

В5-37

и-86

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА МОНГОЛИИ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

ДОКЛАДЫ И СООБЩЕНИЯ
ВСЕСОЮЗНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Часть II

МОСКВА 1983 г.

Б5-37
Н-86

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА
МОНГОЛИИ
И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

ДОКЛАДЫ И СООБЩЕНИЯ
ВСЕСОЮЗНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Часть II



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва 1983 г.

И.В.Кульганек

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
КАНДИДАТ ИСТОРИЧЕСКИХ НАУК

В.А.КОРЕНЯКО

ВЫПУЩЕНО ПО ЗАКАЗУ
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

ПРОТЯЖНАЯ ПЕСНЯ В МОНГОЛЬСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ
ФОЛЬКЛОРЕ

В древней песенной поэзии монголов лучше, чем в какой-либо другой форме словесного искусства отразилась их кочевая жизнь. Есть глубокая и органическая связь между песней и природой, бытом, укладом жизни. Из желания выразить себя, познать окружающий мир, выразить свое отношение к нему зародилась монгольская протяжная песня - "уртын дуу". Не всегда она уныла и мрачна, как это представлялось А.М.Позднееву, занимавшемуся монгольскими песнями: "Созерцательное направление присуще духу монголов. В чем тайна бытия, откуда его начало и заставляющий сжиматься сердце конец? Ответы неопределены, мрачны, унылы и непривлекательны, как и сама жизнь кочевников. Таким представляется мне влияние степи на духовную жизнь и деятельность монголов" ¹.

Старинные протяжные песни появились в Монголии закономерно и органически.

Звуками древнего инструмента, сделанного из листочка, прикрепленного двумя палочками, монгол подражал свисту птиц, крику диких животных. Это самый древний жанр монгольской песни - "харилцаа дуу" - песни переклички. В ритуальных охотничих песнях соплеменники желали охотнику тяжелых тороков, легких стрел, быстрых скакунов, песни сопровождали монгола при катании войлока, установке юрты на новом месте, изготовлении кумыса, стрижке овец, на всех праздниках. К "уртын дуу" можно отнести лирико-эпические, исторические, философско-дидактические, лирические, величальные песни.

Б.Я.Владимирцов считал, что монголы почти не знают обрядовых песен: "Есть правда некоторые песни, которые так или иначе связаны с определенными обрядами и действиями, например: пировые песни, песни, которые поются на игрищах" ². Он полагал, что с обрядами связаны только еролы. Очевидно, Б.Я.Владимирцову при сборе фольклорного материала просто не встретилось громадное количество обрядовых песен, которые сопровождали монгола на протяжении всей его

жизни. Этот жанр монгольских песен нашел свое отражение в диссертации Пурэвийн Хорлоо "Народная песенная поэзия монголов (Проблема "ицрового состава)".

К более поздним по времени появлению относятся "богино дуу" или "шинэ дуу" - короткие песни, в настоящее время наиболее распространенная форма народных песен, отражающая различные проявления монгольской народной жизни, а так же "завхай дуу" (досл. беспутная песня), шутливые, сатирические песни, в которых иногда на мотив религиозного гимна звучали совсем неподобающие слова.

Уже самые первые путешественники по Монголии XIII века: Марко Поло, Плано Карпини, Рубрук встречали в ставках ханов профессиональных музыкантов, которые играли на близне-восточных "гитарах", а позже и на "ятагах" китайского происхождения³.

В зависимости от того, какое место в общественной жизни занимали певцы, среди профессионалов и полу-профессионалов существовало определенное заслоение. Они выходили из разных слоев общества, из среды монахов, из среды наследственной аристократии, из простых аратов. Почетно было положение певца героических песен, из которого бы словеса он не происходил, везде и всюду его принимали с уважением и почестями. Иногда в монастыри приглашали певцов на своеобразные "гастроли", а подчас и сами монахи становились исполнителями. "Тульчи" - не просто певец - это титул, и монголы назовут им только того, кто уже признан другими⁴. Остальные же певцы и музыканты занимали не особенно почетное место в обществе. Об этом говорит и монгольская пословица "сироты вывают сказителями, бедняки - певцами", и то обстоятельство, что сохранилось очень мало песенников (над записыванием песен смеялись, это считалось "гутэмшиг явдал" - стыд, срам, позор)⁵.

Профессиональных певцов в нашем понимании в Монголии не было до XX века. Обучение состояло в том, что будущий музыкант с детских лет слушал игру взрослых, затем пробовал свои силы на так называемых "общих местах" обязательных для всех музыкальных эпопей (бег лошади, встреча с любимой, дождь - эти музыкальные темы из одной эпопеи переходили в другую). Со временем приходила импровизаторская

виртуозность, которая и отличает всех знаменитых музыкантов и певцов старинных песен и эпоса. В постижении искусства пения в сопровождении хура было много интуитивного.

