За далангом, который сидит как раз посредине этого пространства, полукругом располагается национальный классический оркестр ударных инструментов, знаменитый на весь мир гамелан <sup>7</sup>.

Спектакль начинается причудливой мелодией гамелана. Перед зрителями появляются танцовщицы (ронггенг). После их танца даланг поет вводную торжественную песнь на древне-яванском языке ("кави") и начинает творить священный обряд жертвоприношения богам в виде цветов, благовоний, листьев бетеля, риса. Затем даланг совершает церемонию окуривания всего театра, одновременно произнося слова молитвы <sup>8</sup>. В этом ритуальном церемониале, предшествующем непосредственно театральному действию — живой отголосок древнейшей культовой мистерии, когда собравшиеся готовились к общению с могущественными богами и духами предков.

Хотя в настоящее время эти сложные приготовления упрощаются, тем не менее, то глубоко религиозное значение, которое когда-то имело представление, сейчас проявляется в самих поводах для его устройства. Индонезийцы свято верят, что спектакли ваянг-пуervo приносят счастье, удачу, исполнение желаний. Ни одно сколько-нибудь значительное



событие в жизни индонезийца не обходится без представления теневого театра. Будь то свадьба, рождение ребенка, его первый шаг, зрелость сына или дочери, обряд подпиливания зубов, болезнь, смерть, кремация или неурожай, падеж скота и т.д. По поверью ваянги приносят счастье не только человеку, который приглашает кукольников, но и всей его семье и зрителям, а личность даланга окутывается особым ореолом. Не случайно в народе распространено мнение, что даланги это также кудесники и чародеи, сведущие в знахарстве<sup>9</sup>.

Даланг! Вряд ли в культурной жизни какой-либо страны Востока есть адекватная ему личность, поскольку он является наиболее самобытной и исключительной фигурой в индонезийском искусстве. Этот повелитель марионеток, творящий волшебство — подлинная душа и жизнь всего спектакля. Этот индонезийский чудотворец уводит благоговейных зрителей в прекрасную страну грез, где они, очарованные зрелищем, забываются, живя в счастливом мире сказки. Даланг — подлинно национальный художник и творец красоты. Он с непостижимым искусством овладел, казалось бы, недоступным простому смертному сложнейшим аппаратом театрализованного представления ваянг-пурво, поскольку он одновременно дирижирует оркестром, водит кукол, поет и говорит за них. При этом он должен хорошо знать всех своих героев, а их более двухсот. Даланг должен уметь придавать отдельным персонажам кукольных семейств предназначенные для них типические позы и движения. При этом, самое главное, он должен правильно использовать присущие им многочисленные атрибуты. Даланг должен знать древнеяванский язык, чтобы выступать с торжественным вступительным гимном, который он произносит в размеренном благоговейном тоне молитв священных гимнов Вед. На этом же языке он поет вступительные песни своих героев. Кукольник должен знать множество легенд, мифов и сказаний, древнейших литературных произведений, поскольку спектакли ваянг-пурво — как бы являются блестящей театрализованной иллюстрацией произведений классической индийской литературы и богатейшего фольклора народов Индонезии.

Даланг должен сам сочинять музыку для оркестра, гармонично сочетающуюся с характером представления. Однако самое важное качество, за которое талантливого даланга осо-

бо почитает и любит народ, заключается в следующем. Даланг, как правило, не имеет текста пьесы. В лучшем случае у него есть краткое содержание, которое записано на листах, собранных в связку — пакем. Но бывает, что опытный даланг записывает весь текст пьесы, такая запись по явански называется "лакон". Но ни в лаконе, ни тем более в пакеме не значатся те шуточные интермедии, репризы, многочисленные отступления и остроты, которыми даланг насыщает весь спектакль<sup>10</sup>. Они-то и являются самыми привлекательными в представлении. В этих отступлениях сказитель дает волю своей фантазии, высказываясь на злобу дня, о событиях, которые могут особенно волновать зрителей. Именно по этим шуткам, остротам, интермедиям и оценивалось мастерство даланга. Именно этим своим талантом даланг делает никогда не стареющим, вечно молодым и остро современным искусство ваянг-пурво. Спектакль обогащается новым содержанием и новым современным звучанием образов. Перед появлением того или иного персонажа даланг исполняет под аккомпанемент гамелана определенную мелодию. На этот же мотив даланг распевает и отдельные реплики этого персонажа. Характерно, что эти музыкальные мелодии строго соответствуют определенной группе действующих лиц (богам, радзам, воинам, слугам). Кроме того, каждый герой исполняет на этот мотив танец, рисунок которого присущ только ему и никогда больше никем другим не повторяется<sup>11</sup>. Смена этих мотивов и танцев давала зрителям возможность ориентироваться в том, кто именно из героев танцует или говорит.

Гамелану, таким образом, принадлежит большое место в арсенале художественных средств теневого театра. Гамелан существовал на Яве не только в составе театра, но и как самостоятельный оркестр. Известно, что эти оркестры были уже при дворе правителей Маджапахита, который в XIII—XV вв. был центром яванской классической музыки<sup>12</sup>. Индонезийская музыка тесно связана с народным бытом и зрелищами. Без гамелана не обходится ни один праздник, ни одно торжество. В гамелане играют от 15 до 25 музыкантов. Кроме ударных инструментов в нем есть струнные (как правило их два) и один духовой. Те, кому довелось слышать гамеланы, отмечают чистоту звука, мелодичность, необыкновенно певучий

тембр. Особенно отличаются знаменитые яванские гонги, прославленные на весь мир за их нежное звучание, секрет сплава которых давно утерян. Один из слушателей гамелана, известный путешественник и писатель Бласко Ибаньес назвал гамелан "симфонией тропического леса". По его мнению, инструменты "воспроизводят светлый смех ручейков, шепот листьев, трепетание жизни"<sup>14</sup>. Под этот чарующий, мягкий аккомпанемент, столь гармонирующий с порхающими тенями, и происходят многочасовые, а иногда продолжающиеся и на следующий вечер представления ваянг-пурво. А некоторые спектакли длятся по шесть ночей подряд. Длительность театрального действия зависит от выбора пьесы и важности события, послужившего поводом к приглашению кукольников. Однако вернемся опять к самому представлению. Действие пьесы начинается после того, как даланг представил всех действующих лиц, прочел речитативом вводные торжественные песни героя, убрал гунунган-театральную декорацию, обозначающую единство места, времени и пространства, в котором отразилась вся философская система ваянга<sup>14</sup>. Гунунган, воткнутый в середину бананового ствола, вынимается перед началом представления и вновь втыкается по его окончании. Установка гунунгана на стволе отмечает также смену одного акта другим.

