

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

094562
1.1.84
11730

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск 1X

ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1977

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск 1X

ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1977

Настоящий сборник составлен по материалам докладов на научной сессии "Символика и изобразительные мотивы в декоративном искусстве Китая", проходившей в ГМИИВ 17-18 октября 1974 г. Доклады печатаются без существенных изменений.

ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ
УЧЕНОГО СОВЕТА
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

Ответственный редактор
А.М.ВЫСОЦКИЙ

© Государственный музей искусства народов Востока, 1977

С Т А Т Ь И

П Р Е Д И С Л О В И Е

Научная сессия "Символика и изобразительные мотивы в декоративном искусстве Китая" - это вторая научная конференция, посвященная искусству Китая, которая проводится в ГМИИВ.

Первая научная конференция, как, вероятно, теперь немногие помнят и знают, была проведена в 1940 г. и приурочена к выставке искусства Китая, с ценнейшими экспонатами из музеев Китая. В этой конференции приняли участие, в частности, ныне покойные В.М. Алексеев, С.В. Киселев и М.Н. Кречетова, погибшие в годы Великой Отечественной войны В.Н. Казин, Ю.Н. Бунаков и К.И. Разумовский, а также О.Н. Глухарева и Н.В. Дьяконова. Эта конференция дала ценные материалы для дальнейшего изучения искусства Китая, которое тогда в СССР только начиналось.

С тех пор прошло много лет, выросло новое поколение советских исследователей, посвятивших себя изучению искусства Китая. Благодаря активным советско-китайским культурным связям в первое десятилетие после образования КНР многие из них изучали искусство Китая непосредственно в музеях Китая, что служило основой более широкого изучения искусства Китая, более глубокого постижения его эстетической ценности.

Все это позволило в 1974 г. провести вторую научную конференцию, посвященную искусству Китая, приурочив ее к выставке искусства Китая.

Тема научной сессии - "Символика и изобразительные мотивы в декоративном искусстве Китая" - возникла не случайно; она возникла в связи с темой выставки - "Декоративно-прикладное искусство Китая".

Декоративно-прикладное искусство и в древности, и в средневековье, и в новое и новейшее время — всегда занимало важнейшее место в художественной культуре Китая, значительно более важное, чем в художественной культуре Европы. Керамика, бронза, изделия из полудрагоценных камней и слоновой кости, лак, текстиль являются ярким выражением художественной культуры Китая.

Произведения декоративно-прикладного искусства Китая позволяют глубже постичь эпоху, когда они были созданы. И наоборот, для своего понимания требуют глубокого постижения этой эпохи.

Важнейшую роль в произведениях декоративно-прикладного искусства Китая играет их содержание, связанное с их назначением в быту. Оно непосредственно определяет облик произведений.

Большую роль в произведениях декоративно-прикладного искусства Китая играет их символика. Она оказывает влияние как на форму, так и на декор произведений.

Редкое произведение декоративно-прикладного искусства Китая не несет в себе символического значения. Поэтому изучение декоративно-прикладного искусства Китая требует раскрытия символического значения, присутствующего в том или ином произведении.

Символика проходит через всю историю декоративно-прикладного искусства Китая, через все этапы его развития.

Символика восходит к глубокой древности, о чем свидетельствует сложная орнаментика расписных керамических сосудов неолитической культуры Яншао.

Космологическая символика, связанная с мифологией, получила свое воплощение и в орнаментике бронзовых сосудов периода Шан (Инь).

С космологической символикой связаны и нефритовые ритуальные предметы периода Чжоу, олицетворяющие Небо и Землю.

В период Чжоу возник памятник литературы "И цзин", в котором содержатся 8 триграмм "багуа", олицетворяющих силы природы. Эти триграммы встречаются позднее в декоре произведений декоративно-прикладного искусства вплоть до конца XIX в.

В период Чжоу возникли и изображения четырех мифических животных, олицетворяющих страны света, которые позднее помещаются на стенах гробниц периода Хань, причем одушевление сил природы привело к возникновению изображения мифического животного — дракона, олицетворяющего и слияние Неба и Земли, а позднее, в периоды Мин и Цин, императорскую власть.

Космологическая символика получила свое особенно отчетливое воплощение в декоре бронзовых зеркал периодов "Борющихся царств" (Чжаньго) и Хань; позднее с космологической символикой связаны и буддийские мандалы, и различные ритуальные предметы.

В период Хань символика приобрела новое направление, когда на смену старым, абстрактным, формам пришли новые, образительные, на что указывает найденное в гробнице в Мавандуе около Чанша в 1972 г. расписное шелковое погребальное покрывало II в. до н.э. с изображением Неба, Земли и Подземного царства¹.

Благопожелательная символика получила широкое распространение в декоре различных произведений декоративно-прикладного искусства средневековья; она играла огромную роль в жизни китайского народа. Благопожелания счастья, долголетия, богатства выступали в виде изображений цветов, растений, животных, птиц и рыб.

С благопожелательной символикой связаны и даосские изображения "восьми бессмертных" ("ба сянь") и их атрибутов в декоре произведений декоративно-прикладного искусства периодов Мин и Цин.

Символика продолжает жить и в народных лубочных картинах и вырезках из бумаги нового времени.

Таким образом, изучение символики в декоративно-прикладном искусстве Китая (в сопоставлении с символикой в декоративно-прикладном искусстве других стран) можно рассматривать как большой вклад в изучение искусства Китая.

И можно надеяться, что научная сессия "Символика и образительные мотивы в декоративном искусстве Китая" (как

и настоящий сборник, составленный по ее материалам) даст новые ценные материалы для дальнейшего изучения искусства Китая.

I Вань Бянь, Старейшие рисунки на шелке, - "Курьер ЮНЕСКО", 1974, № 4-5.

О.Н. Глухарева

Т.Б. Арапова

СИМВОЛИКО-БЛАГОПОЖЕЛАТЕЛЬНЫЕ КОМПОЗИЦИИ
В РОСПИСЯХ КИТАЙСКОГО ФАРФОРА КОНЦА XIУ - ПЕРВОЙ
ТРЕТИ XUШ В.

Хорошо известно, что сложной символикой насыщены самые различные виды художественного творчества в Китае; фарфор не представляет здесь исключения. Напротив, его росписи дают обширный материал для изучения символики на различных этапах развития искусства Китая, особенно с конца XIУ по первую треть XUШ в., когда фарфор становится доминирующим видом декоративно-прикладного искусства.

Оставляя в стороне символику жанра "цветы - птицы" ("хуаняо"), представляющую тему специального исследования, обратимся к сюжетным композициям как наименее изученным в настоящее время. Среди них четко выделяется группа символично-благопожелательных.

В период Мин (1368-1644) основное место здесь занимают изображения мальчиков. Происхождение этого образа, его смысловое содержание освещено в работах В.М.Алексеева¹, Л.Я.Штернберга² и М.Л.Рудовой³. Опираясь этнографическим материалом, письменными источниками и привлекая народную картину, исследователи отмечают его большую роль в искусстве Китая, участие некоторых заимствованных извне элементов в его сложении (Л.Я.Штернберг) и его тесную связь с культом предков, как известно, широко распространенным в Китае (В.М.Алексеев и М.Л.Рудова). В росписях по фарфору изображения мальчиков появляются примерно в конце XIУ в. Это обычно мальчики с характерной прической

(волосы острижены, оставлен только пучок спереди), в кофтах и длинных светлых штанах⁴, бегущие или занятые играми. Композиция росписи в это время, как и разработка деталей, не отмечена большим мастерством.

Дальнейшее развитие сюжета характеризуется усилением элементов благопожелательной символики и в соответствии с этим усложнением композиции. Это хорошо прослеживается по группе изделий из собрания Нанкинского музея: так, на фрагменте одной из чаш⁵ видны мальчики с мячом в виде монеты, что связано с идеей богатства. Монеты и книги рядом с фигурками мальчиков можно видеть на вазе из собрания М. Уайтхауза⁶. Наряду с усложнением композиции мастера больше внимания уделяют и чисто художественной стороне росписи, например, становится более разработанным фон. Самый тип изображения мальчиков на протяжении XV в. не претерпевает существенных изменений.

О последующем развитии сюжета широкое представление дают росписи правления Цзя-цзин-Вань-ли (1522-1619), когда уже складываются определенные типы композиций. Так, значительное распространение получают сцены с учениками в школе. Интересна роспись коробки правления Вань-ли (1573-1619) из собрания Хультмарк в Стокгольме⁷ с многофигурной композицией на эту тему. Среди изображений учеников обращают на себя внимание две фигурки мальчиков. Один из них держит в руках ветку коричневого дерева, второй — в шапке чиновника верхом на игрушечной лошади. Смысловое содержание этой росписи предполагает пожелание удач на экзамене (ветка коричневого дерева) и успешной карьеры. Очень живо переданы фигурки мальчиков, их разнообразные позы, движения. Вместе с тем мастер учитывал и форму изделия, располагая фигурки так, что крайние образуют круг. Гибкая и выразительная линия в росписи сочетается с красочными пятнами различной интенсивности. Художественная манера отличается детализацией, что в значительной степени обусловлено содержанием росписи. Сходная композиция легла в основу росписей и двух других коробок того же времени — из собраний Музея фарфора в Дрездене⁸ и Филадельфийского музея⁹.

Очень часто акцентирование смыслового содержания заставляет мастера наполнять роспись дополнительными деталями

ми. В то же время здесь находит выражение общая тенденция к усложненности, подчас перегруженности композиции, свойственной росписям по фарфору второй половины XVI в.

Однако символично-благопожелательный характер придает не всем изображениям мальчиков. Другая линия, целиком изущая от жанровой живописи периода Сун, отражена в росписях, где мальчики изображены играющими в саду (например, на чашке правления Цзя-цаин (1522-1566) из собрания Нанкинского музея¹⁰). Такого рода композиции встречаются не только в росписях по фарфору, но и на изделиях других видов декоративно-прикладного искусства. Правда, там они становятся популярными позднее — в XVII в., то есть уже в конце периода Мин.

Среди изображений мальчиков обращает на себя внимание еще один вариант — с полуобнаженным торсом, в длинных штанах с поясом (например, на фрагменте чаши из собрания Нанкинского музея¹¹, на тарелке из собрания Государственного Эрмитажа (инв. № ЛК-435). Иногда такого рода фигурки вплетаются в растительный орнамент. М. Л. Рудова¹² относит такой тип мальчиков к индо-китайскому со смешанной иконографией и объясняет наличие его в изобразительном искусстве Китая "взаимовлиянием различных верований, культов и религий, усилившимся в Китае с приходом буддизма, при сохранении культа предков как основы религиозных воззрений широких масс". В росписях по фарфору эти изображения уже не имеют религиозного значения, приобретая декоративный (на чаше правления Вань-ли из собрания Нанкинского музея¹³) или жанровый характер (на вышеупомянутой тарелке из собрания Государственного Эрмитажа (инв. № ЛК-435), где мальчик с обнаженным торсом изображает борца) и продолжая, таким образом, традицию, идущую еще с периода Сун.

Среди рассмотренных изображений мальчиков в росписях по фарфору XIV-XVII вв. можно выявить две основные группы. Одна насыщена благопожелательной символикой. Другая идет от жанровой живописи, причем жанровый элемент с течением времени усиливается. В период Мин еще нет четкого разграничения атрибутов и смыслового содержания образов, как впоследствии будет в народной картине "няньхуа". Однако основные типы изображений существуют уже и в это время.

Следующим по значению сюжетом выступают "восемь бессмертных" ("ба сянь"). Если предыдущий сюжет в основе своей связан с культом предков, то появление "ба сянь" находится в тесной связи с даосизмом, воплощая в себе идею бессмертия. Обычно, когда говорят о "ба сянь", имеют в виду Люй Дун-биня, Чжунли Цюаня, Чжан Го-лао (или Хань Чжун-ли), Цао Го-цзю, Хань Сян-цзы, Хэ Сянь-гу, Ли Те-гуай и Лань Цай-хэ. Именно эти персонажи вошли в число "ба сянь" не раньше периода Сун (960-1279)¹⁴. Тогда же они появились и в изобразительном искусстве¹⁵. К периоду Юань (1280-1368) относится роспись в храме Юнлэгуань¹⁶ с фигурами восьми бессмертных, идущих по морю. В живописи и росписях по фарфору периода Юань можно встретить изображения отдельных персонажей этой группы (например, Ли Те-гуай в картине Жэнь Хуя¹⁷ или Люй Дун-биня в росписи бутылки¹⁸). Весьма вероятно, что в росписи по фарфору сюжет перешел из драмы, что отчасти подтверждается вышеупомянутым изображением Люй Ду-биня в росписи бутылки, которое является иллюстрацией к драме Ма Чжи-юаня "Юэ ян лоу".

Первым среди "ба сянь" часто называют Чжунли Цюаня. По преданию, он жил в III в. до н.э. и был автором ряда литературных произведений; впоследствии его почитали как патриарха даосизма¹⁹. В источниках периода Сун дается детальное описание его внешности; никаких атрибутов здесь не указывается. Э.Вернер²⁰ в качестве таковых отмечает веер и персики бессмертия, В.Грубе²¹ и Ч.Уильямс²² - меч и веер.

Рядом с Чжунли Цюанем обычно ставят Люй Дун-биня. Предание относит время его деятельности к правлению Цин-ли (1041-1048); он считается автором ряда литературных произведений, в том числе и "Автобиографии". Его атрибутами являются меч (по свидетельству китайских источников)²³ и мухогонка²⁴.

Одним из наиболее популярных персонажей среди "ба сянь" является Ли Те-гуай. Большинство исследователей считает, что в действительности он не существовал. Пу Цзян-цин²⁵, основываясь на "Истории династии Сун" и других источниках периода Сун, пишет, что скорее всего в образе Ли Те-гуая слились два персонажа - Лю Бо-цзы, живший в правление Хуй-

цзуна (1101-1126), и Бо-сянь ("хромой святой"). Относительно атрибутов Ли Те-гуай разногласий у исследователей нет: он изображается в виде хромого нищего с железным костылем; иногда за спиной у него сосуд в виде двойной тыквы, из которого выходят растительные завитки. В период Юань (1280-1368) Ли Те-гуай становится популярным персонажем драмы.

Следующий персонаж - Чжан Го-лао, по преданию, жил в правление Каи-юаня (713-741)²⁶. Легенды рассказывают, что он путешествовал на белом осле, поэтому иногда изображают его в сопровождении белого осла или мула; другими атрибутами Чжан Го-лао являются юйгу (музыкальный инструмент в форме бамбуковой трубки) и барабан с двумя палочками.

Еще один персонаж - Цао Го-цзю, согласно китайским источникам, был связан с императорским домом²⁷. Его обычно изображают с табличкой допущения ко двору или парой кастаньет в руках.

Хань Сян-цзы, по преданию, был племянником поэта Хань Юя. Европейские исследователи²⁸ отмечают в качестве его атрибута флейту. Впоследствии Хань Сян-цзы стал считаться покровителем музыкантов.

Противоречивые сведения сообщаются относительно Лань Цай-хэ. Так, нет единого мнения относительно его пола. Европейские исследователи²⁹ пишут, что Лань Цай-хэ изображается в виде молодой женщины в голубом платье, с одной ногой босой, другой обутой; ее атрибутом служит ящик с цветами. Поэтому Лань Цай-хэ считается покровительницей садовников. В китайских источниках до периода Мин Лань Цай-хэ описывается как мужчина, одетый в синий рваный халат; одна нога его босая, другая обутая; в руках он держит длинную деревянную доску или диск, которыми отбивает такт, когда поет песни³⁰.

Последний персонаж - Хэ Сянь-гу была ученицей Люй Дун-биня. Ее атрибутом является цветок лотоса, реже - мухогонка³¹.

Композиции с "ба сянь", включающие всех персонажей группы, появляются в росписях по фарфору уже в XV в. К правлению Сюань-дэ (1426-1435) относится, например, сосуд "гуань" из собрания Нанкинского музея³², где "ба сянь"

изображены идущими по волнам. Эта сцена иллюстрирует легенду о "ба сянь", "пересекающих море, чтобы увидеть необыкновенные вещи, которых нет в небесных сферах"³³. Среди фигур можно различить Чжан Го-лао (в руках барабан с двумя палочками), Цао Го-цзю (держит таблички), Хэ Сянь-гу, Хань Сян-цзы, Люй Дун-биня. Существенно, что две фигуры здесь отличаются от их обычных изображений в период Мин. Так, Чжунли Цюань помимо веера держит в руках ветку коралла; есть расхождения с описаниями и в его внешнем облике. Лань Цай-хэ представлен в виде юноши с деревянным диском, что перекликается с описаниями, данными источниками периода Сун. Фигуры "ба сянь" помещены на фоне облачных лент, сосны, стилизованных дракона и птицы. На берегу видны фигуры трех божеств, играющих в шашки. По-видимому, они являются одним из ранних вариантов группы "трех божеств счастья" ("Фу, Лу, Шоу"). Роспись обильно наполнена деталями, что, видимо, диктовалось смысловым содержанием.

К XV в. относится также сосуд из собрания Дж. Эморфолуса³⁴, украшенный полихромной росписью, где фигуры "ба сянь" помещены на почти незаполненном фоне, включающем лишь ветку сосны. Здесь можно различить Хань Сян-цзы, Чжунли Цюаня и Люй Дун-биня (атрибуты одной фигуры не различимы). Композиция более строгая, уравновешенная и лаконичная.

В целом XV в. представлен лишь немногими изделиями с изображениями "ба сянь". Гораздо богаче в этом отношении XVI в., особенно правление Цзя-цзин-Вань-ли (1522-1619). Это становится понятным, если учесть интенсивное введение сюжетных композиций в росписи по фарфору, а также увлечение императорского дома даосизмом. Образцом характерных композиций этого времени служит роспись сосуда "гуань" из собрания Государственного Эрмитажа (инв. № ЛК-359) с фигурами "ба сянь", включенными в сцену поздравления Шоу-сина с днем рождения. При сравнении этой композиции с росписью вышеупомянутого сосуда "гуань" из собрания Нанкинского музея обращает на себя внимание то, что вся сцена, сохраняя благожелательную символику, вместе с тем носит более жанровый характер. Располагая фигуры группами, мастер подчеркивает обстановку непринужденности и веселья. Жанровый характер сцены усиливается конкретностью фона и даже фигур-

ками оленей и журавлей, которые воспринимаются здесь не столько как символы, а прежде всего как живые существа. Изображения "ба сянь" обнаруживают некоторые отклонения от их изображений XV в. Так, хотя Лань Цай-хэ и изображен в виде юноши, его атрибутом является уже не диск, а корзина цветов.

Иногда, чтобы усилить общий благожелательный характер композиций с "ба сянь", в них включались и другие персонажи, так или иначе связанные с благожелательной символикой. Так, в росписи четырехгранной бутылки из собрания Музея фарфора в Дрездене³⁵ наряду с "ба сянь" видны фигурки близнецов и трехлапой жабы. Изображение близнецов с трехлапой жабой (слившихся с образом Лю Хара), как известно, является пожеланием богатства, которое в данном случае присоединяется к долголетию³⁶.

Отсутствие постоянных атрибутов у некоторых из "ба сянь" (Чжунли Цюаня, Лань Цай-хэ) в росписях периода Мин свидетельствует о том, что процесс сложения их иконографии к этому времени еще не завершился. На изображения "ба сянь" известное влияние оказала их интерпретация в драмах. Все это хорошо видно на примере изображений Лань Цай-хэ: на протяжении XV и XVI в. меняется не только его внешний облик, но и смысловое содержание его образа. Ранние (начала XV в.) изображения Лань Цай-хэ, как уже отмечалось, восходят к источникам периода Сун, где он фигурирует в виде мужчины в "рваном халате, который часто просит подаяние, если увидит бедных людей - отдает им деньги или проливает их"³⁷, то есть проповедуется идея презрения к мирским благам. С течением же времени он превращается в красивую нарядно одетую женщину, покровительницу садовников. Изображения остальных персонажей группы в росписях этого времени не имеют существенных отклонений от их изображений более позднего времени (второй половины XIV-XV в.).

На протяжении всего периода Мин сюжет "ба сянь" имеет благожелательный характер. Картины с "ба сянь", начиная с периода Юань, использовались для поздравлений с днем рождения. В дальнейшем они трактуются как пожелание долголетия и счастья. В конце периода Мин наряду с этим намечается и разделение функций между "ба сянь": Люй Дун-бинь на-

чинает считаться покровителем даосской литературы, а также цирюльников, Хань Сян-цзы – покровителем музыкантов, Лань Цай-хэ – садовников и т.д. Характерно, что это разделение происходит именно в период Мин, когда жители города – ремесленники, торговцы – начинают играть все большую роль в жизни страны.

По-видимому, в росписи по фарфору сюжет "ба сянь" пришел из живописи. Сохранились описания картин с их изображениями, однако подобные картины считались грубыми, вульгарными ("су") и не служили предметом собирательства, поэтому дошло их крайне мало. Самые ранние появились, по-видимому, в период Сун (960–1279) или Юань (1280–1368). От периода Мин подобных памятников дошло также немного, и по ним проследить процесс сложения иконографии того или иного образа затруднительно. Именно поэтому росписи по фарфору представляют такой интерес. В то же время, специфика самого фарфора – его широкое употребление разнообразными слоями населения, утилитарное назначение изделий – обусловили большую свободу в трактовке образов. С другой стороны, необходимость связи декора с формой изделия подсказывала мастерам подчас определенные типы композиций. На протяжении всего периода Мин без существенных изменений сохраняется тип многофигурной композиции с обилием деталей. С течением времени в такого рода росписях усиливается лишь жанровый элемент, изображения "ба сянь" на фарфоре, украшенном эмалевым декором с рельефным контуром, отличаются строгим ритмом и лаконичностью.

В тесной связи с образами "ба сянь" находится образ Шоу-сина, бога долголетия. Появление его в искусстве Китая связано, с одной стороны, с астрологическими культами, с другой – даосизмом. Истоки образа Шоу-сина восходят к периоду Хань (206 до н.э. – 220). Сложившийся иконографический тип – седобородый старец с удлиненным лысым черепом – заставляет предположить, что к периоду Мин этот образ уже прошел какой-то этап эволюции. Различия же атрибутов свидетельствуют о том, что в начале периода Мин эта эволюция еще не завершилась. Изображений Шоу-сина в изобразительном искусстве этого времени очень немного – несколько лубков и гравюр, где Шоу-син включен в группу "трех божеств счастья"

("Фу, Лу, Шоу"). На лубке начала периода Мин ³⁸ Шоу-син представлен с бронзовым сосудом ("цзюе") в руках. На гравюре правления Лун-цин (1567–1572) ³⁹ он изображен со свитком. Помимо этих атрибутов на вышеупомянутых лубках и гравюрах встречаются плоды персика. Росписи по фарфору, а также изделия других видов декоративно-прикладного искусства дают более разнообразные варианты изображения Шоу-сина. Помимо сцен поздравления Шоу-сина с днем рождения (например, на вышеупомянутом сосуде "гуань" из собрания Государственного Эрмитажа (инв. № ЛК-359), встречаются и отдельные его изображения, иногда он передается летящим на журавле с божественным грибом "линчжи", жезлом "жуи" или персиком бессмертия в руке. Часто рядом с Шоу-сином видна фигурка оленя, изображение которого обычно связывается с пожеланием удачной карьеры. Кроме того, Шоу-син включается в группу "трех божеств счастья" ("Фу, Лу, Шоу") (например, на вышеупомянутом сосуде "гуань" из собрания Нанкинского музея). Сначала в композициях с этим сюжетом главным персонажем группы являлся Фу-син – бог счастья. Его изображение с жезлом "жуи" помещалось в центре, нередко фигура выделялась и своими размерами. Постепенно, в XVI–XVII вв., на первый план выступает Шоу-син. С течением времени жезл "жуи" становится его атрибутом, а сцена поздравления Шоу-сина с днем рождения совершенно вытесняет группу "трех божеств счастья".

После падения династии Мин в так называемый "переходный период" и позже, в начале периода Цин, символично-благопожелательные композиции получают дальнейшее развитие. Наряду с изображениями мальчиков и "ба сянь", которые не претерпевают существенных изменений по сравнению с периодом Мин, появляются новые варианты изображения Шоу-сина. Так, в росписях двух сосудов "гуань" "переходного периода" из собрания Государственного Эрмитажа (инв. № ЛК-521 и ЛК-522) Шоу-син включен в сцену, где главным персонажем является чиновник, стоящий под деревом. Возможно, в этом персонаже слились два образа – Лу-сина (из группы "трех божеств счастья", бога чинов ⁴⁰) и У Цай-шэня (военного бога богатства), так как в его костюме есть элементы военного платья.

Частым персонажем в росписях по фарфору этого периода

становится Куи-син — покровитель идущих на экзамены. Этот образ, связанный с астрологическими культами, появился в искусстве еще в древности и процесс сложения его иконографии шел на протяжении многих столетий. Обычно Куи-сина изображали в виде демона с кистью в высоко поднятой правой руке и книгой, иногда коробкой в левой. Одной ногой он опирается на голову большой рыбы или дракона (который в данном случае символизирует удачную служебную карьеру) ⁴¹. Такое изображение украшает, например, стакан для кистей из собрания Государственного Эрмитажа (инв. № ЛК-642). Куи-син показан в стремительном движении, и трактовка его образа перекликается с известными его изображениями в лубке.

Помимо этих сюжетов, в правление Кан-си-Юн-чжэн встречаются изображения даосских гениев с благопожелательными символами в руках (божественным грибом "линьчи", персиком бессмертия и т.д.). Наряду с многофигурными сценами с разработанным фоном распространены также отдельные изображения на гладком белом фоне ⁴².

Иногда бывает трудно провести грань между жанровыми и символично-благопожелательными композициями. Так, в правление Кан-си широкое распространение получили многофигурные сцены с изображениями дома знатного чиновника, его домохозяев и слуг. Эти, казалось бы, жанровые сцены, всегда насыщены благопожелательной символикой. Так, в росписи блюда из собрания Дж.Фаррера ⁴³ изображена выходящая в сад терраса богатого дома. В саду и на террасе женщины, некоторые из них с мальчиками на руках, одна держит в руках вазу с цветами пиона и персика, другая — жезл "жуи"; группа на переднем плане окружена бассейном с рыбками. Общее значение композиции — пожелание мужского потомства, знатности, долголетия и исполнения желаний. Повторяющиеся лица женщин, детальная передача реалий, яркость красочной гаммы придают росписи лубочный характер. Примечательно, что этот сюжет и связанная с ним благопожелательная символика, направленная на пожелание всякого рода благополучия чиновнику, стали популярными впоследствии и в других видах искусства, в частности, в лубке. Однако самые ранние их варианты встречаются в росписях по фарфору.

Рассмотренные типы символично-благопожелательных ком-

позиций свидетельствуют о том, что в ряде случаев росписи по фарфору является одним из источников для изучения сложения иконографии даосских божеств и символических образов. Они отразили процесс становления китайской синкретической религии и связанной с ней благопожелательной символики, получивших окончательное оформление в период Цинь.

¹ В.М.Алексеев, Китайская народная картина, М., 1966, стр. 172-206.

² Л.Я.Штернберг, Античный культ близнецов при свете этнографии, — СМЭЗ, вып. 3, 1916.

³ М.Л.Рудова, Народная картина "няньхуа" как источник для изучения духовной культуры Китая. Автореферат диссертации, Л.-М., 1968.

⁴ М.Л.Рудова относит их к типу мальчиков-малышей (см.: Там же, стр. 17).

⁵ Ван Чжи-минь, Миндай миньцзянь цинхуа цыхуа. (Фарфор периода Мин, расписанный кобальтом, из частных мастерских), Пекин, 1958 (на кит. яз.), табл. 10.

⁶ H.Garner, Oriental Blue-and-White, London, 1956, pl. 48c.

⁷ L.Reidemeister, Ming-Porzellane in schwedischen Sammlungen, Berlin, 1935, Taf. 40a.

⁸ E.Zimmermann, Chinesisches Porzellan und die übrigen keramischen Erzeugnisse Chinas, Bd.2, Leipzig, 1923, Taf.50.

⁹ J.G.Lee, Ming Blue-and-White, — "Philadelphia Museum Bulletin", vol. 44, No.223, pl.141.

¹⁰ Ван Чжи-минь, Ук. соч., табл. 19.

¹¹ Там же, табл. 24.

¹² М.Л.Рудова, Ук. соч., стр. 16.

¹³ Ван Чжи-минь, Ук. соч., табл. 28.

¹⁴ В источниках периода Тан (618-907), например, "Тайпин гуан цзи", в качестве "ба сянь" фигурируют иные лица. Наиболее детальное исследование "ба сянь" в их классическом варианте проведено Пу Цзян-цином (см.: Пу Цзян-цин, Ба

сянь као. (Исследование о "ба сянь"), - Пу Цзян-цин вэньлу. (Сборник статей), Пекин, 1958 (на кит. яз.).

15 Чжэн Чжэнь-до, Вэйда-ды ишу чуаньтун. (Великие традиции искусства Китая), Пекин, 1955 (на кит. яз.), табл. 15 (ткань "кэсн" с изображением "ба сянь", где можно различить фигуры Ли Те-гуая, Цао Го-цзю, Хэ Сянь-гу).

16 К.Саито, Фарфор, расписанный кобальтом, и драма периода Мань, - "Кобидзютсу", 1967, № 18 (на яп. яз.), табл. 13.

17 Там же, табл. 8.

18 Там же, табл. 9.

19 Пу Цзян-цин, Ук. соч., стр. 44.

20 E.T.C.Werner, A Dictionary of Chinese Mythology, Shanghai, 1932, p. 345.

21 В.Грубе, Духовная культура Китая, СПб., 1912, стр. 156.

22 C.A.S.Williams, Encyclopaedia of Chinese Symbolism and Art Motives, New-York, 1960, p. 156.

23 Пу Цзян-цин, Ук. соч., стр. 24.

24 C.A.S.Williams, Op.cit., p. 151.

25 Пу Цзян-цин, Ук. соч., стр. 45.

26 Там же, стр. 44.

27 Там же, стр. 48.

28 E.T.C.Werner, Op.cit.; C.A.S.Williams, Op.cit.

29 E.T.C.Werner, Op.cit., p. 345; C.A.S.Williams, Op.cit., p. 153.

30 Пу Цзян-цин, Ук. соч., стр. 16-17.

31 Там же, стр. 19.

32 Ван Чжи-минь, Ук. соч., табл. 7-9.

33 E.T.C.Werner, Op.cit., p. 351.

34 R.L.Hobson, The Wares of the Ming Dynasty, London, 1931, pl.54.

35 E.Zimmermann, Chinesisches Porzellan. Seine Geschichte Kunst und Technik, Bd.2, Leipzig, 1913, Taf. 41.

36 В.М.Алексеев, Бессмертные двойники и даос с жемчужной жабой в свите бога богатства, - СМАЭ, т.5, вып. I, 1918.

37 Пу Цзян-цин, Ук. соч., стр. 16.

38 Ван Шу-цунь, Янлюцин няньхуа цзыляо цзи. (Сборник по истории "няньхуа" из Янлюцина), Пекин, 1959 (на кит. яз.), табл. 88.

39 Там же, табл. 90.

40 E.T.C.Werner, Op.cit., p. 283.

41 В.М.Алексеев, Китайская народная картина, стр.294.

42 R.L.Hobson, The Later Ceramic Wares in China, London, 1925, pl.47.

43 Ibid., pl 46.

Н.А. Виноградова

ПРОБЛЕМА СТРУКТУРЫ МИРОЗДАНИЯ И ЗАРОЖДЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ
СИМВОЛИКИ В ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕГО КИТАЯ II ТЫС. ДО Н.Э.

Стремление установить основные художественные законы и принципы взаимодействия сил вселенной возникает на очень ранней стадии развития мышления. Древний человек еще до того, как научился логически строить понятия, обладал удивительно развитым чувством сопричастности отдельных явлений к жизни мира в целом. Овладение их таинственной связью представлялось ему средством овладения самой природой. Уже в эпоху неолита он научился не только фиксировать свои зрительные наблюдения, но и обобщать их, переводить увиденное на язык символов, создавать параллельно миру природному "второй мир", или "мир символов", загадочный, но похожий на реальный. Этот новый этап на пути познания мира, сопровождавшийся утратой непосредственной выразительности первобытного искусства, имел свой глубокий внутренний смысл. В поисках основы всех вещей проявилось несомненно более активное, творческое отношение к миру.

По мере того, как все большее количество явлений стало входить в поле зрения человека, он отмечал законы их связей, числовых соотношений и внутреннего порядка. Сложение первых обобщающих представлений о ритмической гармонии, господствующей в природе, вызвало к жизни целую систему геометрических знаков, выражающих не отдельные предметы, а многообразные по своему значению понятия и системы понятий. Это было первым шагом на пути к осмыслению картины мира как единого стройного целого.

Исследователи до сих пор не подберут безошибочного ключа к истолкованию этих простых и повторяющихся с достаточной последовательностью в орнаменте неолитической керамики всего мира знаков.

По-видимому это происходит потому, что, став абстрагированным символом стихийного проявления природных сил, они не могли иметь единого и твердо зафиксированного смысла. На одно символическое значение накладывалось другое, семантика одного мотива вылеталась в целую орнаментальную систему, неоднозначную в своих вариациях. Круг мог означать и солнечный диск, и шар, и лик луны, и цветок и само небо; треугольник понимался и как горная вершина, и как знак материнского плодоношения; зигзаг мог означать и молнию, и гряды горных цепей; тогда как спиралевидные завитки связывались с движением: и с ураганным вихрем, и с циклическим круговоротом года, и с движением солнца по небосводу.

И хотя многие мотивы орнамента вошли в художественный арсенал последующих культур, прошло немало времени, прежде чем в каждой из стран сформировался свой репертуар определенных образов - символов. Лишь на следующем этапе возник свой язык поэзии и метафоры, сложились свои художественные каноны, способствующие рождению взгляда на мироздание как на единую стройную систему.

Длительный и сложный процесс сложения эстетических и философских представлений о мире и его структуре был далеко не равномерным и по-разному протекал у разных народов. Свои особенности и свои вариации он имел и в искусстве древнего Китая.

Первая поэтическая концепция мироздания равно как и первое временное и пространственное представления зарождаются в Китае на протяжении эпохи бронзы, то есть во II тыс. до н.э. Ее формирование совпадает со временем образования первого китайского государственного объединения, названного Шан, или Инь, по имени земледельческих племен, заселивших долину реки Хуанхэ. Оно соответствует также времени изобретения иероглифической письменности, сложения основных мифологических представлений о мире.

От этого периода сохранились уже планы крупных поселений, остатки храмов и дворцов, гробницы знати, оружие,

утварь. Однако самым ярким явлением искусства Китая этого периода явились ритуальные бронзовые сосуды, представшие перед потомками как некое чудо во всем своем несказанном многообразии фантастических узоров и форм. Иньские сосуды — явление настолько яркое и неповторимое, что им уже трудно подобрать аналогии. В них формируются устойчивые черты стиля, закрепляется традиционный строй мифологических образов, которые в своих основах сохраняются в дальнейшем на всем протяжении истории древнего и средневекового искусства Китая.

Тяжеловесные и величественные, подобно древней книге преданий, иньские сосуды повествуют о том преображенном мифологическим сознанием обличье, в котором предстал перед людьми того времени мир земных и небесных стихий. Связанные с тотемическими верованиями, фетишизацией природных сил, они отразили весь комплекс сложившихся к этому времени фантастических представлений о действительности. Тесно сплетенные между собой культ мертвых и культ земледелия определили характер их орнамента, его расположение, смысл и систему образов.

Хотя в орнаменте иньских сосудов и закрепляется ряд таких характерных для неолитической керамики символических мотивов, как круг, квадрат, спираль и треугольник, они утрачивают свою геометрическую ясность, им придается совершенно особое осмысление, они включаются в новую, более изощренную систему орнамента, олицетворяют новые, уже гораздо более сложные и глубокие по содержанию символы. Так, треугольный знак стал символом бессмертия, обновления, ассоциируясь с вечно обновляющейся в земле цикадой.

Иньские сосуды служили исключительно культовым целям, применялись для приготовления жертвенной трапезы при заклинании духов природы. Это определило их структуру: тектонику, размеры, формы. Посвященные самым важным событиям, они, подобно древним храмам и алтарям, служили целям монументальным, вечным. Поэтому, как малые, так и большие, они устойчивы, исполнены внутренней мощи, отличаются структурной четкостью.

Иньские сосуды не только составляли часть ритуального комплекса, но и сами по своей сути являлись комплексами,

обобщая и накапливая сумму всех представлений о мире. Они как бы олицетворяли модель населенного сказочными существами мира, в котором начала рациональные совмещаются с началами стихийными. Они принимают облик храма, алтаря, животного, играя роль фетишей, оберегов, имеющих магическую власть над людьми и природой.

Очертить весь круг мотивов, форм и образов иньских сосудов не представляется возможным, настолько он многообразен. О том, какой универсальный смысл вкладывался в изделия из бронзы, свидетельствуют и китайские мифы. Миф о легендарном покорителе потопа Юе рассказывает, как Юй, пройдя через море и горы, узнав, как протекают реки, измерив землю и вызвав перед своим лицом всех духов, изложил все обширные познания о мире на поверхности девяти бронзовых треножников. Именно они считаются родоначальниками мифологического свода о горах и морях — "Шаньхай цзина".

Вместе с тем сами иньские сосуды не рассказывали мифов, не имели развернутого сюжета. Являясь системой заклинаний, они предназначались охранять человека при жизни и после смерти от стихийных бедствий, привлекать к нему добрые знамения, охранять его посевы от засухи и наводнений. Поэтому зримый мир трактуется в них в целенаправленно-символическом аспекте.

Магические знаки заполняют всю поверхность иньских сосудов, почти не оставляя пустых мест, словно человек боится пространства. Среди них еще нет места подлинно природным мотивам, в них нет среды, нет ощущения воздуха, нет ни намек на растительные формы. С ними как бы отождествляются мотивы зооморфные, несущие самые разнообразные охранительные функции.

Стихии неба, земли, воды понимаются как царство духов, где каждый, даже малый отрезок пространства находится под надзором мифологического животного, готового карать и милловать, насыщать беды и дарить богатства.

В земледельческой стране, где дожди, засухи и наводнения определяли благополучие людей, обилие урожая, или их нищету и гибель, управитель стихиями воды — фантастический небесный змей, воплотившийся в облике дракона, — стал одним из главных объектов почитания. С ним связано уже мно-

жество разнообразных представлений. Его образ канонизируется и поэтизируется ранее многих других. Он ассоциируется с грозным облаком, реками и морями, громом и радугой, ливнями и водопадами. Он почти универсален по своим функциям, почти вездесущ.

Все остальные животные, как фантастические, так и реальные, включенные в своеобразный иньский "звериний пантеон" духов — охранителей, несут людям блага, укрощают стихии, отпугивают злые силы.

Надписи на черепаших щитках и гадательных костях повествуют о том, что в этот период тотемистические верования сплетаются с анимизмом, культ рек и гор сливается с культом животных — духов рек и гор, что почитаемые горы ассоциируются с наиболее почитаемыми животными, связываемыми дальнейшей традицией с направлениями света. Встречаются названия: лось — гора, медведь — гора, тигр — гора, черепаха — гора, черепаха — река. Мифологические герои при совершении подвигов принимают обличье животного, управляющего той или иной стихией. Так, например, Юй, покоряя потоп, принял облик дракона, а прорывая проход в скале, принял облик медведя. Страны света ассоциируются также с тотемными символами. На гадательных костях встречаются надписи о жертвах, приносимых матери Востока, Запада, Севера и Юга. Вместе с тем "ди" — знак матери-прародительницы — является знаком не только живых существ, но и охватывает явления природы. Поэтому символика животного обладает в это время чрезвычайной емкостью, включает в себя самые разнообразные представления. Подчас фантастическое животное имеет собирательный облик, обобщая черты разных животных.

Одним из самых распространенных мотивов орнамента иньских сосудов является так называемая маска "таоте" (в поздней интерпретации — жадного обжора), составленная из орнаментальных магических знаков — символов силы и стихийной мощи неба, включающая в себя рога барана, зубы тигра, подчиняющая себе зачастую и фигуры змей и драконов.

Животные, изображенные на иньских сосудах, повествовали посвященным обо всех явлениях природы, о благоприятных и неблагоприятных знамениях, о небесной сфере, горах и морях. Поэтому, чем чаще воспроизводится то или иное жи-

вотное, чем многообразнее варианты его облика, чем острее по ритму его движение и вместе с тем, чем больше подчинен он магическому знаку — символу, тем эффективнее и многообразнее его роль охранителя.