Вполне объяснимые физические и акустические явления приобретали фантастическую окраску. Например, подставка для хуира должна быть сделана из кости человеческого подбородка, т.к., по логике музыкантов, подбородок, играющий большую роль при пении, заставит петь и хуир с особой выразительностью. Для волоса смычки подходят хвост не всякой лошади, а только измученной, тогда смычок сумеет выразить всю тоску и радость. Чтобы стать музыкантом, нужно пройти своеобразное испытание: перед рассветом в степи сесть на предварительно найденный череп лошади и попытаться услышать доносящийся из него человеческий голос или пение. И хотя в основе многих поверий лежала трезвая методика испытания качества человеческого слуха, все они были овеяны легендами и мифами о сверхъестественном даре певцов-исполнителей.

Научным собиранием монгольского фольклора стали заниматься совсем недавно, и многие имена прекрасных исполнителей и тексты самих песен уже безвозвратно забыты. Но старики еще помнят как любимцы народа бродячие музыканты Лувсан Ульзей-хурчи, Парчен, Макарон выступали на многолюдных праздниках и в юртах аратов. Судьбы их различны, но очень типичны для Старой Монголии. Парчен был из старого рода степной аристократии. Обласканный за свой редкий дар богатыми и влиятельными людьми, он вел беспечную и привольную жизнь. Простым скотоводом был Лувсан-хурчи. Со странствующими монахами он бродил по Маньчжурии, среди агинских бурят, был в Цугульском дацане, Лавране, Гумбууме, Амдо. На короткое время стал придворным музыкантом, но после одной истории порывает с двором и ведет вольную жизнь бродячего музыканта. Только после революции в Монголии, когда началось собирание фольклора, жизнь бродячих музыкантов более или менее нормализовалась. Некоторые из них работали с Б.Ринчином, собиравшим фольклор, им выплачивали пособие как информаторам от Академии Наук МНР.

Много песен было записано в начале XX века русскими монголоведами Б.Я.Владимирцовым, А.М.Позднеевым, Ж.Камцарано, А.Н.Рудневым. Это и песни-диалоги, и шутливые, и буд-

дийского содержания. По лексике и языку они очень разнообразны. Есть старинные обороты и грамматические формы, свойственные только литературному языку, есть диалектизмы и неологизмы.

Считается, что в наиболее первозданном и неискаженном виде сохранились народные песни и музыка у дархатов. В 1972 г. К.Н.Яцковская работала с современным монгольским певцом дархатом Гендэнгийи Даваджием⁶.

Дархаты являются одной из немногих народностей, обладающих уникальным видом искусства - горловым пением, известным лишь тувинцам, хакасам, башкирам, монголам (дархатам). До недавнего времени горловое пение представляло собой тайну для анатомов и физиологов: каким образом человек может одновременно извлекать два различных звука при помощи голосового аппарата? В 1976 г. в ЛОР НИИ и Военно-Медицинской Академии им. С.М.Кирова в Ленинграде при помощи новейшей рентгено-телевизионной аппаратуры было установлено, что механизмом зарождения второго свистящего звука, который приобретал фiorитурный характер за счет быстрых движений языка в верхнепереднем направлении к корням зубов, были ложные складки, которые при обычной фонации находятся в сомкнутом состоянии⁷.

Что касается историко-этнографического аспекта проблемы горлового пения, то есть гипотеза о том, что формирование этой традиции связано с языком тюрко-язычных скотоводческим населением Азии, т.к. у монголов эта традиция развита в значительно ступени меньше, чем например, у тувинцев, и неизвестна бурятам и калмыкам. Это дает основание предполагать, что горловое пение было заимствовано монголами от тюркоязычных соседей, и что этот вид народного искусства возник первоначально в Саяно-Алтае среди древних тюркоязычных кочевников горно-степных районов Верхнего Енисея⁸.

Язык старинных монгольских песен ярок и выразителен, однако, в них нет многословных описаний, сравнения же используются широко. "Обыкновенный способ сложения песни - в воспевании одного какого-нибудь предмета через разнообразие его предикатов, или исчисление различных предметов при единстве приписываемого им предиката, иногда предмет песни как и предикат остаются одни и те же, различие заключается

в подстановке 2-3 эпитетов"⁹.

Одной из самых распространенных форм организации монгольского стиха является аллитерация. Практически все монголисты с этим согласны¹⁰. Монгольская аллитерация, ввиду особенностей монгольского языка отличается тем, что почти всегда охватывает гласный звук. В оценке же ритмообразующей значимости аллитерации мнения ученых расходятся. Нет единого мнения и о природе монгольского стихосложения¹¹. Очевидно, они смогут быть сформулированы, когда определенно будут выявлены существенные признаки фонетической системы монгольского языка. Нам представляется, что в этом отношении может помочь музыка монгольских народных песен.

Издавна все стихи читались нараспев. На взаимовлияние музыки и слова указывали многие музыкovedы. Не об этом ли говорит само название песен - "уртын дуу" и "богино дуу", т.е. название не по длине фраз в строке, а по времени звучания самой строки? На бумаге стихи "уртын дуу" не отличить от "богино дуу". И верно мнение музыкovedа Г.П.Кондратьева, долгое время занимавшегося монгольской музыкой, что: "Вне мелодии трудно говорить о поэтическом стихосложении, настоящий стих выявляется только при пении. Все остальное играет второстепенную роль: и темп, т.е. одинаковое количество, необходимое для произнесения параллельных стихов, и размер: стих в 6-8 слогов".