Того, кто впервые видит ваянгов, может поразить их остро гротескный облик, который однако, на наш взгляд, идеально соответствует их содержанию. Ваянги-призраки. Отсюда их подчеркнутая воздушность, прозрачность и невесомость удлинённых силуэтов. Движения ваянгов, при умелых действиях даланга, создают полное впечатление полета духов, полета легкого, как дуновение ветерка. С другой стороны, поскольку персонажей ваянгов более двухсот, нужна четкая индивидуализация марионеток, чтобы тень ваянга была легко читаемой. Отсюда острая экспрессия крайне характерных контуров марионеток, их причудливая стилизация. Каждая фигурка ваянга — это символ, с первого взгляда почти ничего не говорящий европейцу, но мгновенно узнаваемый в теневой проекции на экране простым индонезийцем, который великолепно знает типы и всю сюжетную канву теневого представления.

Рассмотрим несколько подробнее персонажи теневого театра. Все они резко делятся на две группы: героев положитель-

ных (благородных) и отрицательных. Эти группы в свою очередь делятся на несколько драматургических семейств. Например, к благородным героям относятся боги, раджи, принцы, воины и т.д. К отрицательным — великаны, ракшасы (злые духи), демоны, злодеи и т.д. Эти персонажи резко отличаются друг от друга по внешнему облику<sup>15</sup>. Легко угадать в изящной, стройной фигурке благородного героя. Облик благородного героя рисуется тонкими изысканными линиями. У него длинный узкий нос (манчунг), узкие петлеобразные глаза (нджаит), тонкий рот, удлинённые, изящные конечности. За этими многовековыми чертами-символами стоят строго определенные качества присущие этой самой большой драматургической группе яванских ваянгов: мудрость и благородный образ жизни. Как уже было отмечено, к огромному семейству положительных героев относятся боги, раджи, принцы, воины, отшельники, их слуги и т.д., которые составляют многочисленные кланы этого драматургического семейства. Каждый член одного клана имеет характерные черты, присущие только членам этого клана.

Наиболее почитаемой группой марионеток у индонезийцев являются боги. Наряду с вышеперечисленными чертами положительных героев они имеют и свои специфические черты. Их легко узнать по золотой окраске, покрывающей обнаженные участки тела, которая указывает на их божественное происхождение и святость. Корона на голове персонажа говорит о его божественной власти. Башмаки на марионетке расскажут зрителю об ее принадлежности к роду богов так же, как и крис (яванский кинжал), который имеют право носить только боги. Длинные ногти героя являются еще одним символом его божественной власти. Однако, несмотря на эти общие черты, индонезийский зритель легко отличит один персонаж от другого по характерным символам и атрибутам присущим только данному герою. Так, например, могущественного бога Бетара Гуру (Маникмайя) — родоначальника и повелителя всех богов, фигурирующих в ваянге, можно узнать по четырем рукам, две из которых сложены крест накрест на груди, а две другие держат трезубец и стрелу. На голове Бетара Гуру корона в виде высокого сплошного головного убора (топонг), напоминающая корзину. Сам он стоит на корове Лембу Андины. Среди

яванцев, особенно среди дамантов, изображение Бетара Гуру считается священным.

Бога огня Санг Хьянг Брам, который по преданию способен сжигать божественным огнем все дурное, можно выделить среди богов по глазам, в форме плода кедонгдонган, по почти человеческому мало стилизованному носу и полным губам, по особой форме короны и по определенному типу крисе (Табл. IY).

Очень характерен бог любви Санг-Хьянг Камаджайя, который отличается приятной внешностью. Камаджайя женат на небесной красавице Деви Камаратих. Камаджайя и Деви Камаратих постоянно пекутся о благополучии и здоровье людей. Эта неразлучная в яванском пантеоне богов чета является символом идеальной семейной жизни. Спектакли с участием этих героев ставятся яванцами во время свадебных церемоний для того, чтобы новобрачные были так же счастливы и неразлучны, как эта пара. Пьесы с участием этих героев ставятся также во время ожидания семьей прибавления потомства, поскольку яванские поверья гласят, что боги ниспосылают милость женщине, ожидающей ребенка. Характерно, что в то же время устраивают саламанган — религиозное торжество с угощением, когда на стол в первую очередь подают плод кокосового ореха цвета слоновой кости, украшенный изображениями Камаджайи и Деви Камаратих. У Санг-Хьянг Камаджайи петлеобразные глаза (нджаит), длинный нос (манчунг), зубы выкрашены в черный цвет — знак супружеских уз. На нем одежда богов, но прическа, как у кшатрия. У Деви Камаратих приподнятое лицо, волосы распущены и лежат свободно. На голове диадема (джаманг) с фантастической птицей гарудой. За ухом — украшение в виде рыбы (сунтинг задеран), на шее змеевидное ожерелье. Она одета в особый королевский каин (додот путрен — саронг, ниспадающий сзади в виде пышных каскадов ткани). Камаджайя и Деви Камаратих один из самых любимых образов ваянг-пурво.

Другой, не менее многочисленной, группой драматургического семейства положительных героев являются воины-кшатрии. Эта группа, как и предыдущая, имеет наряду с чертами общими для всего клана кшатриев и отдельные атрибуты и символы, присущие каждому отдельному персонажу. Большинст-

во воинов и полководцев задрапированы в особый каин кшатрия, который часто украшен цветами — знаками доблести и славы. Воины носят праба — своеобразную верхнюю одежду типа куртки с крыльями. Праба могут носить только раджи и полководцы. Очень часто лица воинов выкрашены в темно-коричневый или черный цвет, что указывает на их воинственность и энергию.