Охранительные функции определили эстетику иньских сосудов. В них нет мягкой осязательности, нет чувства родства с человеческим телом, соразмерности человеческим масштабам. Они словно оцетинились колючими зубами, наставили на врага крутые рога, покрылись острыми шипами, плавниками, чешуей. В них чувствуется неровность горных пиков, стихийность и беспокойность китайского ландшафта, ощущается неповторимая грозность его сил.

Рельеф иньских сосудов настолько многообразен и слоист, в нем настолько сочетаются графические и скульптурные формы, что совершенство выплавки и до сих пор изумляет как некая загадка. Поверхность как бы заткана орнаментом. На фоне плоского, еле различимого орнамента стилизованных обляков выступает новый, из которого произрастают таинственные туловища и морды драконов, выглядывают птичьи клювы, звериные маски "таоте". Ручки, крышки и углы имеют сложные выступы, украшены рогатыми головами животных. Кажется, что нет конца этому нагромождению зооморфных мотивов.

Вместе с тем, при внимательном наблюдении нетрудно заметить и другое начало, неизменно составляющее специфику иньских сосудов. Все мотивы строго организованы, подчинены определенной художественной логике. Она ощущается как в структуре самих иньских сосудов, так и в направленности движения животных. Впервые в истории искусства Китая мирозданье предстает не только как хаотическое царство стихий, но и как единая стройная система, сдерживающая стихийное начало. В отличие от неолитических прароботов иньские сосуды придают пространству черты идеальной организованности, где распределены динамические и статические аспекты бытия.

В целом ряде иньских сосудов заметно присутствие семи основных век, определяющих в искусстве ряда стран важнейшие зоны вселенной. Вертикальные ребра неизменно ориентируют их по четырем странам света. Отчетливо выделяются горизонтальными поясами три основные, нарастающие по вертикали зоны: низ, центр и верх, связанные впоследствии с бо-

лее детально разработанными символическими представлениями о подземном, земном и небесном мирах.

Правая сторона противопоставляется левой, движение всех фигур направлено к центру, как бы указывая на взаимодействие и гармоническое единство двух сталкивающихся начал, господствующих во вселенной и составляющих ее движение. То же взаимодействие подчеркивается срастанием воедино на стыке центральной оси двух звериных масок "таоте". Мотив столкновения двух начал становится ведущим, организующим порядок, ритм, устойчивую композицию.

Со странами света связываются и рельефные головы животных, помещенные на ручках или по углам у основания горловины. Зачастую помимо четырех вертикальных ребер, ориентирующих иньские сосуды по четырем странам света, вводятся дополнительные, которые разделяют надвое каждую из четырех их сторон и указывают на существование четырех промежуточных направлений (принцип, развитый в средневековой буддийской космологической системе). В этом случае вводятся и дополнительные фигуры животных, ставших впоследствии традиционным признаком ориентировки в пространстве и деления вселенной. Все остальные мотивы входят как составные части в единый общий универсальный мотив.

Таким образом, символика иньских сосудов оказывается доступной для прочтения, подчиненной определенным нормативам. Эти нормативы, воспринятые и широко разработанные в средневековой китайской изобразительной системе, в этот период еще находились на стадии своего становления. Представления об обитателях небесного, земного и подземного миров еще не были прочно закреплены за фигурами конкретных животных. Головы буйволов, баранов, драконов можно увидеть в самых разнообразных местах. Они фигурируют и на ручках, и на углах, и в центральной части.

Дракон заполняет все пространство — он повсеместен, вплетаюсь в другие мотивы, зачастую составляя элемент и звериной маски "таоте". Связанный с разветвленной функцией охраны посевов, он как бы хозяин всего: и небесного, и земного, и подземного миров.

Однако, если приглядеться внимательно, можно заметить, что при всей условности его изображение неоднозначно, ли-

шено унификации. Его тело то образует сложную спираль, ассоциируясь с мотивом бесконечного круговорота стихий, то напоминает змея, то разделяется на две дополняющие друг друга части, как бы фиксирующие наличие в нем двух сталкивающихся начал, то изображается с клювом, уподобляясь хищной птице, то наделяется хоботом.

Изображение дракона проходит в искусстве Китая этого периода как единая поэтическая тема, причем ее повторение напоминает повторения заговоров, приведенные в "Ши цзине". Как и в заговорах, здесь к единому лейтмотиву приращиваются дополнительные, перечисляются и варьируются, видоизменяясь, различные части тела животного, силою повторов отгоняющие зло от человека. Это нагнетение единой поэтической темы имело не только магический смысл. Оно усиливало художественное воздействие образа, придавало ему известный метафоризм.

Зарождение символично-метафорического мышления, равно как и претворение анимистических верований и мифологических представлений о мире в стройную художественную систему, явилось высоким достижением искусства Китая этого периода. Сравнительно с прошлым был сделан огромный шаг вперед. Созданные мастерами этого периода образы отразили уже не только бессилие человека перед лицом природы, но и новый взгляд на нее, знаменовали открытие новых путей творческого освоения ее красоты, ее одухотворенности, распределения ее сил, изменчивости ее форм. Они донесли до последующих поколений яркую и мощную силу поэтического вымысла.

Иньские сосуды уже не несут в себе лишь сумму не связанных в единые понятия абстрагированных знаков, но приобретают значение цельного организма, представляют собой стройную художественную систему. Язык искусства Китая этого периода — это уже развитая образная речь.

Значение поэтической концепции мироздания в иньских сосудах трудно переоценить. Созданные в них образы дали мощный импульс всему последующему художественному творчеству.

Универсализм иньских сосудов положил начало длительной цепи поисков для выражения концепции мироздания, в древнем и средневековом искусстве Китая.

Последующие поколения развили и конкретизировали символы, легшие в основу мифологических представлений древности. Они пошли дальше по пути разработки тех тенденций, которые составили основу образного единства иньских сосудов. Уже на протяжении периодов Чжоу и Хань, следом за сложением пантеистических устремлений даосской философской мысли, попутно с кристаллизацией рациональной схемы вселенной усиливается интерес к поэтической теме природы. Меняется ритмический строй орнамента. Как и в поэзии, он становится более плавным, более пластичным. Параллельно с рационалистическим символизмом мощно зреет линия символизма поэтического, ищущего пути передачи вселенной через образы живой и одухотворенной природы. Эти поиски, принесшие особенно яркие плоды в раннем средневековье, привели в конечном итоге к возникновению живописного пейзажа, овеянного дыханием глубокой и тонкой поэзии.

О.И. Галёрина

КИТАЙСКИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ИРАНСКОЙ МИНИАТЮРЕ

Китайские изобразительные мотивы — "chinoiserie" ("китайизмы"), как их называют на Западе, — нередки в иранской миниатюре и заметны с первого взгляда: тент с пестрокрылыми фениксами простирается над царственным охотником, по скалам карабкается дракон, несутся вихревые облака... Подобного рода изображения на протяжении XIY—XVI вв. из привнесенных элементов превратились в органическую часть иранской миниатюры. Под китайским влиянием находились и некоторые виды прикладного искусства.

Художественные связи между Ираном и Китаем в иранской миниатюре этого периода рассмотрены зарубежными исследователями в ряде работ. В советском искусствознании этот вопрос получил освещение на примере сопоставления центрально-азиатской иконографии с портретами гератского художника Бехзада^I. Задача данной работы более общего порядка: выяснить характер и обусловленность распространения китайских изобразительных мотивов в иранской миниатюре.

Существует мнение, что Иран ознакомился с дальневосточной художественной традицией в период монгольского владычества, в XIII в. Однако источники подтверждают существование связей между странами ислама (условно говоря странами Ближнего и Среднего Востока) и Китаем в раннем средневековье. Эти связи были то мирными, то враждебными, но следствием их явилось взаимопроникновение культур и усвоение странами ислама дальневосточных культурных достижений.

Во время похода китайцев на Халифат в 751 г., армия

генерала Гао Сянь-чи была разбита арабами при Таласе и "много золотых и серебряных дел мастеров и специалистов по изготовлению бумаги, находившихся в армии Гао Сянь-чи, попало в плен. Они передали арабам искусство изготовления бумаги, а через Халифат это искусство дошло и до Западной Европы" ². В записках одного из пленных, вернувшихся на родину, Ду Хуана, содержатся сведения об арабском городе Куфе, где говорится: "Что касается ремесел, ... ювелиров, ... живописцев, - это были китайские мастера, положившие начало этим занятиям" ³. Приведенный отрывок существенен, даже если учесть долю преувеличения. В свою очередь, арабские источники свидетельствуют о развитии торговли Халифата с Китаем и ввозе (в том числе в Иран) китайского фарфора ⁴. О том, что в Иране в предмонгольский период китайские произведения искусства вызвали восхищение и подражание, можно судить по высказыванию ал-Бируни в "Собрании сведений для познания драгоценностей", где автор дает рецепт изготовления фарфора и рассказывает о посещении в Рее дома, вся утварь которого была китайской ⁵.

Таким образом, в предмонгольский период была подготовлена почва для восприятия иранской миниатюрой китайских изобразительных мотивов, которые отчасти черпались из арсенала прикладного искусства.

Монгольское завоевание проложило сухопутный торговый путь между Китаем и странами Западной Европы, проходивший через столицу монгольских наместников - Хулагуидов - Тебриз. Переселение мастеров и миграция произведений искусства приняла с 1256 г. (даты взятия Хулагу-ханом Багдада, последнего оплота Халифата) планомерный характер. И если мастера из Халифата зачастую отправлялись монголами в свою главную ставку - Каракорум, то и в Тебриз переселялись мастера-китайцы ⁶. Следует отметить, что Хулагу-хан был родным братом Великого хана Хубилая, владевшего Китаем, и отношения между Ираном и Китаем были на первых порах особенно тесными.

По своему вероисповеданию монголы принадлежали к язычникам-шаманистам. Приняв при Газан-хане (1295-1304) ислам, Хулагуиды несколько ослабили связи с Великими ханами, владевшими Китаем, которые к тому времени стали исповедывать буд-

дизм. Однако эволюция художественного стиля не следовала синхронно изменениям политической или религиозной ориентации.

Религиозная терпимость монголов способствовала продолжению инерции прошлых десятилетий в области искусства - сохранению "исламского" принципа плоскостности изображения. Аббасидские (или сельджукские - по правлению турок - сельджуков, занявших часть земель Халифата) традиции были ведущими (отсюда наименование иранской миниатюры начала XIV в. - "сельджукско-монгольская") ⁷. Китайское влияние коснулось только не разработанной ранее, но очень важной области пейзажа ⁸.

Напротив, в момент принятия иконоборческого по своей направленности ислама в Тебризе, при дворе Газан-хана и особенно в квартале его великого визиря, историка и покровителя искусств - Раши ад-Дина, широко практиковалось ученичество у китайцев (исходя из чего иранскую миниатюру 1310-1330-х гг. именуют "китайско-монгольской") ⁹. Впрочем китайские изобразительные мотивы трактовались уже на основе "исламских" художественных принципов и выступали в новом качестве.

В то время, как и ранее, и позднее - при Тимуридах и Сефевидях, все китайское отождествлялось в Иране с изысканной красотой и высоким мастерством. Существовало понятие "китайская красавица"; искусный строитель, архитектор Фархад у Навои был китайским царевичем. "Наилучшая бумага китайская, - пишет каллиграф Султан Али ад-Мешхеда (1433-1520), - но очень хороша самаркандская" ¹⁰; слова Саади о китайской картинной галерее как милости бога приводит в своем трактате о каллиграфиях и художниках Дуст Мухаммад (ум. 1550) ¹¹. Таких примеров множество.

В XV-XVI вв. наличие китайских изобразительных мотивов в иранской миниатюре находится в определенной связи с активизацией культурно-дипломатических контактов. В Иран продолжали привозить издавна ценимый фарфор, ткани, резную кость, изделия из лака, очевидно, также произведения изобразительного искусства Китая.

При внуке Тимура - Улугбеке (1420-е гг.) иранское посольство было отправлено в Китай ¹². В то же время (1421)

китайское посольство находилось в Ширазе — резиденции другого внука Тимура — Ибрагим-султана. По-видимому, Шираз был центром распространения китайских изобразительных мотивов в иранской миниатюре. В частности, здесь получил свое каноническое оформление такой сюжет, как "мирадж" — вознесение Мухаммеда на небо на волшебном коне Бураке. Сопровождающие пророка ангелы, окружающие его облака, также как и пламенеющий нимб, явно заимствованы из буддийской иконографии. По-видимому, ширазские художники славились на всем Среднем Востоке, их приглашали в другие центры, а создаваемые ими эталоны (как миниатюры, так и подготовительные рисунки) охотно копировались. Китайские изобразительные мотивы в трактовке ширазских художников в позднем средневековье распространились вплоть до Мавераннахра и Могольской Индии ¹³.

Исследователями было справедливо замечено, что китайское влияние в странах ислама усваивалось теми видами прикладного искусства, которые были предметом вывоза из Китая (ткани, керамика) ¹⁴. В отношении миниатюры, помимо указанных источников, и в первую очередь, китайское влияние исходило от самих произведений изобразительного искусства Китая — живописных свитков на шелке и бумаге, рисунков и альбомов, которые художники-китайцы привозили с собой в Иран. Сравнительно недавно стали известны материалы, разъясняющие путь проникновения китайских изобразительных мотивов в иранскую миниатюру середины XIV — начала XV в.

Речь идет о так называемых "Альбомах из Топкапи-Сарая" ¹⁵ и "Альбомах Дица" ¹⁶. Четыре из восьми альбомов хранятся в библиотеке Музея Топкапи (Топкапу) — Сарая в Стамбуле, четыре были приобретены Ф. фон-Дицем во время его пребывания в Турции (1784–1791) и принадлежат Государственной библиотеке Прусского культурного наследия в Западном Берлине (в настоящее время находятся в хранилище этой библиотеки в Тюбингене).

Альбомы Дица включают сельджукско-монгольские миниатюры, в том числе разрозненные иллюстрации к "Шах-наме" Фирдоуси XIII-х гг.; значительное количество китайско-монгольских миниатюр, главным образом иллюстрации к "Истории мира" Раши ад-Дина первой четверти XIV в., а также отдель-

ные листы со сценами жизни кочевников, дворцовых приемов, шаманских плясок, с рассказами о демонах, но что особенно интересно — большое число набросков.

Наброски, вклеенные в альбомы Дица, представляют собой рабочее пособие, которым пользовались персидские художники при создании миниатюр: зарисовки с натуры, так называемые припорхи (или кальки), о наличии которых ранее можно было только догадываться, эталоны парадных и военных сцен, архитектурные задники и пейзажные фоны. Вся эта предшествующая созданию миниатюр работа заслуживает специального исследования, особенно с точки зрения несоответствий между истинным видением художника и каноническим образом.

Уникальное значение имеют в альбомах Дица наброски китайских художников и копировавших их персидских. Часть набросков (серой и черной тушью, а иногда краснокоричневым контуром) безусловно принадлежит китайским художникам: зарисовки природных мотивов (например, изображение сухих стволов ¹⁷), копии живописных свитков или их фрагментов (например, изображение павлинов ¹⁸), наконец, самостоятельные композиции (например, "Старики и жаба" ¹⁹). В Китае жаба ("золотая жаба") — символ богатства. Это представление основывается на созвучии слов: "чань" — 蟾 — "жаба" и "цян" — 錢 — "деньги". Изображение стариков или детей, играющих с жабой, несет благожелательный смысл. Последний вряд ли был доступен персидским художникам (как, впрочем, и в других случаях). Однако новые художественные принципы: живой, динамичный рисунок, асимметричность и пространственность композиций — открыли перед персидскими художниками новые образные возможности, дав стимул для поисков.

Альбомы Дица, пожалуй, исчерпывают все китайские изобразительные мотивы, привнесенные в иранскую миниатюру: это благожелательные "драгоценные облака" ("баоюн") и облачные ленты, вода в виде орнаментальной плетенки, бугристые стволы и выветренные скалы, цилины, драконы и цапли, пламенеющие нимбы, пионы, лотосы и многое другое.

Китайские изобразительные мотивы переосмыслились и приспособивались иранской миниатюрой (этот процесс длился вплоть до XVI в.). Китайский фэнхуан превратился в персидского симурга, небесные апсара — в ангелиц ("пэри") с ра-

дужными крыльями, китайско-монгольские демоны — в персидских чертах ("дэвов") или врагов-иноземцев (например, на миниатюре "Борьба Искандера с русами" из "Хамсе" Низами 1491 г. (Ленинград, Публичная библиотека). Приведенные примеры свидетельствуют о том, что иранская миниатюра с большей легкостью использует китайские изобразительные мотивы там, где речь идет о фантастике, заморских странах.

Порою символика, оставаясь непонятой, получала обратное толкование. Так, пара "удивительных творений" — дракон и фэнхуан в Китае были символом жизненных сил и процветания, эмблемами власти императора и императрицы (например, на лубке "Дракон и фэнхуан приносят счастье" ²⁰ или "Свадьба дракона с фэнхуаном" ²¹). В иранской миниатюре эти персонажи изображаются в сплетении, яростно сражающимися. Здесь, по-видимому (как в случае с облаками, являющимися удобным, "подвижным" заполнителем), художников привлекала возможность разместить в пространстве изощренно-закрученную, динамичную композицию.

Альбомы Дица содержат конкретные прототипы, использованные в мусульманской миниатюре. Изображения цапель со змеей ²² и цапель у воды ²³ были переработаны в середине XIV в. в Египте в таблицу к "Книге о полезных животных" Ибн ад-Дурайхима ал-Мавсида ²⁴. Причем таблица обрела цвет, а орнаментальные мотивы воды и змеи конкретизировались в изображении ужей (пищу цапель), в соответствии с практическим назначением книги. Не вдаваясь подробно в рассмотренные философско-эстетические основы мусульманской миниатюры, отметим только, что она выражала мировоззрение сравнительно молодого общества. Понимание природы, пространства, человеческой личности, отличалось в этом обществе от китайской, несравненно более древней, в каких-то слагаемых пантеистической, насыщенной символической модели мироздания. Иранский поэт и философ XI в. Насир Хосров писал: "От действия (воли) творца первым произошел упростигаемый мир, из которого появился этот мир... тот (есть) мир, а этот — его действие, внешне отраженное... Случайное постоянство этого мира появилось под влиянием того мира, в котором вечность является основной сущностью" ²⁵.

Подобная исламская концепция "отражения" породила

имперсонального героя, двухмерность пространства (отблеск "того" мира) и условно формульный, дескриптивный пейзаж, ибо "абстрагирование, подчеркивая общее, стремится подняться над обыденностью, лишиться конкретных признаков" ²⁶. Достаточно сравнить разность видения и знания на набросках из альбомов Дица: зарисовка удаляющейся перспективы ²⁷ и архитектурном заднике ²⁸.

Герои мусульманской миниатюры, в соответствии с феодально-рыцарским идеалом сочетают в себе мощь, и утонченную изысканность, выражающую рафинированность чувств: непомерно широкие плечи соединяются с узкой талией и маленькой головой, а смертельные битвы не позволяют забыть об изящном и грациозном положении рук. Вряд ли воин мог таким движением удержать тяжелый меч, натянуть лук или взнуздать разгоряченного коня, но таков был общественно-эстетический идеал. Другой особенностью является обязательное внешнее спокойствие, непроницаемость и суровость главных героев. Их лица никогда не выражают бурных эмоций, которые становятся возможными, если речь идет о героях второстепенных, отрицательных. Искаженные лица, передающие напряженность битвы, были бы неуместны у Искандера, Рустама или Кей-Хосрова.

Сказанное объясняет неприятие иранской миниатюрой такого своеобразного явления китайско-монгольской миниатюры, как сцены жизни кочевников, шаманских плясок, рассказы о демонах (например, на наброске "Сцена нападения" из альбомов Дица ²⁹ и на ряде набросков из альбомов из Топкапи-Сарая ³⁰). Вместе с тем теперь становится ясным, что своеобразная "иконография" отрицательных героев — дэвов, врагов-иноземцев — создалась в иранской миниатюре не без китайско-монгольских прототипов, хотя сам мотив дэвов проник на Средний Восток еще до прихода арабов (например, в цикле "Рустамиада" из Пенджикента, III в.).

В противоположность идеально-невозмутимым воинам с застылым выражением эмалево-розовых лиц, "темные силы" наделяются гротескной мимикой и сложнейшими ракурсами. Примером могут служить миниатюры из Хоутоновского "Шах-нам" Фирдоуси 1537 г. — "Взятие Кей-Хосровом замка Бахмана" ³¹, "Тахмураз поражает дэва" ³²: рычащие, оскан-

ленные, непристойно заголившиеся черты сражаются, сбрасывая камни и неистово дубася соперников. Особенно красноречив контраст между плененным Бахманом, вызывающе-иронически поглядывающим на победителя, и Кей-Хосровом, который спокойно и будто нехотя опускает на голову врага булаву.

Наконец, необходимо отметить воздействие китайских изобразительных мотивов в пейзаже иранской миниатюры, где оно сказалось не только в отдельных элементах (облака, водопады, деревья с морщинистой корой, своеобразная передача скал и холмов в виде гротескных профилей людей и животных³³), но и в высокоразвитой пространственности и разработанности колорита (например, "Летний пейзаж" из альбомов Дипа³⁴). Усложнение пейзажного фона, происшедшее в иранской миниатюре, не привело, правда, к усвоению китайского "кулисного" художественного принципа с его градацией планов, но все же предмонгольская единая плоскость миниатюры, символизирующая пространство в целом, сменилась многими плоскостями, более разработано и более иллюзорно это пространство обозначающими.

Благотворное китайское влияние на иранскую миниатюру сказалось и в том, что движение (сцены охотничьей погони, сражений) стало трактоваться более живо и разнообразно чем в предмонгольский период.

Итак, дальневосточная художественная традиция существовала в иранской миниатюре. Тем не менее, речь идет о заимствовании элементов, а не системы. На протяжении XIV в. китайские изобразительные мотивы были усвоены, переосмыслены и переплавлены персидскими художниками в плоскостно-орнаментальный стиль. Реакция на монгольское владычество, широкая волна народных восстаний и сопутствующее им возвращение к старым вкусам явились внешними обстоятельствами, приведшими к ослаблению китайского влияния в иранской миниатюре. Но глубинные причины коренились в разнице представлений о мироздании, что естественно диктовало иные художественные принципы. Китайские художественные принципы с их динамизмом, развитием действия в глубину, пониманием объема и пространства, исходившие из пантеистической модели мироздания, ощущения единства человека и природы, противостояли, в принципе, исламской концепции действительно-

сти как отблеска "того" — потустороннего мира (пантеизм на всех этапах развития культуры стран ислама был ересью, враждебной ортодоксальному исламу).

Своеобразной антитезой китайским художественным принципам явилась кристаллизация национального стиля в иранской миниатюре XIV-XVI вв., который передавал действительность в плоскостно-орнаментальных формах, где орнамент не сопутствовал изображению, а составлял его органическую часть. Канон в иранской миниатюре развился в устойчиво-символистическую систему, конструируя идеальный мир и идеального человека в соответствии общественно-эстетическими догмами своего времени. Китайские же изобразительные мотивы сохранились в том, что было вне канона, — в изображенных дэвов, врагов-иноземцев, фантастических животных и других героев народной "смеховой культуры".

¹ М.В. Горелик, Портреты Бехзада (к вопросу о творческом методе), — Искусство и археология Ирана. Всесоюзная конференция (1969). Доклады, М., 1971.

² Очерки истории Китая с древности до "опиумных" войн. Под ред. Шан Юэ, М., 1959, стр. 212.

³ P. Pelliot, Des artisans chinois à la capitale Abbassides en 751-752, Paris, 1911, p. 111.

⁴ A. Lane, Early Islamic Pottery, London, 1957, p. 10.

⁵ "Был у меня в Рее друг из купцов Исфагана, в доме у которого я гостил. И видел я, что вся посуда у него — миски, уксусницы, солонки, тарелки, кувшины, чаши и даже сосуди для нагревания, тазы, банки, фонарики, светильники — были из китайского фарфора. И дивился я проявленной им в этом деле заботе в целях украшения (дома)" (Абу-р-Райхан Мухаммед ибн Ахмед ал-Бируни, Собрание сведений для познания драгоценностей (Минералогия). Перевод А.М. Беленицкого, М., 1963, стр. 211-212).

⁶ А.А. Карбоньер, Каталог предметов глиняного, фаянсового и майоликового производства, СПб, 1899, стр. 31.

⁷ M. S. İpşiroglu, Saray-Alben. Diez'sche Klebebande aus den Berliner Sammlungen, Wiesbaden, 1964, S. 1-14.

8 I.Stchoukine, La peinture iranienne sous les derniers Abbasides et les Il-Khans, Bruges, 1936, p. 113-120.

9 M.S.Ipşiroglu, Saray-Alben, S.15-34.

10 Мастера искусства об искусстве, т. I. М., 1965, стр. 159.

11 Там же, стр. 173.

12 В.В.Бартольд, Улугбек и его время, - В.В.Бартольд, Сочинения, т.2, ч.2. М., 1964, стр. II7-II8.

13 H.Götz, Two Illustrated Persian Manuscript from Kashmir, - "Arts asiatiques", vol. 9; A.S.Melikian-Chirvani, L'école de Shiraz et les origines de la miniature Moghole, - "Oriental Studies", vol.4, 1969.

14 С.Б.Певзнер, Китайские мотивы на памятниках художественного ремесла средневекового Египта, - "Труды Государственного Эрмитажа", т.2, 1958; Т.Б.Арапова, И.В.Рапорт, К истории культурных связей Ирана и Китая в XVI - начале XVII в. (по материалам керамического производства), - Искусство и археология Ирана. Всесоюзная конференция (1969). Доклады, М., 1971.

15 O.Aslanapa, Türkische Miniaturmalerei am Hofe Mehmet des Eroberers in Istanbul, - AO, vol.1, 1954; M.Löhr, The Chinese Elements in the Istanbul Miniatures, - AO, vol. 1, 1954; R.Ettinghausen, Some Paintings in Four Istanbul Albums, - AO, vol. 1, 1954; M.S.Ipşiroglu, Malerei der Mongolen, München, 1965.

16 M.S.Ipşiroglu, Saray-Alben; Idem, Malerei der Mongolen; K.Appel, D.George, Die Saray-Alben der Staatsbibliothek und ihre Restaurierung, - "Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz", Bd.9, 1971.

17 M.S.Ipşiroglu, Saray-Alben, Taf.61.

18 Ibid., Taf.58.

19 Ibid., Taf. 94.

20 В.М.Алексеев, Китайская народная картина, М., 1966,

рис. 9.

21 Там же, рис. 33.

22 M.S.Ipşiroglu, Saray-Alben, Taf. 49.

23 Ibid., Taf. 41. Возможно, это копия с китайского оригинала, о чем говорит надпись: "сделал Султани".

24 R.Ettinghausen, Arab Painting, Geneva, 1962,

фронтиспис.

25 Носир Хосров, Лицо веры. О мире духовном и материальном, - Сборник Туркестанского восточного института в честь А.Э.Шмидта, Ташкент, 1928, стр. 127-129.

26 Д.С.Дихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967, стр. 129.

27 M.S.Ipşiroglu, Saray-Alben, Taf. 92.

28 Ibid., Taf. 74.

29 Ibid., Taf. 91.

30 Idem, Malerei der Mongolen, Taf. 31, 33, 39, 42.

31 Tales from a King's Book of Kings. The Houghton Shah-Nameh Miniatures. Catalogue, Baltimore, 1973, pl.34.

32 S.C.Welch, A King's Book of Kings. The Houghton Shah-Nameh Miniatures of Shah Tahmasp, Lausanne, 1972, pl. 97, 98.

33 Об этой особенности пейзажа - одушевлении природы - см.: И.О.Галеркина, Элементы пантеизма в мусульманской миниатюре (к постановке вопроса), - III Всесоюзная конференция по проблемам искусства народов Закавказья, Средней Азии, Казахстана и восточных республик РСФСР. Тезисы докладов, М., 1974.

34 M.S.Ipşiroglu, Saray-Alben, Taf.49.

Е.В.Завадская

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ТАК НАЗЫВАЕМОГО
"БОЖЕСТВЕННОГО ГРИБА" ("ЛИНЧЖИ") В ИСКУССТВЕ КИТАЯ

При рассматривании произведений классического искусства Китая поражает почти невероятная частота изображения так называемого "божественного гриба" ("линчжи").

Работы - мифологические словари У.Э.Сутхила¹ и Э.Т.Вернера² дают широко известную, переходящую из одной работы в другую легенду о линчжи, растущем в обители Си Ван-му и символизирующем, подобно персику, долголетие; в них линчжи отведено второстепенное место, о нем говорится немного и скороговоркой. А в многотомных работах О.Сирена³ и Дж.Нидема⁴ вообще не говорится о линчжи, что можно объяснить лишь "забывчивостью" авторов, так как, например, творчество Чань Хун-шоу, Ши-тао, "Восьми безумцев из Янчжоу" практически невозможно рассматривать без раскрытия смысла линчжи; больше всего удивляет "забывчивость" Дж.Нидема, который отвел значительное место описанию процесса "самореализации" личности по даосизму, не упомянув при этом, какую роль в этом процессе играет линчжи.

Неожиданно, однако, стало очевидным, что раскрытие смысла линчжи является мерилем подлинной глубины исследования. В этом отношении показательна работа У.Уиллетса⁵ в которой уделяется серьезное внимание этому феномену классической культуры Китая.

Специальная работа американского миколога Р.Г.Уоссона⁶ посвящена Соме и "божественному грибу" в культуре всего мира и, в частности, значению линчжи в культуре Ки-

тая. Р.Г.Уоссон - не синолог, подборка текстов о линчжи, сделанная, по-видимому, китайцами - не искусствоведами и не философами, носит случайный характер, и многих материалов о линчжи работа не включает, например, материалов, содержащихся в мифах, в ханьских рельефах.

И все-таки именно работа Р.Г.Уоссона явилась отправной точкой настоящего анализа изображения линчжи в искусстве Китая, прежде всего потому, что Р.Г.Уоссону принадлежит честь включения этого растения в круг Сомы.

Р.Г.Уоссон, вслед за М.Салливенем⁷, считает, что даосская мифология линчжи сложилась под влиянием индийских, прежде всего ведических, представлений о Соме. Существовавшее в Китае алхимическое учение об эликсире из киновари и смеси металлов дополнилось в УП-У вв. до н.э. под влиянием Индии (о котором говорит А.Сэлмони⁸) представлением о Соме как о грибе.

Анализ понятия "Сома", данный Т.Я.Елизаренковой⁹, послужил второй отправной точкой анализа.

Т.Я.Елизаренкова¹⁰ считает, что сома - это растение *erhedra* - мелкий кустарник без листьев, с сочными ветвями, мифология которого связана с индо-иранской традицией; Сома, вызывая экстатическое состояние, давала певцам вдохновение; с богом Сомы связан культ Луны.

"Мы выпили Сому, мы стали бессмертными,


Мы достигли света, мы нашли богов...

В нас поднялся Сома, распространяющийся повсюду.

Мы достигли (того места), где продлевают срок жизни", - поется в гимне "Ригведы"¹¹.

Приведенные материалы достаточно ясно показывают общность ведических и даосских представлений о галлоциногенном эликсире. В работе Т.Я.Елизаренковой и В.Н.Топорова¹² природа Сомы связывается с "божественным грибом" в культуре Индии.

Мифология и эстетика линчжи, по-видимому, дают основание считать его одной из ипостасей Сомы.

В "Гюй цыдянь" синонимами понятия "линчжи" являются "дуань цао" ("благотворная трава") и "шэнь чжи" ("божественное растение"). Важно отметить, что древнее написание иероглифа "чжи" (согласно "Шо вэнь цзе цзы") - 

представляет собой пиктограмму маленького растения совсем не древесного вида.

Понятие "чжи" в значении "гриб" появляется впервые в "Ли цзи" ¹³, где он фигурирует как ритуальная пища правителя при религиозных церемониях.

Согласно древним комментариям к "Ли цзи" ¹⁴, чжи - это съедобный гриб, который растет на дереве и потому называется еще "му эр" ("древесное ухо").

Понятие "чжи" в значении "сверхъестественный гриб" впервые, по мнению Р.Г.Уоссона ¹⁵, появляется в период Цинь (221-207 до н.э.), о чем свидетельствуют тексты, но его изображения не известны.

В "Ши цзи" Сыма Цяня ¹⁶, в биографиях Цинь Ши-жуана, Хуай-нана и Хэн-шаня, рассказывается о поисках чудесного растения "чжи"; для этого предпринимаются экспедиции на остров даосских бессмертных "Пэнлай". Р.Г.Уоссон ¹⁷ предполагает, что сведения о Соме пришли из Индии в Китай морем.

В "Ши цзи" Сыма Цяня ¹⁸ есть также сведения о том, что в стихах правителя У-ди (140-87 до н.э.), посвященных чжи, впервые связывается чудесное растение "чжи" с понятием "лин" ¹⁹. Согласно этим стихам, чжи рождает "божественные цветы" ("лин хуа"), он - средоточие "мистического духа" ("сканьци").

О чжи как о сверхъестественном грибе также рассказывается в "Ши цжоу цзи" Дун Фан-шо ²⁰, что является еще одним свидетельством древних индо-китайских контактов.

Следующий по хронологии этап в осмыслении линчжи связан с одой Бань Гу (82-92) ²¹, посвященной линчжи, в которой впервые появляется сочетание иероглифов "линчжи". Согласно этой оде, линчжи растет, когда падает роса, он - знак трех сил ²², воплощающих картину счастливых предзнаменований ²³,

Он дарит судьбу - долголетие и славу-столице,
Он способствует возвышению правителя,
Образ Неба, образ солнца и луны,
Он прорывается потоками света".

Следующий по хронологии этап в осмыслении линчжи связан с тканями из Нойн-Улы ²⁴ (табл. I, I), на которых изо-

бражены горы, птицы и растения. М.Салливен ²⁵ называет эти растения "варенные яйца" и, вслед за У.Уиллетсом ²⁶, предполагает, что на тканях изображены линчжи, так как из "Де-цзы" известно, что птицы питались ими в раю и даосы поэтому разводили линчжи, как обыкновенные люди выращивают рис; он выводит эту форму растений из росписей X пещеры в Аджанте.

На тканях из Нойн-Улы, как и на ханьских рельефах, изображены линчжи с несколькими разветвлениями - "листьями". Эти изображения были определены японскими микологами ²⁷ как *Ganoderma lucidum* - древесный гриб, гриб - "протей", который может видоизменяться, даже давать "листья". У.Уиллетс ²⁸ приводит японскую гравюру (табл. I, 2) с изображением *Ganoderma lucidum*, на которой оно очень похоже на растения, изображенные на тканях из Нойн-Улы.

Изображения линчжи на ханьских рельефах (206 до н.э. - 220) дают достаточно полный и разнообразный материал о линчжи, на который многие исследователи ранее не обращали внимания. Так, ими не была рассмотрена связь линчжи с обителью Си Ван-му, тогда как в мифах о царице Запада часто упоминается личжи ²⁹.

Особенно интересно изображение "лунного зайца" с линчжи в лапах на одном ханьском рельефе ³⁰ (табл. II, I). Оно является прямым свидетельством использования линчжи для приготовления эликсира бессмертия, так как именно заяц занимался этим делом на луне. Линчжи, таким образом, оказывается включенным в лунный, темный, женский ряд ассоциаций. Его "облачные" очертания еще теснее связывают его с женским началом - водой, божественным напитком - вином, смысл которых в контексте даосизма прекрасно раскрыт Дж.Нидемом ³¹.

"Божественность" линчжи усугублялась еще и тем, что это был древесный гриб, а символика дерева, его земное женское начало и вместе с тем дуальная причастность к небу, усиливала таинственность женского начала линчжи, тем более что в некоторых образных интерпретациях он читался как сук, отросток дерева, связанный с мужским рядом ассоциаций.

В ботаническом словаре ³² и словаре Т.Марахаси ³³ дан еще один синоним понятия "линчжи" - "ши эр" ("камен-

ное ухо"), который основан, по-видимому, на широкой сфере уподоблений форм камней в живописи и искусстве садов очертаниям линчжи. "Иероглифическая философия" (по терминологии Н.Т.Федоренко) предопределила визуальную эстетику линчжи. Не только эликсир, приготовленный из линчжи, но и его созерцание рождало поэтическое вдохновение.

На другом ханьском рельефе³⁴ (табл. П, 2) сохранилось очень ясное изображение линчжи в его "коралловой" форме. Две старшие ведьмы, худые, с обвислыми грудями, с перьями на руках пытаются стать бессмертными. Они играют в популярную настольную игру и в чаше готовят эликсир. Справа от одной из них ветвится линчжи.

В живописи изображение линчжи появляется, по мнению всех исследователей, лишь в период Юань. На росписи в храме Юнлэгун³⁵ в изображении божественной девы из свиты небесного правителя буквально все пронизано формами линчжи. Линчжи изображен на росписи несколько раз: ветвящимся в руке, растущим в треножнике; мотив линчжи присутствует и в орнаменте, и в головном уборе, и в украшениях. Несомненно, это одно из самых ярких живописных воплощений образа линчжи.

Однако существует гораздо более раннее живописное изображение линчжи. Оно относится к периоду "Пяти династий" (У дай; 307-960), то есть сдвигает дату появления изображения линчжи в живописи на три столетия вглубь. Линчжи изображены на переднем плане и в центре самого известного произведения прославленного мастера жанра "цветы-птицы" периода "Пяти династий" Чжао Чана - "Пионы"³⁶.

Живописный образ линчжи с особой выразительностью появился в творчестве художников ХУП-ХУШ вв. - у Чэнь Хун-шоу, Ши-тао, у "Восьми безумцев из Янчжоу". Они часто изображают линчжи в руках у даосских святых (например, в свитке Чэнь Хун-шоу "Портрет Тао Юань-мина"³⁷ (табл. III), посвящают линчжи специальные композиции (например, в свитке "Девять линчжи" Люй Цзи³⁸). Но что особенно характерно для их живописи, да и для искусства ХУП-ХУШ вв. в целом, так это то, что деревья и камни, цветы и облака, вершины гор и многие другие объекты уподобляются очертаниям линчжи. Можно, пожалуй, сказать, что очертания линчжи - это

графический ключ композиционных построений. Достаточно просмотреть, например, гравированные образцы для почтовой бумаги середины ХУП в.³⁹ (табл. IY, I-8; Y, I-2), чтобы понять огромную популярность образа линчжи.

В трактатах по живописи эстетиков ХУП в. (Тан Дая, Ши-тао), в биографиях художников ХУП в. (Чэнь Хун-шоу, Ши-тао) прямо говорится о том, что галлюциногенный эликсир, приготовленный из линчжи, возбуждает творческие импульсы.

Это обстоятельство стало последние два десятилетия широко известным на Западе и привлекло внимание художников, создающих психоделическое искусство. Некоторые из них (например, Дж.Кейдж, Б.Раушенберг) специально выращивают линчжи для приготовления галлюциногенного эликсира.

1 W.E.Soothill, The Three Religions of China, London, 1923.

2 E.T.Werner, A Dictionary of Chinese Mythology, Shanghai, 1932.

3 O.Siren, Chinese Painting, vol. 1-7, London, 1956-1958.

4 J.Needham, Science and Civilization in China, vol. 1-5, Cambridge, 1954-1957.

5 W.Willets, Chinese Art, New York, 1958, p. 284-296.

6 R.G.Wasson, Soma. Divine Mushroom of Immortality, New-York, 1968. Работа Р.Г.Уоссона, отсутствующая в библиотеках СССР, была любезно предоставлена автору Т.Я.Елизаренковой, за что автор выражает ей благодарность.

7 M.Sullivan, The Birth of Landscape Painting in China, San Francisco - Los Angeles, 1962, p. 52.

8 A.Salmony, Antler and Tongue. An Essay on Ancient Chinese Symbolism and Its Implication, - "Artibus Asiae", vol. 17, No.2, 1954, p. 51-52.

9 Ригведа. Избранные гимны. Перевод, комментарий и вступительная статья Т.Я.Елизаренковой, М., 1972.

10 Там же, стр. 299-300.

11 Там же, стр. 144-145.

12 Т.Я.Елизаренкова, В.Н.Топоров, Мифологическое пред-

ставление о грибах в связи с гипотезой о первоначальном характере Сомы, - Тезисы докладов IУ Летней школы по вторичным моделирующим системам, Тарту, 1970.

13 "Ли цзи", гл. 12.

14 См.: Чжуцзи цзичэн.(Собрание классических текстов), т.3, Шанхай, 1935 (на кит. яз.), стр. 108.





15 R.G.Wasson, Op.cit., p. 81.

16 См.: "Ши цзи", т.3, Шанхай, 1936 (на кит.яз.), стр. 88-91. Материалы в линчжи в "Ши цзи" Сыма Цяня были любезно предоставлены автору Р.Я.Вяткиным.