Возможно, основу монгольского стихосложения надо искать на стыке двух наук: музыкovedения и филологии, мелодии и стиха.

В соответствии с вышеизложенным пониманием содержания и структуры монгольских песен автором сделана попытка художественного перевода монгольских народных песен на русский язык, записанных в разное время Б.Я.Владимирзовым, К.Н.Яцковской и находящихся в монгольском рукописном фонде ЛО ИВ АН СССР; некоторые из них предлагаются ниже.

Скалы вершина чудится мне словно,
Сквозь дождь слепой это туман блестит.
События мирские не дают покоя.
Сон это мне лишь снится черной ночью.

х х х

Десять котлов самогонки.
Деверь - богат у нас.
Двадцать корчаг чистой водки
Двоюродный брат прилас.

х х х

Пусть не собьет копыта скакуну
Пустынная родная мать-земля.
Пусть не найдут меня ли молодую
Пустые старые хозяйские глаза.

х х х

В истоках Хангай реки
В осоке кукует кукушка.
Весть доносит приятную мне:
Спокойно все в отчем доме.

Ару реки в истоках
Орленок песнь поет:
О родине весть доносит:
Спокойно все в отчем доме.

х х х

Без малого полста он прожил
Немалую глупость обнаружил.
Почти до ста он дотянул
Почтительности у своей в плену.

х х х

На вершине святого Алтая
Нарушает покой соловей.
Начинает от звуков тех
Тихо таять мерин.

Камни скалистой Ижил,
Как неприступны они.
Как далеко родные.
Как тяжело без них.

Светлый Хангай молчит.
Свежий след вверх спешит.
Снежно седая мать,
К тебе бы с поклоном приди!

По лисьей крутой тропе
По лесу тень чья-то летит
Полынно-седой отец,
К тебе бы с поклоном приди!

Вершина горы одичала.
Вокруг лишь бурьян качается.
Верхом проезжаю по кручам.
О доме родном я грущу.

Чалый красавец мой стройный,
В чьем ты сейчас табуне?
Черные взгляды сестры
Что-то припомнились мне.

На вершине горы Золотой
Нарушает покой соловей.
Нашим читым любимым нойонам
Я подарок преподнесу.

На горе откровений сердец
На заре веселится косуля.
На скале созерцаний Сумэрү
Ястреб радостно громко кричит.

Нашим читым светлым монахам
Я подарок преподнесу.

На дикой вершине Хангая
Наглеют быки от счастья.
Надеясь вернуться в кочевые
Отца вспоминаю и мать.

Спешу по вершинам вдоль скал.
Стыжусь я, что дель порвал.
Скачу по степям и горам
Скажу вам потом как устал.

О взрастившие, в мир отпустившие!
Матушка бедная, отец мой седой!

Д.Равжай

Ветер горячий стонет
Ветки оттают скоро
Верные птицы вернулись
Вешний это признак.

Летнее солнце светит
Ливни прошли степные
Листья и травы тронулись
Летний это признак.

Осени ветер дует
Острые ветки жухнут
Обод солнца все ниже
Осени это признак.

Серые горы Хангай
Северный снег покрыл
Зелень земли под снегом
Зимний это признак.

Стынет вечернее солнце
Стай птиц время несется
Стала седой голова
Старости это признак.

Песнь называется эта
Пять признаков, пять примет.
Пел ее в старое время
Первый монах и поэт.

Д. Равжай

Страна Сукавади О вайду!

Страна бурханов.

Светлым монахам О зе вайду!

Станем молиться.

Молоком львицы О Вайду!

Сосуд не разрушишь.

Грешным занятием О зе вайду!

Решение спутаешь.

Стрелка весов О вайду!

Колеблется часто.

Со вздорным гостем О зе вайду!

Совсем не просто.

Уголь шлифуешь О вайду.
Он цвет свой проявит.
Греху потакаешь О зе вайду!
Тебя он осилит.

Попала стрела О вайду!
Жертва бьется.
Запали слова О зе вайду!
Сердце рвется.
Бечер спустился О вайду!
Зову сторожей.
Вечность стучится О зе вайду!
Уйду поскорей.
Тело и душу О вайду!
Обетом крепи.
Стойких лам О зе вайду!
О спасенье моли.

ПИСЬМО

С деревом скожа Галбарсун стройным
С тенью широкой плодов тяжелеющих,
Совершенном желанья своим исполняющий,
Сердцу нежный мой друг, я к тебе обращаюсь!

Тело льва величаво как снежные горы.
Ты, моя дорогая - любезнейе жизни!
Так глядят на меня одинаковых месяцев лики.
Только ярче всех месяц восьмой - полнолунный.

Много раз я любил, уходил, возвращался.
Мой разум и сердце с тобой.
Мы не с разной судьбою - хоть с разных сторон.
Многовластна ты стала теперь надо мной.

О, мой милый, далекий, единственный друг!