Одним из наиболее выразительных образов является кшатрий Санг Хьянг Вишну. Его отличительное оружие — диск (чакра), обладающий волшебной силой. Его приподнятое лицо означает, что у этого героя звучный голос. На Санг Хьянг Вишну одет каин отшельника (рапекан), по которому зрителю ясно, что в одном из многочисленных воплощений как существо божественного происхождения Санг Хьянг Вишну был отшельником. Часть волос его распущена. На руках и ногах особой формы браслеты.

Характерен образ воина Бамбанг Бремани, сына бога огня Бетара Брам. Его легко отличить по перекинутому через плечо шарфу (селенданг), что является знаком воина с душой отшельника, а также по особому царскому каину. В подобный каин одеваются принцы в Суракарте и Джокьякарте, а также новобрачные, поскольку им по случаю свадьбы позволяют одеваться по-царски.

Ярко выражен драматургический тип кшатрия Раден Раджамала. Это — воинственный, агрессивный воин. У него вытаращенные глаза, приподнятый ладьеобразный нос, оскаленные зубы. Волосы распущены и вьются локонами (гимбал). За поясом крис типа "хулумган", с ручкой в виде человеческой головы. На нем каин отшельника и тройное ожерелье в виде полумесяца (калунг) (Табл. Y).

Много общего с воинами имеют раджи, короли, принцы и придворные. Как правило, у них петлеобразные глаза, узкий нос, разной формы короны, по которым можно отличить один персонаж от другого. На них куртка праба с крыльями, тройная диадема с гарудой. Характерность им придает разнообразие видов каинов, причесок и украшений. Особенно часто волосы героев ваянга собраны в традиционный индонезийский пучок (санггул), который бывает самых причудливых форм.

Так, раджа Раден Сета носит санггул в виде закручен-

ного спиралеобразно кверху узла волос (кадал менек), оригинальной формы двойные браслеты на запястьях — круглые и четырехугольные. (Табл. IV). Раджу Прата Сенткантуруна можно выделить по причёске "санггул гембел". Это большой круглый пучок волос, убранный цветами. У раджи Джагалаби-лава волосы распущены и лежат локонами (гимбал).

Значительно индивидуализирует героев исключительное разнообразие украшений, имитирующих драгоценные изделия из золота и серебра. Потрясает изумительное богатство творческой фантазии индонезийских мастеров, сумевших наделить любимых героев диковинными украшениями, будь то драгоценный убор головы, великолепное ожерелье, либо прекрасные браслеты на запястьях (геланг), на ногах (керончонг) и локтях (понтон). Только по ним одним опытный индонезийский зритель сможет отличить один персонаж от другого.

Немногочисленные женские образы также отличаются друг от друга причёсками, покроем и узорочьем каина и особенно драгоценным убранством. Принца легко узнать среди других героев по кайну "путран", который носят только младшие отпрыски королевского дома.

Не малая роль в спектаклях ваянг-пурво принадлежит отшельникам. Эти герои носят кайн отшельника, в руках у них четки. Излишне говорить, что каждый отшельник также имеет свой присущий только ему традиционный облик. Так отшельник Реси Манумайяса одет в длинный до щиколоток халат (баджу). На голове Манумайясы своеобразный головной убор богов (дестар), концы которого свешиваются на плечи. Таким образом, налицо достаточно четкая внешняя характеристика образа (Табл. УП).

Если стилизация положительных героев шла в направлении все большей рафинированности и утонченного изыска, то стилизация героев отрицательных шла в диаметрально противоположном направлении. Не случайно за этими героями утвердилось определение "зверские". У них утяжеленные, укороченные пропорции тела, обнаженные части которого, как правило, выкрашены в темнокоричневый или черный цвета — уже известный нам признак воинственности и агрессивности. Они имеют короткий, толстый нос, отклоненный от бугристой линии лба, в

противоположность типу благородного героя, у которого, как правило, скошенный лоб составляет единую линию с удлинённым носом. У отрицательного персонажа выпученные глаза (плеленган), часто красного цвета, нередко всклокоченные волосы, торчащие изо рта клыки. Часто фигурки ракшасов, великанов, злодеев и их слуг не имеют шеи, они широки в талии, лишены плеч. Кроме того, руки злодеев часто сложены в своеобразный фаллический жест с торчащими вперед указательным пальцем и мизинцем. Одутловатое лицо, бочкообразный живот, колодообразные ноги, твердо стоящие на земле, а также оскаленные рты с торчащими клыками — все эти особенности внешнего облика данной группы, наглядно говорят о культе грубой физической силы, в то время как физический облик положительных героев дышит глубокой утонченной духовностью, не исключаящей однако впечатления сдержанной силы и вовлеченного начала, особенно у воинов кшатриев.

У отрицательных героев проводится столь же выпуклая дифференциация образов, как и у предыдущего драматургического семейства.

Ракшаси Бетара Дурга, дочь известного нам верховного бога Бетара Гура предстает перед нами во всей своей характерной отрицательности. Тем не менее ряд деталей сразу же конкретизирует ее облик, как например очень своеобразный узел волос, собранный в пучок типа "келинг", с гарудой позади. "Келинг" — означает тамильский, т.е. весьма возможно, что причёска такого типа имела южно-индийское происхождение. Своеобразное ожерелье в виде цепочки дополняет ее облик.

Очень характерен ракшас Бетара Кала, сын того же Бетара Гуру. У него волосатая грудь, движется только одна рука, пасть раскрыта. Выпученные глаза у него сочетаются с крупным носом, напоминающим индонезийскую лодку "прау" (небольшая деревянная лодка типа ладьи).

Четко запоминается ракшас Вахмука своим нарядным своеобразным убранством. Бросается в глаза заушное украшение в виде цветка келух (сунтинг), змеевидное ожерелье и оригинальные браслеты (Табл. УШ). Интересно, что в каноне бога смерти Ямадипати преобладают черты ракшаса, хотя он одет по обычаю богов. Это убедительно говорит о жестокости

и свирепости бота смерти. У него выпученные глаза ракшаса и человеческий нос — знак частого общения с людьми. Таким образом, и здесь перед нами детали, достаточно рельефно выделяющие героя из среды ему подобных.