17 R.G.Wasson, Op.cit., p. 83.

18 См.: "Ши цзи", т.2, Шанхай, 1936 (на кит.яз.), стр.

14.

19 Понятие "лин" имеет глубокие корни в культуре Китая. Иероглиф "лин" -  - состоит из элементов "юй" ("дождь") - , "три рта" ("молиться") -  - и "у" ("шаман") - 

20 См.: J.M.Groot, The Religions System of China, Leiden, 1958, p. 307-308.

21 См.: R.G.Wasson, Op.cit., p. 85-86.

22 "Три силы" (согласно "И цзину") - Небо, Человек,

Земля.

23 "Картина счастливых предзнаменований" - мистический смысл изображений цилиня, фэнхуана и дракона.

24 M.Sullivan, Op.cit., ill.35.

25 Ibid., p. 58.

26 W.Willets, Op.cit., p. 283.

27 "Кокуя имадзэки", 1934, № 61 (на яп.яз.), стр. II-

15; "Bulletin of the Tokyo Science Museum", 1939, No.1, p.24-27

28 W.Willets, Op.cit., p. 291.

29 Юань Кэ, Мифы древнего Китая, М., 1968, стр. 15.

30 Там же, илл. 16.

31 G.Needham, Op.cit., vol. 2, p. 68.

32 Чжиу да цыдянь.(Большой ботанический словарь), Шанхай, 1926 (на кит. яз.).

33 Т.Марахаси, Большой китайско-японский словарь,

т. I-12, Токио, б.г.

34 M.Sullivan, Op.cit., ill. 86.

35 Юнлэгун бихуа цзи.(Росписи в храме Юнлэгун), Пе-

кин, 1964 (на кит.яз.), илл. 8.

36 Гугун шухуа цзи.(Каллиграфия и живопись в музее Гугун), т.3, Бэйцзин, 1928 (на кит.яз.), илл. 12.

37 Чэнь Лао-лянь хуа цзи.(Живопись Чэнь Лао-ляня), Пекин, 1959 (на кит. яз.), илл. 17.

38 Гугун шухуа цзи, т.8, Бэйцзин, 1928 (на кит. яз.), илл. 23.

39 Ши чжу чай цзянь пу.(Образцы почтовой бумаги в павильоне "Десять бамбуков"), Пекин, 1962 (на кит.яз.).

Н. А. Иофан

О ЯПОНСКОЙ КЕРАМИКЕ ЭПОХИ НЕОЛИТА И ЭНЕОЛИТА
(ОРНАМЕНТ СОСУДОВ КУЛЬТУРЫ ДЗЁМОН)

Среди памятников искусства эпохи неолита керамические сосуды представляют очень большой интерес, ибо в них с наибольшей полнотой воплотилось сопричастие человека той эпохи миру, вселенной.

В первоначальном синтезе всех сторон творческой деятельности человека изготовление керамических сосудов занимало совершенно особое место, поскольку их назначение было необыкновенно многогранным. Ведь они предназначались для нужд повседневного быта и в то же время являлись важнейшей частью ритуала, посредством которого человек как раз и выражал это свое сопричастие всему сущему.

Эпоха неолита в истории человечества — время огромного все нарастающего усиления духовной деятельности, стремившейся упорядочить, систематизировать накопленный опыт и знания. С наступлением эпохи неолита взгляды человека претерпевают радикальные изменения.

В эпоху палеолита *homo sapiens* впервые вступает в эру мифотворчества, чтобы воплотить свое представление об окружающем мире. Он изображает таких могучих животных, как мамонт, бык, медведь, олицетворявших для него целый мир (зверь — вселенная), одновременно и хозяина жизни, и объект всех трудовых усилий, которые вдохновлялись ритуальной мистерией — духовным двойником реальной деятельности. Отсюда — адекватность изображения зверя (одновременно натуралистически правдоподобного и свободно обобщенного) и образа вселенной.

У человека эпохи неолита кругозор неизмеримо расширяется, охватывая все новые и новые явления многообразной жизни. Возникает необходимость фиксировать эти явления при помощи символических обозначений самых различных и сложных понятий: покоя и движения, переходящего и вечного, земного и небесного, злого и доброго и т.д. Потребность в средствах обобщенного повествования все возрастает, порождая целые изобразительные композиции. С функцией отражения взаимозависимости явлений и закономерностей, управляющих ими, как нельзя лучше справляется орнамент (композиция из набора знаков — идеограмм), развитие которого в эпоху неолита, энеолита и бронзы получает столь сильный импульс.

Особенно заметен этот процесс на материале керамических сосудов. Причем интересно попутно заметить, что керамика ареалов, насыщенных петроглифами, как правило, менее совершенна и выразительна по форме и орнаменту. Так, ареалы классических для эпохи неолита петроглифов — Карелия, Скандинавия, Урал, Сибирь — имеют весьма однообразную и неразвитую керамику. И наоборот, в ареалах, где по тем или иным причинам петроглифы отсутствуют (почти или совершенно), керамика в эпоху неолита отмечена необыкновенно высоким мастерством (Триполье, Крит, Китай, Япония).

Вообще, как известно, а для ранних эпох особенно, характерно, что развитие культуры, искусства происходит по своим особым законам. К. Маркс¹ замечает: "Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета не находятся ни в каком соответствии с общим развитием общества". Неудивительно поэтому, что при значительной стадийности общности искусство эпохи неолита, энеолита и даже бронзы в разных местах проявляется различным образом. Примеров этому достаточно².

Гораздо важнее проследить, как в искусстве отразилось мифологическое мышление. Ведь во всех без исключения случаях оно предназначалось для осмысления мироздания, непосредственной целью которого было правильное и точное совершение магических ритуалов, призванных обеспечить человеку благополучие. Магическое и космическое мышление выступают, таким образом, двумя сторонами мифотворчества, равно

как в создании петроглифов, так и в изготовлении керамических сосудов.

Но, если петроглифы разворачивают на поверхности скал космогонические мифы, активные участники которых — люди и животные — изображены в весьма условной и обобщенной манере, хотя, как правило, фигуративно, то в орнаменте керамических сосудов содержание космогонических мифов воплощено чисто символически.

Орнамент, обладающий магическим свойством, выступал как активное средство воздействия человека на окружающий мир. В этом и проявляется одна из наиболее важных сторон единого и цельного процесса познания, еще не разделенного на рациональную и иррациональную области. Пример тому — феномен астральных культов, возникающих в это время. Их содержание отражено и в мифах, и в менгирах, и в орнаменте керамических сосудов.


Поразительная гармония и динамика искусства эпохи неолита обусловлена нерасчлененностью мифологического мышления, свободно сочетающего идеи покоя и движения, переходящего и вечного и т.д.

Осмысление человеком своего сопричастия миру вселенной, активизировало процесс мифотворчества, сочетающий в себе в равной мере познание и самопознание. Оба эти аспекта отражены в петроглифах и в орнаменте керамических сосудов.

Приступая к изучению любой культуры, исследователь непременно сталкивается с необходимостью "вживания" в определенную эпоху ее истории. Попытка подобного рода обуславливает двойственность методики: с одной стороны, строго научной, а с другой, допускающей также и чисто эмоциональное восприятие, особенно при изучении произведений искусства, когда фактор интерпретации учитывается всеми. Но и в первом случае интерпретация неизбежна, даже если и не отдавать себе в этом отчета. Последнее обстоятельство представляется особенно важным по отношению к столь далекой эпохе, восприятие памятников которой отнюдь не составляет (перефразируя Платона) целое с творчеством их создателей.

В свете упомянутых трудностей орнамент как наиболее

удобный для системного изучения объект может служить хорошим средством проникновения в сущность анализируемого явления, критерием правильности подхода.

Наблюдение над орнаментом, этой достаточно устойчивой системой, может оказать, таким образом, серьезную помощь при попытке описания культуры в целом. Хотя и в данном случае следует учитывать фактор интерпретации. Так, в начале XX в. Ф. Болсуновский³, опираясь на материалы В. В. Хвойко, опубликовал работу, посвященную трипольскому орнаменту; анализируя символику орнамента, он произвольно сводил ее к символике китайской письменности. Современные же исследователи, например, А. А. Формозов⁴, трактуют те же элементы орнамента совершенно иначе, основываясь на характеристике общественного строя; А. А. Формозов считает, что, например, знак  — это символическое обозначение бегущей охотничьей собаки. Вероятно, существуют и другие трактовки отдельных элементов орнамента. Но до тех пор, пока не будет системного подхода к символике орнамента в целом, подобного рода попытки неубедительны.

Орнамент керамических сосудов эпохи неолита в Японии дает необозримо широкий и богатый материал для исследователя, приступающего к изучению изобразительной системы и ее символики.

Как известно, эпоха неолита в Японии носит название культура дзёмон. По последним данным, ее периодизация имеет следующий вид: прото-дзёмон, ранний дзёмон, средний дзёмон, поздний дзёмон (появляется культура яёй) и, наконец, позднейший дзёмон (эпоха энеолита, ранний яёй; эпоха ранней бронзы, средний яёй, и сразу же эпоха раннего железа, поздний яёй).

В настоящей работе рассматривается преимущественно орнамент среднего дзёмон — наиболее развитой и типичный орнамент эпохи неолита в Японии.

Керамические сосуды культуры дзёмон могут быть с полным правом отнесены к шедеврам искусства эпохи неолита и энеолита вообще. Несмотря на то, что культура дзёмон очень близка культуре племен огромного географического ареала (от Юго-Восточной Азии и Приморья до Центральной Америки),

ее керамику отличает ряд черт, позволяющих признать принадлежность культуры дзёмон к протояпонской культуре.

Хотя культура дзёмон и являет собой некий сплав культур эпохи неолита с различным этносом, причем своеобразие этого сплава заключается в непрекращающемся притоке все новых элементов, несмотря на несомненно переходный характер культуры дзёмон⁵, ее керамика демонстрирует непрерывную преемственность традиционного стиля и свидетельствует о детальной разработке стиля и тем самым о наличии длинной цепи поколений своих создателей.

Из множества локальных археологических памятников культуры дзёмон наиболее интересными с точки зрения стилистических особенностей их керамики являются археологические комплексы Кацудзака и Отамадай, относящиеся к среднему дзёмон, и Камэгаока, Сёнохата и Ангё, относящиеся к позднему дзёмон. Все прочие, а их теперь насчитывается несколько десятков, в принципе подтверждают закономерности, выявленные при анализе керамики упомянутых выше памятников.

Керамика кацудзака была распространена в горных районах (префектуры Яманаси, Нагано, Гифу, Сидзуока), сопутствуя, как правило, охотничьему инвентарю. Керамика отамадай встречается на равнинах побережья и сочетается с рыболовным инвентарем.

В общем, керамика этих двух типов обнаруживает большое сходство, но, как правило, мастерство керамики кацудзака выше. Керамика кацудзака — наиболее совершенный образец стиля керамики среднего дзёмон. Она отличается большим разнообразием форм и орнаментов сосудов и их большими размерами. Сосуды в форме блюд и кубков, чаш и котлов, сосуды для хранения зерна и др. украшены резным или накладным орнаментом вокруг венчика и по всему тулову. Встречаются рельефные украшения в виде ручек с зооморфными и антропоморфными головами. У некоторых сосудов лощеная поверхность окрашена в красный цвет.

Керамика кацудзака наследует стилистические признаки более ранних памятников. Среди керамики сэкияма, относящейся к раннему дзёмон, например, встречаются сосуды, также украшенные накладными орнаментом или фигурными ручками. Но, конечно, орнамент керамики сэкияма менее сложен,

сосуды еще довольно однообразны по форме и им еще далеко до мастерства керамики кацудзака.

Керамика кацудзака достигает необыкновенно высокого для керамики эпохи неолита мастерства, что позволяет сравнивать ее с непревзойденной по силе выражения и символической наполненности стадиально более поздней и зрелой мифической керамикой. Возможно, такая зрелость объясняется влиянием гораздо более развитой культуры, в частности культуры Китая эпохи бронзы.

Свобода в обращении с формой сосудов и их орнаментом сочетается в керамике кацудзака с напряженной наполненностью символики, исполненной глубокого смысла. Характер этих сосудов говорит о существовании системы ритуалов, в которых воплотились достаточно сложные космогонические представления. Неудивительно поэтому, что все сосуды непременно несли для своих владельцев конкретную смысловую нагрузку. Вылепленные от руки без гончарного круга, сосуды эти служат отличной иллюстрацией роли керамики в жизни первобытного человека. Изготовление этих сосудов было еще не просто ремеслом, но одновременно являлось священным актом.

Пластическое начало, присущее керамике эпохи неолита, доминирует в сосудах. А большое разнообразие их орнаментов способствует достижению "проявленности", то есть выражению космогонической символики, олицетворяющей все многообразие мироздания.

Чаще всего встречаются орнаменты, символизирующие водную стихию и небесные светила, олицетворенные странными перекрестиями или спиралями, которые в одно и то же время означают морского или небесного змея (символ бессмертия), хтоническое божество (что указывает на зарождение хтонических культов), солнце как светило и источник плодородия; а рядом — упругие ростки, напоминающие магатама (яшмовые подвески — символ плодородия), или причудливые стебли, подобно змеям оплетающие тулово сосудов.

Огромные, метровой высоты, торжественные и пышные сосуды являют собой модель мироздания в представлении человека эпохи неолита. В орнаменте сосудов, как в некоем гене, заложена изобразительная система последующих времен. Так, например, в орнаменте погребальной урны, который представ-

ляет собой три вертикально расположенные упругие спирали, стремящиеся ввысь, предстают три мира алтайской мифологии (сосуд расчленен спиралями на три пояса, олицетворяя членение вселенной по вертикали на три мира: верхний (небесный), средний (земной) и нижний (подземный). Подобно этому орнамент каменного сосуда III тыс. до н.э. с острова Наксос может служить отправной точкой для изобразительной системы Эгейского мира.

И одновременно с микрокосмом сосудов мировоззрение эпохи неолита воплощалось в астральных культах и культе камней, ареной которых являлось уже необозримое пространство окружающего мира. Об существовании этих культов свидетельствует множество открытых археологами лабиринтов из камней с менгиром в центре, олицетворявшим собой вечность. Содержание этих культов запечатлено в "Кодзики" в мифе о сотворении Японии в результате брачного ритуала ее божественных прародителей (Идзанаги и Идзанами)⁶. Несомненно, что в сосудах эти же идеи воплощены при помощи символического орнамента. Орнамент этот органично сочетается с формой сосуда, подчеркивая его пластичность, с большой силой и гибкостью воссоздает образ земли со всеми духами, растениями и живыми существами, ее населяющими, и небес со светилами дня и ночи.

Графика орнамента довольно четко подразделяется на два стиля: зверино-растительный и геометрический (астральные знаки, треугольники гор и т.д.), причем первый из них, преимущественно подвижный, отличается неостановленностью своих ритмов, тогда как второй более статичен, символизирует покой, неизбежную устойчивость и прочность мироздания, которые подчеркнуты остановленностью ритма.

В эпоху неолита, как отмечалось, происходит совмещение ее культуры с культурами эпохи ранней бронзы и раннего железа на фоне сложных перекрещивающихся влияний, усиливающих момент десемантизации и формализации орнамента, что ведет к известной потере функциональности орнамента, а, с другой стороны, к возникновению новой изобразительной системы со своей функциональностью, допускающей в то же время сохранение элементов символики предшествующей системы.

Таким образом, эволюция канона орнамента подчиняется

тем же законам, которые управляют развитием всякого канона. Отсюда — прочность бытования орнамента, сохраняющего подчас на самой далекой от своего генезиса стадии непосредственное эмоциональное воздействие на зрителя.

¹ К.Маркс, Введение (из экономических рукописей 1857—1858 годов), — К.Маркс, Ф.Энгельс, Сочинения, т. I2, стр. 736.

² Можно сказать, что здесь мы присутствуем при возникновении в искусстве определенных локальных особенностей, хотя, разумеется, его характер определяет стадийная общность содержания.

³ Ф.Болсуновский, Трипольский орнамент. Палеография и символика, Киев, 1911.

⁴ А.А.Формозов, Памятники первобытного искусства на территории СССР, М., 1966.

⁵ Отчего, видимо, характер культуры дзёмон в целом определяется именно керамикой.

⁶ Н.А.Иофан, Культура древней Японии, М., 1974, стр. 19—20

Д.И.Кузьменко

ЖАНР "ЦВЕТЫ-ПТИЦЫ" ("ХУАНЯО")
В РОСПИСЯХ КИТАЙСКОГО ФАРФОРА ХУИ В.

Попытки классифицировать китайский фарфор по принципу декорировки встречаются в научной литературе уже в XIX в.: Э.Грандидье¹, например, подразделяет фарфор на четыре группы: фарфор без росписи, фарфор с полихромной росписью, фарфор с декорировкой в особой технике (гравировка и рельеф) фарфор с декорировкой чужеземными мотивами; он же² подразделяет фарфор с полихромной росписью на семейства: "черное семейство", "зеленое семейство", "розовое семейство" и т.д. Эта терминология воспринята многими зарубежными исследователями: С.Бушелом³, Р.Хобсоном⁴, а также советскими: М.Н.Кречетовой и Э.Х.Вестфален⁵, Т.Б.Араповой⁶.

В настоящей работе пойдет речь о фарфоре второй группы по классификации Э.Грандидье, а именно о фарфоре с полихромной росписью, в свою очередь подразделяющейся на подглазурную, надглазурную и смешанную. Автор позволит себе оперировать уже выработанной терминологией, хотя во многом очень условной, но зато в полной мере отражающей многообразие фарфора с полихромной росписью.

Появление сложных сюжетных композиций в росписях по фарфору относится к периоду Мин, а дальнейшее их распространение к периоду Цин, что не случайно. Связано это с усовершенствованием технологии обжига, с получением большого количества новых глазурей и красок. Именно обилие цветных глазурей и красок в сочетании с белой поверхностью и толкнуло мастеров на создание сложных сюжетных композиций.

Эти композиции относятся к различным жанрам. Как отметил Р.Хобсон⁷, в Китае эти композиции подразделяли на четыре жанра: "жэнью" - "фигуры", "шаньшуй" - "пейзажи", "хуаняо" - "цветы-птицы", "цзахуа" - "смешанный жанр". Большинство изделий ХУИ в., особенно его второй половины, декорировано композициями жанра "цзахуа" с максимальным заполнением поверхности многочисленными клеймами и орнаментом между ними.

Композиции в период Цин заимствовались из живописи на шелке или бумаге, иллюстраций книг, резного дерева, слоновой кости, вышивки и лака⁸. Белая поверхность изделий, на которую наносились композиции, заимствованные из живописи, заменяла шелк или бумагу, орнамент между ними заменял шелковое или парчевое обрамление живописных свитков, но, заимствуя композиции из других видов искусства, мастера все же старались их не слепо копировать, а творчески перерабатывать, соотнося с формой изделия. Это относится и к композициям жанра "хуаняо".

В живописи жанр "хуаняо" начинает формироваться в период Тан, примерно с IX в. В период Сун складываются его основные направления, термины⁹.

В керамике жанр "хуаняо" появляется в период Сун. В период Юань с усилением ближневосточных влияний распространяются отвлеченные орнаментальные мотивы, которые в конце периода Мин вновь трансформируются во вполне конкретные изображения. В конце периода Мин складываются основные композиции этого жанра. Окончательно формируется этот жанр в период Цин, к правлению Кан-си (1662-1722). Его композиции, как уже указывалось выше, заимствовались из других видов искусства, и в первую очередь, из живописи на шелке или бумаге.

Интерес к жанру "хуаняо" в Китае был всегда чрезвычайно велик, и не случайно поэтому появление большого числа самых разнообразных фарфоровых изделий с композициями этого жанра. В изображении цветов, растений, птиц и насекомых выразилось поэтически-образное толкование природы. В отличие от грандиозных пейзажей эти изображения максимально приближены к человеку по своему духу: чашка, сосуд для вина или ваза напоминают ему о природе, о времени года, наводят

тонко чувствующего человека на особые размышления и переживания. В этом малом, на первый взгляд даже ничтожном, он видит отражение безграничной красоты огромного мира.

Согласно "Слову о живописи из сада с горчичное зерно" ¹⁰, "разные виды птиц и животных существуют как часть пейзажа, хотя они кажутся маленькой его частью, в действительности играют в нем большую роль. Если хочешь изобразить весну, то ведь приходится писать не саму весну, а то, как голуби воркуют, клюют зерно. Если это не весна, что же это?"

Каждое явление природы связывалось с образом-символом. За каждым временем года или месяцем закреплялся определенный цветок или растение, иногда и птица. Как отметил К.Като ¹¹, происходит формирование конкретного из абстрактного, то есть раскрытие сложных философско-космологических представлений через вполне реальные, осязаемые образы.

Наиболее распространенными мотивами, представляющими собой скрытые образы-символы, являются следующие цветы: дикая слива ("мэйхуа"), пион, лотос, хризантема, символизирующие четыре времени года. Среди птиц таковыми являются фазан, петух, мандаринская утка, сойка, цапля, как правило соотносимые с определенными цветами или растениями.

Часто одни и те же мотивы, кроме космологической символики, связаны одновременно с символикой благожелательной.

Среди этих мотивов значительное место занимает мэйхуа, имеющая весьма сложную и многогранную символику. Дикая слива ("мэй") — одно из четырех благородных растений (бамбук, орхидея, мэй, хризантема). Согласно "Слову о живописи из сада с горчичное зерно" ¹², "такие растения уникальны, они возвышаются над пошлостью". Хотя она и не является символом долголетия, иногда она все же связывается с даосской идеей бессмертия, так как, по преданию, Лао-цзы родился под деревом мэй ¹³. Мэйхуа символизирует зиму и первый месяц. Она встречается на изделиях, предназначенных именно для зимы и первого месяца.

К правлению Кан-си складывается несколько композиций с мотивом мэйхуа: мэйхуа на свободном фоне, мэйхуа на фоне "треснувшего льда", ветка мэйхуа с сидящими на ней птицами, мэйхуа в клеймах, обрамленных "парчовым узором" или "bleu poudré". Существовало также соединение мэйхуа с другими

цветами или растениями в одной композиции.

Мэйхуа на фоне "треснувшего льда" встречается на вазе с подглазурной росписью кобальтом правления Кан-си из собрания ГМИНВ (инв. № 15274 I), которая представляет известный тип вазы с крышкой для новогодних подношений и которую по форме и декору можно назвать классическим изделием правления Кан-си ¹⁴. Уже само назначение вазы диктует применение композиции, символизирующей праздник Нового года. Мэйхуа, согласно "Слову о живописи из сада с горчичное зерно" ¹⁵, представляет собой образ-символ: соотношение цветов и стволов, лепестков и тычинок построено по принципу "инь-ян" — соединения противоположных начал, порождающих гармонию во Вселенной. Эта символика совпадает с символикой праздника Нового года, который включает в себя "личунь" — "начало весны", когда "инь" и "ян" встречаются и соединяются в гармонии.

Нередко встречается ветка мэйхуа с сидящими на ней птицами. Обычно мэйхуа соответствуют воробьи или пара сорок. Такова композиция на вазе "черного семейства" правления Цянь-лун (1736—1796) из собрания ГМИНВ (инв. № 178 I). Черная эмаль была положена на бисквит в технике резерва; резервированные места заполнены белой, светло-желтой, коричневой и зеленой эмалями; для усиления звучания черной эмали на нее наложена зеленая ¹⁶.

На ветке мэйхуа сидит пара сорок. Сорока также символизирует праздник Нового года. Сорока — символ радости, поскольку "сицяо" — 喜雀 — "сорока" созвучно "си" — 喜 — "радость", символ счастья. Сорока связана с легендой о Волосе и Ткачихе. Сорока является также покровителем династии Цин, что связано с легендой о сороке, свившей гнездо перед входом в пещеру, где укрывался от преследователей один из родоначальников династии Цин. Определенное число сорок соотносится с числом часов в сутках, суток в месяце, и месяцев в году. И, наконец, пара сорок — символ счастливой встречи. Таким образом, композицию можно истолковать как пожелание счастливой встречи Нового года. Ветка мэйхуа с сидящими на ней птицами — композиция, весьма распространенная в XVIII в. Об этом говорит тот факт, что она была хорошо известна в Европе, и на первых изделиях Мейсенской ману-

фактуры, подражающих китайским, встречаются именно подобные композиции (например, на изделиях из собраний музея при Мейсенской мануфактуре в Мейсене и музея дворца Сан-Суси в Потсдаме).

С символикой времен связана четырехгранная ваза из собрания Британского музея в Лондоне ¹⁷. Каждая сторона этой вазы посвящена определенному времени года, и на них соответственно изображены мэйхуа, пион, лотос, хризантема. Близка ей четырехгранная ваза конца правления Цянь-лун из собрания ГМИНВ (инв. № 8188 I). На каждой стороне этой вазы изображены одновременно хризантема и мэйхуа, плавно переходящие на другую сторону. Композиция символизирует осень и зиму, но ее можно истолковать и по-другому. Мэйхуа — символ не только зимы, первого месяца, но и праздника Нового года, начала весны. Как отметил С. Уильямс ¹⁸, в Гуанчжоу ветки мэйхуа, персика, миндаля, нарцисс и колокольчик входили в новогодний букет с пожеланием счастья в Новом году, символизируя цветущую весну. Таким образом, композиция одновременно символизирует весну и осень — "чунь цю", чем порождает ассоциации литературного характера.

Пион символизирует весну, а именно "мочунь" — "конец весны" и четвертый месяц. Пион, имеющий несметное количество лепестков, — символ богатства, пышности и процветания. Вазы с изображением пиона служили подарками с пожеланием богатства. В композициях с мотивом пиона особенно ярко сказывается виртуозное мастерство в области применения новых глазурей и красок. Эти композиции обладают особенной праздничностью и нарядностью.

Обычно пиону соответствуют фазан, петух, павлин. Совместное изображение одной из этих птиц и пиона образует своеобразный ребус: "кунмин фугуй", где "кунмин" — 孔鳴 — "пение фазана, петуха, павлина" созвучно "кунмин" — 孔名 — "почет", а "фугуйхуа" — 富貴花 — "пион" (вместо "мудань" ¹⁹) созвучно "фугуй" — 富貴 — "богатство, почет".

Совместное изображение фэнхуана на камне — "тайхуши" — и пиона также весьма распространено. В данном случае фэнхуан — также символ богатства, пышности, роскоши, поскольку "фэн" — 鳳 — "фэнхуан" созвучно "фэн" — 丰 — "роскошный, великолепный". Гораздо реже встречается совместное изобра-

жение пары сорок на тайхуши и пиона, как, например, на блюде правления Кан-си из собрания ГМИНВ (инв. № 7565 I), которое образует своеобразный ребус: "шуанси фугуй" — 雙喜 — "двойная радость, богатство и почет".

Иногда пион можно видеть в композиции "сто птиц", получившей большое распространение в правление Цянь-лун (так же как и "тысяч цветов", заполняющей всю поверхность изделия). Композиция "сто птиц" несколько перегружена и многословна, распадается на ряд самостоятельных композиций. Центральное место занимает совместное изображение фэнхуана на тайхуши и пиона. Фэнхуан — символ супружества: слово "фэнхуан" состоит из "фэн" — 鳳 — "самец" и "хуан" — 凰 — "самка". Иногда фэнхуана называют "луань" — 鸞. Совместное изображение двух фэнхуанов рядом, как, например, на вазе из собрания ГМИНВ (инв. № 7709 I), образует своеобразный ребус: фразу "луаньфэн хэ мин" — 鸞鳳和鳴 — "два фэнхуана вместе поют" — "муж и жена в согласии". Фэнхуан — также символ возвышенного начала, высшего проявления синовиной почтительности: в китайском языке есть выражение "фэнхуан дань" — "яйца фэнхуана", что означает "сын является поддержкой престарелых родителей". Совместное изображение фэнхуана и совы, как, например, на вазе из собрания ГМИНВ (инв. № 8178 I), встречается крайне редко. Ведь сова — "сяо" — птица, отношение к которой в Китае весьма негативное. Это связано с легендой о том, что сова поедает собственную мать ("как только сова оперится, она готова выклевать глаза своей матери"), а что может быть страшней для китайца, воспитанного в духе сыновней почтительности. Считается, что крик совы — "сяо мин" — предвещает близкую смерть, несчастье ²⁰. В китайском языке слово "сяо" стало означать не только "злой", но и "непочтительный к родителям", оно является также глаголом, обозначающим выставление напоказ головы казненного преступника. В древности существовал обычай есть суп из совы — "сяогэн", чтобы уничтожить непочтительных к родителям птиц. Вот почему среди мотивов, насыщенных благопожелательной символикой, сове не нашлось места, а в композиции "сто птиц" она используется как назидательный мотив — притча. Сопоставление фэнхуана и совы является символом противоположностей — света и мрака, добра и зла,

возвышенного и низменного начала, высшего проявления сыновней почтительности и непочтительности.

Росписи по фарфору тесно связаны с назначением изделий, поэтому часто происходит своеобразная трансформация символической трактовки, и сложные абстрактные философско-космологические представления сводятся к простым, конкретным и понятным благопожеланиям. Особенно ярко это сказалось в композициях с мотивом лотоса. Символика лотоса весьма сложна и многогранна, он давал широкий простор ассоциативной фантазии. Лотос тесно связан с буддизмом, является атрибутом многих божеств, знаком одной из восьми побед. Он — символ совершенного человека — "цзюньцзы", "растущего, подобно лотосу, из грязи, не грязнясь". Лотос — символ лета и седьмого месяца.

В керамике лотос появляется в период Сун; букеты лотоса — характерная деталь изделий периода Юань²¹. Широко используется лотос и в период Мин. Уже в период Мин сложилось несколько композиций с мотивом лотоса, которые используются и в XVIII в.: заросли лотоса на пруду — "хэчи", лотос и золотые рыбки, один-два стебля с листом, цветком или бутоном, листья, цветы и коробочки с семенами — "ляньфан".

Обычно лотосу соответствуют мандаринская утка, гусь, цапля. Композицию с мотивом лотоса интересно рассмотреть на примере вазы "зеленого семейства", точнее — так называемого "парчового типа", правления Кан-си из собрания ГМИИВ (инв. № 8179 I). "Парчовый узор" не заполняет всю поверхность, а служит лишь орнаментальным дополнением, что типично для изделий правления Кан-си; он образован бледно-зеленой эмалью, с наложенными на нее стилизованными звездочками хризантем и мелкими черными точками — так называемой "лягушачьей икрой". На двух сторонах этой вазы в больших вертикальных прямоугольных клеймах соответственно изображены ветка мэйхуа с сидящей на ней парой фазанов, под которой бамбук и тайхуши, и заросли лотоса на пруду и пара болотных птичек. Композиции символизируют зиму и лето, а также различные благопожелания. Композиции, хотя и отдаленно, напоминают живописные свитки; такое впечатление еще больше усиливается орнаментом, который похож на парчовое обрамление живописных свитков. Обилие кейм характерно для изделий XVIII в. и рассчита-

но на то, что зритель может подолгу рассматривать их. Мастер стремится максимально насытить декор информацией в виде намеков поэтического и литературного характера, различных благопожеланий.

Несмотря на то, что лотос символизирует лето и седьмой месяц, в китайской классической поэзии иногда он связывается с осенью, грустными мотивами, мотивами тоски и одиночества.

"В струящейся воде — осенняя луна,
На южном озере — покой и тишина.
И лотос хочет мне сказать о чем-то грустном,
Чтоб грустью и моя
Душа была полна", —

— читаем у Ли Бо²². И у Бо Цзюй-и²³:

"Студено лазурен
Цвет озера осенью ранней.
Последние краски
На лотосе полуопавшем.
За многие годы
Мне так одиноко и грустно
Еще не бывало,
Как здесь, у озерного края".

В том случае, когда лотос соединяется с птицами или золотыми рыбками в одной композиции, символика мотива уже иная, благопожелательная.

Редкая композиция — на вазе "зеленого семейства" из собрания ГМИИВ (инв. № 1852 I)²⁴: близнецы Хэ Хэ изображены на фоне зарослей лотоса на пруду — обычно близнецы Хэ Хэ изображаются лишь с одним лотосом в руке. Поскольку "хэ" — 荷 — "лотос" созвучно "Хэ Хэ" — 和合 — "вместе, единение", лотос в данном случае — также символ согласия, гармонии. Но композицию можно истолковать и по-другому. В руках у близнецов Хэ Хэ — музыкальный инструмент "шэн" — 笙, что созвучно "шэн" — 生 — "рождаться", а лотос "лянь" — 蓮 — созвучно "лянь" — 連 — "непрерывно". Таким образом, композицию можно истолковать как пожелание: "пусть непрерывно рождаются знатные сыновья".

Совместное изображение зарослей лотоса на пруду и пары болотных птичек (как, например, на упомянутой выше вазе

"зеленого семейства" из собрания ГМИНВ (инв. № 8179 I) или пары мандаринских уток, являющихся символом супружеского счастья (как, например, на вазе из собрания ГМИНВ (инв. № II756 I) образует пожелание супружеского согласия.

Листья, цветы и коробочки с семенами лотоса изображены в клейме на одной из сторон четырехгранной вазы правления Цянь-лун из собрания ГМИНВ (инв. № 4389 I), образуя пожелание мужского потомства. Лотос также и символ покоя, гармонии, поскольку он символизирует лето и "хэся" - 荷夏 - "лотос летом" созвучно фразе "хэ ся" - 和洽 - "наслаждайтесь миром и покоем".

Хризантема символизирует лето и девятый месяц - "цзюй юэ" - "месяц хризантем". Хризантема - одно из четырех благородных растений. Хризантема является постоянным мотивом китайской классической поэзии. Хризантема связывается с поэзией Тао Вань-мина и с самой личностью этого поэта, который назвал хризантему "волшебником, льющим тонкий аромат". Хризантема - символ свободной жизни, отказа от официальных должностей. Тот же Тао Вань-мин, по преданию, отказался от официальной должности и предпочел заниматься поэзией, музыкой, пить вино, выращивать и воспевать хризантемы²⁵. Хризантема - символ веселья, радости и в то же время краткости быстротекущей жизни.

Очень часто в одной композиции соединение хризантемы с бабочкой (которая также является символом радости, успеха; кроме того, бабочка иногда отождествляется с фэнхуаном, так как крупная бабочка называется "фэнцзы" - 鳳子). Такова композиция на вазе правления Цянь-лун из собрания ГМИНВ (инв. № 7887 I). Кроме хризантемы и бабочки - бамбук - символ радости, благородства.

Иногда в одной композиции соединяется хризантема с сохой. Более редко изображение хризантемы у скалы, как у скалы изображается обычно орхидея. Вполне вероятно, что в данном случае хризантема отождествляется с орхидеей, так как и тот и другой цветок символизирует "цзюньцзы". Хризантема у скалы изображена в клейме на одной из сторон упомянутой выше четырехгранной вазы из собрания ГМИНВ (инв. № 4389 I).

Композиция на вазе правления Цянь-лун из собрания

ГМИНВ (инв. № 8176 I) образует своеобразный ребус, который можно прочесть двояко. На скале - куропатка, рядом - куст хризантемы и несколько стеблей орхидеи. Так что, с одной стороны, хризантема и орхидея - это символы "цзюньцзы", с другой стороны, куропатка - это символ потомства, и орхидея - это символ многочисленного потомства. Таким образом, композицию можно истолковать, как пожелание многочисленных благородных сыновей.

И, наконец, интересно упомянуть композицию с мотивом розы, отражающем европейские влияния, на вазе правления Цянь-лун из собрания ГМИНВ (инв. № 8173 I): павлин на тай-хуши, хризантема и роза.

Подводя итоги вышесказанному, можно выделить несколько основных моментов для характеристики жанра "хуаняо".

Этот жанр получил широкое распространение в XVIII в., так как его основные композиции позволили выявить широкие декоративные возможности в росписях по фарфору, применить разнообразные приемы декорировки.

Этот жанр самым тесным образом связан с поэтическим осмыслением природы.

Этот жанр насыщен разнообразной благожелательной символикой, иногда причудливо зашифрованной.

В связи с использованием изделий в повседневном быту происходит трансформация сложной абстрактной философско-космологической символики в простые конкретные и понятные благожелания, что было рассмотрено на примере четырех наиболее популярных цветов и "закрепленных" за ними птиц.

¹ E. Grandidier, La céramique chinoise, Paris, 1894, p. 140-141.

² Ibid., p. 134-135.

³ S.W. Bushell, Chinese Art, vol. 1-2, London, 1924.

⁴ R.L. Hobson, The Later Ceramic Wares of China, London, 1925.

⁵ М.Н. Кречетова, Э.Х. Вестфален, Китайский фарфор, Л., 1947, стр. 15.

⁶ Т.Б. Арапова, Китайский фарфор конца XIV - первой

- трети ХУШ в. Автореферат диссертации, М., 1974.
- 7 R.L.Hobson, Op.cit., p. 120-139.
 - 8 Ibid., p. 120.
 - 9 См.: Слово о живописи из сада с горчичное зерно.
- Перевод и комментарий Е.В.Завадской, М., 1969, стр. 416.
- 10 См.: Там же, стр. 168.
 - 11 К.Kato, Preface, - C.A.S.Williams, Encyclopaedia of Chinese Symbolism and Art Motives, New-York, 1960.
 - 12 См. Слово о живописи, стр. 208.
 - 13 C.A.S.Williams, Op.cit.
 - 14 Ср. с аналогичной вазой: R.Schmidt, Chinesische Keramik, Frankfurt am Main, 1920, Taf. 93.
 - 15 См.: Слово о живописи, стр. 202.
 - 16 Об этой технике см.: R.L.Hobson, Op.cit., p. 29-31.
 - 17 Ibid., pl.7.
 - 18 S.W.Williams, The Middle Kingdom, vol. 1, New-York, 1848, p. 283.
 - 19 В.М.Алексеев, Китайская народная картина, М., 1966, стр. 241.
 - 20 R.J.Doolittle, Social Life of the Chinese, London, 1868, p. 572.
 - 21 Е.И.Лубо-Лесниченко, Фарфоровый сосуд, расписанный кобальтом, периода Юань, - "Сообщения Государственного Эрмитажа", вып. 34, 1973, стр. 70-73.
 - 22 См.: Ли Бо, Избранная лирика, М., 1957, стр. 25.
 - 23 См.: Бо Цзюй-и, Избранные четверостишия, М., 1951, стр. 102.
 - 24 Ср. с лубком с аналогичным сюжетом: В.М.Алексеев, Ук.соч., стр. 27, рис. 8.
 - 25 C.A.S.Williams, Op.cit.

И.Ф. Муриан

СИМВОЛИКА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ДРЕВНЕМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ

Когда произведения искусства называют декоративными или декоративно-прикладными, то тем самым указывают место этих произведений не только в одновременном ряду произведений искусства, но и во временном ряду истории искусства в целом, так как подразумевают определенный тип их бытования, назначения и содержания. "Декоративно-прикладное искусство" - термин сравнительно новый и в полной мере применим только к современному искусству. Недаром в исторических работах, посвященных средневековью, в разделах по культуре и искусству называются характерные художественные ремесла, а не прикладное искусство. Термин "декоративно-прикладное искусство" стал распространяться на предшествующие эпохи лишь в искусствоведческих работах в силу особых задач художественного анализа, устанавливающего преемственность и развитие традиций по видам искусства.

Специфика образования символики и помещения изобразительных мотивов на средневековых изделиях и изделиях современного декоративно-прикладного искусства действительно во многом совпадает, но - и это важно отметить - не в полном ее объеме.

Если же бросить взгляд на символику и изобразительные мотивы в искусстве древности, то нетрудно заметить их особую значительность и особый смысл в выражении главнейших, ведущих понятий времени. К древним изделиям - будь то ке-

рамика, бронза, камень с их общественной, чаще всего ритуальной значимостью, мало подходит название прикладных или декоративных, вот почему при рассмотрении символики и изобразительных мотивов на материале древности приходится отказать от термина "декоративное" или "декоративно-прикладное искусство" и заменить его термином "древнее искусство".

После древнейших наскальных изображений, воспроизводящих внешний облик диких животных, наступает, как известно, полоса схематизации фигур и выделения отдельных деталей с позднейшим включением их в организованную композицию. Видимо, если для охотника важно было воспроизведение животного во всей его мощи и жизненной полноте, то для собирателей, земледельцев и скотоводов гораздо существеннее было сохранение и накопление информации не об одном предмете в его целостности, а о множестве разнообразных предметов, часто не связанных друг с другом непосредственно. В поисках связи разрозненных информации человек стал выделять отдельные родственные явления, то есть абстрагировать отдельные качества. Так появились первые информационные знаки, которые были положены в основу пиктограммы, с одной стороны, и орнамента — с другой. Как показывают примеры из древнеегипетского искусства, пиктограмма и орнамент первоначально выступали вместе, в единой информационно-изобразительной системе. По мере усложнения и развития первоначальных систем выделялись их различные функции: информационно-языковые, семантически-изобразительные и ритмические.