Давно я тебя не встречаю.
Дымок наших юрт хоть не вьется -
Дурман наших встреч не исчез.
Давно я тебя не встречаю.

Постоянно все мысли тобою лишь заняты.

Постараюсь я весть с караваном послать.
 Постоял я в тумане, тебя ожидаючи,
 Стало мокрым лицо, будто дождь сильный лил.

 Связаны были мы узами крепкими,
 Светлыми мыслями, стуком сердец.
 Снадобья нет от разлуки печальной.
 Саднит душа от желания встречи.

 Милый друг, я пишу и не знаю,
 Мимо ли караван тот пойдет.
 Миновать не должны тебя строки простые.
 Мой поклон низкий шлю: счастья, праздника встречи.

 Люблю!

П р и м е ч а н и я

- 1 А.М.Позднеев. Образцы народной литературы монгольских племен. СПб. 1880, с. 74.
- 2 Б.Я.Владимирцов. Образцы монгольской народной словесности. Л., 1936.
- 3 Плано Карпини. История монголов, М., 1957. Вильгельм Рубрук. Путешествие в восточные страны. СПб., 1911. Марко Поло. Путешествие. Л., 1940.
- 4 Б.Я.Владимирцов. Ук.соч.
- 5 Д.Цэрэнсодном. Чойджи-Одээр - монгольский поэт ХДУ в. У.-Б., 1964.
- 6 К.Н.Яцковская. 100 песен дархата Г.Давааджия. М., 1974.
- 7 С.И.Вайнштейн. Феномен музыкального искусства, рожденный в степях. СЭ, 1980, № 1.
- 8 Там же.
- 9 А.М.Позднеев. Ук.соч.
- 10 Ц.Дамдинсурэн. Монгол хэл бичгийн тухай. У.-Б., 1957. М.Гадаамба. Утга зохиолын онолын товч. У.-Б., 1958. Цэнд. Монгол шулэг. Цог, 1971, № 4. Е.Ринчин. Монгол шулгийн учир. - сб. Хэл зохиол судлал, УП, У.-Б., 1970. Н.Г.Gabelenz. Einiges über die mongolische Poesie. Göttingen, 1837. Р.Poucha. Zur Entwicklung des mongolischen Verses. Praha, 1956. Б.Я.Владимирцов. Сравнительная грамматика монгольского письменного языка и халхацкого наречия, Л., 1929.

Л.К.Герасимович. Монгольское стихосложение. Л., 1975.
 II Современный взгляд на систему монгольского стихосложения представлен в работе Л.К.Герасимович.

Е.В.КУХТИНА

КОСМОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ДРЕВНИХ ЯКУТОВ (на материале сюжетов "олонхо")

Сказания "олонх" - род "поэзии, воплотивший духовную культуру якутского народа" ¹. Они представляют собой героический эпос в стихотворной форме, называемый по имени главного героя ("Эр Соготох", "Дырай Бэргэн", "Отважный Охуодай" и т.п.). Стихосложение "олонх" ограничено эпическим временем и пространством, традиционными образами, общими мотивами, поэтическими формулами, т.е. единой для всех сказаний традиционной идеально-эстетической системой ². Богатство и разнообразие сюжетов "олонх" достигается созданием различных характеров действующих лиц ³ (т.н. *дramatis personae* текста ⁴). Исследователи древнеякутского эпоса подробно останавливаются на разборе взаимоотношений героев, развитии действия, группируя сюжеты "олонх" по идеально-тематическому содержанию, выявляя общую композиционную структуру сюжетов, одинаковую во всех сказаниях ⁵. Подобная композиционная устойчивость характеризует "олонх" как специфический жанр, вобравший древнейшие элементы устного песенного творчества якутов и ставший "главным родом поэзии, главным средством просвещения" ⁶.

Структура сюжета "олонх" состоит из 6-ти частей:
 1) эпический зачин - описание страны, священного дерева, жилища героя, его богатства, вооружения, его портрета;
 2) завязка-причина похода, подвига; 3) развитие действия - поход, преодоление препятствий; 4) кульминация - сражение и победа, состязание, единоборство при сватовстве; 5) дальнейшее развитие действия - возвращение героя, преодоление трудностей пути; 6) развязка - возвращение домой и последую-

щая счастливая жизнь⁷. Первая часть композиции как бы отделена от последующих 5-ти частей, определяемых как "динамические", и может быть названа "статической", представляя мифологическое пространство-время. Многозначность семантики элементов этой части, по-видимому, и определяет концентрированность событий в последующих 5-ти частях. Динамическая часть композиции "олонхо" интерпретируется как 5-тичленная ориентированность действия (начало похода-поход-битва-обратный путь-возвращение домой), развертывающееся в пространстве-времени, охарактеризованном в статической части, где время и пространство не расчленены, тогда как в динамической части оно уже показано с точки зрения движущегося в нем героя. Пространство-время в "олонхо" включает в себя не только специфические элементы отдельных географических районов, фиксирующих возникновение и бытование сюжетов, но, в первую очередь, элементы описания небесной обители и находящихся на ней астральных объектов. В эпическом зачине и в динамической части якутских сюжетов сказаний раскрываются представления о космосе, его становлении и устройстве, о роли Солнца и Луны в жизни племени, а также о тех феноменах, которые способствовали формированию их сознания.