В полном индонезийском ваянге более двухсот персонажей, причем некоторые из них представлены несколькими куклами, изображающими один и тот же персонаж в молодости, зрелом возрасте и в старости. Каноны за последние 200 лет по существу остались неизменными, и тем не менее мы сейчас видели, каждый образ индивидуален и абсолютно ортодоксален. Либо он абсолютный злодей, либо благородный герой. На этом и зиждится четкая градация героев на положительных и отрицательных.

Не могут не поразить приемы и методы декоративной стилизации ваянгов индонезийцами, когда мастер до предела абстрагирует образ, достигая в то же время максимальной индивидуализации персонажа. Обращает на себя внимание резкий профиль головы персонажа любого семейства. Рот, как правило, показан в фас. Верхняя часть тела у мужских образов дана в профиль, с подчеркнутым грудным соском, обработанным на линии внешнего контура в утрированной форме. Нижняя часть тела дана в фас. Ноги и руки показаны тоже в профиль, но пальцы изображены так, что виден их пятикратно преломленный контур. Женские фигуры чаще всего представлены в трехчетвертном повороте торса, что позволяет показать и вторую грудь, а нижняя часть тела, как и у мужских фигур, почти всегда изображается в фас, для того чтобы обыграть все великолепие богатых драпировок костюмов, разнообразие которых работает на индивидуализацию образа. Изобразительный язык ваянгов поставлен на службу потусторонней, мистической идеи. Силуэты марионеток — (тени на экране) ассоциируются с духами. Естественна поэтому бесплотность, субтильность и плоскостность объема куклы, которая идеально достигается чисто графическими средствами. Индонезийские ваянги — это подлинные шедевры графического искусства, откристаллизованного веками. Фигурки кукол пленительны красотой линии, уверенной, гибкой и пластичной; можно долго любоваться чеканным, не лишенным особой элегантности силуэтом благородного героя. Ваянги способны до-

ставить глубокое эстетическое удовольствие каждому, кто пожелает внимательно взглянуться и вдуматься в их образы. Таким образом, с одной стороны, ваянги имеют много общего с искусством графики, а с другой — роспись и резьба сближает их с произведениями декоративно-прикладного искусства. Как произведения декоративно-прикладного искусства марионетки ваянг-пурво напоминают изысканные драгоценности, сотворенные в эпоху высочайших взлетов творческой деятельности человека. Индонезиец облегчает силуэт ваянга тончайшей, ажурной резьбой. В результате силуэт ваянга делается невесомее, воздушнее, а тень на экране кружевной, как бы окутанной легкой дымкой полупрозрачных отсветов. Это придает тени особую живописность, а в живой игре доставляет большое эстетическое наслаждение, увеличенное эффектом необычного движения рук, линии которых обладают изумительной силой экспрессии.

Фигурки ваянгов расписаны. Эта роспись характеризует еще один аспект творчества индонезийских мастеров, где они выступают как умелые, тонкие колористы. Цвета росписи немногочисленны и неярки. Краски крошущие, так как задача марионеток не просвечивать силуэтообразно сквозь экран, а только отбрасывать на него тень. Обращает внимание изысканное понимание цвета художниками. На ваянгах преобладают изумительные сочетания жемчужно-серых тонов с перламутровыми, пепельных с розовато-сиреневыми или голубоватыми нежными тонами, часто на золотом фоне, если это благородный герой, или на глубоком черном бархатном фоне, если это фигурки демонов, ракшасов или великанов. На черном фоне особенно прихотливо сияют цветные нюансы ваянгов. Роспись орнаментально стелется по фигурке ваянга, покрывает его одеяние, головной убор и украшения, оставляя как фон обнаженные участки тела. Затейливые завитки, миниатюрные спиральки образуют изящные узоры, поразительные своим разнообразием. Спиралевидный орнамент прекрасно гармонирует с эллипсоидными, круглящимися линиями абриса марионетки, поскольку основным элементом стилизации является круг и овал, за исключением грациозной угловатости контуров гипертрофированных рук.

Ваянг-пурво — вершина развития национального индонезий-

ского стиля, наиболее яркое его выражение.

Ваянг вырос из глубин праяванской религии, философии и культуры. Индонезийский жрец, как и тысячелетие тому назад, сопровождает чтение молитв и магических заклинаний жестами рук и пальцев. Находясь в состоянии оргиастического вдохновения, он как бы исполняет выразительный ритуальный танец жестов. М.Коваррубас, который присутствовал при богослужении индонезийского жреца-педадды, восхищенно писал позже: "Такое мастерство трудно себе представить, жесты рук настолько ритмичны и красивы. Это целый спектакль, пантомимный танец" <sup>16</sup>. То есть современный индонезийский жрец исполняет тот же древнейший танец жестов, который положен и в основу ваянга-пуervo.

Индонезийские танцовщицы, исполняя танцы ритуального характера, танцуют руками, в то время как ноги остаются почти неподвижными. Это опять своеобразный танец жестов. Видимо, этим объясняется своеобразная гипертрофия рук яванских марионеток, в то время как ноги у тех же кукол всегда не только неподвижны, но даже сращены. Как уже было выше сказано, в стиле ваянгов в общих чертах отразилось понимание индонезийцами прекрасного. Не случайно в связи с этим и своеобразное представление индонезийцев об идеале женской красоты. В индонезийской танцовщице превыше всего ценится стройность, грациозная угловатость подростка и лишь намек на женственность фигуры, доведенные до гротеска в фигурах ваянгов.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что в стилизованных формах ваянга, исполненных с виртуозным мастерством, отразилась целая эпоха сложения индонезийского национального стиля" <sup>17</sup>. Этот стиль, который условно можно назвать "стилем ваянга" (поскольку именно в марионетках ваянга этот стиль проявился наиболее полно и рельефно), можно проследить в других видах искусства Индонезии.

Так в архитектурном комплексе Панатарана, построенном в эпоху Маджапахит (XIU-XV вв.), имеются рельефы, где индонезийские ваянги, словно окаменели на древних стенах, застыв в традиционных позах. У панатаранских рельефных фигурок налицо все основные черты "стиля ваянга": удлиненные руки, длинные петлеобразные глаза, четкий угловатый кон-

турный профиль, узкая талия и т.д. Силуэты некоторых панатаранских рельефов, так же как и силуэты ваянгов, везде графически четки и доведены в своей характерности до гротеска. Не удивляет, что и на некоторых рельефах Боробудура "несколько изящно сгруппированных фигур напоминают действие из театра теней, с деревьями, птицами и цветами в качестве декораций" <sup>18</sup>.