Древнейшие расписные керамические сосуды Китая — керамика культуры Яншао — украшены орнаментом в виде полос из повторяющихся насечек, зигзагов, треугольников, плетенки, кругов, спиралей, волнообразных линий и пр. В орнаменте, как это заметно при первом же взгляде на него, важны два аспекта: смысловой (в настоящее время принято расшифровывать элементы орнамента как знаки солнца, горы, дождя, плодородия и т.д.) и ритмический (причем ритм орнамента подчинен форме и структуре сосуда). Казалось бы, налицо две разные системы: информативная система закодированных символов и императивная система определенного ритма, организующая эмоции человека и порядок восприятия отдельных ча-

стей системы в целом. Но разделение это имеет только методологический смысл, поскольку все функции, аспекты и системы древнего изделия выступают на единой основе познания человеком наиболее общих законов окружающего мира. Простейшее фризовое построение и общий ритм рисунка устанавливает только очередность перечисления и изображения знаков, не влияя заметным образом на их величину и значение.

При очень скудных сведениях о первобытной культуре (не сохранились языки, не известны ритуалы, выпали целые пласты изделий из непрочных материалов) трудно восстановить смысловую связь условных знаков с реальной действительностью, воссозданной древним человеком в его материально-духовной деятельности. В нашем распоряжении имеется только характер структурных отношений этих знаков и их реальное бытование в более позднем, современном нам народном искусстве (особенно так называемых "отсталых" народов). Поэтому реконструкция может быть только очень приблизительной. Но тем не менее она дает право считать, что первые обобщения — утилитарно-целевые (это материал и форма предмета), охранительно-культурные (это символические знаки), абстрактно-художественные (это композиционное и ритмическое построение) — несут настолько синтетический характер, что отражаются целиком во всех аспектах в каждом отдельном изделии. Таким образом, повторяя одни и те же фигуры то в объеме, то в рисунках, то в композиции рисунков, человек вкладывал в каждый акт творчества свое самое цельное представление о мире — по методу аналогии и абстрагированного подобия. Созданная вещь, на место которой теперь подставляют изделие декоративно-прикладного искусства, не могла быть в древности ни "прикладной", ни "декоративной", а была исключительно синтетической, "самоцельной", включавшей в себя и утилитарные, и абстрактно-научные, и образно-культурные особенности и качества. Художественность древних изделий как раз и заключается в синтетичности всех ее смыслов.

Если взять следующий этап в развитии символики и изобразительных мотивов в древнем искусстве, а именно орнамент на бронзовых изделиях периодов Шан-Инь (XIII-XI вв. до н.э.) и Чжоу (XI-VIII вв. до н.э.), то многие элементы рисунка на расписных керамических сосудах (насечки, треугольники,

прямоугольники, меандр) встречаются и здесь, но в несколько измененном и отобранном виде и в более сложной системе отношений. Главный, конструктивный по отношению к форме изделия декор выполнен в глубоком рельефе, а дополнительный орнамент, более мелкий и плоский, заполняет цезуры, а иногда и гладкое поле внутри основного орнаментального рисунка.

Четкое разграничение элементов формы по их функциям и значению и их смысловая соподчиненность заметны не только в орнаменте, но и в усложненных типах самих изделий. Бронзовые сосуды периодов Шан-Инь и Чжоу получили особые названия, в зависимости от их назначения и формы ("цзюэ", "гу", "дин", "юй" и др.). Сфера употребления сосудов расширилась и в то же время ограничилась определением особой области для каждого типа.

Такой же процесс увеличения разнообразия и сужения смысла формальных элементов происходит и в орнаменте. Простые космические символы, универсальные в своей повторяемости, получают более сложную и часто опосредованную форму выражения. Они как бы олицетворяются, приобретая вид стилизованных и фантастических животных. Если в первобытных наскальных изображениях в образе реалистически воссозданного животного силы противостоящего человеку мира воплощались в своем зрительном, почти натуралистическом синтезе, то в орнаментированных звериных образах эпохи бронзы мир отразился сквозь призму аналитического его восприятия. Человек приспособил для своих нужд великое множество познанных законов. Однако он не потерял еще почтения к превосходящим его силам природы и потому соединил в образах искусства смысл познанных геометрических фигур с неопознанной стихийной силой звериного начала.

В составе орнамента на бронзовых сосудах, наряду с геометрическими фигурами, главенствующее положение начинают занимать зооморфные мотивы, причем они как бы складываются из геометрических элементов. Центральное место среди орнаментальных мотивов занимает крупно и четко трактованная маска фантастического животного "таоте". Это именно маска, а не голова, поскольку изображается только верхняя ее часть, без нижней челюсти. Маска состоит из орнаментально трактованных геометрических элементов, отстоящих друг от друга на

небольшом расстоянии: прямой вертикальной линии, высокого выступа, обозначающей переносицу, двух кругов с примыкающими треугольниками, передающих форму глаз, двух волнообразных линий ушей (иногда вместе с бровями), спиралевидных, расходящихся в разные стороны линий загнутых рогов. Степень стилизации элементов, размер маски и высота рельефа, в которой она выполнена, бывают различные, но на сосудах периода Шан-Инь и Чжоу маска выделяется особенно четко и значительно — как полновесное закливание и магический знак.

Занимая центральное место и отчасти входя даже в конструкцию сосуда (переносица маски, как правило, совпадает с формообразующим выпуклым швом на тулове сосуда, а позднее маска нередко оформляет основание ручек и других замковых частей), маска тем не менее тесно связана со всем орнаментом, покрывающим поверхность сосуда. Меандрообразные и спиралевидные элементы, из которых состоит рисунок маски, в более плоском рельефе повторяются на всех других конструктивных частях сосуда: горловине, ножке, на ручках и крышке.

Характерной особенностью сосудов периодов Шан-Инь и Чжоу является сочетание мелкого геометрического, составляющего общий фон орнамента со стилизованными изображениями внутри этого орнамента некоторых гибридно-фантастических животных: тигра-льва с хвостом змеи-дракона, птицы с огромным круглым глазом и большим загнутым клювом и др. При этом тело животного или отдельные его части (хвост, крылья, лапы, глаз, клюв, рога) складываются из тех же элементов, что и центральная маска "таоте".

Достаточно вспомнить, что геометрические фигуры на расписных керамических сосудах не были нейтральны, а скорее всего обозначали космические силы, чтобы понять смысл такого стилистического объединения главных и второстепенных мотивов на бронзовых сосудах периодов Шан-Инь и Чжоу: сосуды эпохи бронзы в полной мере сохраняли свое магическое ритуальное значение, а орнамент на них отражал утвердившееся соотношение ритуальных символов, с которыми они были связаны. На магические знаки космических сил наслаивались знаки новых тотемистических культов, они возобладали, превратив круги, спирали, треугольники из главных элементов во второстепенные. Соотношение это закрепилось соотношением

крупного и мелкого, четкого и запутанного, выпуклого и плоского, изобразительного и геометрического орнамента.

Момент расслоения мотивов орнамента на главные и второстепенные ведет к появлению декоративности как таковой. Если главные мотивы продолжают сохранять связь с культовым назначением вещи, то второстепенные эту связь начинают терять, становятся принципиально новым художественным компонентом композиции со своей внутренней логикой построения.

Начало существенного разделения культового и эстетического значения орнамента можно отнести к периоду "Борющихся царств" (Чжаньго; У-Ш вв. до н.э.). В этот период содержательное единство главных и второстепенных мотивов орнамента разрушается. Геометрические элементы теряют свою смысловую значимость, превращаясь в прихотливый узор, создающий горизонтальные цезуры или ритмический фон для главного изображения, если такое имеется. Главное же зооморфное изображение, наоборот, все дальше отходит от геометрического орнамента, приобретая черты реального образа. На сосудах все чаще встречаются мелкие скульптурные добавления к ручкам или крышке. Став реальными по своему внешнему облику, символические животные как будто вошли в реальную жизнь и реальные отношения друг с другом. Неудивительно, что со временем они стали входить в сюжетные композиции — сначала в символические же, например, сцены борьбы, а затем и более повествовательные, вроде сцен охоты.

На бронзовых сосудах периода Чжаньго (и начала периода Хань) можно видеть фризовые полосы с изображением сцен охоты — реальной или фантастической — и даже придворных сцен. Повествовательность вытеснила здесь символическую емкость геометризованного знака, заменив ее изображением-сценой. Даже на тех сосудах, где сохранился мелкий геометрический орнамент, он все равно потерял значение читаемой и почитаемой магической знаковой системы. Центр, так сказать, "идеологического" внимания переместился на изобразительные мотивы.

Точности ради надо заметить, что изобразительные сцены на изделиях эпохи бронзы далеко не свободны от культового смысла. Сюжеты, как правило, связаны с обрядами, а обряды — со старыми культурами или новыми мифами, в которых

наряду с почитавшимися тотемами фигурируют боги и герои — сверхлюди, положившие, якобы, основу жизни человека на земле. Иначе говоря, прямая связь сюжета с мифом отражает все ту же систему символическо-онтологического представления о мире.

Таким образом, вся древность — эпоха неолита и бронзы — проходит под знаком символа, культа, мифа. Древние изделия выходят далеко за рамки утилитарно-декоративных задач и участвуют в разработке основных понятий времени. Смысл изделия как почитаемого предмета неотделим от изображения на нем. И только развивающаяся художественность мифа, мотивы которого изображаются на стенках сосудов, начинает разрушать единство знакового содержания самого сосуда и изображения на нем. Изделие, сохраняя свое утилитарное значение, становится носителем нового рождающегося содержания, чуждого той геометрической знаковой системе, в которой символическое значение формы изделия и изображения на нем совпадали. Изображение теперь выпадает из найденного ранее единства формы и содержания сосуда. Недаром большинство сосудов периода Чжаньго с обилием сюжетных сцен демонстрируют возвращение к простейшей орнаментальной системе — фризовой.

Выпадение сюжетных сцен и реальных изображений из общего декора изделия повлекло за собой усиленную орнаментализацию второстепенных мотивов. Все искусство периода Чжаньго развивает и совершенствует орнаментальную систему как таковую. Самодовлеющая красота ритмических узоров уходит из подчинения магическому знаку — в сферу чистой художественности. Дальнейшая дифференциация духовной жизни человека делит и искусство на разные роды и виды.

В тот же период Чжаньго образно-символическое представление о мире можно видеть и на древнейших картинах на шелке (например, на погребальной картине I в. до н.э. из гробницы в Чанша с изображением женщины в сопровождении змеи и фэнхуана — олицетворенных начал инь и ян). Выделившись в самостоятельные сцены-картины, образы-олицетворения начинают свой путь художественных образов в искусстве, ставшем особой, разветвленной областью духовной жизни человека.

Подводя краткий итог, можно сказать, что символика

и изобразительные мотивы в древности развивались от наскальных изображений через синтетическое воплощение их в древних изделиях к позднему разделению на искусство сюжетно-картинное (но с поправкой на особую средневековую синтетичность этого подобия станкового искусства) и декоративно-прикладное (или художественно-ремесленное).

В средневековье имеется уже особый вид искусства, условно называемый декоративно-прикладным. Только в связи со спецификой этого вида искусства и можно рассматривать его символику и изобразительные мотивы.

Средневековое искусство в целом было не менее символичным, чем древнее. Однако средневековая символика по своим принципам образования и воплощения настолько отлична от древней, что и рассмотрение ее в общей системе искусства требует новых методов. Сложная и многослойная символическая система средневековья развилась в целые картины мира, реально соотносящиеся с образами окружающей природы. Именно эти картины и были главным символическим отражением мира средневековья, тогда как древняя знаковая система отошла в архаизирующий орнамент или систему аллегорий.

Занимаясь символикой и изобразительными мотивами в декоративно-прикладном искусстве средневековья и тем более современности, необходимо учитывать меняющееся соотношение не только видов искусства и их специфических художественных систем, но и меняющиеся формы бытования основных философских и эстетических идей. Древние формы символического обобщения, лежат в основе и позднейшего декоративно-прикладного искусства. Однако эта основа перекрыта последующими художественными системами и может рассматриваться лишь как часть господствующей формы художественного обобщения, причем часть в значительной мере растворившаяся и терявшаяся в новых методах выражения.

Особый след художественно-символической системы древности в декоративно-прикладном искусстве Китая и хотелось отметить в настоящей работе.

Н. С. Николаева

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ И ЯПОНИИ И ПРОБЛЕМА СЕМАНТИКИ ДЕКОРА

В наше время человек, интересующийся искусством Дальнего Востока, как правило, легко различает произведения китайских и японских мастеров, то есть фиксирует глазом их особенности, их принадлежность к разным культурам. Но еще сравнительно недавно различие казалось незначительным, сходство же преобладающим. Общность отмечалась главным образом из-за одинаковости сюжетов и мотивов, резко отличавшихся от принятых в декоративном искусстве европейских стран. Знакомство с существованием символического смысла у декора в искусстве Дальнего Востока также было причиной слияния этого искусства в нечто единое в сознании европейского зрителя.

Тем не менее даже полное совпадение символического обозначения животных, растений и цветов в Китае и Японии не служило поводом к смысловой равнозначности произведений китайских и японских мастеров, к одинаковости их образного строения. Как известно, многие сюжеты и мотивы действительно общи для Китая и Японии, как одинаково в большинстве случаев и их толкование. Генетические корни символики достаточно известны, что же касается средневековья, в том числе и позднего средневековья, то устойчивость символики именно в сфере декоративного искусства объясняется его широким проникновением в быт, повседневное существование каждого человека.

По восточному календарю годы, сезоны, месяцы, дни, да-

же часы суток связываются с зодиакальными животными, и с момента рождения до смерти вся жизнь человека оказывается разделенной на благоприятные и неблагоприятные моменты. Все важнейшие события жизни должны были происходить в дни наиболее благоприятные с точки зрения сочетаний зодиакального знака данного человека со знаком другого (например, при вступлении в брак), со знаком года, сезона, месяца и дня и т.д. Все это обозначалось на языке символов: кроме зодиакальных животных, это были растения и цветы, птицы и насекомые, а также различные их сочетания. Нарцательными обозначениями-пожеланиями стали персонажи многих легенд (часть из них была общей для Китая и Японии), сказаний, народных поверий и пр. Символы — олицетворения пронизывали как быденное сознание, так и сознание художественное. Они органично включались в ткань романа, стихотворения, картины, произведения народного творчества.

Таким образом, и в Китае и в Японии в средневековье символический язык искусства был одинаково характерным явлением, а культурные контакты обеих стран, значительное воздействие более мощной и развитой культуры Китая на культуру Японии повлияли на конкретную тематику этого языка. Однако даже в периоды наиболее тесных контактов образное воплощение сходных религиозно-философских и художественных идей оказывается различным в каждой стране. Образное мышление в контексте определенной культуры, неодинаковых связей изобразительного и декоративного искусства с литературой, фольклором, религией и философией дает принципиально различный художественный результат. Что же касается произведений декоративного искусства, то сходные мотивы могут получить совершенно различное значение в образной структуре произведения. Иными словами, их роль в формообразовании имеет сложные, далеко не однозначные связи с их семантикой. Об этом и пойдет речь.

Правда, нужно оговориться: в многообразии декоративного искусства Китая и Японии можно найти произведения более близкие и более далекие по своим особенностям. Поэтому всякое сопоставление и сравнение всегда — лишь условный прием, имеющий свои уязвимые стороны.

В собраниях многих музеев мира, в том числе и в собра-

нии ГМИИВ, есть близкие по форме и росписи фарфоровые вазы правления Кан-си с шарообразным туловом и подглазурной росписью кобальтом, изображающей чайхуа — цветущую дикую сливу — на фоне орнамента, известного под названием "треснувший лед". Мотив традиционный и часто встречаемый и в других видах декоративного искусства. Декор свободно расположен по форме сосуда, но композиция его при этом ритмически упорядочена и представляет собой равномерно повторяющиеся группы цветущих веток. Роспись подчинена тектонике сосуда, подчеркнутой полосами геометрического орнамента у горловины и ножки. Сама форма очень четкая, безукоризненно точная по рисунку. Эта отточенность силуэта, мастерство росписи составляют главное эстетическое качество ваз.

Известно, что основную массу китайского фарфора в то время составляли фарфор императорских мануфактур в Цзиндэчжэне, где массовый выпуск изделий был налажен еще в XVI в. Позднее этот центр превратился в огромное производство, откуда отправлялось в столицу ежегодно более 25 000 изделий.

Наблюдения над сюжетной росписью китайского фарфора этого времени позволяют отметить ее регламентированность и значительную стабильность в соответствии с официальными канонами: "хуаняо" — "цветы-птицы", "шаньшуй" — "пейзаж" и т.д. К ним добавляются канонические типы благопожеланий (сосна — долголетие, бамбук — стойкость и выносливость, "три друга холодной зимы" и др.).

Декор "чайхуа и треснувший лед" на упомянутой выше вазе олицетворяет понятие "весна и Новый год" (по восточному календарю) и связывается с функциональным назначением сосуда — это ваза для подношения новогодних даров. В этом смысле декор однозначен и не требует от зрителя специального волевого усилия, чтобы проникнуть в скрытую за внешней оболочкой образную суть произведения. При всей внешней привлекательности сочетания белого узора и синего фона восприятие предмета остается в значительной мере рационалистическим.

Это становится особенно ощутимым, когда мы смотрим на тот же мотив цветущей дикой сливы на чашке для чайной церемонии из частного собрания, выполненной японским художником Огата Кэндааном (1563—1748). По сравнению с китайской

вазой — тут все экспрессия, эмоциональная напряженность, темперамент творческой личности. Возникает это ощущение из качества росписи, нанесенной как бы стремительно и порывисто, мазками и пятнами краски, которые скорее условно обозначают цветы и ветви дерева, чем точно изображают их. При каждом легком повороте чашки визуальное меняется композиция декора: он то плотно заполняет все пространство между горловиной и ножкой, то становится редким и прозрачным, позволяя ощутить фон как воздушную среду. Ритмическая неоднородность такой композиции активизирует восприятие, лишая образ предмета статичности и замкнутости. В отличие от китайской вазы, как бы репрезентирующей свои качества независимо от нас, здесь возникает, если можно так выразиться, своеобразная ситуация диалога: образ предмета возникает и раскрывается постепенно в процессе взаимодействия со зрителем. Семантика декора тут — лишь точка отсчета, отправной пункт ассоциаций, которые стимулированы художником, но не доведены до полной определенности: они оказываются каждый раз иными, в зависимости от внутренних качеств человека, любующегося чашкой. Здесь можно говорить об особой открытости, обращенности вовне художественной формы произведения, о ее обязательном взаимодействии со средой. Китайская же ваза, несмотря на свободную асимметрию декора, статична и замкнута в себе.

Эти два произведения нарочито полярны в своей образно-эмоциональной сущности, хотя и сходны в декоре, означающем весну. Самое первое и внешнее сопоставление ведет к тому, чтобы осознать глубокий контраст образного смысла каждого произведения, затем — принципов формообразования, свойственных декоративному искусству Китая и Японии в определенный исторический период, наконец, к уяснению значения и места декоративного искусства в системе культуры этих двух стран, а в конечном счете — и самих этих культур.

Но всегда первое определение контраста — сама художественная форма. Как писал Л.С.Выготский, "начальный и отправной момент, без которого понимание искусства не осуществляется вовсе, есть эмоция формы" ¹. Однако за первой "эмоцией формы" с необходимостью следует размышление над

эстетическими свойствами произведений декоративного искусства Китая периодов Мин и Цин, их истоками, а это в свою очередь дает возможность говорить об отражении в нем таких специфических качеств культуры Китая того времени, как традиционализм и принципиальная повторяемость форм.

В книге Сун И-сина "Тяньгун кайу" ("Совершенство природы, получаем вещи") (1637), посвященной наряду с другими производствами фарфору, говорилось про изделия из Цзиндэчжэня, что у их изготовителей "мастерство так велико и работа так искусна, что тысячи и десятки тысяч вещей получались похожими на одну модель" ². Дифференциация производства, разделение производственного процесса на отдельные циклы, исполнявшиеся разными мастерами, механизация и серийность производства — все это давало совершенно устойчивую сумму качеств: безукоризненные свойства черепаха, изысканное мастерство росписи, точное соответствие модели-эталону. Эти качества становились из технологических — эстетическими и определяли художественный смысл изделия.

Развитый язык символов также был традиционен, но в нем заключалась и возможность увеличения значительности произведения, опосредованных связей с литературой, историей, мифологией.

Символы-благопожелания стали универсальным типом декора произведений декоративного искусства, понятным каждому языком намека, стереотипным и общепринятым, в которой личность мастера никак не преломлялась.

Объяснение этому нужно искать в контексте всей культуры того времени, в конфуцианстве и особой роли традиций в системе художественного мышления. Важно подчеркнуть не только принципиальный традиционализм конфуцианства (Конфуцию приписываются слова: "Я передаю, а не создаю"), но также его рационализм.

Как известно, конфуцианство выработало четкую иерархию государственных и семейных отношений, устойчивые стереотипы поведения для каждой социальной группы. Но, кроме того, оно выработало также субординацию этических и эстетических ценностей, подчиненность искусства решению этических проблем. Рационализм конфуцианства в отношении искусства плюс диалект к традиции как главной ценности способст-

вовали установлению определенной системы мышления, в том числе и художественного.

Такой ряд этических ценностей, как выполнение долга, преклонение перед старшим по возрасту и чину, уважение к древней мудрости, с естественностью продолжался в таких понятиях, как трудолюбие и терпение, уже соприкасавшихся со сферой ремесла, декоративного искусства. Трудолюбие, терпение, изощренность в передаче традиционных мотивов и сюжетов включались в понятие эстетической ценности и означали соответственно пренебрежение к любым новациям и к человеку, выходящему за рамки установленных правил.

Из этого становится более ясной существование стабильной системы повтора в искусстве. С этим связана и принципиальная безымянность произведений декоративного искусства Китая.

Однако несмотря на то, что конфуцианство занимало ведущее место в культуре средневекового Китая, нельзя не учитывать влияния даосизма и буддизма. В.М.Алексеев неоднократно подчеркивал большую роль синкретической религии в период Цин. Именно даосизм и буддизм стимулировали многочисленные отступления от правил и норм, проявившиеся более заметно не в изделиях императорских мануфактур типа Цзиндэчжэня, а в изделиях городских и сельских ремесленников, близких стихии фольклора.

На формирование культуры средневековой Японии огромное воздействие оказал буддизм дзэн. Несмотря на большое распространение конфуцианства в период Токугава, те эстетические каноны, которые оформились под воздействием дзэн еще в XIV-XVI вв., не утратили своей ведущей роли и в позднем средневековье.

Воздействие дзэн на искусство Японии было огромно, и с чем не сравнимо. Оно способствовало не только необыкновенному обострению чувства красоты природы, но и вообще эстетического чувства. Для появления многих особенностей искусства Японии важнейшее значение имело то, что дзэн, отвергая возможность в понятиях и логических категориях выразить суть явлений, требовал от своих адептов особого поэтически-метафорического способа мышления, так как лишь образ-символ, образ-знак могут стать путеводной нитью для

иррационального, интуитивного постижения истины. Сад, букет цветов, картина или чашка заключают в себе нечто таинственно прекрасное, необъяснимое словами, что выражает суть, истину вещей и явлений. Утверждение художественно-образного постижения мира как главного и даже единственного способа постижения выдвигало на первый план личность художника-творца, а сам творческий акт рассматривался как возможный момент откровения, "просветления". Под воздействием дзэн формировалась поэтика искусства Японии, глубоко метафоричный, емкий в своей образности его художественный язык. Широкая ассоциативность становится важнейшей закономерностью и художественного мышления, и восприятия, а активное взаимодействие с воспринимающим сознанием отражается на строении художественной формы произведения, каждого ее компонента. Незавершенность как возможность "достраивать" в уме, присутствовать при рождении из этого незавершенного совершенного и есть самое утонченное наслаждение, которое дает искусство — будь то стихи, картина или чашка. Подлинная красота раскрывается лишь тому, кто мысленно дополнит незавершенное. Красота становится процессом, а не результатом. Вся чайная церемония от начала до конца и есть такой процесс открытия и переживания красоты. Поэтому чашка для чайной церемонии и не может строиться на основе иных закономерностей.

С эстетикой дзэн связана и особая ценность поэтически-индивидуального начала в искусстве, в том числе и в искусстве декоративном, оказавшемся тем самым неотделенным от сферы так называемых "высоких", "изящных" искусств. Недалеко именно в XIII-XIV вв. для Японии оказалась столь характерной разносторонне одаренная творческая личность, достаточно вспомнить Хоннами Коэцу или Огата Корина.

Итак, совершенно различные обстоятельства развития культуры в Китае и Японии в позднем средневековье привели к существенной разнице в поэтике декоративного искусства Китая и Японии. Что же касается специфики изобразительных мотивов, которые принято называть символическими, то приведенные выше наблюдения позволяют сделать некоторые уточнения в этом термине³.

Как было показано выше, одни и те же мотивы при сход-

ном значении могут играть совершенно различную роль в образной структуре произведения. И если справедливо называть символическими декор бронзовых сосудов периодов Шан-Инь и Чжоу, то декор вазы из Цзиндэчжэня, изделий из лака, камня и кости периодов Мин и Цин скорее подходят под определение аллегории.

Если символу присущи многозначность и невозможность простой дешифровки смысла, то в аллегории образ играет подчиненную роль и служит для передачи отвлеченного понятия. Мотивы, свойственные многим произведениям декоративного искусства Китая, представляются более близкими к понятию аллегии, а не символа.

Декор произведений декоративного искусства Японии, часто обозначаемый также как символический, в огромном большинстве случаев приближается к метафоре, так как представляет собой не только органичную часть образной структуры произведения, но и выражает его поэтический смысл.

Но главный вывод из приведенных наблюдений состоит в том, что символическое значение декора само по себе имеет совершенно иную ценность, чем семантика декора на конкретном произведении декоративного искусства, где эта семантика входит в образную структуру произведения, а последняя в свою очередь определяется художественной формой и функцией произведения. Расшифровка символического значения декора является поэтому локальной проблемой, лишь косвенно связанной с художественным анализом произведения.

Декор в этом случае можно сравнить с повседневной речью; в соединении с конкретным произведением эта "повседневная речь" приобретает качества речи поэтической, а декор получает художественную интерпретацию и смысловую нагрузку, подвергаясь как бы своеобразной "деформации" от соседства с другими факторами образной структуры произведения: материалом, способом его обработки, самой технологией его преобразования, а также стилевыми качествами декора, его композиции.

Если принимать во внимание семантику декора изолированно, то нельзя понять произведение декоративного искусства, сложное и неоднозначное по своему содержанию, а главное — представляющее в наше время ценность, несмотря на

утрату семантической ценности декора (ее связей с этическими и эстетическими идеалами прошлого).

Подобно речи, семантика декора "одномерна", отражая лишь один аспект представлений, в это время как поэзия всегда многоаспектна, неисчерпаема по смыслу⁴.

Иными словами, один и тот же декоративный мотив (например, столь любимый на Дальнем Востоке — цветущая слива) сам по себе, то есть вне определенного художественного контекста, "читается" лишь однозначно, дешифруется в своей литературно-фабульной основе (символ весны, новогодних благопожеланий), а в образной структуре произведения он получает многозначность и одновременно смысловую конкретность. В контексте произведения происходит своеобразная "актуализация" семантики декора, при этом разрушается ее однозначная определенность и возникает особая "глубинная" неопределимость, допускающая многочисленные вариации в процессе восприятия произведения тем или иным человеком. Таким образом, художественный контекст по-разному активизирует семантику, развивая и трансформируя ее в нужном направлении.

Это ясно видно при сравнении произведений декоративного искусства Китая и Японии.

Необходимо отметить, что активизация семантики декора происходит в образной структуре произведения как целостности: в пространственной и цветовой композиции (черный цвет на чашке Кэндзана и синий на вазе из Цзиндэчжэня; роспись на небольшой части поверхности и "срезы" ее сверху и снизу на чашке Кэндзана и равномерное распределение росписи на вазе из Цзиндэчжэня), в выборе материала и методах его обработки ("преодоления"), в осязности или неосязности авторского присутствия и др. Метод конкретной реализации декоративного мотива в произведении по-разному активизирует и воспринимающее сознание (в небольшой степени при созерцании китайской вазы, в максимальной — японской чашки).

Поиски причин различия методов декорирования ведут не только к необходимости анализа образной сути произведения, но и дальше — к исследованию особенностей культуры, исторической ситуации и т.д.

Символическое значение изобразительных мотивов можно рассматривать и анализировать как средство коммуникации,

как особую легко воспринимаемую, "читаемую" речь. И в зависимости от потребностей (общества в целом, художественного направления, конкретного мастера и его творческих задач) можно наблюдать во множестве произведений декоративного искусства совершенно разную реализацию семантики декора (например, на китайской вазе, помимо других значений, выделяется и является важным информационный смысл благопожелания, что связано с функцией вазы, а на японской чашке этот аспект сведен к минимуму и упор сделан на эмоционально-ассоциативном переживании декора).

Анализ культурного контекста позволяет говорить о принципиальном различии творческого задания, стоявшего перед китайским мастером из Цзиндэчжэня и японским художником Огата Кэндзаном.

В китайской вазе воплощена универсальная идея прекрасного, а в японской чашке — персонально пережитая, хотя и лишённая индивидуализированной конкретности (как в европейском искусстве нового и новейшего времени).

Поэтому и инерция зрительского ожидания спокойно удовлетворяется в случае китайской вазы и "взрывается" в случае японской чашки.

Так в произведении декоративного искусства отражается не только его принадлежность определенной культуре и определенному историческому периоду, но в нем можно "прочитать" характерные типологические признаки культуры с ее специфическими нормами художественного мышления.

¹ Л.С.Выготский, Психология искусства, М., 1968, стр. 56.

² См.: Э.П.Стружина, Китайское ремесло в XVI-XVII вв., М., 1970, стр. 68.

³ Ср.: А.Ф.Лосев, Символ, — Философская энциклопедия, т. 5, М., 1970.

⁴ Ю.И.Левин, Линейность речи и ее преодоление, — Тезисы докладов III Летней школы по вторичным моделирующим системам, Тарту, 1968, стр. 35-38.

Н. А. Померанцева

ПОЭТИКА ЛОТОСА В ДРЕВНЕМ ЕГИПТЕ

При всем многостороннем исследовании различных аспектов культуры и искусства древнего Египта лотосу по сути дела еще не посвящено специальной работы, которая охватывала бы его многогранную значимость. И в то же время не найдется, пожалуй, ни одной работы, не содержащей хотя бы беглого упоминания о лотосе, обычно не выходящего за пределы констатации его основного символического значения. Между тем, другим растениям, имевшим наряду с лотосом характер священных, — папирусу, пальме — уделено гораздо больше места в научном исследовании.

Лишь в начале XX в. М.А.Морэ¹ издал работу, посвященную лотосу, основанную на мифологической концепции и снабженную ссылками на египетские тексты. Работа, безусловно, представляет большую ценность и открывает возможности дальнейшего научного исследования этой сложной и интересной темы.

Работе М.А.Морэ предшествовала работа В.Лорэ², изданная еще в конце XIX в. и связанная с описанием растений, имевших характер священных в Египте. Часть работы посвящена лотосу. Приведенный материал указывает на распространение символики лотоса у соседних народов, что нашло отражение в этимологии имен, содержащих транскрипции слова "лотос".

Естественно, возникает вопрос, что же послужило причиной тому, что лотос при всей его многогранной значимости

остался вне сферы специального научного исследования. Вероятно, это происходит из-за того, что символика лотоса не была четко дифференцирована, ибо параллельно сосуществовали различные толкования и версии религиозной концепции, связанной с космогонической теорией и целым рядом культов. Естественно, что и настоящая работа не может претендовать на всеобъемлющее рассмотрение темы.

Говоря о поэтике лотоса применительно к его символике, следует прежде всего выяснить те исходные составные элементы, в рамках которых будет вестись рассмотрение вопроса. Это материал изобразительный, наыковский — знаково-иероглифический, мифологический, ритуальный, определяющий понятие поэтических символов. Принимая за основу изобразительную природу лотоса, можно разделить памятники на три группы, характеризуя их со стороны сюжетной, символической и композиционной.

Три разновидности лотоса подробно описаны античными авторами, хорошо знакомыми с этим растением. Среди ботанических видов лотоса в Египте известны розовый (*Nelumbium speciosum*), белый (*Nymphaea Lotus*) и голубой (*Nymphaea caerulea*), отличающиеся формой цветка, символическим осмыслением и использованием в ритуальных целях.



Наиболее часто у египтян встречался белый и голубой лотос. Розовый лотос, считавшийся самым священным и чудодейственным, в обыденной жизни не употреблялся, и плоды его не шли в пищу. Зато его название нередко упоминалось в медицинских текстах, поскольку он обладал целебными свойствами. В надписях времени Рамсеса III фараон приносит фиванским жрецам в качестве жертвенных даров плоды розового лотоса в виде бобов.

Природные формы каждого вида лотоса служили лишь отправным пунктом художественного воплощения образа — исходным типом, который претерпевал значительные изменения в творческой фантазии мастера. Это особенно заметно в стилизованных изображениях розового лотоса, расходящихся с природными формами.

Сухие гирлянды белого и голубого лотосов обнаружены на мумиях, однако ни цветов розового, ни его плодов найдено не было.


Геродот называет розовый лотос "розовой лилией Нила". Цветок розового лотоса имел чашеобразную форму, венчик состоял из округлых, с острыми концами, лепестков, а листья без выемки лежали прямо на воде. Сам цветок уже нес в себе почти готовую форму сосуда, которому мастер придавал соответствующий вид в зависимости от его назначения. По свидетельству Страбона, розовый лотос в облике растения не изображался в памятниках вплоть до греко-римской эпохи. Немногочисленные их образцы найдены в некрополе Хавара.

В настоящее время розовый лотос в естественных условиях не встречается в Египте, и, как отмечает Г. Швайнфурт, причина его исчезновения заключается в изменении климата.

Египтяне называли розовый лотос *nḥb* или *nḥbt*, обозначая его иероглифом  или . Этот иероглиф встречается в большинстве религиозных текстов. Одно из наиболее ранних упоминаний розового лотоса находится в текстах пирамиды Пепи I ³.

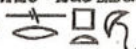
Изображения белого и голубого лотоса встречаются значительно раньше. Рельефы Мемфисского некрополя времени первых династий передают картину сражения, развертывающуюся на Ниле, где лодки плывут среди белых лотосов, в которых обитают рыбы, лягушки, улитки. По водам озера белых лотосов совершались увеселительные прогулки (табл. VI, I). Если розовый лотос не выходил за пределы культовых сцен, то белый встречается в конкретных событиях повседневной жизни, служивших канвой ритуальных композиций. В отличие от стилизованных изображений розового лотоса изображения белого довольно точно воспроизводит природные формы, все детали которых очень верно переданы. Белый лотос имел три чашелистика, продолговатые листья с разрезом и плоды конусообразной формы с закруглением к вершине. Хорошо сохранившиеся гирлянды белого лотоса найдены в некрополях Кахуна времени XII династии. Ожерелье из живых белых лотосов было возложено и на мумию Рамсеса II. Белый лотос неоднократно изображался в ритуальных праздничных церемониях, ими декорировались залы, знатные дамы держали в руках отдельные цветы, либо букеты и украшали ими свою прическу, вплетая лотосы в орнаментальный узор диадем и лент: стебли спиралью перезивали их золотой ободок, а резные чашечки ни-

спадали на лоб, узорчатыми лепестками доходя почти до самых глаз.

В египетских текстах белый лотос назывался *wān* и обозначался иероглифом . В измененном виде это название сохранилось в ряде женских имен, близких ему по звучанию, но утративших первоначальный смысл: *Sušīn* (египет.), *Šošan* (евр.), *Šošen* (копт.), *Susan* (араб). Эти имена стали попросту олицетворять белую лилию, поскольку евреи вообще не имели лотоса в своей стране, а арабы по-этично именовали лотос "невестой Нила", распространяя это наименование и на другие растения.

Со времени XII династии слово "лотос" стало входить и в мужские имена; фараоны также начали использовать его в числе других своих имен, намекая тем самым на поэтичность эпитета "взлелеянный".

И, наконец, третья разновидность лотоса — голубой. Гирлянды его были найдены во многих гробницах фл.Питри и Г.Швайнфуртом — цветы переплетались с нераскрывшимися остроконечными почками, которые с двух сторон поддерживают пышные чашечки резных лепестков. Этот мотив встречается со времени Древнего царства, где использован в качестве орнаментального звена украшений, образуя вид подвесок. Изображение голубого лотоса неизменно присутствует в сценах заупокойного культа, сопровождая жертвенные дары, которым он благодаря своей красочности и декоративности придает вид своеобразного натюрморта. Такие букеты можно встретить в росписях гробниц, и на страницах папируса.

Египтяне называли голубой лотос *wgrt*, обозначая его иероглифом , встречающимися в египетских текстах сравнительно редко.

Со времени Нового царства изображения лотоса приобретают все более декоративно-стилизированные черты, отличаясь многоцветностью и пышностью, что отнюдь не имело прямого отношения к естественной расцветке и природным формам растения, а отвечало условному решению общей цветовой гаммы всей композиции. Однако ни один элемент, созданный фантазией художника, не являлся плодом его собственного воображения и не диктовался произвольным осмыслением.

Изображения лотоса благодаря его сокровищному значению связывались со сложным миром религиозной символики и служили неотъемлемой стороной культа. Освящение лотоса отно-

сится к древнейшей истории Египта, но, по сравнению с другими растениями его символика не была однозначной.

Основа символики лотоса восходит к космогонической теории и связана с одной из сторон солярного культа. Концепция происхождения мира у египтян обладала исключительной сложностью: существовало несколько версий, получивших мифологическую форму выражения. Миф, ставя извечный вопрос происхождения мира и причастности богов к его сотворению, исходит не из некоего временного начала, а от абсолютного, положив в основу мироздания условную субстанцию.

Многие версии сходятся в том, что принимают за это абсолютное начало первоначально водную стихию Нун, из которой рождается солнце. По Гермопольскому учению, из первоначального хаоса поднялся цветок лотоса. Когда его цветущие лепестки раскрылись, в чашечке цветка оказался божественный младенец, олицетворявший бога солнца Ра (табл. УІ, 2). Солнечный младенец появился из лотоса и осветил землю, пребывая во мраке первобытного хаоса. Из его вод поднялся священный холм, на котором распустился цветок. В надписи в храме Хатор в Дендера⁴ говорится о происхождении солнечного младенца из "лотоса, возникшего в начале времен...", священного лотоса над великим озером".

Египетские тексты точно определяют место рождения лотоса — солнечного божества из лотоса, ассоциируя его с городом Шмуну (Гермополем) — столицей XVI верхнеегипетского нома. Это было связано с тем, что лотос издавна являлся символом Верхнего Египта. Восемь богов города Шмуну (что по-египетски означало "восемь"), согласно мифологической концепции, присутствовали при чудесном появлении солнечного божества из лотоса. Отсюда и сам лотос, давший жизнь богу солнца Ра, стал считаться символом жизни.

Цветок лотоса как нельзя лучше олицетворял движение солнца по небосводу, ассоциировавшемуся для египтян с водами священного Нила, по которому Ра совершал путь в своей лодке по небесной и подземной реке в течение дня и ночи. Подобно ему и лотос раскрывался с восходом солнца, поднимаясь из священного озера и снова погружаясь в его воды на закате.

Египтяне считали лотос колыбелью солнечного бога Го-

ра, символом его восхождения. Изображение божественного младенца Гора с пальцем у рта, сидящего на лепестках лотоса, получает широкое распространение в египетской иконографии вплоть до римской эпохи, что указывает на официальное принятие космогонической теории о рождении солнца из лотоса.

Восемь богов города Шмуну считались ответственными за течение Нила и ежедневное движение солнца по его водам и небосводу. В этой связи существенное место отводилось и лотосу, причастному к Нилу, являвшемуся источником плодородия. Эти функции переносились на лотос, который связывался с богом Нефертумом, входившим в Мемфисскую триаду как сын Птаха и Сохмет.