Космологическая модель пространства-времени в якутских "олонко" прежде всего строится на варьировании священных чисел 9 и 8, входящих в аналогичные структуры памятников искусства и литературы древнего Китая и Египта, Западной Сибири и Дальнего Востока⁸. В сюжете № 56 ("Описание страны богатыря Нюргун Беге") "изначальная мать земля" (зеркальный вариант космического пространства) является "восьмибодной и восьмикрайней", насчитывающей 8 элементов архитектоники: "с подпорками из белорыбицы, с опорой из рыбы кит, с застежкой из рыбы осетр, с колышком из рыбы ерш, с балками из рыбы таймень, со столбами из рыбы сиг, с матицей из рыбы X⁹, с опорой из рыбы нерпа"¹⁰. Это порождающее пространство содержит 5-тичленную ориентацию, представленную через "кольцевую" композицию II по уровням распределения смысловых параллелизмов, расположенных по системе "плюс-минус": "светлый лед-море/трясина", "каменная гора"-"водная глубина", "пестро-серая земля"; "промежуток" -

"окружность", "окраина" "сторона", "основание" ("с промежутками из светлого льда, не тающими в течение восьми веков, с окраиной из каменной горы, с основанием из пестро-серой земли, на западе с морем Араат, со стороной из водной глубины, с окружностью из моря-трясины"). Схема данного описания, вероятно, состоит из 5-ти концентрических кругов, в центре которого располагается "изначальная мать земля" /"пестро-серая"/, далее - "промежутки из светлого льда", "море-трясина", "водная глубина", "каменная гора". Включая "восьмикрайнюю" землю, всего оказывается 12 концентрических окружностей, которыми характеризуется порождающее пространство. Представляется правомерным соотнести данную 12-тиэлементную структуру со временной структурой зодиака 12-ти созвездий¹². Створение этой мифической земли происходило, согласно сюжету № 56, посредством превращения божественной лошади в эту землю: "изначальная мать земля с самого начала, словно быстрая лошадь, прославленная-возвеличенная образовалась-сформировалась, предназначенная /для жизни/, говорят". О связи мифической лошади с "зодиакальным временем" свидетельствуют многие произведения древнеиндийской и древнекитайской культуры, содержащие типологически сходные мифы о творении¹³.

В эпическом зачине "олонко" "Елбет Бэрэгэн" "изначальная страна" определяется по 5-ти элементам, введенным в стихотворное повествование определительными предложениями с союзным словом "где": "где пернатые веселятся, где дикие звери резвятся, где благоухание царит, где богиня Иэйиэхсит въявь витает, где богиня Айысыт открыто снисходит", - с параллелизмами: "веселятся-резвятся" (+-+), "витает-сни-сходит" (+-+), "наррит" (нейтральная позиция); "пернатые-звери", "богиня Айысыт-богиня Иэйиэхсит", "благоухание". Далее приводится описание "доченного священного дерева" с 8-ью ветвями, принадлежащих Юриг Аар Тойону (родоначальнику). На 9-ой ветви, "спустившейся с вышины небес, извиваясь, вниз, сидит орел, созданный Айын Тойоном..; восемь корней (дерева), вынувшись вверх, образовали глубокие реки...". Аналогом мифической лошади "олонко" № 56 выступает орел, связанный с культурами Солнца и Луны в якутских сказаниях¹⁴.

В сюжете № 62 ("Описание народного торжества в честь возвращения богатырей" в олонко "Алаатыр Ала Туйгун") богатырь Ала Туйгун устраивает для гостей настил из зеленой травы с 9-ю ветвями, из горной осоки с 8-ю ветвями" и "восьминожный медный арангас велел приделать". Гости угощаются в течение 9-ти дней. Здесь та же тема маркировки пространства через числа 8 и 9, однако уже не в эпическом зacinе, а в заключительной части, где говорится о пире после одержанных в странствиях побед.

В сюжете № 66 ("Нюргун Бootур Стремительный") встречается упоминание о 8-ми племенах Нижнего мира, спасшихся бегством во время сражения, устроивших "месиво из каменно-го чистого поля", "словно наступали на рыбу щуку" (ср. с символами пространства-рыбы № 56). В том же сюжете дается сражение богатыря с чудовищем Ыыста Хара, длившимся 30 дней (месяц?), в течение которых они "как пять пальцев сражались". Образное сравнение битвы с битвой 5-ти пальцев, по-видимому, также связано с представлениями о 5-тичленной пространственно-временной ориентацией¹⁵.