На Бали широко распространена резьба по дереву. Ею часто украшаются деревянные жилые дома. Некоторые мотивы орнаментации имеют магическое значение и выполнены в "стиле ваянга", причем традиция украшения жилых построек резьбой очень древняя. В том же стиле ваянга выполнены и некоторые балийские плоскорельефные резные деревянные панно.

"Стиль ваянга" нашел яркое воплощение и в балийской мелкой пластике. Угловатые изящные фигурки удлиненных пропорций балийские ремесленники изготавливают в основном из белого дерева бентава и серовато-белого с темными прожилками, которое называется пангал-бува, или темно-красного, почти коричневого дерева саво. Характерно, что в "стиле ваянга" в мелкой пластике балийские мастера создают образы в основном мифологических существ, богов, богинь, духов, ракшасов.

Древнейшее в Юго-Восточной Азии искусство книжной графики в рукописных книгах на пальмовых листьях (лонтар-бергамбар), также несет на себе характерный отпечаток "стиля ваянга". Содержанием этих своеобразных литературных произведений были местные легенды, исторические хроники и героические приключения ваянгов. Текст и многочисленные иллюстрации выцарапывались острием и прорисовывались сажей, разведенной на масле. В рисунках выполненных в угловатой, остро-гротесковой манере, свойственной теневым марионеткам, четко прослеживаются оригинальные приемы стилизации этих кукол.

Своеобразная живопись Бали, также несет на себе отпечаток "стиля ваянга". В традиционной балийской живописи как старой, так и современной пока еще нет места психологической характеристике героя. Основными средствами художественной выразительности, рисующими определенный образ, являются поза героя, жест, его место в композиции, или ат-

рибуты, свойственные только данному персонажу. К ним относятся одежда, головной убор, оружие, украшения. То-есть в балийской живописи используется специфический арсенал художественного языка теневого театра. В колорите балийской живописи также можно проследить влияние цветовой гаммы ваянгов. Палитра балийских художников такая же неяркая и нежная, теплых пастельных тонов, без резких цветов и контрастов. Краски так же, как и в ваянгах, крошечные, водяные, цвета не многочисленны. В сюжетах встречаются и сцены из различных спектаклей ваянг-пурво, где "стиль ваянга" читается особенно вышукло.

Нельзя не упомянуть и о современной индонезийской графике, на стиль и сюжеты которой непосредственно повлиял графический стиль теневых марионеток.

Ваянг-пурво оказал значительное влияние на индонезийское декоративно-прикладное искусство. Собственно марионетки ваянг-пурво являются частью декоративно-прикладного искусства. Иногда изящные фигурки кукол используются как настенное украшение в доме. Мотив ваянгов можно часто встретить на тканях, особенно на знаменитых яванских батиках, на веерах, пепельницах, ручных сумках и на других изделиях из металла, серебра, кожи. Коврики или скатерти с ваянгами можно найти почти в каждом индонезийском доме.

В 20-ых или первой половине 30-ых годов в Индонезии была предпринята уникальная попытка репродуцировать репертуар яванского ваянг-пурво на спичечных коробках. Образы и стиль теневых марионеток широко используются в современной индонезийской рекламе.

Нельзя пройти мимо еще одного факта, где влияние "стиля ваянга" ощущается особенно остро. Это индонезийский театр живого актера - ваянг оранг. Так как все движения актеров совершаются как бы в одной плоскости, параллельно рампе, актеры ваянг-оранга как бы превращаются в плоскостных марионеток. Они принимают на сцене классические позы теневых кукол, совершают традиционный танец рук, оставаясь при этом почти неподвижными, лишь изредка совершая плавные движения на сцене. Интересно, что костюмы актеров также сделаны из кожи. Это - головные уборы, крылья, колчаны для стрел, браслеты и т.д.

Искусство ваянг-пурво было пронесено индонезийским народом сквозь века, несмотря на трудную и сложную судьбу островного государства, несмотря на мусульманские, португальские, английские и голландские завоевания и колонизации. Оно впитало в себя живительные соки родной земли и лучшие достижения великой индийской культуры. Именно в этом секрет поразительной живучести и неуязвимости, редкого долголетия ваянга. Ни у одного народа мира мы не наблюдаем такого громадного распространения театрального зрелища, как у индонезийцев. Ваянг-пурво особенно распространен на островах Ява, Мадуро, Бали. Он известен примерно 60 миллионам индонезийцев из 80 мил. Уже с трех лет индонезийский ребенок знает, что такое ваянг. Мать рассказывает своим детям о теневом театре, вырезает фигурки ваянгов из бумаги и дает их детям как первую игрушку <sup>19</sup>.

Ваянг-пурво не просто развлекательное зрелище. Это тонченное произведение духовной яванской цивилизации, основанное на глубоко идеалистических концепциях малайо-полинезийского мировоззрения, в основе которого лежит редкостный по своей гармонии сплав представлений индонезийцев о добре и зле, жизненной мудрости, нравственных устоях, идеи верности и справедливости, философские истины.

<sup>1</sup> Всеобщая история искусства, т.П, кн.2. М., 1961, стр. 265.

<sup>2</sup> Л.А.Мерварт. Предисловие, - в кн.: Сказание о Сери Раме. Индонезийская Рамаяна. М., 1961, стр. 7.

<sup>3</sup> Л.А.Мерварт. Малайский театр, - в кн.: Восточный театр. Л., 1929, вып. I, стр. 124-125.

<sup>4</sup> Прийоно. Кукольный театр в Индонезии, - "Иностранная литература", 1957, № I, стр. 242.

<sup>5</sup> Л.А.Мерварт. Малайский театр, стр. 146.

<sup>6</sup> J.Brandon. Theatre in Southeast Asia. Cambridge, 1967, стр. 43; К.Гагеман. Игры народов. Петроград, 1923, вып. I, стр. 121.