Нефертум олицетворял собой первообраз лотоса; имя его означало "лотос", и сам он был причастен к акту творения мира. Цветок лотоса служил эмблемой бога. Сложная корона, венчавшая его голову, состояла из чашечки цветка и выходящих из нее двух высоких перьев. Розовый лотос короны Нефертума символизирует солнце, лучи которого, подобно лепесткам, устремляются к небу. По бокам короны спускались два украшения "менат", являющиеся знаками плодородия и обновления. Как говорится в египетских текстах, лотос служил символом рождения ("Сказание о рождении солнца из лотоса")⁵, воскресения и багоденствия ("Книга мертвых")⁶. Бог Нефертум переинициализировал цикличность смены дня и ночи:



Благодаря иносказательному языку мифа в легендах и сказаниях всегда за внешней формой изложения кроется подтекст. Отсюда возникает та поразительная поэтичность, которая свойственна древним преданиям. Мифология подходит к раскрытию явлений в ином измерении, и, не объясняя казуальной зависимости, передает смысл в образно-художественной форме. Благодаря этому возникают устойчивые параллели между иконографией изображений и данными письменных источников. Поэтика мировосприятия породила уже в глубокой древности способность говорить языком символов. Раскрывая метко и образно самую сущность явления, они становились особой формой выражения, закрепленной системой канонических правил, возводящих это соответствие в рамки закона. При всей кажущейся таинственности и непроницаемости символика,

ее знаки обладали особой "прозрачностью", сквозь которую просвечивала истинная суть явления.

Через посредство взаимосвязи божеств рождалась стройная концепция, придававшая упорядоченную структуру египетской религиозной системе. Так, рождение солнечного младенца ассоциировалось и с Гором, и с Нефертумом и не противоречило одно другому, ибо оба они являлись предстоящими перед великим Ра.

Нефертуму в образе божественного младенца приписывалась созидательная роль Атума или Ра, когда он, согласно космогонической теории, произошел из лотоса, поднимавшегося из священного озера. Встающий над ним утренний туман представлялся растекающимся теплом. Из слез младенца появились люди, благодаря чему человечество было отмечено знаком божественной благодати. Таким образом, Нефертум сочетал в себе два начала — житиевое и соларное, через посредство которого и люди в известной мере приобщались к божеству.

В своей созидательной роли Нефертум противопоставлялся Атуму, который являлся демиургом всего сущего, всех вещей, происходивших из Нуна. Первый акт творения связан с рождением Ра, предшествующим возникновению вселенной. Появление огненного солнца из вод было окутано мистической загадочностью, поскольку трудно вообразить, как могло пламенеющее солнце столь неопределенное время пребывать в воде, не выявляя себя и не испаряя озера. Толкование этого чудесного явления находили в священном пламени жизни, которое исходило из вод⁷. Подобное чудо не имело объяснения — в него предлагалось верить.

Согласно религиозной доктрине, первобытный лотос существовал с начала времен, управляя большим озером. Там, благодаря соприкосновению с водой, в лепестках лотоса зарождалось солнце, пока земля пребывала во мраке. Об этом говорится в одной из надписей храма Хатор в Денедра⁸: "Возьми себе лотос , который существовал с начала времен, лотос  - священный, который царил над большим озером - лотосом, который выходит для тебя из Унит, он освещает лепестками землю, которая до того была во мраке". Каждое утро Нефертум — солнечный бог — встает из лотоса и каждый вечер опускается в воду священного озера, дающего приют оку Ра.

Ра, Нефертум и Гор представлялись иконографически на цветке лотоса или с цветком на коленях. Рождение бога и вечное возобновление жизни рождает солярный культ с осирисовым (табл. УП, I). Умершие, возрождаясь подобно Осирису к вечной жизни, воскресают на востоке с восходом Ра и, достигая священного озера, совершают там омовение, символизирующее духовное очищение. Поэтому в ряде композиций с лотосом боги Осирис и Гор объединены посредством общей символики, где лотос выступает носителем доброго начала и действенной силой каждодневного возрождения солнца. Такая параллельная символика не является общепринятой, хотя существование ее следует отметить.

Рождение и возрождение через лотос — основная тема египетской литургии. Смерть приобщает человека к богам, ибо умершие представлялись обожествленными "Осирисами". Люди, рожденные в человеческой сущности, после смерти благодаря священному ритуалу могли возродиться из лотоса подобно богам. Погребальная литургия говорит, что покойный первоначально не был сотворен смертным.

В тексте пирамиды Тети I⁹ говорится: "Ты не имел матери среди людей, чтобы сделаться ребенком, не имел отца, чтобы сделаться ребенком — твоя мать — богиня". В тексте пирамиды Пени I говорится, что покойный должен возродиться с востока, подобно тому как встает Ра на восточном небосклоне. Прибыв туда, покойный достигает священного озера, которое Дж.Х.Брестед¹⁰ называет озером листьев лотоса.

В момент, когда восток окрашивается "красным божественным вином" утренней зари, небо оплодотворяется, и богини Нут зачинает солнечного ребенка, а покойный совершает омовение в водах, отражающих красный цвет зари. Тогда умерший обращается к лотосу с просьбой взять его в свой путь, после чего садится в венчик цветка. Об этом повествует текст пирамиды Унаса II, где подробно рассказано, как Унас, зачатый подобно Нефертуму богиней Сохмет, уподобляется ему через цветок лотоса, являющийся в образе Нефертума "ноздрями великого Ра", что символизирует возрождение его к жизни.

В лотосе с умершим совершается трансформация приоб-

щения его к божественному сонму (табл. УП, 2). Этот ритуал позволяет понять ту огромную роль, которая отводилась лотосу в заупокойном культе. В таком смысле через лотос совершалось воскрешение мертвых, сопровождавшееся обильными жертвоприношениями и закланием жертвенных животных. Среди них непосредственно с лотосом был связан культ жертвенного быка Мневиса — священного животного Гелиополя.

Являясь правозвестником солнца, Мневис символизировал обновление жизненных сил и в частности был причастен к возрождению молодости, ибо, по повериям египтян, старый бог умирает, чтобы возродиться молодым. К этим представлениям восходит обычай заклания быка, святость жертвы которого рассматривалось как земное воплощение бога в жертвенном животном. Представление о возрождении жизненных сил сближает культ Мневиса с символическим осмыслением лотоса, входящего в композицию заклания или поклонения священному быку — отсюда в числе приношений ему подносят букеты лотосов, а нередко и хвост быка заканчивается распустившимся цветком.

Символика лотоса получила самое широкое распространение в заупокойном культе, ибо в основе его заложен принцип вечной жизни. По египетскому ритуалу, новое рождение для вечной жизни происходит путем символического "прохождения" покойного через шкуру жертвенного животного, уподобленную стеблю лотоса, который несет цветок, часто помещавшийся в на хвосте.

Лотос в образе Нефертума непосредственно предстал перед лицом великого бога, именуясь "ноздрями Ра", что по понятиям египтян означало вдыхание жизненной силы и служило символом защиты. На многих изображениях Ра представлен с цветком около носа. Эта символика получила самое широкое распространение в росписях гробниц, где вдыхание покойным аромата лотоса способствовало возрождению его к жизни. Лотос здесь фигурирует в виде раскрытого цветка и бутонов, обвивающих ритуальные сосуды. Это символ будущей новой жизни и воскрешения к ней. В подобных религиозных сценах обычно изображался белый и голубой лотосы, которые претерпевали подчас значительные видоизменения не только со стороны формы, но и цвета. Мастер придавал декоративно-условное осмысление любой сцене, строя композицию соглас-

но ритуальным и художественным принципам.

Естественная окраска лотоса осмыслялась в соответствии с принятой символикой цветов. Голубой обычно связывался с представлениями о воздушных сферах, о небе, а потому в погребальном ритуале он символизировал вознесение души, молитвы, жертвы небу. Белый олицетворял чистоту, празднество, веселье; обычно он подносился к лицу и с его ароматом покойный вдыхал силу обновленной вечной жизни. Розовый ассоциировался с зарождением жизни в лучах алого восхода, разлившегося в водах озера. Однако следует заметить, что символика цветов подчас не имела строгой дифференциации, и значения одних распространялось на другие. Так с торжествующим весельем связывалось представление и о багряном цвете вина, которое в знак искупления людей было розлито по возвращению богини Хатор-Тефиут, что также служило знаком счастливого брачного союза.

В искусстве Египта лотос воспет в самых многогранных формах и образах. Поэзия создала тонкие лирические произведения, в которых лотос несет в себе большую эмоциональную окраску, символизируя красоту, любовь и воссоединение.

Символика лотоса пронизывает буквально все виды изобразительного искусства Египта — в монументализированных формах образ лотоса запечатлен в капителях колонн, причем принцип декоративности в равной мере присущ и памятникам зодчества, и предметам художественного ремесла. В то же время ритуальные сосуды в форме лотоса и ювелирные украшения не менее монументальны, чем произведения крупных форм. Подобный синтез во многом определяется и символикой лотоса (как один из частных случаев), так как символ концентрирует многозначность образа путем отбора предельно выразительных и емких свойств. На основе изобразительного первообраза египтяне создали лаконичные и условные иероглифические знаки и стилизованные мотивы орнамента, причем и в том и в другом виде предельно обнажена ритмическая структура.

Для понимания мировоззрения египтян и их искусства стоит задуматься о восприятии ими цветов через религиозное осмысление. Неслучайно, что египтяне видели в лотосе идеограмму основного принципа своей веры. Отсюда повсеместное

распространение изображений лотоса не только в гробницах, но и в быту. Орнамент дает самую абстрагированную форму его осмысления в виде непрерывно идущей нити жизни, сочитающей в себе все фазы ее развития — зарождение (почка), цветок (расцвет), стебель (знак связи, стержень) и даже капли (принадлежность к водной стихии). Однако в этом виде лотос наименее архитектоничен, так как его символика говорит слишком многословным языком.

Лотос в той или иной форме выражения сопровождал подавляющее большинство композиций, являясь неотъемлемой частью одних и декоративным дополнением других, где его ритуальное осмысление служило поводом к изображению. Таковы росписи из гробницы Мена, туалетные ложечки с букетами лотосов. Цветы лотоса несут не только люди, но и богини, оказывая тем самым знак божественного покровительства. Вдыхание аромата способствовало пробуждению жизни, потому на ритуальных сосудах столь часто изображались женские фигурки, несущие в руках цветы лотоса. Памятники этого вида отличаются повествовательной манерой раскрытия символа, что сближает их художественный язык с лирической поэзией. Наряду с этим мастера используют скупые приемы геральдических композиций. Таковы изображения лотоса и папируса в Зале анналов Тутмеса III в Карнаке, где оба вида растений символизируют единение Египта.

Вполне конкретно символика лотоса преломляется в портрете Тутанхамона, где юный фараон уподоблен солнечному божеству. Поднявшаяся из цветка лотоса голова Тутанхамона иконографически примыкает к группе детских портретов царя, но в то же время портретные черты здесь в значительной степени обобщены, как того требовали ритуальные изображения с их вневременным раскрытием образа. Эта композиция несет в себе идею воскресения фараона через лотос, когда он обретает второе рождение, становясь причастным к богам.

Семантическое толкование лотоса в виде бутона или раскрытого цветка имело также вполне определенное значение. С помощью языка символов раскрывается его осмысление во времени. Солнечный диск, помещенный то внутри связки бутонов, то поверх распускающегося цветка, представляет как бы два этапа жизни божества — ее зарождение и расцвет,

что соответствовало представлению о постоянном возрождении при воскресении.

Таким образом не будет преувеличением назвать лотос цветком вечной жизни, олицетворением добра, света и любви. Египтяне сумели облечь эти символы в поэтичную форму искусства, обессмертив тем самым лотос для всех поколений живущих людей.

- 1 M.A.Moret, Le lotus et la naissance des dieux en Egypte, - "Journal asiatique", t.9, 1917.
2 V.Loret, Flore pharaonique, Paris, 1892.
3 K.Sethe, Die altägyptische Pyramidentexte, Leipzig, 1908, I, 367, I,440.
4 A.Mariette, Denderah, Paris, 1870, I, 55 b.
См.: М.Э.Матъе, Древнеегипетские мифы, М.-Л., 1956, стр.16.
5 H.Bonnet, Reallexicon der ägyptischen Religionsgeschichte, Berlin, 1952, S. 508-510.
6 K.Sethe, Die altägyptische Pyramidentexte, § 264; Livre des Morts, 81 a, 174, 15.
7 J.Tylor, F.Griffith, The Tomb of Paheri of El-Kab, - E.Naville, Ahnas El-Medineh, London, 1894.
8 A.Mariette, Op.cit., I, 55 b. См.: М.Э.Матъе, Ук.соч., стр. 16.
9 K.Sethe, Pyramide Teti I, I, 358.
10 J.H.Breasted, Development of Religion and Thought in Ancient Egypt, New-York, 1912, p. 105.
11 K.Sethe, Pyramide Ounas, I, 389.

Т.А.Пострелова

О ЛАМАИСТСКИХ МАСКАХ МИСТЕРИИ ЦАМ

Одним из отправлений ламаистского культа является мистерия цам^I, которая была введена после Тибета в Монголии, а затем в Бурятии и Туве. Этот вид ламаистских праздников-хуралов, посвященных утверждению веры защитниками ламаизма - докшитами, очищению земли от злых духов и победе над врагами, пользовался в XVIII - начале XX в. популярностью среди тибетцев, монголов, бурят, тувинцев и привлекал большое количество кочевников. Мистерия цам разыгрывалась раз в год в виде пантомимы под открытым небом, которая сопровождалась музыкой и исполнялась в красочных костюмах и масках.

В мистерии цам необходимо различать два пласта: во-первых, культурные традиции народа и его критерии понимания прекрасного, во-вторых, религиозное содержание и форму праздника, что находило отражение в сценарии пантомимы и в ее музыкальном и художественном оформлении. Живое творческое воображение художников создавало маски для лам, не только следуя религиозному канону и вековым традициям, но и дополняя их своими представлениями о мире.

Главнейшими героями, для которых создавались маски, были: Хохимай - хозяин кладбища, караульщик жертвоприношения (сора); ворон Хэрээ, отнимающий сор, - повелитель горы Богдсхан-ула, как бы сторож праздника, отгоняющий мирян от лам; Ал ар - индийский вероучитель; Хашин-хан - благочестивый мирянин, принимавший у себя в доме Будду (по одной из буддистских легенд в Тибете, Монголии и Бурятии), почти

будда, но живущий на земле, получивший звание "перерожденного" (или "воплощенного"), — с семью сыновьями; Чойчирил (Эрлик-хан) — бог — властитель царства мертвых; восемь спутников (почжуров) Чойчирила; Лхамо — богиня-покровительница Лхасы, жена Чойчирила; Гаруди — король птиц; корова Манки; олень Бугу; лев Арслан; Намсарай — бог богатства; Чжамсаран — бог войны; восемь спутников (почжуров) Чжамсарана; Цаган-убугун — бог-покровитель скотоводов; тридцать два ламы, созерцающих выступления божеств (шанаки) и др.

Следует выделить из всех этих героев маски животных, несколько масок, имеющих прототипами исторических лиц, и маски божеств и сверхъестественных существ.

Бык, корова, лев, олень, ворон, слон, вепрь, барс, тигр — все это образы, уходящие в глубь веков, к древним зоомистериям, в основе которых, быть может, лежали театральные и магические представления, посвященные заклинанию охотниками зверей.

Наиболее распространенной маской из группы животных является олень Бугу (например, маски из собрания МИРА (инв. № Л-4406-УП, Л-4412-УП, Л-4877-УП и Л-4879-УП), из собрания МАЭ (инв. № 327-6²) и др.³). Анатомически правильно вылеплены голова, лоб, глаза соответствуют натуре, тонкие ветвистые рога обрамляют голову, как корона. Но ламам необходимо было и привнести элементы религиозности. Впечатление необычности, сверхъестественности мастера создавали при помощи плоского носа с крупными круглыми ноздрями, подчас напоминающими морду кабана, многочисленных складок, прорезающих нос, интересно решенных век и надбровных дуг. Как бы вздернутые брови располагаются от внутреннего угла глаза по диагонали к верхней части лба, рассекая лоб, что придает маске фантастическое и злобное выражение. Маска завершается искусственным волосным покровом, на темени между рогами — наверху — очиром.

Прелестна маска молодого бычка из собрания МИРА (инв. № Л-7867-УП). Мастер наделил образ молодого животного внутренней теплотой. Этому способствует светло-желтая раскраска морды, широко поставленные крупные глаза и надбровные дуги, рельефно выделенные в виде кустистых бровей, окрашенных в травянистый зеленый цвет. Самым выразительным

элементом маски являются интересно решенные ноздри в виде крупных волот, рот, растянутый в добродушной улыбке, и нависающая над носом часть лба. Сочетание холодного светло-желтого с травянистым зеленым создает единую гамму, характеризующую нежное, как бы только что рожденное существо.

Образ птицы создавался двойко. На примере маски Гаруди⁴ можно видеть мифическое существо с иссиня-черным клювом и рогами. Хищный, загнутый клюв переходил в пятачок бычьего носа и далее в морду быка. Эта маска строилась на контрасте оранжевого цвета с черно-синим, на введении золотой краски и на использовании большого количества мифических элементов. Выпуклые, словно вылезавшие из орбит глаза, черные брови, жестко обрамляющие, контраст двух ведущих цветов — все это оказывало сильное воздействие на зрителя.

Другой маской птицы был ворон Хэрээ (например, на акварели "Ламы в масках и костюмах для "цама" во дворе ламаистского монастыря" из собрания МИРА (инв. № Л-1745-УП). Ворон Хэрээ, в отличие от оленя Бугу или молодого бычка, был отрицательным героем мистерии, поэтому мастер наделил маску чертами хищного, злого существа: открытым клювом, выгаращенными глазами, подчеркнул злость контрастом белых белков с синей пастью.

Маска льва Арслана (например, на фотографии "Цаган-убугун, победивший льва" из собрания МИРА (негатив № 5141) несла в себе несравнимо меньше эстетических ощущений мастера, чем маска оленя Бугу или молодого бычка. Она больше напоминала образ, созданный фантазией и обращенный к религиозному восприятию. Это было изображение мифического существа с широко раскрытой пастью, с двумя рядами ровных хищных зубов, с торчащими клыками, с гривой волос, начинающейся от ноздрей, покрывающей лоб и голову, и с мордой, которая завершается вывернутыми бычьими ноздрями.

Таким образом, маски из группы животных отражают древнее практическое освоение и эстетическое восприятие мира. Функционально же в мистерии цаме они несут религиозную смысловую нагрузку. Синкретизм масок говорит о непреходящей ценности природы, об эстетическом ее восприятии, об умении художественно осмыслить образ.

Группа масок, посвященных святым с иконографией че-

ловека, создавалась на базе существовавших этнографических сведений и религиозных канонов.

Главная маска из этой группы — Чаган-убугун (например, маски из собрания МИРА (инв. № Л-4407-УП и Л-4417-УП), из собрания МАЭ (инв. № 542-2⁵) и др.⁶). Старец с лысой головой, седыми бровями, усами и окладистой бородой всегда имеет добродушное выражение лица; это обобщенный образ старого кочевника. Маска меньше рассчитана на эмоциональное воздействие на человека средствами живописи и лепки, чем маски из группы животных, ибо основную нагрузку перенесли с маски на действо.

Средства художественной выразительности гораздо больше используются в масках шанакв, Хашин-хана, Ацзара.

Маска Ацзара создавалась различных цветов. В одном варианте⁷ за основу взят образ жителя полуострова Индостан. Крупный крючкообразный нос, удлиненные ноздри, сомкнутые широкие губы с опущенными углами рта, герельефные ротовые складки, широкие глаза с вывернутыми веками, выступающие надбровные дуги, узкий лоб, черная густая шевелюра — вот облик Ацзара. Надменный, недовольный, демонический, все презирающий образ строится на контрасте цветов (синий, золотой, красный), на моделировке, на четких графических линиях рта, ноздрей, бровей. Образ несет больше религиозную, чем эстетическую нагрузку.

Другой вариант маски Ацзара⁸ теплее, мягче, приятнее, чувствуется, что мастер вложил в нее, несмотря на религиозный канон, свои чувства, отношения, симпатии. Маска светлая, образ антропологически близок жителю полуострова Индостан, с красивым, сочным красным ртом, белозубой улыбкой, прямым носом, с небольшой бородой, обрамляющей подбородок и переходящей в бакенбарды, завершающиеся прической, стянутой в пучок на темени. Мастер не просто разрисовал синим цветом бороду, брови и волосы, он наделил их излюбленным орнаментальным мотивом в виде завитка, и этот завиток напоминает нам самые ранние формы бурятского национального орнамента, служившего отнюдь не религиозным задачам, но украшавшего быт человека.

Есть еще и другие варианты маски Ацзара (например маска из собрания МИРА (инв. № Л-4374-УП). Выполненная в

черном и темно-зеленом цвете, маска немного отходит от канонизированного образа. Это тоже лицо человека европеоидного типа, но оно спокойнее, добрее, человечнее.

Образ Хашин-хана давался канонизированно, мастер не имел права отклоняться от схемы — и тем не менее в каждую маску привносились различные нюансы. В обычном варианте⁹ Хашин-хан имеет человеческий облик с золотым или желтым лицом, с мягким небольшим носом, с широкими поздырями, полными, сомкнутыми в блуждающей улыбке губами, с небольшими усами, тонкой линией бровей, широко расставленными, как бы выпученными глазами. Голову венчает островерхий фигурный головной убор, обрамленный короной. Центральный обруч короны инкрустирован лазуритами и кораллами, а от одного элемента короны к другому протянуты нити коралловых и янтарных бус. Наиболее активно в маске оказывают воздействие на зрителя глаза и ярко-красный рот.

Но буряты, следуя тому же религиозному канону, подчас делали маски Хашин-хана (например, маска из собрания МИРА (инв. № Л-4391-УП) не такими богатыми по количеству золотой краски, металлических корон, серег, драгоценных камней, а давали психологическую характеристику образа. Мастер иначе решает глаза за счет линии верхнего и нижнего века, иначе рисует бровь, которая очерчивает верхнюю границу века, иное решение рта. В результате образ получается более земным, более понятным и близким для восприятия.

Не останавливаясь на анализе масок шанакв, следует рассмотреть более детально маски из группы божеств и сверхъестественных существ: они в мистерии сам служат основным средством, с помощью которого ламы могли донести основные темы праздника мирянам. По словам лам, праздник существовал для того, чтобы миряне познакомились ближе с божествами и не пугались бы их после смерти¹⁰. Кроме того, в задачи праздника входило очищение земли от злых духов, а также показ верующим силы религии, стремление вселить ужас в исаковерующих.

Основной маской из этой группы является Чойжил (например, маски из собрания МИРА (инв. № Л-4380-УП, Л-4395-УП и Л-4880-УП) из собрания МАЭ (инв. № 591-2¹¹) и др.¹²). В маске синкретически соединились элементы религиозного

канона и народного творчества. Маска Чойчила — маска быка. Но это не просто изображение быка, а маска мифического существа. Зловещий синий или красный цвет, раскрытая пасть с четырьмя или шестью клыками и грозно выглядывающим языком, широкий пятачок носа с большими круглыми позднями, выпученные белки глаз в вывернутых веках и третье око на лбу — вот облик Чойчила. Чем страшнее маска, тем активнее было ее воздействие на зрителя. И для ламаистов носителем страшного было именно такое мифическое существо — властитель царства мертвых, распорядитель судеб людей после смерти, определяющий наказания душам за их земные грехи.

Но не все маски Чойчила одинаковы. При соблюдении основной схемы, один мастер поместил на рогах пламя, как орнаментальный мотив, другой не поместил на рогах никаких изображений, третий поместил на рогах изображение распластанной кожи человека. Кроме рогов, мастер имел возможность по-своему трактовать кустистые брови, складки морщи и нос с позднями. Брови могут быть или в виде полоски, испещренной бородавками, или в виде стилизованных языков пламени, или в виде мягких завитков, даже могут напоминать плоскостно решение фигуры оленей в коленопреклоненном беге или распластанном галопе.

Парной маске Чойчила служила маска Чжамсарана (например, маски из собрания МИРА (инв. № Л-4413-УП, Л-4414-УП, Л-4415-УП, Л-4873-УП и Л-4874-УП) и др. ¹³) другого страшного героя мистерии цам. Его облик — красное (может быть и других цветов: синее, белое с серым и желтым и др.) человеческое лицо с оскаленным ртом, четырьмя торчащими клыками, расплюснутым носом, выпученными зрачками, третьим оком, редкой бородачкой.

В масках из этой группы наблюдается меньший отход мастеров от религиозного канона, поэтому и меньше орнаментальных мотивов.

Таким образом, в масках животных можно выявить самый активный принцип изобразительности. Менее заметно своеобразие в масках, имеющих прототипами исторических лиц. И меньше всего реальная жизнь пробивается через религиозный канон в масках божеств и сверхъестественных существ. Но красной нитью через все маски проходят незаметные на пер-

вый взгляд индивидуальные творческие черты каждого мастера, индивидуальное восприятие мира, любовь к декоративно-орнаментальным мотивам и использование этих мотивов как одно из средств создания художественного образа.

Трудно расчленишь в масках мистерии цам воздействие религиозно-эмоциональных структур и эстетических качеств. Элементы зоомистерий, заложенные в поколениях, рожают положительное восприятие и ассоциативный круг мышления. Но несравнимо более активное воздействие на зрителя оказывает пласт религиозных догм, реализованных в масках. Чувства, рождаемые мистерией цам, держали ламаиста в страхе, в поклонении божествам, как ни различны были творческие почерки мастеров, как ни старались они привнести живые элементы в прокрустово ложе религиозного канона.

I "Цам" (тибет.) — "танец". О ней см.: А.Д.Авдеев, Происхождение театра, М.-Л., 1959; Его же, Маска и ее роль в процессе возникновения театра, М., 1964; Б.Б.Барадийн, Путешествие в Лавран, СПб, 1908; А.П.Баранников, Цам, Л., 1926; Его же, Забайкальские дацаны, — "Материалы по этнографии", т.8, вып. I, 1926; Б.Я.Владимирцев, Цам, — "Восток", вып. I, 1925; Д.Даурский, Через Байкал по стране ламаистов и до границ Монголии, — "Восточное обозрение", 1895, № 148, 151; В.Дьяконова, Цам у тувинцев, — СМАЭ, т.27, 1971; Н.И.Ербанов, В чем вред религиозных праздников и обрядов ламаизма, М., 1959; Государственный музей восточных культур. Выставка коллекции по ламаизму. Каталог, М., 1927; С.Ф.Ольденбург, Первая буддийская выставка в Петербурге, Пг., 1919; А.М.Позднеев, Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии, — "Записки Отделения этнографии императорского Русского географического общества", т.16, 1887; Театр народов Востока. Путеводитель по выставке, устроенной в большом конференц-зале Академии наук, Л., 1927; С.А.Токарев, Религия в истории народов мира, М., 1964; С.Урсинвич, Цам, — "Антирелигиозник", 1933, № 6; Н.П.Шастина, Цам, — "Хозяйство Монголии", 1928, № 6; Ее же, Религиозная мистерия цам в монастыре Дзун-Хуре, — СМ, 1935,

№ I; Е.Г.Яковлев, О природе эстетического и религиозного восприятия, - Борьба идей в эстетике, М., 1966; Его же, Искусство и мировые религии, М., 1972; БНМАУ-ын Соёлын Яам. Дурслэх урлагийн музей, Улаанбаатар, 1972; БНМАУ-ын Соёлын Яам. Сум музей, Улаанбаатар, 1972; С.Bell, The Religion of Tibet, Oxford, 1931; Buddhismer: kunst og ritualer. Vandrestilling, Oslo, 1964; W.Forman, B.Rintschen, Lamaistische Tanzmasken. Der Erlik - Tzam in der Mongolei, Leipzig, 1967; A.K.Gordon, Tibetan Religious Art, New-York, 1952; J.Gregor, Die Masken der Erde, München, 1935; W.König, Mongolei. Erläuterungen zu einer Ausstellung im Museum für Völkerkunde, Leipzig, 1967; P.Lévy, Buddhism: a Mystery Religion, London, 1957; H.Lucas, Lamaistische Masken, Kassel, 1962; P.H.Pott, Introduction to the Tibetan Collection of the National Museum of Ethnology, Leiden, 1951; O.L.Riley, Masks and Magic, London, 1955; A.Schneider-Lengyel, Die Welt der Maske, München, 1934.

- 2 А.Д.Авдеев, Происхождение театра.
- 3 W.Forman, B.Rintschen, Op.cit., S. 79, 81.
- 4 Ibid., S. 117.
- 5 А.Д.Авдеев, Происхождение театра.
- 6 W.Forman, B.Rintischen, Op.cit., S.92, 118.
- 7 Ibid., S. 128.
- 8 Ibid., S. 127.
- 9 Ibid., S. 54.
- 10 С.Урсынович, Ук. соч.
- 11 А.Д.Авдеев, Происхождение театра.
- 12 W.Forman, B.Rintschen, Op.cit., S. 133, 134, 136.
- 13 Ibid., S. 99-102, 108.

Т.В.Сергеева

ОСОБЕННОСТИ МОНГОЛЬСКОГО ОРНАМЕНТА И ЕГО МЕСТО В СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ МНР

В культуре и искусстве монголов, как и других народов, орнамент имел большое значение, выполняя роль письма, оберега, украшения, зашифрованной картинки и т.д. Замысловатые орнаменты являлись главным декоративным элементом в оформлении одежды, предметов быта, жилища, произведений изобразительного искусства, письма и книги¹. Роль орнамента в произведениях декоративно-прикладного искусства и архитектуры неоднократно освещалась в работах советских и зарубежных исследователей². Поскольку народный орнамент представляет собой относительно устойчивый элемент художественной культуры, то в последнее время наметилась даже тенденция рассматривать его не только как этнографический и художественный материал, но и как исторический источник, ибо известно, как тесна связь народного орнамента с местом обитания, условиями быта, занятиями населения³. Для изучения прошлого монголов он мог бы явиться неоценимым историческим источником.

При изучении вопросов, связанных с особенностями монгольского орнамента, необходимо учитывать сосуществование автохтонных орнаментов монголов и элементов художественного наследия народов, населявших Центральную Азию ранее⁴, а также тех, которые вошли в искусство монголов благодаря контактам с искусством таких стран, как Индия, Тибет, Китай, Иран и т.д.⁵

При классификации орнамента, как правило, основным критерием является его линейно-геометрическая характеристика. Однако сегодняшнее знание семантики монгольского орнамента позволяет в порядке постановки вопроса предложить систему классификации орнамента, в которой за основу принимается семантико-хронологический признак.

К первой группе относятся орнаменты, составленные из знаков, или их элементов, связанных с древнейшими культурами небесных светил, возвышенностей, камней, что нашло отражение в обрядах сооружения и поклонения обо и онгонам⁶. Это следующие знаки: круг (солнце), полумесяц (луна), крест, или свастика. Последний первоначально был связан с соларным культом, но в дальнейшем получил иную интерпретацию. Он стал рассматриваться как знак четырех стихий, или элементов (вода, огонь, воздух, земля), четырех стран света (север, юг, запад, восток). Для условного изображения подобных представлений были определены следующие знаки и цвета: северу соответствовал квадрат (цвет - красный, зеленый), югу - треугольник (цвет - синий, желтый), западу - круг (цвет - желтый, красный), востоку - полукруг (цвет - белый, синий). Можно предположить, что в основу подобных представлений была положена заимствованная из Индии и Китая теория и знаки для ее воплощения, так как наличие подобных знаков говорит о соответствующем уровне развития точных наук, в частности математики⁷.

С первой группой орнаментов соседствует другая, не менее древняя и сложная, группа зооморфных, или тератологических, которые в большей или меньшей мере характерны для народного искусства всего мира, но наиболее наглядно прослеживаются у кочевых народов. Эта группа орнаментов связана с культом животного-прародителя. Это прежде всего "эвэр угалз" ("бараньи рога") и его вариации: "алхан хээ", "гэрийн хээ" и др.

Еще одна группа орнаментов связана с образом дерева, растения, цветка, восходящим к одному из древнейших мировых культов-дерева как аналога мира-вселенной. Путешественники, описывая быт монголов в XIII в., отмечали, что их жилища-юрты были украшены вышивками и аппликациями с узорами в виде цветов⁸. Растительные орнаменты часто укра-

шают произведения декоративно-прикладного искусства, но свое наиболее полное раскрытие образ цветка получил в живописи и скульптуре ХУП - начала ХХ в. Изобразительное искусство развивалось в рамках религиозного канона буддизма-ламаизма, который впитал в себя элементы многих древнейших верований. В произведениях живописи и скульптуры ХУП - начала ХХ в. изображены целые заросли цветущих лотосов, их листья и побеги обрамляют троны, на которых восседают будды, бодисаттвы и другие многочисленные персонажи буддийско-ламаистского пантеона.

Группа орнаментов, связанных с буддийско-ламаистской символикой, включает в себя изображения человека, животных, растений и т.д. Среди наиболее популярных, принесенных буддизмом, орнаменты, изображающие знаки восьми побед (зонт, рыба, раковина, лотос, сосуд, нить счастья, знамя и колесо) и восемь приносящих счастье даров (раковина, волшебный плод, трава, сосуд, зеркало, горчица, краска, слоновая желчь). Не менее популярны орнаменты, изображающие семь сокровищ Чакраварти (колесо, министр, женщина, слон, драгоценность, конь, военачальник) и пять сокровищ Норбу, обозначающихся в виде десяти, пяти или трех пятицветных шаров. По поводу пяти сокровищ Норбу следует указать на соответствие их пяти драгоценностям ("эрдени"), встречающимся в свадебных обрядах ордосцев⁹. Например, дружка жениха должен дать ответы на вопросы, которые задаются ему дружками невесты. Среди них есть и такой вопрос: "Принесли ты славные пять эрдени?". И ответ: "Принес. Клык большой свиньи, череп черепахи, рог зверя оронго, иглу ежа...". Последние два предмета играли важную роль при закладке буддийско-ламаистских святилищ¹⁰. Приведенный пример еще раз показывает, что принесенные буддизмом орнаменты и изображения становились популярными лишь в том случае, если имели параллели в народном искусстве, верованиях и обычаях. На примере группы орнаментов буддийско-ламаистского круга можно видеть, как усиливается в орнаменте изобразительное начало, превращающее его в зашифрованную картинку, и скрываются все другие его характерные особенности.

К последней группе относятся орнаменты, заимствованные из искусства других стран, в частности Китая. Прежде

всего это орнаменты, связанные с благопожелательной символикой: китайские иероглифы "фу" и "шоу" или их изобразительные синонимы, две рыбы — "загасны хээ" и др. Однако эта немногочисленная группа орнаментов и изображений соответствовала почти всегда народным прототипам — представлениям.

Знаменательно, что в народном искусстве распространены и наиболее часто употреблялись всего пять-шесть орнаментов, которые строго регламентировались материалом, расположением на предмете и его назначением. При этом семантика орнамента была как бы двойной: официальной, связанной с буддизмом — ламаизмом, и народной, связанной с фольклором. С истолкованием орнамента, идущим из глубин народного сознания, связано разделение орнаментов на женские и мужские. Соответственно предметы, украшенные женским орнаментом, могли принадлежать только женщине, а предметы, украшенные мужским орнаментом, — только мужчине. Это деление примечательно потому, что в повседневной жизни мужчины и женщины пользовались почти одинаковыми предметами: седлами, стремянами, табакерками, сапогами. Такими орнаментами являются, например, "хатан суйх" ("серьги княгини"), "хааны бугуйвч" ("ханский браслет") и др.

Помимо символики знака в орнаменте существует и символика цвета, связанная, с одной стороны, с древнейшими верованиями, с другой, с буддизмом-ламаизмом. Для народного искусства характерна любовь к открытым цветам, наиболее любимы красный (жизнь, радость), желтый (любовь, верность), зеленый, синий, белый (чистота), черный (несчастье, угроза). Эти же цвета, как и определенные знаки, в буддийско-ламаистской космологической теории соответствуют четырем странам света, о чем говорилось выше.

Этим же цветам и связанным с ними понятиям соответствуют следующие материалы: желтому — золото, янтарь, латунь или желтая медь, синему — железо, сталь, бирюза, лазурит, красному — красная медь, коралл, рубин, белому — серебро, жемчуг, черному — гагат или морион.

Таким образом, не только элемент орнамента или его цвет, но и материалы, из которых изготовлен тот или иной предмет, могут служить выражением определенного благопожелания и, таким образом, нести какую-либо информацию — пас-

сивную или активную. Чрезвычайно важным является гармоничное сочетание элементов орнаментов, соответствие их цветов и материалов тому смыслу, который мастер вкладывает в декор.

Помимо этого, в народном искусстве существует строго разработанная система расположения орнаментов, подбора их для того или иного предмета. Например, орнамент "олзий" ("вечный узел") помещается на самом видном месте, являясь композиционным и смысловым центром орнаментальной композиции. Орнаменты благопожелательные, типа "фу" или "шоу", помещаются в круглое или растительное обрамление.

Интересна роль орнамента в современной живописи МНР "монгол дзураг", истоки которой идут из традиционной живописи и народного искусства. Художники "монгол-дзураг" пишут не с натуры, а по памяти. Этому методу присуща свободная импровизация, которая сродни монологу-представлению сказителя ("хурчина"). Как правило, художники "монгол-дзураг" получали разностороннюю художественную подготовку. Они были скульпторами, ювелирами, аппликаторами по войлоку, коже и ткани. И это находило отражение в их живописных работах, куда они переносили орнаменты, создавали особые цветовые решения, не свойственные традиционной живописи, и т.д. Отсюда в живописи "монгол-дзураг" можно видеть и переплетение жанров, например, портрет-жанр или декоративное панно. Отсюда же — и преобладание трех-четырёх основных орнаментов, сочетание геометрического и растительного, реже зооморфного и любовь к полихромии. Особенно наглядна роль орнамента прослеживается в работах художников "монгол-дзураг" старшего поколения: Дамдинсурэна, Манибадара, Шаравы.

В качестве примера можно рассмотреть несколько работ выдающегося художника МНР Манибадара Долгорныя (1889—1963) II. Художник родился в аратской семье и в раннем детстве был отдан в монастырь, где овладел искусством станковой и монументальной живописи, разнообразными художественными ремеслами: резчика, литейщика, вышивальщика и др. Такая разносторонняя художественная подготовка позволила художнику не только овладеть техническими сложностями, но и выработать определенный стиль в рамках канониче-

ских правил. На протяжении всей его долгой жизни художника отличала многоплановость: он писал картины и портреты, делал скульптуры из дерева и металла, маски из папье-маше, работал в различных видах декоративно-прикладного искусства.

Манибадар был тончайшим знатоком монгольского орнамента и декоративно-прикладного искусства других народов Востока. За свою долгую жизнь художник создал огромное количество орнаментальных росписей и зарисовок. В 1956 г. вышел в свет сборник-альбом его орнаментальных зарисовок¹². (Часть из них была впоследствии переведена в орнаментальные росписи в музее Сухэ-Батора и Чойболсана и Театре оперы и балета в Улан-Баторе и в правительственной резиденции в пади Их-Тэнгри). Эти орнаментальные зарисовки демонстрируют безграничную творческую фантазию художника, сочетающуюся с его обширными знаниями. Часть из них отражает поиски новых форм для выражения новых идей. При этом старый орнамент призван выражать новые идеи. Идет сложный процесс кристаллизации новых форм в искусстве и обновление самого искусства.

Первая работа представляет собой пятицветные волны со вздыбленными гребнями (народ), над которыми поднимаются горы (твердость, неизменность). Над волнами и горами возвышается красный лотос ("падма") — символ чистоты и преодоления всех препятствий. В сердцевине его три пятицветных шара с языками пламени — обозначение пяти сокровищ Норбу — символ исполнения всех желаний. От них расходятся пятицветные лучи, заканчивающиеся языками пламени — "галын хээ", — символ чистоты пяти чувств, получивших удовлетворение обретенными сокровищами. Наверху среди пятицветных облаков (творческое вдохновение) красная пятиконечная звезда, над которой серп и молот.

В другой работе два бордюра в виде пятицветных волн и облаков окружают центральную часть композиции, которая представляет собой удивительные по мастерству исполнения переплетающиеся побеги растений, заканчивающиеся распускающимися листьями и цветами. Они олетают помещенный в самом центре знак "олзий" — символ мира и счастья. Над ним идеограмма "сойёмбо" — символ монголов, по обе стороны которо-

го помещены профильные изображения голубей мира.