Место рождения и бытования героя в якутских сказаниях определено несколькими взаимно заменяемыми мифологическими объектами, составившими 2 условных полюса понятий (+ и -): священное дерево (коновязь) - юрта-хрустальный дом и Огненное море-остров Огненного моря-вращающийся железный амбар-хрустальный дом. На Огненное море отправляются герои для испытания своей силы; там же они обретают похищенную чудовищами абаасы всю свою сестру или невесту и возвращаются к Священному дереву. Священное дерево (Аал Луук Мас) имеет 8 ветвей и "исторгает желтое илгэ - живительную влагу для зверей, птиц и жителей этой земли" (№ 3). В космологической модели 3-х миров Верхний мир отделялся от Среднего мира 3-мя коновязями, рядом с которой помещался огромный дом-юрта вместе с Манган Мангхалыны ("Белая дочь Белого неба"), духом "хозяйкой страны Среднего мира, имевшей в распоряжении 9 "разноцветных мальчиков и 8 ярко-пестрых девочек" (№ 2)¹⁶. В "олонко" "Потомки Юрюнг Айы Тойона" в характеристике небесного пространства, населенного предками, также отмечаются 9 сыновей и 8 дочерей космической четы мироустроителей (№ 1). Иногда приводится иная симметричная

модель: 9 юношей и 9 девушек, подобные журавлям, сопровождающие небесную шаманку Дугуйдаама ("Слегка касающаяся ногами", сюжет № 7), сообщающую божественную силу одному мальчику, превращая его в богатыря. В сюжете № 21 упоминаются 8 скелетов давно умерших шаманов, помогавших шаманке Айтали воскресить Эр Соготоха богатыря из его левого глаза. Символика чисел 9 и 8, согласно памятникам искусства и письменности Древнего Востока, связана с символами Луны и Солнца, с левым и правым глазом неба¹⁷. При расшивке образной картины воскрешения богатыря получается следующее: герой оживает при камдании (воздействии) Солнца (8 скелетов/8 ориентиров пространства) над глазом (Луной), или при воздействии правого глаза на левый (действие Солнца на Луну). В сюжете № 22 место действия этого героя (Эр Соготох) - "восьмиобщая и восьмикрайняя земля", а место испытаний - 9 дорог, где у перепутья богатырь подвергался злым чарам шаманки (ср. с чарами Луны, персонификацией которой является шаманка). В сюжете № 30 действуют 8 шаманок Джаргы (чары Солнца), вылечивающие Иль Хара ("открытый, ясный глаз")¹⁸ с помощью 3-х божественных илгэ (ср. 3 коновязи, 9/8 ветвистое священное дерево Аал Луук Мас) и помогающие ему жениться. Его брат Ала Хара ("пестрый глаз") сражается с одногоним богатырем в чугунной одежде Тимиром Ыыллой за невесту, живущую в хрустальном вращающемся доме, находящимся недалеко от Огненного моря. Символика имен двух братьев сопоставима с символикой Солнца, которое традиционно изображается в виде глаза ("пестрый глаз"-солице в период пятнообразования; "ясный глаз" - солице минимума активности)¹⁹. Этим "глазам" противопоставлен Тимир Ыылла Хара ("глаз, сиручащий железо"?), владыка землетрясений, своего рода "магнитный глаз" (или "черный магнит"), стерегущий хрустальный дом, или вращающийся амбар, вокруг которых и происходят все основные действия богатырей "олонко", создавая, таким образом вариант динамического пространства, управляемого "железным глазом". Потомки божественной кобылы борются за право владения этим миром с этим чудовищем, порожденным духом Огненного моря. Аналогом Ыыллы является также одногоний, однорукий, одетый в железо Буура Дохосун ("стремительная буря"), "сын Грома", господин землетрясе-

ний 20 . Его противник – богатырь Эр Соготох (№ 17), отвоевывает у него дочь Харахаан Тойона ("великий глаз"), родоначальника айын, Хотууну, прибегая к космической помощи Солнца и Луны, которым он отдает сердце и печень врага. Однако кусочек сердца абааси превращается в черного ворона, символизируя черное зло ("превращусь я в черное зло на твоем пути... с этими словами он провалился под землю" 21). Одноногое чудовище в различных сюжетах "олонхо" имеет сходные названия: Ытылла Тимир ("вертиющееся железо"), Ыйылла Хара ("скручивающий глаз"), Ыйыста Хара Тимир ("глаз поглощающий железо", магнит?), Тимир Ыйылла, Дух Огненного моря (вращающееся железо", магнит?). Оберегом от воздействия этого чудовища являются различные волшебные предметы (бубны), где обязательно отражены символы чисел 9 и 8. Так, шаманка Солуоннай (№ 57) бубном с 9-ю дырами погребла богатыря Ого Джогустаана, провалившегося через эти дыры и погибшего в Огненном море. Все сражения героев происходят в мире, где помещен 8-ми гранный небесный столб (№ 66) или дерево Ойук Хара с 9-ю дуплами, в которых живут шаманы.