- 7 Прийоно, ук.соч., стр. 243-244; Л.А.Мерварт. Малайский театр, стр. 141.
- 8 Л.А.Мерварт. Малайский театр, стр. 152.
- 9 Там же, стр. 154; К.Гагеман, ук.соч., стр. 131-132.
- 10 Л.А.Мерварт. Малайский театр, стр. 122.
- 11 А.Д.Авдеев. Происхождение театра. М.-Л., 1959, стр. 228-229.
- 12 Л.М.Демин. Остров Бали. М., 1964, стр. 218-224.
- 13 Б.Ибаньес. Вокруг света. Л., 1926, стр. 267.
- 14 К.Гагеман, ук.соч., 130-131.
- 15 Все описания взяты в кн.: Р.Hardyowirogo. Se-djarah Wayang purwa. Djakarta, 1955.
- 16 M.Sovarrubias. The island of Bali. N.-Y., 1956, p. 300.
- 17 П.Н.Рябинкин. Предисловие к альбому "Искусство Индонезии", М., 1959, б.п.
- 18 Б.Грослие. Боробудур, - "Курьер", 1968, июнь, стр. 24.
- 19 Прийоно, ук.соч., стр. 242.

## Х Р О Н И К А

1965 г.

- Январь · Выставка рисунков индийской девочки Иогини Кумари Парикх
- 16 февраля - Выставка работ художников-реставраторов  
30 марта ГЦХРМ им. И.Э.Грабаря
- 9 марта Встреча студентов института им. В.И.Сурикова с художниками-реставраторами живописи ГЦХРМ им. И.Э.Грабаря
- 22 апреля - Выставка "Искусство тропической Африки"  
1 октября (из коллекций музеев СССР)
- март-апрель Выставка произведений Ч.М.Маскея (Непал)
- 26 марта Вечер, посвященный искусству Непала
- март-апрель Выставка рисунков С.Сенанаяке (Цейлон)
- 15 апреля Вечер, посвященный творчеству С.Сенанаяке
- май-июль Выставка "Рисунки индийских детей" (Индия)
- 28 мая Вечер индийской народной музыки
- июль Выставка "Народное искусство Кавказа и Закавказья" (на фондах ГМИНВ)
- август Выставка "Лаковая живопись Вьетнама" (на фондах ГМИНВ)
- август Участие в работе археологической экспедиции АН Таджикской ССР (верховья реки Зеравшан)
- 3 сентября- Археологическая экспедиция музея в Узбекистан на Кара-тепе (район Старого Термеза) (Совместно с Государственным Эрмитажем) (начальник Ставиский Б.Я.)  
3 октября
- октябрь-ноябрь Выставка индийской миниатюры XV-XIX вв. (на фондах ГМИНВ)



- 22 октября - Выставка "Современная чеканка и керамика Грузии" (Совместно с картинной галереей Грузии)
- 30 октября Встреча художественной общественности столицы с художниками Грузии на выставке.
- ноябрь- Выставка работ Тадасиге Оно и Какуо Синкая (Япония)
- январь 1966 г.
- I декабря - Выставка "Искусство Непала" (на фондах ГМИНВ, музеев Кремля и посольства Непала)
- февраль 1966г.

1966 г.

- 12 января Вечер Грузинской поэзии на выставке "Современная чеканка и керамика Грузии"
- 25 января- Фотовыставка "Памятники архитектуры и скульптуры Индии" (Индия)
- февраль
- 10 февраля - Выставка "Искусство Ирана и Турции" (на фондах ГМИНВ, Гос. Эрмитажа и ГИМа)
- 29 апреля
- 28 апреля Вечер, посвященный искусству Ирана
- 19 марта - Выставка "Современные художники Бразилии" (Бразилия)
- 17 апреля
- 26 марта- Выставка "Современная графика Казахстана" (Антощенко-Оленев, Гаев, Сидоркин) (Совместно с Союзом художников Казахской ССР)
- 16 мая
- 28 апреля- Выставка "Искусство Юго-Восточной Азии".
- 23 сентября Индонезия, Бирма, Лаос, Таиланд (на фондах ГМИНВ)
- 11 мая - 20 июня Выставка произведений Маруки Ири и Тосико, Какуо Синкая, Сэцу Асакура и Тюре Сато (Япония)
- 18 мая - Выставка произведений Грузинского художника Джемала Хуцишвили (Совместно с домом народного творчества Грузии)
- 30 августа
- 31 мая Вечер, посвященный 90-летию со дня рождения народного художника Грузинской ССР скульптора Я.Н. Николадзе

- 20 июня- Выставка "Искусство Японии" (на фондах
- 28 ноября (ГМИНВ)
- 28 июня- Выставка произведений художников г.Александрии (живопись, графика, скульптура)
- 15 августа (ОАР)
- 12 августа- Выставка "Искусство Дагомея" (Дагомея)
- 17 октября
- 17 августа- Выставка произведений заслуженного художника Азербайджанской ССР А.Рзакулиева (Совместно с Союзом художников Азербайджанской ССР)
- 3 сентября
- Август-сентябрь Выставка "Лаковая живопись Вьетнама" (на фондах ГМИНВ)
- сентябрь Археологическая экспедиция музея в Узбекистан на Кара-Тепе (район Ст.Термеза) (Совместно с Гос.Эрмитажем) (начальник экспедиции Ставиский Б.Я.)
- 25 ноября- Выставка "Археологические коллекции Средней Азии в музеях Москвы"
- 24 декабря
- 29-30 ноября Научная конференция музея по археологии Средней Азии
- 3 декабря - Выставка произведений народного художника Грузинской ССР Е.Д.Ахвледиани (Совместно с Гос.картинной галереей Грузии)
- 15 января 1967г.
- 29 декабря - Выставка произведений заслуженного художника Азербайджанской ССР Ш.Г.Мангасарова (Совместно с Министерством культуры СССР)
- I февраля 1967 г.

1967 г.

- 4 января Вечер, посвященный Дню независимости Индии (Совместно с обществом Дружбы СССР - Индия)
- 8-11 января I-ая Всесоюзная научная конференция по искусству Средней Азии и Закавказья
- 3 марта - Выставка произведений народного художника Узбекской ССР А.Н.Волкова (Совместно
- 30 мая

с Союзом художников СССР)

14 марта Встреча с художником В.А.Волковым (сыном А.Н.Волкова)

14 марта - Выставка "Марки Демократической республики Вьетнам" (из частных коллекций)

26 апреля

21 марта - Игрушка и театральные куклы Востока (на фондах ГМИНВ)

18 февраля 1968 г.