Присущее монголам стремление вложить в знак — символ множество понятий особенно наглядно проявляется в истории распространения тибетского письма "сойёмбо" ("саморожденного"), которое традиция связывает с именем первого ургинского хутукты Дзанабадзара (XVII в.)¹³ и в котором идеограмма "сойёмбо" отмечала начало строфы. Идеограмма "сойёмбо" представляет собой композицию из геометрических элементов. Вот какой вариант прочтения этой идеограммы приводит Ринчен¹⁴. Два прямоугольника вверх и вниз — символы прямоты и честности — соответствуют следующему понятию: пусть все, и те, кто вверх, и те, кто вниз, будут прямы и честны в служении народу. Наконечник копья или стрелы, опущенный концом вниз, означал: смерть врагу. В идеограмме "сойёмбо" два треугольника вверх и вниз, обращенных концом вниз, означают: смерть врагам народа. Между ними две рыбы, образующие круг. Рыба, существо, не смыкающее глаз, — символ бдительности, а две рыбы, самец и самка, — разума и мудрости. В идеограмме "сойёмбо" они соответствуют следующему понятию: пусть все мужчины и женщины, то есть весь народ, будут разумны и мудры, бдительны к проискам врагов отчизны. Две вертикальные черты по бокам соответствовали пословице: "Двое дружных людей крепче каменных стен". В идеограмме "сойёмбо" они имеют следующий смысл: пусть весь народ будет дружен и единоклубен, и тогда он будет крепче каменных стен крепостей. Огонь означал расцвет, возрождение, подъем и т.д. В идеограмме "сойёмбо" три языка пламени наверху означают процветание народа в прошлом, настоящем и будущем. Под ними солнце и месяц — древнейшие тотемы, о которых в сказаниях поется: "Народ монгольский, чей отец — молодой месяц, чья мать — золотое солнце". Над идеограммой "сойёмбо" помещен круг с вписанными в него пятиконечной звездой, серпом и молотом.

Интересно, что подобная символика характерна не только для орнаментальных росписей и зарисовок Манибадара, но и для его станковых работ. Одной из наиболее значительных и известных станковых работ художника является картина "Новая Монголия" (1956; ГМИНВ). Женщина — аратка — символ новой Монголии — окружена изображениями традиционных пяти

видов животных. Чуть выше пейзаж Улан-Батора — символ индустриализации страны. Эту композицию обрамляет бордюр, заполненный растительным орнаментом — "цэцэг голтой хээ". Низ композиции украшен изображением алых стягов, гирлянд цветов — образительным аналогом орнамента "цэцэг голтой хээ". Эта картина хронологически совпадает с работами Ядам-суреана, Сэнгэцохио, положившими начало живописи "монгол дзураг", и является одной из ее программных работ.

Поиски Манибадаром новых путей в искусстве, разработка композиций, состоящих из символов и аллегорий, нашли свое завершение в работах художников "монгол дзураг" следующих поколений.

¹ О роли орнамента в оформлении книги см.: Шугар, Из истории монгольского книгопечатания, — "Монголия", 1964, № 1.

² См., например: Н.В.Кочешков, Монгольский орнамент, — СМ, 1965, № 3; Его же, Монгольская орнаментика и ее характерные особенности, — "Доклады по этнографии", вып. 4, 1966; Его же, Народное искусство монголов, М., 1973; M. Bayer, Mongol Jewellery, København, 1952; S. Hummel, Die lamaistische Kunst, Leipzig, 1955.

³ С.В.Иванов. Орнамент народов Сибири как исторический источник, М.-Л., 1963, стр. 19.

⁴ Л.Гумилев, Искусство и этнос, — ДИ, 1972, № 1.

⁵ Г.Губер, П.Фитце, Персидско-монгольский художественный стиль как пример культурного влияния монгольских кочевников на оседлый народ, — Роль кочевых народов в цивилизации Центральной Азии, Улан-Батор, 1974; Н.В.Кочешков, Монгольская орнаментика, стр. 95; Ринчен, Народный декоративный орнамент монголов, — Ринчен, Из нашего культурного наследия, Улан-Батор, 1958, стр. 70.

⁶ Д.Банзаров, Черная вера или шаманство у монголов, Казань, 1846, стр. 26; Ц.Ж.Жамцарано, Онгоны агинских бурят, б.м., 1909.

⁷ Следует учитывать, что многие древнейшие верования были восприняты буддизмом-ламаизмом и получили дальнейшее

развитие и интерпретацию. См., например: Х.Б.Кануков, Будда-ламаизм и его последствия, Астрахань, 1928, стр. 7.

⁸ Паоло Карпини, История монголов, СПб, 1911, стр. 107.

⁹ Г.Н.Потанин, Тацгутско-тибетская окраина Китая и Центральная Монголия, М., 1950, стр. 135.

¹⁰ Н.М.Пржевальский, Монголия и страна тангутов, М., 1946, стр. 137-138.

¹¹ О нем см.: И.Ф.Ломакина, Изобразительное искусство современной Монголии, Улан-Батор, 1970, стр. 41; Н.В.Кочешков, Встречи с искусством Монголии, М., 1971, стр. 37.

¹² Манибадар, Альбом орнаментов, б.м., (1956). О нем см.: Ринчен, Ук.соч., стр. 70-72.

¹³ Д.Кара, Книги монгольских кочевников, М., 1972, стр. 88.

¹⁴ Ринчен, Ук. соч.

С.Н.Соколов

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ТЕМА "ЧЕТЫРЕ СОВЕРШЕННЫХ"
("СЫ ЦЗЮНЬЦЗЫ") В ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ

Подход к проблеме символики в искусстве может быть самым разнообразным — от изучения символа как условного знака, выступающего органическим качеством всякой художественной условности, до рассмотрения символа в узких рамках тотемного, эзотерического, религиозно-философского круга.

Для средневекового и современного традиционного искусства Китая с его ярким тяготением к устойчивым каноническим структурам наиболее характерной является широко развитая, устойчивая система канонизированной символики.

Особое место в изобразительном и прикладном искусстве принадлежит символической трактовке различных тем из мира природы. Насыщенные лирическим и философским содержанием эти темы связаны с миром поэзии и различных этико-философских учений.

В ряду наиболее распространенных тем — "четыре совершенных" ("сы цзюньцзы") — изображение бамбука, орхидеи, дикой сливы ("мэй") и хризантемы, которые соответственно в различных модуляциях символизируют — крепость и внутреннюю силу, нежность и душевную чуткость, вечную юность и светлость духа, утонченность и душевное богатство (разновидности темы "сы цзюньцзы": тема "три друга холодной поры" ("суй хань сань ю") и тема "пять чистых" ("у цин"), где помимо названных символов вводится сосна — символ

старческой крепости и камень — символ глубокой умудренности).

В истоках темы "сы цзюньцзы" лежит поэтика образа "совершенного человека" ("цзюньцзы") как этического идеала "Лунь юя", утверждающего ценность свободы и чистоты человеческого духа.

Вспомним основные качества "цзюньцзы" по "Лунь юю", это: "неуподобленность сосуду" ("буци")¹, "мягкость" ("хэ")², "прямота" ("чжун")³, "культура" ("вань")⁴, гармонично сочетающаяся с "естественностью-природой" ("чжи")⁵.

Идеал "цзюньцзы" образно раскрывается в "Чуньцю фанлу" и у Ян Сына в "Фаянь".

"Лучший человек (то есть "цзюньцзы" — С.С.) сравним с яшмой (то есть нефритом — С.С.). Как яшма влажна (внутренне, в самой себе), но не потеет, так и он, будучи человеческим (сочася своим человеколюбием), остается в высшей чистоте (отвлеченной, непроявляемой). Как яшма угловата, но не убьет, так и он, полный (непреклонного) долга, не повредит", — читаем в "Чуньцю фанлу"⁶.

И у Ян Сына в "Фаянь"⁷: "Некто спросил меня, как уподобить яшме лучшего человека. Я отвечал: яшма элементарно чиста (без примесей) и струиста, тепла и влажна, мягка и тверда, предмет наслаждения — и угловата... Бросим это! Не выразить образом (души лучшего человека)".

Такие свойства нефрита-яшмы, как "чистота" ("цинцзе", "чуньлунь"), "изящество" ("вань") и "угловатость" ("лянь"), раскрывая главное в облике "цзюньцзы", имеют определяющее значение при художественном воплощении его образа не только в живописи и поэзии, но и в прикладном искусстве.

Представляют интерес различные стороны изучения темы "сы цзюньцзы": и семантико-историческая, и художественно-историческая, и вопрос о развитии темы в прикладном искусстве на фоне связей с ее трактовками в живописи и поэзии и др.

Особого внимания заслуживает вопрос о том, какое значение имеет в данном случае канонизированный символ для художника в его работе над произведением, какие возможности открываются перед ним в плане художественного построения

образа, каковы пути и методы воплощения символической темы в материале и, наконец, соответственно, какую роль играет канонизированный символ в образном звучании произведения прикладного искусства.

Данный аспект представляет интерес и по той причине, что именно здесь, то есть в области канонизированного символа и особенно в рамках прикладного искусства, проявляются, казалось бы, самые консервативные стороны и такого явления, как канон, и такого, как символ. В самом деле, здесь, открывается путь к формальному использованию готовых знаков, дорога к ремесленному штампу.

Однако, оставим в стороне примеры действительно формального использования канонизированных символов, когда декор строится на механическом соединении символических элементов и декоративные качества произведения не связываются с содержанием той или иной символической темы. (Именно в этих случаях и происходит отмеченный Н.С. Николаевой ⁸ переход от символа к аллегории).

Остановимся на нескольких примерах активного творческого подхода к символической теме "сы цзюньцзы", основываясь на произведениях XVIII—XX вв. из собрания ГМИИВ. Обращаясь к произведениям разного времени и имея дело с анонимными авторами, вместе с тем будем говорить о художнике, вложившем свое творческое понимание темы "сы цзюньцзы" в то или иное произведение. Взятый аспект позволяет проанализировать здесь некоего, так сказать, "суммарного" автора, объединяющего художника, его мастерскую и его время и интересного внесенным в произведение творческим началом (в данном случае вне конкретно-исторических дифференциаций).

Итак, остановимся на нескольких примерах.

В фарфоровых чашечках "вань" правления Юн-чжэн (1723—1736) с изображением бамбука, выполненным подглазурной росписью кобальтом, обращает внимание цельность всех компонентов — легкость и воздушность полусферической формы, спокойная гармония пропорций, найденного соотношения высоты, диаметров верхнего края и основания сосуда, белизна и тонкость чуть прозрачного черепка, тихое, мягкое звучание глазурированной поверхности, наконец, сдержанное, нежное, никак не раздражающее чистую белизну черепка мерцание светло-го-

лубой росписи, тонкого контурного рисунка, веток бамбука, словно в утренней дымке возникающих и пропадающих при разных поворотах чашечки. При соприкосновении в пальцах и на губах возникает ощущение нежной хрупкости, почти невесомости... Представляешь, сколь органичен тут тонкий аромат вина ли, чая ли... Весь художественный строй произведения как бы выявляет и подчеркивает такие качества бамбука — "цзюньцзы", как нежность, легкость, простота, устойчивость, утонченность и, может быть, особенно явственно — мягкость и женственность. В раскрытии поэтики искусства Китая всегда помогают ассоциативные образы. Рядом с этими произведениями в памяти возникает и тот особый настрой женственной чистоты, который свойственен пейзажам Ни Цзэня, и тихая, мягкая музыка "Мадонны Конастабеле" Рафаэля, и гармоничский лад чистых пластических форм церкви Трифона в Напрудном. В отличающих эти произведения интонациях камерности, затаенности слышится нежная мелодия женственной чистоты, созвучная с поэтическим образом из стихотворения Р. Бернса "Ночлег в пути".

Другие материалы, другое назначение рождает совсем иное изображение того же мотива, обращение к другим сторонам и раскрытие других качеств бамбука — "цзюньцзы".

Например, в бамбуковой стопке для кистей XVIII в. художник, используя возможности материала, подчеркивает прежде всего свободу, естественность. Подробно и искусно вырезанные на цилиндрическом тулове рельефные листья полны трепета, как бы ощущаются порывы ветра, слышится шелест листьев. Произведение кажется созданием самой природы. В то же время как бы возникающая из листьев форма сосуда с широкой и удобной горловиной очень устойчива. Гармоничное единство динамичности в листе и спокойной устойчивости формы, силуэта стопки, искусность резьбы и ее живость, сходство с живой природой — прекрасно отвечают назначению сосуда, побуждая художника или каллиграфа к мастерству: свободе, естественности, прямоте.

В современном лаковом подносе возможности материала позволяют художнику, бросив на черную блестящую лаковую поверхность прямоугольника орнаментально решенную ветку, подчеркнуть такие качества бамбука — "цзюньцзы" как изя-

щество, блеск. Выполненная инкрустацией серебром ветка кажется бликами луны на спокойной темноте озерной глади, произведению передается "сверкающая чистота" бамбука — "цзюньцзы", и этот настрой гармонично связывается с назначением подноса.

Если в фарфоровых чашечках "вань" вырисовывается женственная чистота бамбука — "цзюньцзы", то в современных керамических коричневых чашечках из Исина с выгравированным на них изображением бамбука, — напротив, мужественность, скрытое в грубоватости изящество, не тихая, а скорее опресненная простота. Если в первых — аромат чая, то во вторых — сосредоточенность чайной церемонии.

Характер материала, назначение произведения помогают художнику раскрывать бесконечно разнообразные оттенки и грани и в других мотивах темы "сы цзюньцзы".

Предназначенный для стола ученого, литератора или художника сосуд для воды из нефрита XIX в. с изображением орхидей рисует прозрачность, чистоту нефритоподобного "цзюньцзы". Изображение лаконично, условно, резец, кажется, едва коснулся камня, и коричневое пятнышко как бы само стало лепестком цветка. Теплота камня, ощущение его в руке, игра на нем световых бликов — все это входит в круг восприятия произведения и все это целостно, гармонично вместе с орхидеей, возникающей из серовато-голубой гладкой поверхности камня, проникнуто единой впечатляющей мелодией прозрачной, светлой и нетленной чистоты.

Совсем иначе звучит тот же мотив на тушечнице из черного камня XIX в. Изображение склонившихся со скалы орхидей выгравированно на прямоугольнике крышки быстрым и крепким резцом. Особый эффект достигается соотношением устойчивой, тяжелой формы тушечницы и легкости, невесомости орхидей. Если в сосуде для воды из нефрита — пронизанность светом, то здесь — устойчивость и изящество. В соответствии с назначением произведения утверждается сила и красота, необходимые для кисти художника, каллиграфа.

Не менее разнообразны решения, пожалуй, наиболее популярного в прикладном искусстве Китая мотива цветущей сливы ("мэйхуа").

В вазе из розового кварца конца XIX в. используется

игра переходов, бликов, вес глыбы. Сплошь украшенной ветками мэйхуа вазой художник как бы передает вечную свежесть, сочность, полноту духа "цзюньцзы", оставляя лишь для поверхностного восприятия аллегорию новогоднего благопожелания.

Интересно сравнить два различных раскрытия мотива мэйхуа в фарфоре.

Выразителен художественный язык вазы "черного семейства" правления Кан-си (1662—1722), где по черной эмали в технике резерва даны белые цветы мэйхуа. В уравновешенности этого контраста белого-черного и в строгой гармонии силуэта звучит "холодная чистота" мэйхуа — "цзюньцзы" возникает образ красоты строгой и целомудренной.

Если на вазе "черного семейства" художник нашел возможным изобразить дерево, которое ветками словно обвивает туловище, то на другой вазе правления Кан-си, выполненное подглазурной росписью кобальтом изображение мэйхуа более орнаментально: разбросанные по туловищу белые цветы объединены пульсирующей синевой многотонального фона, который представляет собой традиционный мотив — "треснувший лед". Мотив "треснувшего льда" усиливает тему чистоты и весны. Соотношением белизны цветов и переходов фона создается ощущение весенней возбужденности, светлой праздничности. Форма вазы шире и свободнее по сравнению со сдержанной и камерной формой вазы "черного семейства", вместо строгой и целомудренной красоты здесь возникает образ красоты юной и свежей.

Тот же мотив "мэйхуа и треснувший лед" находит иное звучание в украшенной золотой нитью черной парчевой ткани XIX в. Здесь декор, построенный на золотых контурах цветов, объединенных золотыми паутинковидными трещинками льда, полон воздушности, легкости. Цветы разбросаны свободно и в то же время весь декор очень целен. Соотношение золотых контуров и черного фона создает эффект праздничности и благородства. И эти качества — свобода и цельность, праздничность и благородство, а также насыщенность и легкость декора воспринимаются не только как декоративные качества произведения, но и как качества мэйхуа — "цзюньцзы".

Столь же разнообразен подход к изображению другого мотива темы "сы цзюньцзы" — хризантемы.

Например, в соответствии со свойствами материала этот мотив в современном изделии на слоистой кости, предназначенном для украшения стола, не растворяясь в орнаментальном ритме, как бы передает горьковато-прохладную чистоту осеннего воздуха, хрупкость, изысканность.

В современной же вазе, выполненной в технике перегородчатой эмали, в сложном орнаментальном решении подчеркивается густота, многообразие форм лепестков, демонстрируется изощренная техника, как бы передается насыщенность, густота осеннего воздуха.

И, наконец, в вышивке XIX в., используя разнообразные приемы "письма иглой", разные оттенки шелка, художник создает ощущение солнечности, мягкой теплоты осеннего воздуха, блеска окрашенных солнцем хризантем на опушке леса, воспетых знаменитым певцом хризантем Тао Юань-мином⁹:

"Небо высоко-высоко, строгий пейзаж четок и чист.

Издали если смотреть, все удивительно взору, все предельно чудесно.

Благоуханные хризантемы сверкают там на опушке.

Синие сосны венчают собою утесы.

В ес-щеде несущую чистоту, изящество их".

Подобного рода примеров, позволяющих говорить о многообразии художественно-смысловых оттенков, раскрываемых в символической теме "сы цзюньцзы" при творческом подходе к ней, можно было бы привести бесконечное множество.

Думается, однако, что и на основе уже приведенных (пусть, быть может, недостаточно наглядно) примеров во взятом аспекте можно сделать некоторые выводы.

Канонизированный символ типа "сы цзюньцзы", снимая дистанцию между орнаментом и изображением, позволяет делать акцент на правдивости переживания образа, исходя из характера материала и назначения произведения, которые определяют меру условности в трактовке изобразительного мотива.

Символ как наличие априорного смысла отводит от дробности-рассказа живописного склада и от формально-декоративного уклона, позволяет концентрировать внимание на какой-то одной стороне образа, усиливает целостность звучания художественно-образной системы произведения.

Освобождая художника от необходимости представления —

пересказа внешних черт изображаемого мотива, символ открывает перед ним возможность творческого высказывания, построения образа на основе нюансов, градаций, связанных опять-таки с характером материала. Предельно условным языком, отдельной интонацией может быть передано сложное содержание.

Раскрывая какую-то новую, свою грань символической темы, произведение творческого плана в то же время несет в себе все богатство подтекстов философского и поэтического склада, связанных с этой темой. Таким образом канонизированный символ повышает глубину, емкость образного и, так сказать, идейного звучания произведения прикладного искусства.

Сообразно с глубиной, диапазоном, гибкостью этико-эстетического потенциала символической темы определяются возможности ее творческого использования.

Содержание темы, накладываясь на ее интерпретацию в том или ином материале, вводит зрителя в круг этико-эстетических идеалов, связанных с данным символом, в сферу определенного этико-эстетического настроения.

Таким образом, общность определенных этико-эстетических идеалов, определенного эмоционального настроения, вносимая в произведение прикладного искусства символической темой, открывает радость узнавания, сопереживания, близости, снимает временную и пространственную дистанцию, определяет очень ценную коммуникативную функцию канонизированного символа типа "сы цзюньцзы".

Возможно, именно этот этический аспект, связанный с многогранной этической наполненностью художественного языка, вносимой в произведение подобным канонизированным символом и составляет одну из наиболее своеобразных и специфических сторон рассматриваемого явления в традиционном искусстве Китая.

1 "Лунь юй", гл. 2, 12.

2 Там же, гл. 13, 23.

3 Там же, гл. 16, 10.

4 Там же, гл. 6; 12; 14.

⁵ Там же, гл. 6, 16.

⁶ См.: В.М.Алексеев, Китайская поэма о поэте, Пг., 1916, стр. 271.

⁷ См.: Там же.

⁸ Н.С.Николаева, Декоративное искусство Китая и Японии и проблема семантики декора, - ИСГМИНВ, вып. 9, 1976.

⁹ См.: Тао Юань-мин цзи.(Сочинения), Пекин, 1956 (на кит. яз.), стр. 20.

Л.П.Сычёв

КИТАЙСКИЙ ДЕКОР КАК ЧАСТЬ ЕДИНОЙ СИСТЕМЫ КОСМОЛОГИЧЕСКИХ СИМВОЛОВ

Общеизвестно, что искусство Китая, и особенно функциональное, до предела насыщено символикой. Причем даже неискушенному зрителю бросается в глаза повторяемость одних и тех же комплексов символических изображений и в архитектурном орнаменте, и в декоре бронзовых зеркал, и на тканях торжественных одеяний.

Внимательное изучение предметов, несущих декор, приводит к выводу, что часто символом служат не только элементы декора, не только система этих элементов, но и сама структура декорированных предметов. Символом может быть планировка дворца и даже целого города. Символом может быть состав компонентов костюма. Но, что еще интереснее, все это - лишь часть единой символической системы, пронизывавшей в прошлом буквально все стороны жизни китайца и отражавшей самую суть его мышления.

В основе этой системы лежит представление о жизни как о бесконечной цепи перемен, как о непрестанном движении, обусловленном взаимодействием двух противоположных начал: активной мужской силы Ян и пассивной женской силы Инь. Здесь необходимо сказать, что весьма распространенное в китаистике определение Инь-Ян как начала отрицательного и начала положительного противоречит духу древнекитайской натурфилософии, где эти две силы Природы рассматриваются как Мать и Отец, совместно творящие Жизнь. Зримым воплощением Ян и Инь китайцу представлялись Небо и Земля. И снова хо-

чется подчеркнуть, что образ Земли-Матери, Земли-кормилицы никак не выжето с представлением об отрицательном начале. В "И цзине"¹ сказано: "У Инь и Ян общие свойства, но у твердого и мягкого есть своеобразие. В этом — творческая сущность Неба и Земли".

Небо и Земля одновременно и едины, и противоположны. Они едины в своем творческом порыве, но это единство ничто иное, как гармония единичности и множественности. Небо единично и бесконечно. Поэтому его эмблема — круг, очерченный одной, бесконечной линией. Земля множественна и конечна. Поэтому ее эмблема — квадрат, очерченный многими линиями, из которых каждая оканчивается углом. Сочетание квадрата и объемлющего его круга мы видим и в форме монеты, и в декоре бронзовых зеркал, и в системе декора торжественных одежий, и, наконец, в квадратном плане города, причем горизонт мыслится кругом, заключившим его в свои объятия. А иногда мы видим полное слияние круга и квадрата, как, например, в плане ансамбля Алтаря Неба и Храма моления об урожае в Пекине или в навесе ритуального головного убора древних императоров (табл. УШ).

Образ слияния Неба и Земли в творческом порыве — это дождь, особенно вешний грозовой ливень. Отсюда бесконечные спирали и зигзаги, графически выражающие облака, волны, гром и молнию, которые всегда были лейтмотивом китайского орнамента.

Интересно, например, сравнить декор бронзовых зеркал периода Хань (табл. IX) и торжественного халата "лунпао" периода Цин. И край зеркала, и подол "лунпао" украшены узором волн. Это — круг Неба, границей которого мыслится горизонт мирового океана. В центре зеркала — квадрат Земли с выступом-горой посередине. На "лунпао" Землю тоже символизируют горы. Это — скалы, выступающие из моря впереди, сзади и по бокам. Мысленно соединяя вершины четырех скал прямыми линиями, мы опять-таки получаем квадрат Земли. Кроме того, и на зеркале и на "лунпао" важное место занимает облачный узор, то есть выражена идея дождя как средства единения Неба и Земли. Таким образом, и зеркало, и "лунпао" являют нам картину космоса в миниатюре.

Облака, гром, молнии и потоки ливня в представлении

китайцев связывались с образом дракона. Отсюда стократ повторяемые изображения этого фантастического животного — повелителя туч и водной стихии, играющего шаром молнии, иногда реалистические, а иногда предельно стилизованные, превращенные в знак, который уже трудно отличить от знака облака или знака грома. Очень типичны случаи, когда оба метода изображения сливаются воедино, подчеркивая друг друга. Это можно увидеть и на бронзовом сосуде II тыс. до н.э., и на бордюре вышивки начала XX в. Совмещение противоположных методов изображения дракона в одном произведении чрезвычайно характерно для Китая и ярко выражает двуединую сущность этого образа слияния Неба и Земли, воплощающего дуализм Духа и Плоти, Скрытого и Явного.

Результатом слияния Неба и Земли было рождение пяти первоэлементов, из которых складываются десять тысяч вещей. Чередование этих первоэлементов определяет все явления зримого и незримого мира.

Эти элементы суть: Дерево, Огонь, Земля, Металл и Вода.

Необходимо обратить внимание на порядок перечисления этих элементов. В различных работах китаистов, а часто и в китайских источниках дается другая последовательность, но только эта, основанная на теории "сяншэн", то есть "взаимного порождения", вписывается в единую символическую систему и только на ней основывалась древняя ритуальная практика. Это станет понятным, если рассмотреть те многочисленные ассоциации, которые возникают, когда мы думаем о пяти первоэлементах.

Дерево — это Восток, Утро, Весна, Начало, планета Юпитер, Пион. Символический цвет Дерева — зеленый, цвет пробуждающейся растительности. Хранитель Востока — Зеленый дракон (Цинлун). Его всегда изображали с востока у входа в культовые здания или на их восточной стене, а также в "восточной" части декора бронзовых зеркал (ведь их декор представлял собой картину мироздания, а следовательно был ориентирован по странам света). Он часто держал в лапах диск Солнца с изображением ворона — эмблему наступления Дня, Рождения Жизни (табл. IX, левый нижний угол).

Дерево рождает Огонь

За Весной идет Лето.

Огонь - это Юг, День, Лето, планета Марс, Лотос. Символический цвет Огня, конечно, красный. Хранитель Юга - Красная птица (Чжуцзяо). Она символизирует самый высокий взлет солнца в полдень и в день летнего солнцестояния. Красную птицу всегда изображали на южной стене культовых зданий и в "южной" части декора бронзовых зеркал (табл. IX, левый верхний угол).

Огонь рождает Землю.

Это представление, вероятно, связано с подсечно-огневым земледелием, при котором пепел превращался в плодородную почву.

За Летом идет время жатвы.

В пространственном плане Земля занимает Середину. Но переходя во временной план, чтобы принять участие в круговороте времен года, она выходит на круг между Летом и Осенью, то есть в ту пору, когда она отдает свои плоды людям. Символический цвет Земли - желтый, цвет лессовой почвы и созревших хлебов.

Земля рождает Металл.

За временем жатвы наступает Осень.

Металл - это Запад, Вечер, Осень, Конец, планета Венера, Хризантема. Символический цвет Металла, а следовательно и Осени - белый. В "Эрзя" ² это объясняется тем, что осенью закрома наполняются белоснежным зерном риса. Хранитель Запада - Белый тигр (Байху), держащий в лапах диск Луны - эмблему наступления Ночи, Завершения, Смерти. Однако Смерть рассматривается как начало Бессмертия. В общем круговороте времен Жизнь вечна. Об этом говорит символическое изображение зайца или жабы на диске Луны в лапах тигра Запада (табл. IX, правый верхний угол). Заяц толчет в ступке гриб "линчи" для приготовления эликсира бессмертия. Жаба в китайской мифологии ассоциируется с женским образом Чан Э и тоже связана с этим снадобьем. Белого тигра всегда изображали с запада от входа в культовые здания или на их западной стене и в "западной" части декора бронзовых зеркал.

Теперь, если вспомнить, что ворон на диске Солнца в лапах дракона Востока ассоциируется с мужским образом - су-

пругом Чан Э, стрелком И, напоминая миф об убийстве из лука девяти солнц, то невольно придет на ум, что пара Дракон-Тигр - это символ диалектики бытия. Солнце в лапах дракона - это начало Жизни, но в нем уже предчувствие Конца - образ ворона (Смерть). Луна в лапах тигра - это конец Жизни, но в ней уже предчувствие Начала - образ зайца или жабы (Бессмертие). Все это - образная расшифровка того, что в абстрактной форме выражено символом "тайцзиту", где в недрах светлого вихря (Ян) мы видим черную точку (зарождение Инь), а в недрах темного вихря (Инь), видим светлую точку (зарождение Ян) (табл. X).

Интересно, почему именно тигр служит эмблемой Запада? Здесь перед нами очень характерное явление - это тенденция во что бы то ни стало сохранить стройность символической системы, даже если это в какой-то степени противоречит логике. Так, с одной стороны Восток и Запад противостоят друг другу как начало Света и начало Тьмы, то есть как сферы мужской силы (Ян) и сфера женской силы (Инь). Отсюда только что упомянутая связь солнечного ворона со стрелком И, а лунной жабы с его супругой Чан-э, отсюда изображения Фу-си с диском Солнца в качестве атрибута и его супруги Нюй-ва, держащей диск Луны (табл. XI), отсюда же образы Дун-ван-гуна, властелина Востока с драконом у ног и Си-ван-му, владычицы Запада с тигром в качестве хранителя (Инань). Но, с другой стороны, Восток ассоциируется с миром духовным, с разумом, с интеллектом. Запад же - с миром телесным, а отсюда и с физической силой. Именно поэтому, когда император сидел в аудиенцзале, обратив лицо в сторону Юга (а он всегда так сидел), то по его левую руку, то есть с востока стояли мудрые как драконы гражданские чиновники, а по правую руку, то есть с запада - сильные как тигры военные. Так мы сталкиваемся с парадоксом. Физическая сила и военная деятельность оказываются в сфере женского начала Инь. Заметим, что и изображения в храмах, и декор бронзовых зеркал, и мизансцены аудиенцзала повторяют все ту же единую символическую систему.

Но перейдем к следующему первэлементу.

Металл рождает Воду (вероятно имеется в виду явление отпотевания металла).

После Осени приходит Зима.

Вода это Север, Ночь, Зима, Покой, Развитие, ушедшее внутрь, планета Меркурий, Мэйхуа как предвестие возрождения Природы. Символический цвет Воды — черный. Хранитель Севера — Черная черепаха в объятиях змеи (Сюаньзу). Это очень интересный образ, воплощающий слияние Неба и Земли. Ведь именно зимой, в день зимнего солнцестояния в недрах Мрака зарождается Свет. Ночь начинает убывать, а день расти. Этот момент считался первоимпульсом годового цикла. Сюаньзу всегда изображали на северной стене культовых зданий и в "северной" части декора. бронзовых зеркал (табл. IX, правый нижний угол).

Итак, последовательность в перечислении первоэлементов по теории "сяншэнь" — это последовательность чередования времен года. Связанная с этим цветовая символика особенно ярко проявилась в древних обычаях, описанных в "Ли цзи" ³.

Весной все надевают зеленые одеяния и выходят встречать Весну в восточном предместье столицы. В колесницу императора, осененную зеленым знаменем, впряжены зеленые драконы (кони).

Летом все облачаются в красное, чтобы встретить Лето на южной окраине города. На колеснице императора воздвигнуто красное знамя. Везут ее красные кони.

С приходом времени уборки урожая господствует желтый цвет.

Осень встречают в западном предместье города. И одежда, и знамена, и кони — все белое.

При встрече Зимы за северными пределами столицы во всем господствует черный цвет.

Насколько древни представления, которые легли в основу описанной выше системы символов и связанных с ней обычаев, можно судить по открытиям археологов. Так, например, обнаружено, что еще во II тыс. до н.э. города были окружены квадратами стен с воротами, строго ориентированными по сторонам света. И эта планировка пережила века и тысячелетия. В ныне еще существующем императорском городе-дворце в Пекине мы видим ту же основу планировки, доведенную до крайней изощренности.

Южные ворота называются Тяньаньмэнь, то есть Ворота

небесного покоя. Прямая дорога от них ведет к круглому Алтарю Неба в южном предместье. Северные ворота дворца называются Дианьмэнь, то есть Ворота земного покоя. Дорога от них ведет к квадратному Алтарю Земли в северном предместье. За "Восточными воротами" находится Храм Солица, а за "Западными воротами" — Храм Луны. И соответственно у императора, сидевшего в тронном зале лицом к Югу, на восточном плече было вышито солнце, а на западном — луна. Личные покои императорской четы расположены в трех дворцовых зданиях, каждое из них имеет свое название. В название южного, где жил император, входит иероглиф "Цянь" — наименование графического символа (триграммы) мужского начала в "И цзинь". В название северного, где жила императрица, входит иероглиф "Кунь" — наименование женского начала. И наконец в название среднего павильона, где встречались обе августейшие особы, входит иероглиф "Тай", то есть наименование гексаграммы, составленной из мужской триграммы "Цянь" и женской "Кунь" — символ слияния двух великих Начал.

Возвращаясь в глубь тысячелетий и пытаюсь найти самые ранние свидетельства связи культа стран света с цветовой символикой, остановимся на бронзовом сосуде "тулу" периода Шан (Инь) с четырьмя углублениями по краям и отверстием в середине, который служил своеобразной палитрой древнему художнику. Осадок в углублениях "тулу" подвергли химическому анализу и обнаружили зеленый, красный, белый и черный красители, то есть четыре символических цвета стран света и времен года. Это, так же, как и пышный декор, заставляет предполагать, что "тулу" служил во время окраски ритуальной утвари, употреблявшейся в связи с культом владычиц четырех стран света, существование которого в период Шан (Инь) убедительно доказывает А.А.Серкина ⁴. Кроме того, можно предположить, что в центральное отверстие "тулу" вставлялся сосуд из более ценного материала, например нефрита, для наиболее почитаемого в то время цвета — желтого, то есть цвета Земли, цвета Середины, цвета времени жатвы.

Отзвук связи символических цветов и времен года можно проследить и в административном устройстве древнейшего Китая. Так, мифический правитель Хуан-ди назвал своего чиновника, ведавшего церемониалом, зеленооблачным, потому что

зеленый цвет — это цвет Начала, а церемониал — начальный принцип в поведении человека. Несколько веков спустя, в период Чжоу ведомство церемониала называлось Чуньгуань, то есть Весенним. Чиновник Хуан-ди, ведавший военными делами, именовался краснооблачным, а ведомство военных дел в период Чжоу — Сягуань, то есть Летним. Белооблачному "министру юстиции" Хуан-ди соответствовало Цюгуань, то есть Осеннее ведомство в период Чжоу, а чернооблачному "министру общественных работ" — Дунгуань, то есть Зимнее ведомство.

А как историки описывали события давно минувших времен? В "Шу цзинь" ⁵, например, сказано, будто легендарный правитель Яо весной послал одного своего чиновника на Восток наблюдать за весенними работами, другого послал летом на Юг инспектировать летние работы и т.д. Ясно, что и весенние и летние и другие сезонные работы велись по всей стране, но, копируя единую символическую систему, историк связывает время инспекционных поездок с соответствующими странами света.

Это в истории.

То же и в географии.

В Китае масса хаотически нагроможденных горных хребтов и пиков. Однако фиксируя внимание на пяти священных горах Уюэ: восточной Тайшань, южной Хэншань, западной Хуашань, северной Хэншань (названия южной и северной звучат одинаково, но пишут их разными иероглифами) и серединной Суншань, Китаец превращает в своем сознании карту своей страны в симметричную схему, соответствующую единой символической системе.

А как интересно переплетаются география и анатомия.

В трактате о живописи "Цзецзымань хуачжуань" помещены рисунки, имеющие целью обучить рисованию человеческого лица в соответствии с принципом Инь-Ян. Надо ответить, что хотя Ян — Свет, а Инь — Тень, сочетание Инь-Ян нельзя переводить словом "светотень". Дело в том, что для европейца светотень связана со случайной освещенностью объекта внешним источником света. Для китайца же это выявление при помощи светлого и темного письма постоянного соотношения выпуклых и вогнутых мест объекта. Это неотъемлемое свойство самого объекта, не зависящее от случайной освещен-

ности. И вот на рисунке в упомянутом трактате ⁶ изображены только выпуклости лица и все они названы именами пяти священных гор. Левая щека названа Восточной горой, подбородок — Северной горой, правая щека — Западной горой, — а нос — Срединной горой. Заметьте, что так же, как на китайских географических картах, на этом рисунке Юг сверху, а Север внизу. Ведь мы уже знаем, что Юг — это Огонь, а Огонь стремится вверх; Север — это Вода, а Вода стремится вниз. В первый момент может удивить, что расположение Востока и Запада на этом рисунке и в декоре бронзовых зеркал противоположны. Но и это не случайно. На зеркале символы расположены во временном плане и поэтому мы должны их рассматривать, повинувшись движению часовой стрелки, то есть по солнцу, а картина лица, отождествленная с картой Китая — это символическая картина, отображающая пространство, а не время. Изображение лица обычно представляется обращенным на Юг, в сторону благих влияний. Поэтому левая щека представляется восточной, а правая — западной. Чтобы не осталось сомнения в космологической значимости этого рисунка, надо взглянуть на другой рисунок в том же трактате ⁷, где левый глаз обозначен иероглифом "Солнце", а правый — иероглифом "Луна".

Все эти примеры можно множить и множить, но приведенных, думается, достаточно, чтобы составить представление о том, насколько едина и всепроникающа китайская система космологических символов (табл. XII). Зародившись в незапамятные времена и пережив века и тысячелетия, она подчас дает о себе знать и в наши дни. Приведем один пример. Когда Ци Бай-ши вырезал печать для своей жены, противостоящей ему в его представлении как противоположное начало, он подчеркнул это, изобразив с Востока дракона, а с Запада тигра.

Из всего сказанного, однако, нельзя делать вывода, что в Китае никогда ничего не менялось. Наоборот каждая новая эпоха вносила огромные изменения в нарисованную здесь схему, изменения и стилистические и во многих частях смысловые. Неизменными оставались только костяк, основа. Но это уже другая тема.

¹ См.: "Чжоу И Ван Хань чжу". ("Книга Перемен с комментариями Ван (Би) и Хань (Кан-бо)'), - Сы бу бэйяо. (Избранные произведения по четырем разделам), тетрадь № 3, Шанхай, б.г. (на кит. яз.), цзюань 8, стр. 6а.

² См.: "Эръя. Цзинь Го Пу чжу, Тан Лу Дэ-мин иньи". ("Древнейший толковый словарь" Эръя с комментариями цзиньского Го Пу и объяснениями звуков танского Лу Дэ-мина"), тетрадь 2, б.м., 1817-1818 (на кит. яз.), "Ши тинь". ("Объяснение неба"), стр. 1б.

³ См.: "Ли цзи". ("Записки о ритуале"), - Сы бу бэйяо. (Избранные произведения по четырем разделам), тетрадь № 28, Шанхай, б.г. (на кит. яз.), цзюань 5, стр. 1-23; "Хоу Хань шу". ("История Поздней Хань"), - Соинь Бона бэнь эршиси ши. (24 династийные истории в уменьшенном факсимильном издании Бона), т.8, Шанхай, 1959 (на кит. яз.), стр. 1898-1406.

⁴ А.А.Серкина, Опыт дешифровки древнейшего китайского письма, М., 1978, стр. 28.

⁵ См.: "Шу цзин" ("Книга исторических документов"), - J.Legge, The Chinese Classics, vol. 3, Hong Kong, 1960 (на кит. и англ. яз.), р. 18-21.

⁶ См.: "Цзецзыюань хуачжуань". ("Слово о живописи из сада с горчичное зерно"), т.4, Пекин, 1960 (на кит.яз.), стр. 60.

⁷ См.: там же, стр. 58.

Е.Н.Шелестова

ОПЫТ СРАВНЕНИЯ КИТАЙСКОЙ И ЯПОНСКОЙ ОРНАМЕНТИКИ В СВЯЗИ С ПРОБЛЕМАМИ РИТМА

Сформулированный еще в XIX в. вывод Н.Ф.Лоренца ¹ о полной невозможности найти точные отличительные признаки китайской и японской орнаментики излишне категоричен. Некоторые отличительные признаки выявляются, например, при сравнении китайской и японской орнаментики с точки зрения их ритмической структуры.

Избранная точка зрения не является искусственно навязанным дальневосточной эстетике, так как проблемы ритма занимают в ней важное место. Однако, попытки истолковать их (например, понятие "ритмическая витальность" - "цзюнь шан дун" - "киин сэйдо") в свете современной науки наталкиваются на большие трудности.

Дело осложняется, очевидно, и тем, что, как отметил Б.С.Мейлах ², хотя в современной науке и существует более пятидесяти определений ритма, его природа остается еще не вполне выясненной. Однако, как отметил А.В.Войно-Ясенецкий ³, ритмы живой материи не могут существовать без ритмов неорганической среды. Как отметил Д.Г.Элькин ⁴, в современной науке представление об отношении ритмов человеческого организма к ритмам внешней среды воплощено в формуле "РНР" - "Реакция Навязанного Ритма"; в советской психологии, в частности, в Одесском государственном университете имени И.И.Мечникова, накоплен значительный экспериментальный материал, свидетельствующий о том, что восприятие ритма представляет собой моделирование объективного раздражителя.