В сюжетах "олонхо" иногда наблюдаются взаимопревращения богатырей и чудовищ. Богатырь Бэриэт Бэргэн (№ 55) перевоплощается в однорукого и одноногого богатыря абааси Тимира Тюелбана ("глыба железа", "магнит?"), что можно интерпретировать как попытку древних якутов объяснить некоторые космические феномены единой природой, отраженной в их мифологии через дуальные системы! Шаманы и шаманки "олонхо" при сходных значениях их имен наделены также и сходными волшебными свойствами. Джагыла Куо, например, владела 99 волшебствами (№ 60). Джэгэ Бааба имела 99 коварств и 88 чар (№ 74). Кетер Менгюл, улетев на небо и достигнув небесных врат, убил там 99 медведей и волков (символы колдовства), карауливших вход, где находилось священное дерево Луу Доккуомай-лиственица (№ 74). Птица Менгюл, сев на огромный нарост дерева, вызвала звон 44 небесных колоколов, после чего открылись райские врата. Нарост, упав с дерева, задавил птицу; через врата спустились 8 небесных предсказателей-чародеев. За вратами помещался хрустальный дворец. Территория, где находилось Огненное море, вращающийся дом, хрустальный дворец, дерево, Аал Луук Мас (символ Млечного пути), харак-

теризуется числами, кратными числу II. Как представляется, это наиболее важное число для определения того, какая космологическая модель отражена в якутских эпических сказаниях.

В сюжете № 75 дано интересное описание возмужания богатыря Молджбета Беге; его превращают в черное железо ("тимир хара", или "магнитный глаз", которое шаманы ковали в течение 44 дней (период, кратный II), что можно соотнести с именами богатырей абааси Тимиром Ыйыллой Харой и др. В сюжете № 66 в эпическом зacinе говорится о 99 племенах, населявших Верхний, Нижний и Средний миры (39+27+33 соответственно). 33 племени Среднего мира полагали, что их страна найдет достойного хозяина – богатыря лишь по указанию верховных небожителей. Властитель судеб Джылга Тойон ("господин судьбы") отправил туда Нюргуна Бootура Стремительного, имя которого было записано на 8-мигранном прозрачно-каменном столбе (вариант священного дерева). При рождении его колебалась земля. В ходе повествования богатырь борется с Ыйыста Харой, падающим в Огненное море опять таки через дыру шаманского бубна. В сюжете № 6 ("Сын лошади, Атадами богатырь") рассказывается о том, как герой, зачатый от лошади, созданной Белым божеством, отправляется за невестой; он проезжает место, куда "упирается верхушка Круглого неба" и где он встречает 7 девушек-лебедей Арангас-звезды (созвездие "лабаз"-Большая Медведица) и, освобождаясь от их чар, направляется к дочерям Юрзэл-звезды (созвездие Плеяд), которые указывают ему путь к невесте, живущей во вращающемся доме. Сын лошади путешествует по небесному суду: отсюда фиксации созвездий, Луны и Солнца; к его невесте сватались сыны Солнца и Луны, сын "светлых божеств" (планеты?), которым она отказывает, выходя замуж за Атадами. Обратный путь героя проходит через Арангас-звезду, далее Юрзэл-звезду, далее – через страну тетки Атадами, где находятся "3 каменные горы". Там же Атадами с невестой остаются жить. Путешествие богатыря можно иллюстрировать замкнутой линией, показывающей, что территории 3-х гор и место, где стоял хрустальный дом, приблизительно совпадают, что хорошо согласуется с вариантами мифологической замены: хрустальный дом-3 горы-3 коновязи-вращающийся амбар. Так как генеалогия

тетки Аталаами восходила к божественной Лошади, можно предполагать, что небесная территория хрустального дома соотносима с созвездием Лошади, или Пара Лошадей (тетка Аталаии и его мать, рожденные Белым божеством-родоначальником якутов) ²², помещенным почти на территории созвездия Большой Рыбы (созвездия Кита). Вращающийся железный амбар (№ I) был закрыт 8-мя железными дверями, за которыми на цепях были подвешен бессмертный дух Тойон Кулут ("господин раб"?) , восьмой недоношенный сын Белого божества Юрюнг Айны Тойона ²³. Согласно другим сюжетам, этот амбар - дом находился на острове Огненного моря, охраняемого Тимиром Байыллой или чудовищной рыбой, олицетворявшиими Духа Огненного моря, что позволяет судить об их взаимозаменяемости; "магнитный/ железный/ глаз" - "гибель рыба" (Елю Модуй № 4, Елю Дом Бил Балых-таймень-гибель-рыба"Дом" - № 18, где "дом"-восклицание шамана при камлании ²⁴).

Наиболее подробная по описанию входящих в нее элементов космологическая модель мира якутских "олонх" представлена в сюжете № I "Заселение Среднего мира потомками Юрюнг Айны Тойона", подробно рассказывающем о мире Белого Божества, находящегося "на нижнем краю 8-хъярусного неба, на верхней стороне -3-хъярусного неба... там живут 9 подобных журавлям сыновей и 8 подобных стерхам дочерей" (17 детей). Схематическая картина этого мира является изображением II концентрических окружностей, между 3-ей и 8-ой из которых (считая от краев и центра соответственно) находилось жилище Белого Божества и его 17-ти детей, духов-птиц. Это место было поделено на Средний, Верхний и Нижний мир. Чынгыс ("великий", "неумолимый"), бог Судьбы поселился на 3-хъярусном небе, став властителем 66 племен: 39 племен Среднего мира и 27 племен Нижнего мира. Белое божество владеет II-ярусным небом; между 3-им и 8-ым ярусами находится бессмертный дух Тойон Кулут во вращающемся амбаре, хрустальный крутящийся дом с невестой, Огненное море, "крутящийся железный глаз"; здесь же сконцентрировано все действие "олонх", развертывающееся на поле сражения, каменной равнине, спине мифической щуки, или рыбы Елю Модуй. В пространственной развертке II вписанных окружностей "вырастают" в "цилиндр", скручивающийся между 3-им и 8-ым ярусами, об-