23 апреля Вечер, посвященный памяти народного художника Узбекской ССР А.Н.Волкова

30 мая -

4 июля Выставка детских рисунков (Замбия)

2 июня - Выставка произведений народного художника Азербайджанской ССР Т.Нариманбекова (Совместно с Союзом художников Азербайджанской ССР)

16 июля

8 июня- Выставка "Искусство Цейлона" (на фондах ГМИНВ)

июль

6 июля - Выставка "Искусство Монголии" (на фондах ГМИНВ)

23 октября

25 июля - Выставка "Таджикская керамика" (из коллекции института истории Таджикской ССР)

3 октября

август Участие в работе археологической экспедиции АН Таджикской ССР (верховья р.Зеравшан)

9 августа - Выставка "Искусство Вьетнама" (на фондах ГМИНВ)

18 октября

29 августа Вечер, посвященный Советско-Вьетнамской дружбе

сентябрь Археологическая экспедиция музея в Узбекистан на Кара-Тепе (район Ст.Термаз) (Совместно с Государственным Эрмитажем) (начальник Ставиский Б.Я.)

13 октября Вечер, посвященный Дню Ханоя

25 октября - Юбилейная выставка, посвященная 50-летию Советской власти, "Народное прикладное искусство республик Средней Азии и Закавказья (на фондах ГМИНВ)

1968 г.

23 января - Выставка "История Индии в куклах" (Индия)

12 мая

20 февраля Вечер на выставке "История Индии в куклах" встреча с создателем выставки Сушилой Патель.

27 февраля- Выставка "Современная графика Японии" (на фондах ГМИНВ)

16 декабря

25 апреля Вечер, посвященный Дню Африки

24 мая- Выставка произведений Нико Пироманавили (Совместно с Государственным музеем искусства Грузии и из частных коллекций)

16 июля

13 июня- Выставка "Современная живопись Японии" (на фондах ГМИНВ)

16 июля

1 июля- Выставка "Современное Искусство Монголии" (МНР)

10 сентября

6 июля- Выставка "Современная керамика ОАР" (ОАР)

2 сентября

август Участие в археологической экспедиции АН Таджикской ССР (верховья р.Зеравшан)

23 августа- Выставка "Театр Индии" (Индия)

16 сентября

3 сентября- Археологическая экспедиция музея в Узбекистан на Кара-Тепе (район Ст.Термаз) (Совместно с Гос.Эрмитажем) (начальник Ставиский Б.Я.)

3 октября

19 сентября- Выставка "Живопись и графика художников Узбекистана 20-30 гг." (из собрания музея г.Нукус)

24 ноября

сентябрь Выставка "Иранская миниатюра" (на фондах ГМИНВ)

1 октября- Выставка "Современное искусство Нигерии" (Нигерия)

28 ноября

30 октября Вечер, посвященный творчеству художников Узбекистана 20-30 гг.

2 ноября- Выставка "Искусство стран Ближнего и Среднего Востока" (на фондах ГМИНВ)

2 апреля 1969 г.

- 2 декабря-  
4 декабря Научная конференция музея, посвященная 50-летию музея  
2 декабря-  
2 января Выставка "Искусство Советского Востока" (живопись, графика), посвященная 50-летию музея (на фондах ГМИНВ)  
2 декабря-  
2 января Выставка "Афиша музея за 50 лет"

1969 г.

- 7 января-  
30 марта Выставка произведений Н.К.Рериха (Совместно с обществом охраны памятников)  
17 марта Вечер, посвященный творчеству Н.К.Рериха  
8 апреля На Ученом Совете музея состоялось обсуждение работы Н.Каневского "Каталог современной керамики Японии в собрании ГМИНВ"  
8 апреля-  
10 апреля-  
18 мая Выставка "А.Овнатяни и его предшественники" (Совместно с Государственной картинной галереей Армении)  
16 апреля Выставка "Современное декоративное искусство Японии" (Япония)  
20 мая Вечер, посвященный 100-летию со дня рождения М.Ганди (Совместно с обществом дружбы)  
20 мая Вечер, посвященный творчеству А.Овнатяна  
21 мая-  
5 июня Экспедиция в Дагестан по выявлению и отбору произведений искусства для музея  
22 мая-  
7 июля Выставка "Африка. Живопись, Графика, скульптура" (Московские художники посетившие Африку: М.Е.Асламазян, И.Шагинян, В.Лемперт, Н.Силис, М.Бирштейн и др.) (Совместно с Московским отделением Союза художников СССР и Советской Ассоциацией дружбы с народами Африки)  
25 мая-  
22 июня Археологическая экспедиция музея на Сев. Кавказ в район Кисловодска (Совместно с ГИМ) (начальник Погребова М.Н.)

- 13 августа-  
24 ноября Выставка "Декоративное искусство Дагестана" (на фондах музеев Москвы, Ленинграда, Махач-Калы и из частных коллекций)  
3 сентября-  
3 октября Археологическая экспедиция музея в Узбекистан на Кара-Тепе (район Ст.Термеза) (Совместно с Государственным Эрмитажем и ВЦНИЛКР) (начальник Ставиский Б.Я.)  
30 сентября-  
21 октября Экспедиция в Таджикистан и Туркмению по выявлению, отбору и закупке произведений искусства для музея  
29 октября Вечер, посвященный искусству Дагестана  
12 декабря-  
26 декабря Выставка "Искусство Ирана" (на фондах ГМИНВ)  
12 декабря Выставка "Живопись заслуженного художника Армении М.Аветисяна (Совместно с Государственной картинной галереей Армении)  
22 декабря-  
25 декабря Всесоюзная научная конференция по археологии и искусству Ирана  
25 декабря Вечер Иранской поэзии

Н.Я. и Л.М.

ВСЕСОЮЗНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
ПО ИСКУССТВУ И АРХЕОЛОГИИ ИРАНА

22-26 декабря 1969 года в помещении Государственного музея искусства народов Востока проходили заседания организованной по инициативе музея Всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана.