В свете современной науки не кажется наивным понятие "ритуал" в китайской философии, связанное с представлением об отношении ритмов искусства, в частности, орнамента, к ритмам действительности и трактованное "ритуал" как приспособление человека ко внешней среде. Согласно "Цзо чжуани"⁵, "ритуал — это устой (в отношениях) верхов и низов, основа и уток неба и земли. Он дает жизнь народу". Также согласно "Цзо чжуани"⁶, "ритуал (основан на) постоянстве (движения) неба, порядке (явлений) на земле и поведении народа. Раз небесные и земные (явления происходят) регулярно, то и народ берет их за образец, подражает ясности небесных (явлений) и согласовывается с характером земных (явлений)... Для поддержки... (природных качеств) и создан ритуал... Девять видов украшений (на одежде), шесть узоров и пять (их) сочетаний созданы для поддержки пяти цветов; девять напевов, песни всех земель, семь мелодий и шесть тонов созданы для поддержки пяти звуков". Согласно "Ли цзи"⁷, "все звуки возникают, рождаясь в сердце человека, а движения человеческого сердца порождаются всеми внешними предметами". Согласно же "Сянь-цзы"⁸ "ритуал служит (целям) удовлетворения (желаний)... Глаза (человека питают) прекрасные резные изделия из яшмы и металла, тонкие узоры и вышивки; уши — (звуки) колокола, барабана, флейты, гонга, лютни, гуслей, свирели юй и свирели шэн". За обывательной формой стоит еще не вполне разгаданное научное содержание: орнамент — это форма ассимилятивно-диссимилятивного освоения человеком внешней среды.

Сопоставим теперь китайский и японский орнамент⁹. Различия между ними заметно. В японском орнаменте всегда присутствуют так называемые "геометрические бienia" в виде колебаний светлых и темных линий и пятен. Рассматривание японского орнамента всегда связано с феноменом "колебания (или чередования) внимания". Японский орнамент часто строится на оптических иллюзиях, называемых "лестница Шредера", или "колеблющийся куб", или "алмазный Манхэттен"¹⁰, то есть напоминает структуру из блоков, которые могут рассматриваться то как выступы, то как впадины, но в каком-то промежуточном положении структура неожиданно начинает ко-

лебаться: выступы быстро превращаются во впадины и наоборот — это и есть феномен "колебания (или чередования) внимания". Японский орнамент, самый простой, например, "масутага" или "итата", всегда строится на оптических иллюзиях, будучи при рассмотрении то выпуклым, то вогнутым.

Ничего недобного не наблюдается в китайском орнаменте: китайский орнамент никогда не подвластен колебаниям, линии и пятна в нем как бы застыли.

Очевидно, можно утверждать, что японские орнаменты являются моделями ритмических раздражителей, характерных для Японии как для страны особо капризной погоды и сейсмичности. Природная среда Японии так же отличается от природной среды Китая, как японская метрическая система "рэнга", отличающаяся стабильностью, отличается от китайской метрической системы "хуаньгу", с ее инееподобной застылостью. Естественно, что и японские орнаменты являются динамогенными, как бы соответствуя прихотливым ритмам природной среды Японии. Однако, нельзя удовлетвориться выводом, что отличительным признаком японского орнамента является применение колебательных оптических иллюзий.

Еще в XIX в. М.А.Расинэ II сформулировал вывод, что отличительным признаком японского орнамента является применение перспективы¹². Перспектива применяется и прямая, и обратная, часто та и другая одновременно (для японского искусства вообще характерна комбинированная перспектива, взять хотя бы самого национального из японских пейзажистов — Хиросигэ). Использование перспективы в японском орнаменте наводит на мысль, что японцы как бы учитывают активное противодействие пустого пространства — "канви", на которую наносится "рисунок".

Отношение к пустому пространству у японцев действительно следует сравнить с таковым у китайцев. Для китайцев пустота есть своего рода фикция. Согласно "Дао дэ цзиню"¹³, "пустое становится наполненным". Также согласно "Дао дэ цзиню"¹⁴, "разве пространство между небом и землей не похоже на кузнечный мех? Чем больше (в нем) пустоты, тем больше (он) действует, чем сильнее (в нем) движение, тем больше (из него) выходит (ветер)". Отношение китайцев к пустоте уместно сравнить с декартовской моделью взаимодей-

ствия, согласно которой взаимодействие тел не может осуществляться через пустоту, но только через суррогат наполненности — эфир, через его вихреобразные движения. И, наверное, не случайное совпадение (а результат единообразного мышления), что китайский декор отмечен вихреобразностью. Зачем приводить другие примеры, если символ "инь-ян" тоже представляет из себя два разнонаправленных, но взаимноуравновешенных сплетшихся завихрения: это как бы эталон китайского декора.

Отношение к пустому пространству у японцев совершенно иное. Если для китайцев пустота есть потенциальная наполненность, то есть она пассивна, для японцев пустота — активна. Отношение японцев к пустоте уместно сравнить с ньютоновской моделью взаимодействия, согласно которой взаимодействие тел может осуществляться и через пустоту. Японцы¹⁵ говорят: "Если вы сожмете в руке мяч, то сила вашей руки, нарушившая его форму, сдавив воздух, находящийся внутри мяча, еще не есть сила искусства. Сила искусства — это воздух внутри мяча, распирающий мяч и сопротивляющийся вашему давлению". Пустое пространство — "кукан" — может стать фокусом икабана. Больше того, пауза (не только временная) становится главным принципом японского художественного исполнительства (принцип "ма" (в музыке, в театре Но, Кабуки) — принцип ожидания ответа — "ёдзё" — от того, что в творческом акте противопоставляет себя человеческому усилию, пробе человеческих сил, как бы интерфаза взаимодействия человека с внешней средой). Японский декор — это активное взаимодействие, борение с пустым пространством, как бы эластичным, сопротивляющимся, хотя и податливым в одно и то же время (в японском языке есть слово "нобитидзими" — "расширение и сжатие", "эластичность"). По Платону, ритм — это рисунок, а не канва. А для японцев пустое пространство — тоже стихия, причастная к ритмообразованию, оно утверждается, как "канва", которая образует единство с "рисунком". Пустое пространство ведет себя в

японском декоре не детерминированно, как в китайском. Но японский декор только кажется хаотичным, в отличие от китайского, главное в нем заключается в целостности самого явного, на первый взгляд, хаоса.

Согласно Кэнко-хоси¹⁶, "Китай — страна мелодии, там нет ритмичной музыки. Япония — страна... ритма, где нет мелодичной музыки". Это относится не только к музыке, а вообще к китайскому и японскому мышлению. Э.Диц¹⁷ дал прекрасные определения мелодии и ритма, что особенно ценно, — в применении к дальневосточной живописи, славящейся своим музыкальным характером. Согласно им, мелодия объединяет соответствующие друг другу мотивы и элементы в процессе гармонизации на плоскости (то есть мелодия осуществляет интеграцию), ритм же группирует их (то есть ритм осуществляет дифференциацию). Таким образом, китайский орнамент является интегральным, а японский — дифференциальным, или, другими словами, китайский орнамент является мелодическим, а японский — ритмическим.

Интегрирование лежит в основе китайского мышления. Согласно "Гунсунь Лун-цзы"¹⁸, "только разделение по-настоящему неделимо и подлинно в Поднебесной". О том же говорят даже особенности китайского языка: в китайском языке "и фан чжи фу" — "счастье для одной стороны" означает и "счастье для всего соседства", "и цзя жень" — "один" — и "семья", "люди", "вселенная". М.Гранэ¹⁹ отметил особенность китайцев как бы игнорировать в счете количественное различие чисел; китайцев интересует качественное различие чисел — принадлежность их, в зависимости от того, четные они или нечетные, к разряду "ян" или к разряду "инь", то есть числа объединяются между собой через промежуточные: 1 объединяется с 3 через промежуточное 2 и т.д.

Дифференцирование лежит в основе японского мышления, а именно, по Г.К.Лихтенбергу, умение принимать незначительные отклонения от истины за самую истину (в японском языке есть выражения "моно то ва наси", "моно наранаку — ни", "хоть и не есть", "хоть и не является"). У японцев существует своеобразный культ количественного различия. "Различие" — вот что составляет основу поиска японцев в мире вещей. Неповторимость, своеобразие, изменчивость —

вот каноны японской эстетики. Недаром японцы говорят, что один цветок лучше, чем сто, передает величие цветка.

Итак, китайский орнамент является интегральным, японский дифференциальным. Интересно сравнить и цветовое решение китайского и японского орнамента. Легко заметить, что китайцы, как правило, пользуются смешанными цветами; в число основных пяти цветов — "у сэ" — у китайцев входили си-не-зеленый (до очень темного), желтый, багрово-красный и белый и черный — цвета, с точки зрения физики смешанные, к которым добавлялся шестой священный цвет "сянь" — черный с багровыми проблесками²⁰. У японцев классификация цветов сложная, по их теории цветов "земных" ("центростремительных" — желтая гамма) и цветов "небесных" ("центробежных" — синяя гамма)²¹; практика японцев очень похожа на практику импрессионистов в использовании основных и дополнительных цветов и в использовании, как правило, цветов чистых, что поразило импрессионистов в японских гравюрах.

"Один из тонких приемов орнаментального искусства состоит в том, что симметрия геометрического узора, выражаемая некоторой группой Δ , за счет использования цвета понижается до симметрии более низкого порядка", — отметил Г. Вейль²². Исходя из этого положения, можно утверждать, что в китайском орнаменте цветовое решение направлено на успокоение симметрии, а в японском — на ее расшатывание.

Какой же вывод следует из опыта сравнения китайской и японской орнаментики? К сформулированному еще в XIX в. выводу исследователя²³, что Япония "с незапамятных времен создала у себя декоративный стиль, несколько не похожий на все европейские", появилась возможность добавить, что японская орнаментика не похожа и на китайскую, вернее, диаметрально противоположна ей при рассмотрении их ритмической структуры. Китайская и японская орнаментика не только различны, но и взаимодополнительны — как интеграл и дифференциал в системе искусства Дальнего Востока, являясь, с одной стороны, выражением "китайской учености", а, с другой, — "японского духа".

¹ Н.Ф. Лоренц, Орнамент всех времен и стилей. 100 таблиц, СПб, 1898, стр. 27.

² Б.С. Мейлах, Ритмы действительности и искусства, — "Наука и жизнь", 1970, № 12, стр. 81-86.

³ А.В. Войно-Ясенецкий, Первичные ритмы возбуждения в онтогенезе, Л., 1974, стр. 66-68.

⁴ Д.Г. Элькин, ..., — Тезисы симпозиума "Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве", Л., 1970, стр. 15.

⁵ "Цзо чжуань", 25-й год Чжао-гуна. См.: ДКФ, т. 2, стр. 13.

⁶ "Цзо чжуань", 25-й год Чжао-гуна. См.: ДКФ, т. 2, стр. 12.

⁷ "Ли цзи", гл. 37. См.: ДКФ, т. 2, стр. 115.

⁸ "Сюнь-цзы", гл. 19. См.: ДКФ, т. 2, стр. 175.

⁹ Н.Ф. Лоренц, Ук. соч.; М.А. Racinet, L'ornement polychrome, Paris, 1887.

¹⁰ С.Толанский, Оптические иллюзии, М., 1967, стр. 113-118, рис. 67-68, фото II.

¹¹ М.А. Racinet, Op.cit., p. 22.

¹² Нельзя согласиться с В.Я. Бересневой и И.М. Ягломом (В.Я. Береснева, И.М. Яглом, Симметрия и искусство орнамента, — Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, Л., 1974), которые выстраивают барьер между орнаментом и живописью, считая, что только живопись использует перспективу для создания эффектов движения, связанных с пространством и временем, а орнамент, якобы, пользуется в тех же целях различными группами симметрии. Это положение нельзя абсолютизировать, хотя бы ввиду неизученности вопроса: не лежит ли механизм поворотной симметрии в основе пространственно-временного феномена перспективы?

¹³ "Дао дэ цзин", гл. 22. См.: ДКФ, т. I, стр. 121.

¹⁴ "Дао дэ цзин", гл. 5. См.: ДКФ, т. I, стр. 116.

¹⁵ К.Симонов, Рассказы о японском искусстве, М., 1958, стр. 93.

¹⁶ См.: Кэнко-хоси, Записки от скуки, М., 1970, стр. 140.

¹⁷ E. Diez, Einführung in die Kunst des Ostens, Wien-Hellerau, 1922.

См.: С.Эйзенштейн, Избранные произведения, т.3, М., 1964, стр. 270.

18 "Гунсунь Лун-цзы", гл. 4. См.: ДКФ, т. 2, стр. 65.

19 M.Granet, La pensée chinoise, Paris, 1934.

См.: С.Эйзенштейн, Ук.соч., стр. 276.

20 ДКФ, т.2, стр.345.

21 Р.Икэда, М.Икэда, Икэбана такисто бунку. Корю гэн-дайка-но кангаэката макаби ката. (Книга текстов по икэбана. Размышления о модернизации старинного стиля и его изучение), Токё, б.г. (на яп.яз.), стр. 81-85.

22 Г.Вейль, Симметрия, М., 1968, стр. 133-134.

23 А.С-в, Орнамент, - Энциклопедический словарь (Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона), т. XXII, 1897, стр. 176.

Л. А. Шмотикова

ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ ДЕКОРА КИТАЙСКОЙ КЕРАМИКИ ПЕРИОДА СУН

Декор китайской керамики периода Сун (X-XIII вв.) можно разделить на три большие группы: в первой группе ("северные селадоны", "дин", "цзюжоу", "лунцзянь") использовались изобразительные мотивы, во второй ("цзюнь", "гуань", "гэ") подчеркивались фактурные особенности глины и глазури, в третьей (сосуды, подражающие бронзе) господствовала абстрактная символика.

Чаще всего встречаются две первые группы декора, причем декор тесно связан с другими видами искусства. Это - две взаимосвязанные характерные черты сунской керамики, на которые будет обращено внимание в настоящей работе.

Среди изобразительных мотивов в сунской керамике преобладают природные. Поскольку в керамике находят отражение философские и эстетические воззрения времени, это можно объяснить особенностями культуры средневекового Китая.

Художественное мышление периода Сун исследователи I называют "пейзажным", потому что через природу сунские художники стремились осмыслить главные законы бытия. Образы природы в искусстве средневекового Китая выражали философские идеи и несли символическую нагрузку. Это в полной мере проявилось и в сунской керамике, которая была в такой же степени источником духовных ценностей, как и живопись и поэзия. Она также являлась результатом стремления сунского художника отразить в произведении искусства законы бытия.

Сунские керамисты используют для этого пластику формы,

цвет и фактуру глазури, характер и тематику декора и их соотношения. Примером может служить сосуд "цычжоу" из собрания Дж.Эморфополуса² с живописным изображением цветка, который в образном строе дает образец удивительного слияния форму сосуда, цвета глазури и живописного декора. Восприятие образа природы, воссозданного в этом небольшом изделии, носит, кроме всего прочего, и временной характер, потому что мысль воспринимающего выстраивает следующую логическую цепочку: форма сосуда вызывает в памяти распустившийся бутон цветка, в котором таится возможность дальнейшего развития, реализованная в живописном декоре — мотиве распустившегося цветка. Зеленый цвет глазури естественно связывается с образом живой природы. В этом сосуде нашла отражение свойственная китайской философии идея пантеизма. Мысль об одушевленности природы и каждого отдельного предмета в ней предполагала отражение в единичном целом, в каждом отдельном предмете — целой вселенной.

Керамика как нельзя лучше подходила для этой цели. Не случайно, сунские керамические изделия производят впечатление вещей очень целостных и органичных, поскольку камерному (по назначению и размерам) характеру изделий соответствуют камерные мотивы декора. Тем не менее сунские керамисты обладали блестящим умением передать камерный мотив природы не просто как мотив декоративный, а как часть огромного мира природы.

В таком подходе к сюжетам кроется глубокая связь сунской керамики с жанром живописи "цветы-птицы". В керамике, так же как и в жанре живописи "цветы-птицы", природа была центральным объектом, но, в отличие от пейзажной живописи, здесь выразился иной аспект восприятия мира природы, исходящий из основных положений даосизма, по которому "дао" — всеобщая сущность мира — обнаруживается в действительности через "дэ" — сущность конкретных, конечных вещей. Большое и малое — едины, любая песчинка вмещает великое "дао".

Кроме того, изобразительные мотивы в сунской керамике, также как и в жанре живописи "цветы-птицы", имели символический характер. Отдельные мотивы связывались с пожеланием чинов, счастья, богатства, выражали определенные настроения, целый ряд намеков и сравнений. Сюжеты имели

своеобразный символический подтекст, выходящий за пределы прямой изобразительности.

В декоре сунской керамики бесконечно варьируются в разнообразных сочетаниях цветы (лотосы, пионы, хризантемы), цветущие ветки деревьев, птицы, рыбки, драконы и т.д. Формы сунских керамических изделий напоминают то нераспустившийся бутон цветка, то распустившийся цветок, то крупный плод. Но специфика сунской керамики проявилась не только в тематике декора, но и в его расположении, его соотношении с формой изделия.

В этом нашел отражение один из основных законов китайской эстетики — закон "целостного соответствия" частей друг другу. Поэтому декор никогда не противоречит форме изделия, а, напротив, выявляет ее ценность, направляет взгляд на всю ее поверхность, сохраняя при этом самостоятельную эстетическую значимость.

При этом важно подчеркнуть, что сдержанность и равновесие, которые характеризуют сунскую керамику, основаны не на статичности и застылости: уравновешенность декора имеет внутри формы изделия подвижный характер. Гармонии и сдержанность покоятся чаще всего на асимметрии и свободе расположения. Чаще всего это или гибкий композиционно незамкнутый растительный мотив, дающий возможность непредвиденного расположения его, или сюжеты с животными, имеющие фрагментарный характер и благодаря этому дающие свободу композиционного решения.

Примером может служить тарелочка "дин" из собрания М.Александера³. Для китайской эстетики было характерно понимание предмета не как обособленного, самодовлеющего значимого, но обязательно в его связях со средой, с пространством, то есть понимание предмета как части единого целого. Фрагментарность и композиционная незамкнутость декора подчеркивает, что мир продолжается и за пределами тарелочки, а красота его многообразна и бесконечна. Таким образом, в камерном мотиве художник сумел передать безбрежное пространство, становящееся осязаемым символом бесконечного мира.

По образному строю и содержанию изображенная на тарелочке сценка чрезвычайно близка лирической поэзии. Легкий, изящный рисунок декора, выразительно очерчивающий контуры,

доставляет удовольствие глазу, подобно тому, как в китайской поэзии значение имеет внешняя форма письма, поскольку удачный выбор иероглифов, характер их написания может под-держать и значительно усилить поэтический образ. Сопоставляя декор с пейзажной лирикой, особенно с четверостишиями, можно говорить не только об их схожести и близости их различного строя, но и об общности художественного мышления вообще. Обычно четверостишия скорее намечают, чем подробно изображают поэтический образ и настроение поэта. Лако-ничность пейзажа с двумя уточками вполне соответствует и немногословию стихов. Например, в стихотворении Ли Бо "Озеро Тан Ян" читаем ⁴ :

"Черепашка гуляет по листу лотоса;
Птица отдыхает в цветке камыша;
Молодая девушка гребет в легкой ладье,
Звуки ее песни следуют по течению вод".

Четыре строки содержат четыре слегка намеченных эскиза, соединенных в одну общую картину в рамках строфы. Читателю предоставляется возможность воссоздать весь пейзаж и распределить отдельные образы в рамках единого целого. Таким образом, фантазия читателя должна самостоятельно дополнить мысль поэта. Точно так же в пейзаже на тарелочке все лишь слегка намечено, и сама сценка представляет собою часть единого целого. Эта краткость художественного языка заставляет фантазию зрителя как бы творить вместе с художником, воссоздать образ богатый и многогранный.

Сунская керамика была близка не только жанру живописи "цветы-птицы" и лирической поэзии. Средневековые вообще не знали такого резкого разграничения видов искусства, которое характерно для нового времени. Взаимосвязи и взаимодействия различных областей культуры в средневековье были весьма тесными и интенсивными и выражались в образной и стилистической общности произведений разных видов искусства, обусловленной общей тенденцией развития, единой идейно-эмоциональной средой.

Особенно тесной и плодотворной для обоих видов искусства была близость живописи и поэзии. Керамика образно и стилистически примыкает к ним.

Керамику и пейзажную живопись сближает не только сходство мотивов, но и единый метод построения художественного образа, основанный на особом виде условности, когда отбрасывается все случайное, единичное и выявляется идея, суть предмета или явления.

Колорит китайской живописи строится на изысканной тональности при доминирующем значении какого-либо одного цвета. Черная тушь в пейзажных свитках также приобретает большое разнообразие оттенков. Мягкий, блеклый колорит пейзажных свитков находит свою аналогию в монохромности керамики, где преобладают спокойные благородные цвета. Но керамика обладает при этом качествами, отличающими ее от живописи, — сиянием и переливами тонов глазури, дающей в слоях различной толщины тончайшие колебания и игру цвета, его особую глубину.

Изделия с пятнами, полученными при обжиге, ("лунцзянь", "цзянь", "гуань") близки пейзажной живописи и другими своими особенностями. В живописи пустой, ничем не заполненный фон бумаги или шелка, умело включенный в общую композицию, используется как выразительный мотив, заставляющий зрителя дополнить своей фантазией недосказанность свитка. В керамике эти "пустые фоны" — ничем не заполненные плоскости одноцветной глазури — приобретают удивительное качество. Сохраняя поверхность и не разрушая формы изделия, они приобретают глубину, иллюзию некоего идеального пространства. Эта "пространственность" керамики роднит ее с остальным миром предметов и явлений. А разноцветные, причудливые пятна его формы не дает ему раствориться в окружающем пространстве. Вместе с тем это создает своеобразные декоративные эффекты, на которых часто строится художественный образ.

Например, в сосуде "гуань" из собрания М. Александера ⁵ сочетание лилово-пурпурных пятен с голубизной глазури необычайно изысканно. Слой глазури производит ощущение мягкости. Его толщина видна благодаря тяжелым потекам на непокрытой глазурью ножке. Плотный слой глазури прекрасно сочетается с утяжеленной, округлой массивной формой сосуда. Свободно стекающая глазурь в сочетании с неправильной формой сосуда рождает ощущение естественной непринужденности. непокрытая глазурью ножка придает сосуду прелесть не-

завершенности, лишает его замкнутости в себе. Китайских теоретиков (например, Чжан Янь-юаня) интересовала эта проблема выразительности незавершенного произведения, но полное проявление она нашла в теории секты Чань, вобравшей в себя одно из основных положений, даосизма, утверждающего, что все в мире находится в процессе становления. Поэтому незавершенность произведения приобретает глубокий философский смысл, в частности, она определяет причастность этого сосуда к бесконечному миру.

Совершенно иной характер имеет сосуд "лунцюань" из собрания Дж.Эморфополуса ⁶. Изысканной форме сосуда соответствует тонкая глазурь нежного светло-зеленоватого цвета. Контраст ей составляют коричневые пятна, интенсивные и грубоватые. Это сопоставление заставляет вспомнить положение даосизма о том, что в силу всеобщего закона, "дао", все вещи в процессе своего развития необходимо переходят в свою противоположность. Согласно "Дао дэ цзину" ⁷, "ущербное становится совершенным, кривое — прямым, пустое — наполненным; ветхое сменяется новым". В связи с этим становится ясно, что такое сопоставление преследует не только декоративный эффект, но служит созданию художественного образа с глубоким философским смыслом.

Живописный декор в сунской керамике встречается еще редко и только в одном типе — "цычжоу". Все рисованные мотивы этого времени очень просты и выполнены в широкой манере: она всегда показывает смелый и свободный взмах кисти, придающий порой рисунку характер скорописи, что часто было характерно для китайской живописи, особенно для направления, "се-и", то есть "живописи идеи". Как и в монохромной живописи черной тушью, декоративность изделий "цычжоу" основана на сочетаниях светлого фона и темной линии или пятна. В живописном декоре сунской керамики всегда использовалась только одна краска, но необычайно выразительно было рисование кистью, чего не достигал в таком совершенстве ни один другой период.

Изделия "цычжоу" украшались не только изобразительными мотивами, но часто и каллиграфией. Уже в древности каллиграфия рассматривалась как высокое искусство, способное доставлять эстетическое наслаждение выразительностью

и красотой линии. Анализ и оценка любого произведения живописи или каллиграфии всегда начинались со степени выразительности линии, "силы кисти" художника. Это кажется вполне правомерным и относительно живописного декора керамики. "Выразительность линии" при этом не была понятием лишь формально-техническим, но связывалась с глубоким внутренним содержанием произведения искусства. Такой подход совершенно закономерен, если учесть, что даже обучение грамоте, то есть иероглифике, обязательно подразумевало и обучение красивому писанию иероглифов.

Прекрасный образец соединения живописи и каллиграфии в керамике дает сосуд "цычжоу" из собрания Государственного Эрмитажа ⁸. По поверхности его разбросаны изображения птиц и иероглифы. Самостоятельность изобразительных мотивов находит свое обоснование в иероглифической системе китайской письменности, где каждый иероглиф — слово представляет собой независимую грамматическую и зрительную единицу. Мягкий, стремительный характер рисунка, который не разрушает форму, подчеркнут устойчивой, крупной формой сосуда. Резкий контраст между ними снимается тонко кракелюванной глазурью цвета слоновой кости.

В чаше "гуань" из собрания Р.Давида ⁹ и в вазе "гэ" из собрания Дж.Эморфополуса ¹⁰ с их крупными и четкими кракелюрами в чистом виде проявилось умение художников ценить прихотливую игру линий, их непредвиденный ритм, способность остро чувствовать и претворять в изделиях орнаментально-ритмическую структуру природных формообразований.

Но хотя перед живописью, поэзией, керамикой стояла общая задача, все эти виды искусства обладают, естественно, различной спецификой художественной выразительности. Как упоминалось выше, сунские керамисты использовали для создания художественного образа пластику формы, цвет и фактуру глазури, характер и тематику декора (он мог быть штампованным, рельефным, гравированным или живописным).

В полной мере пластическое мышление выразилось в изделиях "лунцюань". Сосуд "лунцюань" из собрания Дж.Эморфополуса ¹¹ со скульптурным изображением дракона наглядный тому пример. Имея не слишком большие размеры, он явля-

ет собой образ величественной красоты. Пластическая мощь этого сосуда основана на умелом композиционном решении. Пластичность скульптурного декора прекрасно сочетается с пластичностью формы сосуда, свободное же расположение контрастирует со строгой тектоникой его объема. Форма сосуда, сужающаяся кверху, придает ему своеобразное изящество. Скульптурный декор при этом не утяжеляет верха сосуда: имея пространственный характер, он тем самым зрительно облегчает эту часть. Вместе с тем силуэт сосуда компактный, так как скульптурный декор расположен в пределах его объема. Благодаря этому рождается ощущение органического соединения пластичности скульптурного декора с пластичностью формы сосуда. Очень удачно использован цвет глазури, матовый голубовато-серый цвет которой придает изящество этому пластическому полнозвучию. Художественный образ этого сосуда соотносится с ассоциациями, рождаемыми образом дракона. Этот образ, как известно, ассоциируется с дождем и плодородием (часто дракона изображают преследующим огненный шар, который обозначается как жемчужина, но который является символом грома и солнца (например, на сосуде "лунцзянь" из собрания Ф.Н.Шиллера¹²). Полнокровность художественного образа этого сосуда соотносится с символическим подтекстом декора.

Таким образом, в сунской керамике блестяще соединились философское осмысление мира и особый дар проникновения в сущность материала, его эстетические достоинства и возможности. Поэтому она остается непревзойденной на протяжении многих веков.

¹ Н.С.Николаева, Художник, поэт, философ..., М., 1968, стр. 14.

² R.L.Hobson, A.L.Hetherington, The Art of the Chinese Potter, London, 1923, pl.85.

³ Ibid., pl. 47.

⁴ См.: В.Грубе, Духовная культура Китая, СПб, 1912, стр. 60.

⁵ R.L.Hobson, A.L.Hetherington, Op.cit., pl.37.

⁶ Ibid., pl. 72.

⁷ "Дао да цзин", гл. 22. См.: ДКФ, т.1, стр. 121.

⁸ М.Н.Кречетова, Э.Х.Вестфален, Китайский фарфор, Л., 1947, табл. 4.

⁹ R.L.Hobson, A.L.Hetherington, Op.cit., pl. 36, 1.

¹⁰ Ibid., pl. 36, 2.

¹¹ Ibid., pl. 63.

¹² Ibid., pl. 69.

Х Р О Н И К А

1974 ГОД

- 7 сентября 1973 г. - Выставка "Современное искусство ДРВ"
- 15 апреля (из собрания ГМИНВ).
- 25 декабря 1973 г. - Выставка "Народный художник Армян-
- 17 февраля ской ССР Ерванд Кочар. Живопись. Скульптура. Графика" (совместно с Союзом художников СССР) ¹.
- 15 февраля Вечер, посвященный творчеству Ерван-
да Кочара.
- 12 марта - 7 октября Выставка "Ювелирное искусство народов
Востока" (из собрания ГМИНВ) ².
- 23 апреля - 27 мая Выставка "Произведения Магбула Фиды
Хусейна" (из Республики Индия) ³.
- 25 мая - 25 июня Участие в работе Южно-Таджикской
археологической комплексной экспеди-
ции (Сайёдский отряд) в Таджикской
ССР ⁴.
- 10 июля Открытие новой экспозиции постоянной
выставки "Искусство Японии".
- 23 июля - 13 августа Экспедиция по выявлению и закупке
произведений искусства в Казахскую
ССР (Алма-Атинская и Кустанайская об-
ласти).
- 6 августа - Выставка "Декоративно-прикладное ис-
- 21 октября кусство Китая" (из собрания ГМИНВ) ⁵.
- 23 августа - Участие в работе Северо-Кавказской
- 9 сентября археологической экспедиции Института
археологии АН СССР (Краснодарский от-

26 августа -
- 14 сентября

1 сентября -
- 22 сентября

3 сентября -
- 18 декабря
10 сентября -
- 20 октября

14 октября -
- 21 октября
17 октября -
- 18 октября

24 октября -
- 18 ноября

1 ноября -
- 20 июня 1975 г.

14 ноября -
- 6 декабря
22 ноября -
- 8 декабря

9 декабря -
- 13 декабря

20 декабря -

ряд) в Краснодарском крае.

Экспедиция по выявлению и закупке про-
изведений искусства в Грузинскую ССР
(Ахметский, Душетский, Сигнахский и
Телавский районы и Цхинвальский район
Юго-Осетинской АО).

Участие в работе Хорезмской археолого-
этнографической экспедиции Института
этнографии АН СССР (Елхарасский отряд)
в Туркменской ССР ⁶.

Выставка "Художественные батники Виды
Кейнеман" (из республики Шри Ланка) ⁷.

Археологическая экспедиция на холм
Кара-тепе в Старом Термезе в Узбекской
ССР (совместно с Государственным Эрми-
тажем и ВНИЛЖР) ⁸.

Выставка "Средневековая живопись и
керамика Китая" (из собрания ГМИНВ).
Научная сессия "Символика иобрази-
тельные мотивы в декоративном искусст-
ве Китая" ⁹.

Выставка "Прикладное искусство Гвиней-
ской Республики" (из Гвинейской Рес-
публики) ¹⁰.

Выставка "Живопись, скульптура и гра-
фика республик Закавказья и Средней
Азии". Новые поступления.

Выставка "Современное искусство МНР"
(из собрания ГМИНВ)

Выставка "Живопись, прикладное искус-
ство и ремесла Королевства Марокко"
(из Королевства Марокко) ¹¹.

III Всесоюзная конференция по проблемам
искусства народов Закавказья, Средней
Азии, Казахстана и восточных республик
РСФСР на тему "Античность и античные
традиции в культуре и искусстве наро-
дов Советского Востока" ¹².

Выставка "Живопись и прикладное искус-

- 9 июня 1975 г. ство Королевства Иордания" (из Королевства Иордания) ¹³.
- 27 декабря - Выставка "Живопись, прикладное искусство и ремесла Народной Республики Конго" (из Народной Республики Конго) ¹⁴.

¹ См.: Ерванд Кочар. (Каталог), М., 1973.

² См.: О.Н.Глухарева, З.И.Нечушкина, Ювелирное искусство народов Востока. Материалы к выставке, М., 1974; Л.Кузьменко, Ювелирных дел мастера, - ААС, 1974, № 7.

³ См.: Магбул Фида Хусейн. Индия. Выставка произведений. (Буклет), М., 1974; В.Копейко, Индийский художник Магбул Фида Хусейн: "Познай свой мир", - ААС, 1974, № 8.

⁴ См.: Э.Г.Гулямова, Раскопки на городище Сайёд, - АО-74; В.И.Шляхова, Раскопки средневекового городища Сайёд (Таджикская ССР) в 1974 году, - НСГМИНВ, вып. 9, 1976.

⁵ См.: Л.И.Кузьменко, Народные традиции искусства, - "Советская культура", 1974, 8 октября.

⁶ См.: Л.М.Левина, Раскопки на поселении Елжарас, - АО-74.

⁷ См.: Вида Кейнеман. Республика Шри Ланка. Художественные ткани. (Буклет), М., 1974; Н.Карпова, Искусство Виды Кейнеман, - ААС, 1975, № 2.

⁸ См.: Б.Я.Ставиский, А.Ф.Бердников, В.В.Вертоградова, Л.К.Сергеева, Исследования Кара-тепе - буддийского культурного центра II-IV веков в Старом Термезе, - АО-74.

⁹ См.: Л.А.Шмотикова, ..., - ПДВ, 1975, № 1; (Ее же), (Москва). Государственный музей искусства народов Востока, - НАА, 1975, № 3, стр. 244-245; НСГМИНВ, вып. 9, 1976.

¹⁰ См.: Искусство Гвинеи в Москве, - "Искусство", 1975, № 3, стр. 76; А.Петрова, Африка в Москве, - ААС, 1975, № 3.

¹¹ См.: Искусство Марокко, - "Искусство", 1975, № 4, стр. 76; Р.Поликарпова, Искусство, которому три тысячи лет, - АСС, 1975, № 10.

¹² См.: III Всесоюзная конференция по проблемам искусства народов Закавказья, Средней Азии, Казахстана и восточных республик РСФСР. Тезисы докладов, М., 1974; (А.М.Высоцкий), (Москва). Государственный музей искусства народов Во-

стока, - НАА, 1975, № 6, стр. 230-231; Его же, III Всесоюзная конференция по проблемам искусства народов Закавказья, Средней Азии, Казахстана и восточных республик РСФСР, - НСГМИНВ, вып. 9, 1976.

¹³ См.: Современное искусство Иордании, - "Искусство", 1975, № 4, стр. 76; А.Бердников, Музей под открытым небом, - ААС, 1975, № 7.

¹⁴ См.: Искусство Конго, - "Искусство", 1975, № 5, стр. 76; Э.Ганевская, Художники Конго, - ААС, 1975, № 5.

РАСКОПКИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ГОРОДИЩА САЙЁД (ТАДЖИКСКАЯ ССР) В 1974 ГОДУ

В мае - июле 1974 г. Сайёдский отряд Южно-Таджикской археологической комплексной экспедиции под руководством Э.Гулямовой провел свой очередной сезон полевых работ на городище IX-XI вв., расположенном на берегу реки Пяндж у кишлака Сайёд в Московском районе ¹.

Разведовательные работы и раскопки Сайёда начались в 1970 г., когда была выяснена топография городища, его стратегия, вскрыты два помещения с резными ганчевыми панно на стенах, обнаружены и раскопаны три пещерные камеры ². Повреждение поверхности городища сделало изучение микро-рельефа его невозможным. В последующие сезоны были вскрыты улица и квартал с жилыми и хозяйственными помещениями в северо-восточной части городища. Работы велись в трех верхних слоях - IX-XI вв. - этого многослойного памятника.

Сайёд относится к числу городов средневекового Хуттала. К настоящему времени Южно-Таджикской археологической комплексной экспедицией локализованы и исследовались известные по письменным источникам города Хуттала, проведены раскопки дворца в его столице Хульбуке, поставлена проблема роста и развития городской жизни в этой области в X-XII вв. - в период яркого расцвета городской цивилизации на этой территории ³. Значение нового памятника - Сайёда - определилось уже при разведовательных работах.

Важным, по мнению Э.Гулямовой, является местоположение его, так как река Пяндж в этот период играла немалую роль в торговле ⁴.

Важным было и открытие резных ганчевых панно — ярких образцов средневекового архитектурного декора, что ставит Сайёд в ряд таких памятников как Афрасиаб, дворцы Старого Термеза и Хульбука. Особое место Сайёда среди этих памятников определяется расположением панно, сохранившихся на стенах.

Особенностью Сайёда является его плохая сохранность и незначительность находок, в том числе такого массового материала для средневековых городищ, как поливная и неполивная керамика.

В 1974 г. проводилось вскрытие помещений, связанных с архитектурным декором. Работы велись к юго-востоку от вскрытой части городища. Шла расчистка стены помещения, открытого в предыдущем сезоне, и вскрытие новых помещений. Три раскопанные помещения носят жилой характер, одно — хозяйственный.

В архитектуре и строительной технике ничего нового обнаружено не было. Стены помещений сложены из паховых блоков с облицовкой обожженными кирпичами и алебастровым покрытием. Высота сохранившихся стен очень незначительна. Полы в помещениях выложены правильными рядами обожженных кирпичей, сверху обмазаны алебастром.

В хозяйственном помещении открыты аналогичные уже известным по предыдущим сезонам сооружения. В полу обнаружен узкий колодец с устьем, заложённым кирпичем с круглой дыркой. Найден очаг, сложенный из обожженных кирпичей с алебастровой обмазкой, квадратный в плане, размером 40x40 см, с барьером шириной 10 см по периметру, с круглым отверстием в центре диаметром 8 см, с боковым "продухом". С севера к очагу примыкает завал площадью 2x1,5 м из обожженных кирпичей.

В 1974 г. продолжались работы по расчистке, закреплению и снятию резных ганчевых панно. Раскопанные помещения дали новые образцы резного ганча. В двух помещениях обнаружены сохранившиеся на стенах, а в одном — и на пилоне панно с резным орнаментом, с раскраской синим и красным цветом. Сюжеты орнамента, как и на открытых в предыдущие сезоны панно, растительные: "елочка", "меандр", побеги;

геометрические: арки, плетенки. Многочисленные фрагменты, собранные и расчищенные в ходе раскопок, подбираются в целые композиции. По технике исполнения открытые в 1974 г. панно находят аналогии среди резного ганча из Афрасиаба⁵, дворца в Хульбуке⁶ и укладываются в рамки IX—XI вв., что является одним из оснований для подтверждения датировки памятника.

В 1974 г. раскопки дали основные по количеству и разнообразию типов коллекции керамики. В помещениях найдено значительное, по сравнению с предыдущими сезонами, количество поливной и неполивной керамики, целых форм и фрагментов.

Среди неполивной керамики встречаются кувшины высотой 40 см с одной боковой плоской ручкой, шаровидным туловом, прямым венчиком с двумя углублениями на валике, кувшины и кубки с узкими туловами на кольцевых поддонах, с ангобным покрытием без орнамента или с гравированным волнистым орнаментом и др. Найдена и неполивная керамика с росписью темно-бордовой и коричневой красками с растительным орнаментом. Черепок у неполивной керамики хорошего обжига, плотный, в изломе красного цвета, из тонко отмученной глины.

Поливная керамика покрыта щелочной и свинцовой глазурями. Среди керамики со свинцовой бесцветной глазурью по красному черепку с толстым плотным белым ангобом встречаются следующие типы: блюда без росписи с гравированным по ангобу орнаментом в виде завитков и линий, сосуды с гравированным по ангобу орнаментом и росписью зеленой и желтой красками в виде завитков, чашечки с полихромной росписью марганцевой и темно-коричневой красками с эпитрафическим орнаментом по венчику, блюда с профилированным туловом с росписью желтой и зеленой красками в виде сетки на венчике, блюдечки с эпитрафическим орнаментом темно-коричневой краской, расположенным по всему тулову полосой и полосой вдоль венчика. Свинцовая зеленая прозрачная глазурь покрывала блюда с гладким туловом и темной полосой по венчику, кувшины с гладкими стенками с шаровидным туловом, высоким горлом, прямым округлым венчиком, выступающим наружу, с фигурным навершием на плоской ручке и пр. Среди керамики с

щелочной или поташной глазурью по светлому желтоватому черепку найдено блюдо с прозрачной глазурью с голубыми, расходящимися лучами полосами.

Все перечисленные типы керамики находят аналогии в керамическом материале других областей Средней Азии и Ближнего Востока IX-XI вв.

Как и в предыдущие сезоны, в 1974 г. раскопки дали мало индивидуальных находок. К их числу относятся фрагменты железных изделий, мелкие бронзовые вещи: перстни, пластинки, фрагменты сосудов из цветного стекла.

¹ В работе приняли участие от Института истории АН Таджикской ССР Э.Гулямова, Н.Гребнева, Е.Денисов, В.Жуков, А.Манякина, М.Страдомская, от ГМИНВ В.Шляхова.

² Э.Гулямова, Раскопки у селения Саят (Пархарский район), - "Археологические работы в Таджикистане", вып. 10, 1978.

³ А.М.Беленицкий, Отчет о работе Вахшского отряда в 1946 г., - "Материалы и исследования по археологии СССР", № 15, 1950, стр. 128-139; Э.Гулямова, Хульбук - столица Хутталя, Душанбе, 1969.

⁴ Э.Гулямова, Раскопки у селения Саят, стр. 221.

⁵ И.Ахраров, Л.Ремпель, Резной штур из Афрасиаба, Ташкент, 1971; Л.Ремпель, Архитектурный орнамент Ташкентского района, Ташкент, 1961, стр. 131-148, 169.

⁶ Э.Гулямова, Этапы истории Хульбукского дворца, - "Известия отделения общественных наук АН Таджикской ССР", 1968, № 3. В.И.Шляхова

III ВСЕСОЮЗНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ПРОБЛЕМАМ ИСКУССТВА НАРОДОВ ЗАКАВКАЗЬЯ, СРЕДНЕЙ АЗИИ, КАЗАХСТАНА И ВОСТОЧНЫХ РЕСПУБЛИК РСФСР

С 9 по 13 декабря 1974 г. в ГМИНВ проходила III Всесоюзная конференция по проблемам искусства народов Закавказья, Средней Азии, Казахстана и восточных республик РСФСР.

В отличие от предыдущих - I и II Всесоюзных конференций, проходивших в 1968 и 1970 гг. ¹, конференция была посвящена одной теме - "Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока", что придало ей большую целенаправленность. В работе III Всесоюзной конференции впервые приняли участие специалисты по культуре и искусству Северного Причерноморья.

В работе конференции приняли участие докладчики из Москвы, Ленинграда, Еревана, Тбилиси, Душанбе, Нальчика и Сухуми, гости из различных городов СССР. Были заслушаны 36 докладов ².

Во вступительном слове директор ГМИНВ Г.П.Попов отметил большой вклад ГМИНВ в изучение художественного наследия народов Востока. Он подчеркнул важность темы, избранной для рассмотрения и многочисленность связанных с нею проблем. Он также указал на необходимость координации изучения художественного наследия народов Востока, чему должна послужить конференция и что позволит преодолеть известное отставание искусствоведения от других областей советского востоковедения.

Группа докладов была посвящена общим проблемам культуры и искусства античности и их традиций. Среди них были доклады С.С.Аверинцева (Москва, Институт мировой литературы АН СССР) "Типология отношения к книге в культурах классического Древнего Востока, античности и раннего средневековья", Н.М.Никулиной (Москва, МГУ) "О связях искусства Древней Греции и Древнего Востока", Г.А.Кошеленко (Москва, Институт археологии АН СССР) "Основные проблемы изучения эллинизма и эллинистической культуры" и В.М.Полевого (Москва, Академия общественных наук при ЦК КПСС) "Об искусстве античности и средневековья".

С.С.Аверинцев отметил, что для самосознания литературы не может быть безразличной психологическая атмосфера, которая возникает вокруг материальности написанного и читаемого текста.

С точки зрения античности и ориентировавшегося на античный пример классицизма фигура певца несравнимо благороднее фигуры писца, почему воспевание песни признано служить облагораживающей метафорой для письменного литературного

труда ("пою" вместо "пишу стихи"). Напротив, в византийском поэтическом тексте УП в. (вступление к "Акафисту Богородице") изготовление мемориальной записи служит облагораживающей метафорой для воспеваний песни ("записываю" вместо "пою"). Аналоги такой метафоры можно встретить в поэзии классического Древнего Востока.

Культура классического Древнего Востока — это культура ра "писцов" и "книжников" на службе деспотии или теократии. Для писца святы и возвышенны вещественные орудия и вещественные результаты его труда. С этим связано представление о сакральном тексте как важнейшей святыне ("священное Писание").

Классическая греческая культура покоилась на иных предпосылках. Как важность восточных писцов неотделима от престижа деспота, а святость восточных книжников — от престижа сакрального текста, так достоинство устного ораторского слова, решающего судьбы человека и народа, не может быть отделено от престижа греческой полисной государственности. Напротив, книга, будучи необходимым утилитарным подспорьем греческой культуры, так и не вошла в круг ее важнейших символов. Греческий гуманизм ориентирован на телесную "самость" человека. Классическая греческая литература не столько "написана", сколько "записана", она условно зафиксирована в письменном тексте, но требует реализации в изустном исполнении. Книгу надо было читать вслух — публично или наедине с собой.

Абстрактная, "нефигуративная" пластика письменного знака противостоит конкретной, "фигуративной" пластике человеческого тела. Две абсолютные "религии Писания" — иудаизм и ислам — предписали выбрать первую; значительность и выразительность "квадратных" букв или "куфического" алфавита. Греческий гуманизм выбрал вторую.

Постепенно, однако, греческая культура должна была изменить свое отношение к книге. Развивается сентиментальность и эстетизм библиофильства; на переломе от античности к средневековью каллиграфия становится важным прикладным искусством, и впервые возникает самый термин "каллиграф". Однако присущий раннему средневековью культ книги ("культ" в самом буквальном смысле слова) мог возникнуть лишь под

воздействием двух внеэллинических факторов: одним из них было присущее христианству преклонение перед Библией как письменным фиксированным "словом божьим", другим — присущее гностику-магическому синкретизму преклонение перед алфавитом как вместилищем неизреченных тайн.

В.М.Полевой поставил задачу очертить некоторые специфические особенности искусства раннего средневековья (IY—VIII вв.) (преимущественно в Византии), в котором можно усмотреть сочетание античных и средневековых художественных принципов.

Искусство средневековья формировалось по двум основным, в конечном счете сливающимся, направлениям, соответствующим формированию феодального строя непосредственно из первобытно-общинного и на основе рабовладельческого.

Одно из слагаемых искусства средневековья — искусство древнего мира — не было единым целым. Оно включало в себя и искусство Древнего Востока, и искусство античности, хотя эллинизм и определенным образом нивелировал искусство древнего мира.

Само искусство античности не было единым целым. В нем проявляется та идейно-художественная проблематика, которая развивается в искусстве средневековья. Эта проблематика включает в себя два аспекта: познавательный (обращение к законам бытия) и функциональный (обращение ко всему обществу).

Искусство раннего средневековья не было искусством эпохи безграничного упадка. Специфической особенностью искусства раннего средневековья является не просто появление нового, но форма сочетания старого, античного и нового, средневекового: новое нередко выступает в старых одеяниях, средневековое решается на античный манер, что можно продемонстрировать на конкретных примерах из области архитектуры и живописи.

Период иконоборчества положил начало сложению строгой средневековой эстетики и тем самым оборвал развитие искусства раннего средневековья с его синтезом старого и нового. Искусство античности переходит из сферы художественного мировоззрения в сферу художественного наследия.

Искусство раннего средневековья нельзя понять, рас-

смаатривая его только как переход от одного периода к другому. Оно наделено собственной ценностью и должно рассматриваться как самостоятельный период.

Конец искусства раннего средневековья обозначает слияние двух направлений формирования искусства средневековья.

Другая группа докладов была посвящена проблемам культуры и искусства античности и их традиций на Кавказе. На материалах Закавказья в целом был основан доклад А.М.Высоцкого (ГМИИВ) "Раннесредневековая архитектура стран Закавказья и античная традиция", на материалах Армении — доклады Х.А.Мушегяна (Ереван, Государственный исторический музей Армении) "К истории денежного обращения античной Армении", Г.А.Тирацян (Ереван, Институт археологии и этнографии АН Армянской ССР) "Армавир и античный мир", Н.С.Степанян "Образы эллинизма — составная часть искусства средневековой Армении", В.И.Казарян "Черты или проявления эллинистического искусства в средневековой армянской миниатюре", Л.Д.Закарян "Некоторые черты палеологического искусства в творчестве миниатюриста Авага (XI в.)" и С.С.Мнацаканян "Античные традиции в композиции мемориальных памятников раннесредневековой Армении" (все — Ереван, Институт искусств АН Армянской ССР).

Г.А.Тирацян подробно рассмотрел результаты раскопок Армавира, предпринятых Институтом археологии и этнографии АН Армянской ССР. Начатые в 1962 г. раскопки Армавира выявили богатую картину культуры Армении эллинистического периода. Она характеризуется строительными остатками и археологическим материалом (керамика, предметы из металла и камня). Вместе с тем найдены предметы, явно обнаруживающие связь с античной культурой (золотые медальоны, терракотовые статуэтки, керамическая посуда). Найдены также предметы, безусловно привезенные из эллинистических городов Малой Азии и Сирии. Результаты раскопок Армавира позволяют судить о вовлечении более широких слоев городского населения Армении в сферу влияния античной культуры.

С.С.Мнацаканян отметил, что мемориальные памятники — это единственная ветвь архитектуры раннего средневековья Армении, где с уверенностью можно проследить ряд композиционных решений, унаследованных от архитектуры античного мира.

Одну из основных групп мемориальных памятников составляют стелы. Несмотря на существование местных традиций (вишаны, урартские стелы), они связаны с античными (ступенчатое основание, рельефы).

Другую из основных групп мемориальных памятников составляют колонны. Они также связаны с античными традициями.

Еще одну из основных групп мемориальных памятников составляют усыпальницы. И подземные (усыпальница Аршакидов в Ахце), и надземные (усыпальница Рипсима в Вагаршанате), они обнаруживают общность с памятниками Сирии римского периода (соответственно, с гробницами в Миджлеше и Пальмире).

Монументы в Одзуне и Агуди также связаны с античными традициями.

Античные традиции трансформируются в мемориальных памятниках Армении зрелого средневековья (колонны в Татеве и Воротнаванке, церкви-усыпальницы в Егварде, Капутане и Нораванке).

Л.Д.Закарян проследила оживление античных традиций в Армянской миниатюре XIV в., проникавших через искусство "палеологовского ранессанса" в Византии.

На материалах Грузии были основаны доклады С.Д.Лордкипанидзе "Античность и античные традиции в материальной культуре и искусстве Грузии", В.А.Толордава "Эллинистические традиции в обычаях и материальной культуре древней Колхиды" (оба — Тбилиси, Институт истории, археологии и этнографии АН Грузинской ССР), К.Г.Мачабели (Тбилиси, Институт истории грузинского искусства АН Грузинской ССР) "Основные проблемы позднеантичного искусства Грузии", М.Ш.Хидашели "О соотношении памятников местного искусства Грузии с памятниками античного", К.И.Рамишвили "О распространении римских и древнеиранских памятников глиптики на территории Грузии", Е.Г.Гиголашвили и Д.Д.Качарава "Керамика как элемент художественной культуры Колхиды VI—IV вв. до н.э. (к вопросу о соотношении античных и местных традиций)", Р.В.Путуридзе "Импортные и местные амфоры из Вани" и Г.А.Лордкипанидзе "Эллинистические традиции в алтарях Ванского городища" (все — Тбилиси, Институт истории, археологии и этнографии АН Грузинской ССР).

О.Д.Лордкипанидзе подробно рассмотрел результаты раскопок Вани, Саркине и Дзалиси, предпринятых Институтом истории, археологии и этнографии АН Грузинской ССР, а также клад из Гоно.

М.Ш.Хидашели отметила, что искусство Грузии античного периода характеризуется, с одной стороны, сильным влиянием античной культуры, а с другой стороны, сильными местными традициями.

Памятники ювелирного искусства и художественного серебра, импортированные или изготовленные по античным образцам местными мастерами, являются одним из ярких выражений влияния античной культуры. Они дают представление о художественных вкусах правящей верхушки.

Одним из ярких выражений местных традиций являются ажурные бронзовые пряжки и некоторые бронзовые скульптуры. Примечательно, что они никогда не встречаются в погребениях, принадлежащих правящей верхушке.

Весьма интересен вопрос о соотношении памятников местного искусства Грузии с памятниками античного, изготовленными по античным образцам местными мастерами. Таковы изображения лошади на серебряных чашах из Армази и Бори, скульптурная голова оленя из Тагилони. Памятники античного искусства характеризуются реалистической передачей пластической формы, выразительной точной линией, которая воссоздает пластическую форму без стилизации.

В отличие от них памятники местного искусства характеризуются сильным, непрерывно скользящим рисунком: основным впечатляющим моментом является предельно обобщенная, динамичная линия.

Созданные в одну эпоху, но стилистически различные, эти памятники являются выражением совершенно различного мировоззрения их создателей.

Е.Г.Гиголашвили и Д.Д.Качарава отметили, что наиболее массовым материалом поселений и погребений Колхиды VI—IV вв. до н.э. является керамика. В ней выделяются две основные группы: импортная и местная керамика, причем преобладает местная.

Местная керамика (в основном черного и темно-серого лощения) отличается чрезвычайным разнообразием форм и вместе с тем их консервативностью.

Местная керамика встречается на территории всей Колхиды. Такое обилие и разнообразие ее свидетельствуют о широких масштабах и высоком уровне гончарного производства. Керамика является определяющим элементом художественной культуры Колхиды VI—IV вв. до н.э. Местная керамика продолжает предшествующие традиции гончарного производства и, несмотря на бытование (в основном, в среде правящей верхушки) импортной (греческой) керамики, не подвергается ее влиянию и сохраняет самобытность форм и декора.

Р.В.Путуридзе отметила, что в Вани импортные амфоры встречаются с V в. до н.э. Среди небольшого числа обломков хиосских амфор выделяются экземпляры как первой, так и второй половины V в. С IV в. появляются фасосские, гераклейские и синопские амфоры, хотя опять в небольшом количестве, а с III в. — и родосские, которые вместе с синопскими составляют больше половины импортных амфор. Единичны кийские и косские амфоры III—I вв. и итальянские I в.

Развитие внешней и внутренней торговли вызывает потребность в местной керамической таре, и в Колхиде во второй половине IV в. появляются местные амфоры, которые вначале подражают синопским, а затем проходят свой путь развития. В Вани они встречаются в несравненно большем количестве чем импортные амфоры вплоть до гибели города в I в. до н.э.

Г.А.Лордкипанидзе отметил, что раскопками на Ванском городище был выявлен ряд культовых сооружений, в том числе и алтари. До 1973 г. были обнаружены 10 алтарей эллинистического периода. Они делятся на следующие основные группы: грунтовые жертвенники или жертвенные ямы, внехрамовые отдельные алтари, предхрамовые алтари, храмовые алтари.

В эллинистическом Вани, подобно древневосточным и античным городам, алтари воздвигались как в храмах, так и отдельно от них. Храмовые алтари предназначались не для кровавых жертв, а для бескровных даров и воскуривания благовоний. Большая часть алтарей была связана с хтоническими культами, с культами местных божеств плодородия. Отчетливо прослеживается культ Диониса.

Одни типы алтарей (монолитные, цилиндрические, сту-

пенчатые) связаны, несомненно, с античными традициями, другие же — с местными (система алтарей у "привратного храма", так называемые "божьи ворота", скальные алтари, земляные алтари).

Алтари играли важную роль в культовых церемониях горожан, что вообще характерно для эллинистических городов.

На материалах других областей Кавказа были основаны доклады А.Т.Шортанова (Нальчик, Кабардино-Балкарский НИИ) "Культы Диониса и Ажагафы" и Е.К.Аджинджала (Сухуми, Абхазский государственный музей) "Изображение Диониса на абхазском палате XIX в."

А.Т.Шортанов отметил, что далекие предки адыгов поддерживали оживленные связи с античным миром. Эти связи поддерживались столетиями и, естественно, оставили заметный след в культуре адыгов. Античное влияние на культуру адыгов можно обнаружить в различных ее областях. Особенно заметный след оставило античное влияние в фольклоре, где можно указать многочисленные греко-адыгские параллели.

К числу греко-адыгских параллелей относятся и культы Диониса и Ажагафы. Невозможно сказать точно, кому здесь принадлежит приоритет — грекам или адыгам, но с точностью можно сказать, что культ Ажагафы не был лишь принесенным извне: об этом свидетельствуют все фольклорные материалы. Вероятно, культы Диониса и Ажагафы одинаково восходили к древнейшим земледельческим культам.

Еще одна группа докладов была посвящена проблемам культуры и искусства античности и их традиций в Северном Причерноморье. Среди них были доклады Д.Б.Шелова (Москва, Институт археологии АН СССР) "Античный мир и варвары Северного Причерноморья в первые века н.э.", А.М.Хазанова (Москва, Институт этнографии АН СССР) и А.И.Шкурко (Москва, Государственный исторический музей) "Воздействие античной культуры на культуру скифо-сарматского мира" и Д.С.Раевского (Москва, Институт востоковедения АН СССР) "К проблеме антропоморфизации скифского пантеона ("скифское" и "греческое" в сюжетных изображениях на скифских древностях)".

Д.С.Раевский отметил, что в скифском религиозном искусстве до конца V в. до н.э. абсолютно преобладают зоо-

морфные изображения ("звериный стиль"), которые считаются изображениями териоморфных богов скифского пантеона (М.И. Артамонов, Е.Е.Кузьмина, Н.Д.Членова).

С конца V и особенно в IV в. до н.э. распространяются антропоморфные изображения как собственно скифской, так и греческой работы, что связывается с антропоморфизацией богов скифского пантеона, несмотря на признание местных предпосылок этого, под греческим влиянием, влиянием греческой религии с ее ярко выраженным антропоморфизмом богов.

При анализе антропоморфных изображений обнаруживается исконно скифское религиозно-мифологическое содержание многих из них (например, антропоморфных изображений на кульобском, воронежском и гаймановском сосудах). Некоторые сюжеты и мотивы многократно повторяются в скифских памятниках (сюжет генеалогической легенды, мотив "богиня с зеркалом и предстоящий скиф"). Анализ антропоморфного изображения на золотой пластине из Сахновки показывает, что это скифская реплика антропоморфного изображения на сосуде греческой работы; его содержание — также исконно скифский миф.

Все эти примеры указывают на популярность антропоморфных изображений, на повышенный спрос на них, на понятность их содержания и доступность их языка широким слоям скифского общества. Процесс распространения антропоморфных изображений происходит в предельно краткие сроки. В сопоставлении с описанием богов скифского пантеона Геродотом все эти данные свидетельствуют в пользу предположения, что представление об антропоморфности богов существовало у скифов задолго до появления их антропоморфных изображений в скифском искусстве.

Греческое влияние сказалось, видимо, в изменении не представления о богах, а традиции изображения их. Это влияние, таким образом, ограничивалось искусством и не затрагивало религии. Памятники звериного стиля следует толковать скорее всего не как изображения териоморфных богов, а как изображения зооморфных символов антропоморфных богов, то есть не как иконические знаки, а как знаки-символы.

Еще одна группа докладов была посвящена проблемам культуры и искусства античности и их традиций в Средней

Азии. Среди них были доклады Б.Я.Ставиского "Античный мир, его традиции и элементы в истории культуры и искусства Средней Азии", Л.А.Лелекова "Локальные очаги эллинистической художественной культуры в Средней Азии" (оба - Москва, Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей), В.А.Мешкерис (Душанбе, Институт истории АН Таджикской ССР) "Эллинистические образы в коропластике Средней Азии", О.Н.Щёголева (Москва, Московская организация Союза художников РСФСР) "Монументальная живопись Средней Азии V-VIII вв. и кушанская традиция", Е.Е.Кузьминой (Москва, Институт археологии АН СССР) "Бактрия и эллинский мир до Александра", Б.И.Маршак (Ленинград, Государственный Эрмитаж) "Бактрийские чаши", И.Т.Кругликовой (Москва, Институт археологии АН СССР) "Новые античные памятники Южной Бактрии", Н.С.Сычёвой (ГМИНВ) "Античные элементы в керамике Северно-Бактрии - Тохаристана кушанского времени и проблема связей Кушанского царства с греко-римским миром", М.Г.Воробьёвой (Москва, Институт этнографии АН СССР) "Античные традиции в памятниках искусства и художественного ремесла древнего Хорезма (по материалам коропластики)" и А.Ф.Бердникова (ГМИНВ) "Античные традиции в воззрениях на общество у Абу Насра ал-Фараби".

В.А.Мешкерис отметила, что античные традиции в коропластике Средней Азии переживают три этапа своего существования. Первый этап, падающий на докушанский период - это этап непосредственного восприятия античных традиций, которое вызвано непосредственным соприкосновением культуры Средней Азии с культурой западноэллинистических государств. Античные образы представлены и импортными (Афрасиаб), и местными терракотами. Античные традиции сильны в терракотах Бактрии и в терракотах Маргианы, где античные образы видоизменены под влиянием местных традиций.

Второй этап, падающий на кушанский период - это этап опосредованного восприятия античных традиций (через гандхарское искусство). Он отличается вытеснением античных образов "азиатскими" и утверждением местного канона, основанного на "законе фронтальности". Опосредованное восприятие античных традиций (через гандхарское искусство) не мешает

процессу реориентализации и расцвету местных школ коропластики Средней Азии. Гандхарские традиции оказались и в терракотах Согде, и в терракотах Маргианы, и в терракотах Бактрии, самой близкой из областей Средней Азии к Гандхаре, где гандхарские образы имеют конкретные аналоги в памятниках Северо-Западной Индии. Есть немного примеров непосредственного восприятия античных традиций.

Третий этап, падающий на раннесредневековый период, - это этап возрождения античных и гандхарских традиций в Согде (в других областях Средней Азии производство терракот почти прекращается). Видоизмененные античные и гандхарские образы представлены сотнями терракот. В этих образах угадываются черты их далеких античных и гандхарских прототипов. Античные образы созданы на основании огрубленных черт, заимствованных из различных памятников. Гандхарские образы типологически различны. Одни созданы на основании черт, заимствованных из различных памятников, другие имеют конкретные аналоги в памятниках Северо-Западной Индии. Далеко не ясно, связано ли возрождение античных традиций с проникновением несторианства, которое несло античные традиции. Возрождение же гандхарских традиций несомненно связано с распространением буддизма.

Итак, первый этап характеризуется непосредственным восприятием античных традиций; второй - их опосредованным восприятием (через гандхарское искусство) и процессом реориентации; третий - возрождением античных и гандхарских традиций в Согде.

И.Т.Кругликова подробно рассмотрела результаты раскопок Дильберджина, предпринятых Советско-Афганской археологической экспедицией Института археологии АН СССР.

М.Г.Воробьёва отметила, что в период вхождения в состав государства Ахеменидов Хорезм мог познакомиться с эллинским миром. Однако в тот период на искусство Хорезма эллинское влияние сколько-нибудь заметно не отразилось. Памятники искусства Хорезма того периода, представленные, в основном, единичными печатями и некоторыми украшениями (нашивные бляшки, браслеты), имеют черты сходства с памятниками искусства Передней Азии.

После выхода из состава государства Ахеменидов, что

произошло, вероятно, на рубеже У и IY вв. до н.э., Хорезм, оказавшийся несколько изолированным от других областей государства Ахеменидов, во многом самостоятелен, хотя и сохранял какие-то связи с Передней Азией, что отразилось в появившихся в IY в. до н.э. памятниках коропластики. Это же положение, в основном, сохранялось в период раннего эллинизма.

Эллинистическое влияние на искусство Хорезма становится заметным лишь в кушанский период. В коропластике, наряду с традиционными изображениями божеств, появляются новые, среди которых следует отметить мужские образы круга Диониса, Атланта и Гарпократа. И образы, и пластическое их выражение можно сближать с указанными эллинистическими божествами, культ которых широко распространился в Средней Азии и Северо-Западной Индии, особенно в период позднего эллинизма.

Эллинистическое влияние на искусство Хорезма заметно не только в коропластике, но и в скульптуре, живописи, глиптике, торевтике (в частности, нумизматике) и художественной керамике кушанского периода. На материалах коропластики удается установить, что эллинистические черты появились в искусстве Хорезма через гандхарское искусство Северо-Западной Индии (исключение представляет нумизматика, заимствованная из Греко-Бактрийского царства в конце II в. до н.э.). К такому же выводу пришел С.П.Толстов на материалах скульптуры и живописи, обнаруженных на дворце городища Топрак-кала. Однако, как отмечал С.П.Толстов, широкого распространения в искусстве Хорезма эллинистические черты не получили, так как в нем уже выработались свои местные традиции. Все отмечавшееся выше эллинистические черты носят частный характер, и отразились или в отдельных памятниках, или в отдельных типах.

Факт появления эллинистических черт в искусстве Хорезма через гандхарское искусство Северо-Западной Индии увеличивает данные в пользу вхождения Хорезма в состав Кушанского царства, что оспаривается иногда в специальной литературе.

Наконец, доклад О.И.Галёркиной (Ленинград, Институт живописи, скульптуры и архитектуры АХ СССР) "Элементы пан-

теизма в мусульманской миниатюре (к постановке вопроса)" был посвящен проблемам традиции культуры и искусства античности в "мусульманском" средневековье.

В единодушно принятой резолюции отмечается, что конференция прошла успешно: получили дальнейшее развитие наши представления об античности как конкретном историко-культурном понятии, греко-римском мире, и особенно о роли этого мира, его культуры и искусства, их традиций в истории культуры и искусства Кавказа, Средней Азии, Северного Причерноморья. Отмечаются также заслуги ГМИИВ в успехе конференции, в координации изучения художественного наследия народов Востока.

Предполагается, в частности, издать сборник материалов конференции, включая представленные в тезисах и программе доклады, авторы которых не смогли участвовать в заседаниях, и созвать следующую — IY Всесоюзную конференцию через 3-4 года.

I О I Всесоюзной конференции см.: С.Ерлашова, Конференция по искусству Советского Востока, — ДИ, 1968, № 4. О II Всесоюзной конференции см.: С.Б.Певзнер, Конференция по проблемам восточного искусства, — НАА, 1971, № 4; тезисы большинства докладов см.: Тезисы докладов II Всесоюзной конференции по проблемам искусства народов Закавказья, Средней Азии, Казахстана и восточных республик РСФСР, М., 1970; текст некоторых докладов см.: СГМИИВ, вып. 3, 1970; вып. 4, 1971; вып. 5, 1972; особенно вып. 6, 1972.

2 О III Всесоюзной конференции см. также: (А.М.Высоцкий), (Москва). Государственный музей искусства народов Востока, — НАА, 1975, № 6, стр. 230-231; тезисы большинства докладов см.: III Всесоюзная конференция по проблемам искусства народов Закавказья, Средней Азии, Казахстана и восточных республик РСФСР. Тезисы докладов, М., 1974; здесь даются, в основном, неопубликованные тезисы докладов.

А.М.Высоцкий

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ААС	- "Азия и Африка сегодня"
АО-..	- "Археологические открытия 19..г."
ВЦИИЖР	- Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей
ГМИНВ	- Государственный музей искусства народов Востока
ДИ	- "Декоративное искусство СССР"
ДКФ	- Древнекитайская философия, т.1-2, М., 1972-1973
МАЭ	- Музей антропологии и этнографии
МИРА	- Музей истории религии и атеизма
НАА	- "Народы Азии и Африки"
НСГМИНВ	- "Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока"
ЦДВ	- "Проблемы Дальнего Востока"
СГМИНВ	- "Сообщения Государственного музея искусства народов Востока"
СМ	- "Современная Монголия"
СМАЭ	- "Сборник Музея антропологии и этнографии"
АО	- "Ars orientalis"

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

К статье Е.В.Завадской "Философско-эстетический смысл так называемого "божественного гриба" ("линчи") в искусстве Китая" (рисунки Н.Завадской).

Таблица I. 1. Ткань из Нойн-Улы. 2. Японская гравюра.

Таблица II. 1-2. Ханьские рельефы.

Таблица III. Чань Хун-шоу. Портрет Гао Юань-мина.

Таблица IV. 1-3. Образцы для почтовой бумаги.

Таблица V. 1-2. Образцы для почтовой бумаги.

К статье Н.А.Померанцевой "Поэтика лотоса в древнем Египте" (рисунки А.Гросицкого)

Таблица VI. 1. Увеселительная прогулка по озеру белых лотосов. Рельеф из Берлинского музея. 2. Рождение солнечного божества из лотоса.

Таблица VII. 1. Символическая связь солярного и осирического культов. Роспись храма Осириса в Алет. 2. Покойный, обретающий второе рождение в вечной жизни из вод священного озера лотосов. Папирус.

К статье Л.П.Сичёва "Китайский декор как часть единой системы космологических символов" (рисунки автора).

Таблица VIII. Облачение императора, предназначенное для церемонии жертвоприношения Небу. Роспись в храме Юнлэгуи. XIV в.

Таблица IX. Схема расположения символических знаков на бронзовых зеркалах. Элементы, типичные для зеркал в период Хань. На квадрате Земли, в центре - ось Мира,

гора Бошань, окруженная облачным узором, по краю — циклические знаки "двенадцати земных ветвей", перемежающиеся с зёрнами риса. На белом поле — восемь столбов, соединяющих Небо и Землю, циркули (Небо), угольники (Земля), Т-образные фигуры (знаки плодородия?) и знаки стран света. По кругу — узор гор и волн — горизонт (начало Неба). Элементы появившиеся на зеркалах в период Тан. Знаки "багуа", расположенные "по Вэнь-вану"; снизу по часовой стрелке: Вода, Гора, Гром, Ветер, Огонь, Земля, Водоем, Небо. Двенадцать зодиакальных животных тюркского цикла. (Будучи заимствованными, они входят в противоречие с исконно-китайской системой символов; так, например, тюркский тигр (первоначально барс) оказывается совмещенным с китайским Зеленым драконом Востока и противостоящим китайскому Белому тигру Запада).

Таблица X. Символ взаимопроникновения противоположных начал. Сверху Ян — образ Света, зарождающегося в недрах Мрака. Снизу Инь — образ Мрака, зарождающегося в недрах Света.

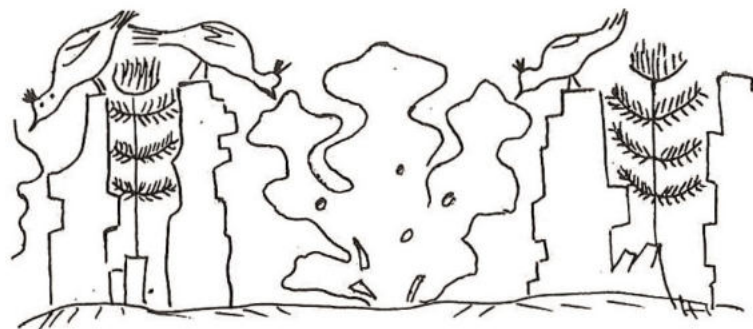
Таблица XI. Фу-си с циркулем, при помощи которого можно начертить круг — символ Неба, и Нюй-ва с угольником, при помощи которого можно начертить квадрат — символ Земли. Крышка саркофага. VI в. Реконструкция.

Таблица XII. Схема-сводка основных представлений, ассоциирующихся с пятью первоэлементами (по диагонали — представления, совмещающиеся с представлением "Середина"). Первоэлементы. I. Дерево. 2. Огонь. 3. Земля. 4. Металл. 5. Вода. Страны света. 6. Восток. 7. Юг. 8. Середина. 9. Запад. 10. Север. Символизирующие их цвета и животные. II. Зеленый дракон. 12. Красная птица. 13. Желтый цвет. 14. Белый тигр. 15. Черная черепаха в объятиях змеи. Времена года. 16. Весна. 17. Лето. 18. Осень. 19. Зима. Символизирующие их цветы. 20. Пион. 21. Лотос. 22. Хризантема. 23. Мэйхуа. Министерства. 24. Весеннее (церемониала). 25. Летнее (военных дел). 26. Осеннее (юстиции). 27. Зимнее (общественных работ). Части лица. 28. Левая щека, 29. Лоб. 30. Нос.

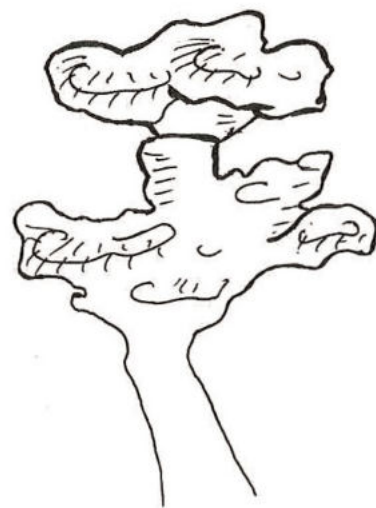
31. Правая щека. 32. Подбородок. Внутренности. 33. Печень. 34. Сердце. 35. Желудок. 36. Легкие. 37. Почки. Планеты: 38. Юпитер. 39. Марс. 40. Венера. 41. Меркурий. Процессы, происходящие в природе. 42. Рождение. 43. Развитие. 44. Завершение. 45. Покой. Мифические и легендарные правители (по Цай Юну). 46. Фу-си и Гао-синь (а также У-ван, основатель династии Чжоу). 47. Шэнь-нун и Яо. 48. Куан-ди и Шунь. 49. Шао-хао и Юй, основатель династии Ся. 50. Чжуань-сюй и Тан, основатель династии Инь.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Таблица I



I



2

Таблица II



I

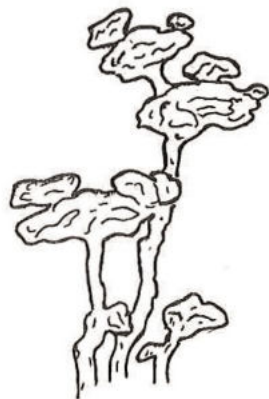


2

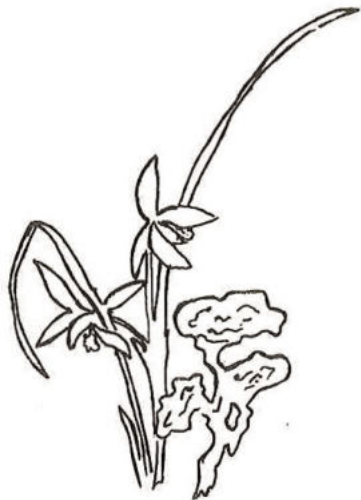
Таблица III



Таблица IV



I

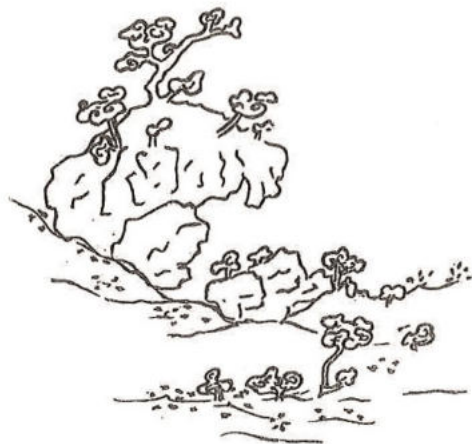


2

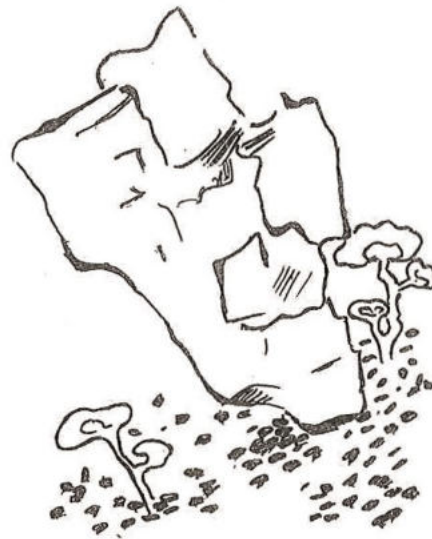


3

Таблица V



I



2

Таблица VI

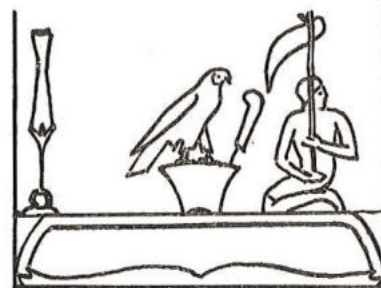


I



2

Таблица VII



I



2

Таблица VIII



Таблица IX

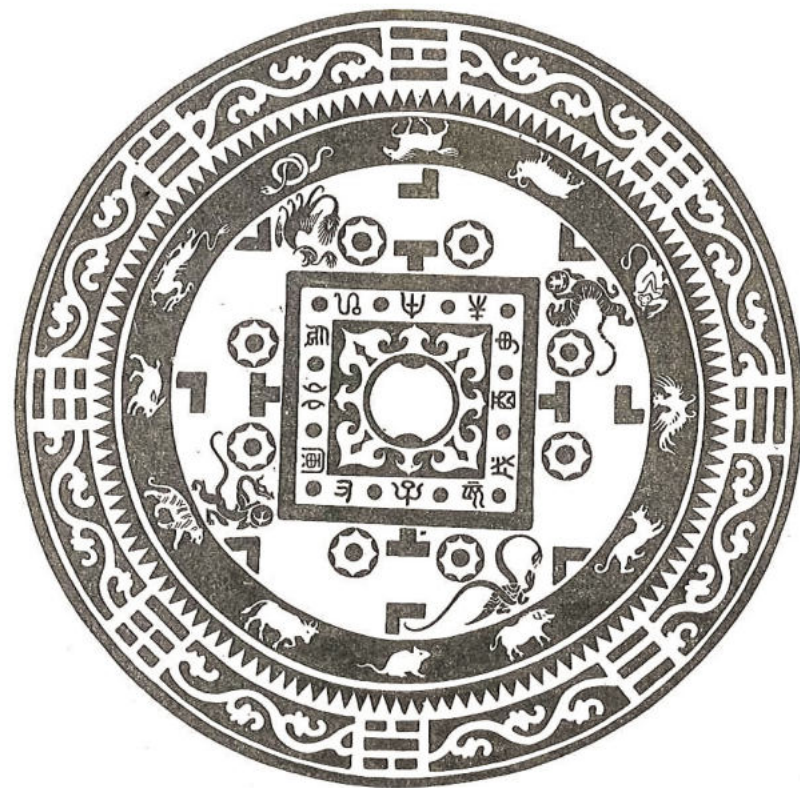


Таблица X



Таблица XI



Таблица XII

47	48
43	
39	
34	35
29	30
25	
21	
17	
12	13
7	8
2	
46 42 38 33 28 24 20 16 11 6 1 3 4 9 14 18 22 26 31 36 40 44 49	
5	
10	
15	
19	
23	
27	
32	
37	
41	
45	
50	

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

Предисловие	3
Т.Б.Арапова Символично-благопожелательные композиции в росписях китайского фарфора конца XIX - первой трети XX в.	7
Н.А.Виноградова Проблема структуры мироздания и зарождение поэтической символики в искусстве древнего Китая II тыс. до н.э.	20
О.И.Галёркина Китайские изобразительные мотивы в иранской миниатюре	29
Е.В.Завадская Философско-эстетический смысл так называемого "божественного гриба" ("линчжи") в искусстве Китая	40
Н.А.Иофан О японской керамике эпохи неолита и энеолита (орнамент сосудов культуры дзёмон)	48
Л.И.Кузьменко Жанр "цветы-птицы" ("хуаняо") в росписях китайского фарфора XX в.	56
И.Ф.Муриан Символика и изобразительные мотивы в древнем искусстве Китая.	67
Н.С.Николаева Декоративное искусство Китая и Японии и проблема семантики декора.	75
Н.А.Померанцева Поэтика лотоса в древнем Египте	85
Т.А.Пострелова О ламаистских масках мистерии цам.	97
Т.В.Сергеева Особенности монгольского орнамента и его место в современной живописи МНР	105

С.Н.Соколов	Символическая тема "четыре совершенных" ("сы цзюньцзы") в прикладном искусстве Китая.	114
Л.П.Сычѐв	Китайский декор как часть единой системы космологических символов.	123
Е.Н.Шелестова	Опыт сравнения китайской и японской орнаментики в связи с проблемами ритма	133
Л.А.Шмотикова	Опыт изучения декора китайской керамики периода Сун.	141

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Хроника. 1974 год.	150
Раскопки средневекового городища Саиѐд (Таджикская ССР) в 1974 году.	153
III Всесоюзная конференция по проблемам искусства народов Закавказья, Средней Азии, Казахстана и восточных республик РСФСР. . .	156
Список сокращений.	170
Список иллюстраций.	171
Иллюстрации	175

Подписано к печати 5/1-1977 г. А-02801.
 Объем 12 п.л. Тир. 600 экз. Зак. 7. Цена 96 коп.
 Офсетное производство 3-й типографии
 издательства "Наука"
 Москва, К-45, ул. Жданова, 12/1.



Цена 96 коп.