Научная конференция советских иранистов явилась одним из первых мероприятий обширной программы празднования в СССР 2500-летнего юбилея Иранского государства.

В работе ее приняли участие многие крупнейшие музеи страны (Государственный Эрмитаж, Государственный Исторический музей, музеи искусств Азербайджана и Грузии, Государственный музей искусства народов Востока), Московский Государственный Университет им. М.В.Ломоносова, Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им.И.Е.Репина, Академия художеств СССР, научно-исследовательские институты Москвы, Ленинграда, республик Закавказья и Средней Азии. На обсуждение участников конференции было представлено 37 докладов по археологии, различным вопросам древнего и средневекового искусства.

Конференция не ставила своей задачей освещение определенной конкретной темы, а охватила целый ряд проблем, стоящих перед современными исследователями иранского искусства. В связи с этим тематика и содержание докладов и сообщений отличались многообразием и включали как важнейшие теоретические положения, так и вопросы атрибуции отдельных памятников, датировок, публикаций.

Оживленную дискуссию вызвали поставленные в ряде докладов чрезвычайно важные для изучения искусства Ирана и

соседних с ним стран вопросы хронологии, периодизации, терминологии; в частности проблема абсолютной и относительной хронологии памятников Восточного Закавказья конца II — начала I тыс. до н.э. (доклад М.Н.Погребовой), вопросы терминологии и внутренней периодизации архитектуры и изобразительного искусства Переднего Востока эпохи средневековья (доклад Л.С.Бретаницкого) и некоторые другие. Большой интерес вызвали доклады, посвященные интереснейшим теоретическим вопросам влияния ислама на средневековое искусство Ирана (доклад Т.Х.Еникеевой) и роль идейно-эстетических взглядов средневековья, в частности суфизма, в формировании стиля иранской миниатюры (доклад О.И.Галеркиной).

Большинство докладов конференции было посвящено вопросам атрибуции, датировок, публикаций. Некоторые из них имели характер больших обобщений (доклад Б.В.Веймарна об эволюции стиля Ширазской миниатюры XIV-XVI вв.), другие содержали более частные вопросы.

Вопросы атрибуции памятников, имеющие первостепенное значение для изучения искусства любой эпохи были подняты в целом ряде докладов. Особый интерес представляли сообщения о методах датировок памятников, в частности доклад Т.А.Раевской о методах датировки сасанидской глиптики V в., доклад Н.А.Пирвердяна о датировке сефевидских тканей с сюжетными изображениями по близким параллелям в миниатюре.

Следует отметить многообразие тех аспектов, тех точек зрения, с которых подходят к изучению памятников различные исследователи. Все большее значение приобретают вопросы художественного стилистического анализа (доклады В.Б.Блэк, Л.С.Айни, Ю.Д.Хускивадзе), семантики декора (доклад Н.И. Раева), параллелизмов в сюжетике (доклад Д.С.Раевского), эволюции форм и конструкций (доклад В.Л.Ворошиной).

Одной из основных проблем, представленных на обсуждение конференции, явилась проблема связей и взаимовлияний культур Средней Азии и сопредельных стран в различные исторические эпохи. Иногда эта проблема рассматривалась широко, и в докладе давалась общая историческая картина культурных связей народов Востока и Ирана на протяжении длительного периода (доклад Л.И.Ремпеля, Б.Я.Ставиского), чаще эта историческая картина ограничивалась определенной эпохой и про-

слеживалась на конкретном, преимущественно археологическом материале (доклады Г.А.Федорова-Давыдова, Е.Е.Кузьминой, И.Л.Станкевич, И.А.Бабаева).

Необходимо отметить, что в большинстве докладов конференции проблема культурных связей решалась чрезвычайно глубоко, рассматривалось именно взаимовлияние культур (доклады Л.И.Ремпеля, Т.Б.Араповой и И.В.Рапопорт), было стремление определить те общие черты в искусстве сопредельных азиатских стран, в том числе Ирана, которые характеризовали художественные стили определенных исторических эпох (доклад В.А.Мешкерис).

Организация Всесоюзной научной конференции имела большое значение для советских иранистов и позволила провести широкий и серьезный обмен мнениями и взглядами на проблемы изучения искусства Ирана и Переднего Востока, что отметили в резолюции по окончании конференции ее участники. Была отмечена также важность и необходимость проведения и в дальнейшем подобных конференций и симпозиумов, сузив их тематику до отдельных проблем. Среди первоочередных важнейших проблем стоят вопросы периодизации иранского искусства.

#### С. МАСЛЕНИЦЫНА

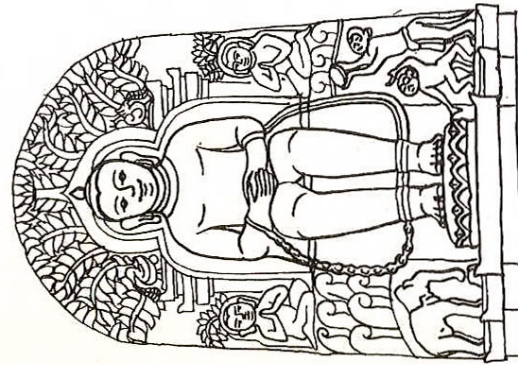


Табл. I





α



δ

Табл. II



δ

Табл. III



α



Табл. IV



Табл. V



Табл. VI



Табл. VII





Табл. VIII

Государственный  
Музей Востока  
Иркутск  
3094/1

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Ожегова Н.И. Об иконографии основных сцен настенной живописи Бирмы XII-XIII вв. . . . .	3
Сычев В.Д. Кортжи в системе изображений в ханьском потребении с рельефами . . . . .	17
Сычева Н.С. История изучения керамики Северной Бактрии жужанского времени. . . . .	36
Чукина Н.П. Ванг-пуво - индонезийский теневой театр. . . . .	59
Хроника . . . . .	79
Всесоюзная конференция по искусству и археологии Ирана. . . . .	86
Таблицы . . . . .	89

Подписано к печати 8/IX-1970 г.  
А-01534 Тир. 600 экз. Зак. 535 Объем 6,0 п.л.

№ 90

Цена 70 коп.