разуя как бы 2 движущихся конуса, в месте соединения которых происходит основной накал сражения героев. Вся модель конусов, по-видимому, олицетворяет вращающийся амбар с его "бессмертной душой", хрустальный дом с невестой, остров Огненного моря (морская стихия - движение конусов), "магнитный глаз", Белое Божество -Лошадь, мифическую Рыбу (см. опору изначальной земли - кита). Именно в этом месте умирают и оживают герои "олонх", познают свой путь, свою Судьбу. Данная модель содержит и 5-тичленную ориентацию, в качестве центральной опоры содержащей опору из кита или девы-богатырки: "подпорой являлась "думающая женщина, Дева-богатырка с суровой речью, со светло-серым конем..." (№ 12). Пространственно-временные конусы этой модели соотносимы с небесным чумом с противоположно вращающимися конусами. Числовыми характеристиками ее являются: 1) созидающее число = $\Pi_{\text{хп}}$ (где n - любое число натурального ряда); 2) числа-операторы = 9 и 8 (осуществляющие врачебные функции или являющиеся элементами "солнечно-луноной архитектоники"), что позволяет идентифицировать "ядро конусообразования" с действием переменной звезды в созвездии Кита, единственно удовлетворяющей числу $\Pi_{\text{хп}}$ по своему периоду. Ее персонификацией в якутских сказаниях оказывается "железный глаз" /"магнитный глаз"/, выступающий либо созидательный /"невеста хрустального дома"/, либо разрушительный /"одногое, однорукое чудовище", "дух Огненного моря"/ началом, определяя таким образом динамику событий. В сюжете № 74 довольно точно указывается та часть космического пространства, где находилось Огненное море: "Кетер Менгюл отправился в поход, чтобы найти страну, где рождаются во второй раз. Переделел он три неба, девять морей и Огненное море и увидел высокую каменную гору, на вершине которой находилась крепость". В крепости была пленена Нолурдаан Куо /"длинная женщина"/, не видевшая солнечного света 3 года /ср. с 3-хъярусным небом и отсутствием звезды в созвездии Кита, ее невидимости, в течение 3-х лет/.

Космологические представления древних якутов, отраженные в эпических сказаниях, формируясь в течение длительного периода на базе культур сопредельных народов Монголии и Китая, свидетельствуют об использовании ими календаря пере-

менной звезды, игравшего значительную роль в их духовной и социальной организации.

П р и м е ч а н и я

1 Емельянов Н.В. Сюжеты якутских олонхо, М., 1980, с. 3-7. В статье далее используются материалы сюжетов, изложенных в данной книге.

2 Там же, с. 7.

3 Наблюдение Н.В. Емельянова можно принять с оговоркой; специфика действующих лиц якутских сюжетов как раз и состоит в постоянной повторяемости одного и того набора героев, позволяющего говорить о формировании определенной модели типов, соотносящейся с пространственно-временной моделью, где проявляются эти вариации.

4 Кухтина Е.В. Анаграмма в структуре текста. - В сб.: Тезисы докладов и сообщений аспирантов и молодых научных сотрудников. Языкознание, литературоведение, текстология. М., 1979, с. 39-48.

5 Емельянов Н.В. Ук.соч., с. 7-12. Именно общая структура сюжетов определила вариативность персонажей в пределах одной модели.

6 Емельянов Н.В. Ук.соч., с. 3.

7 Там же, с. 11-12. Интересным представляется соотнесение 6 частей композиции "олонх" с 6-элементной структурой гексаграмм "Ицзина", допускающей группирование элементов по 2 (небо-человек-земля) и по 3 (внутреннее, наступающее, созидающее-внешнее, отступающее, разрушающееся). Эпический зачин и причина похода таким образом как бы соединяются с "силами неба", поход и сражение—"с возможностями человека", возвращение домой, жизнь в семье — "с силами земли". В иной схеме получается, что 6,5,4 части сюжета есть внешнее, отступающее, разрушающееся, а 3,2,1 — внутреннее, наступающее, созидающее (поход, причина похода, описание пространства, где живет богатырь) с точки зрения порождающего начала (пространства-времени).

8 Кухтина Е.В. "Шань Хай Цзин": некоторые проблемы структуры и типологии текста". - В сб.: XIII Научная конференция "Общество и государство в Китае", М., 1982, ч. I,

с. 120-130. О мифологических существах, отмеченных символикой чисел 9 и 8 см.: "Шань хай цзин". Пер., пред. и комм. Э.М.Яншиной, М., 1977. Об этих числах см.: Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX - начала XX в. М.-Л., 1954.

9 Модель изначальной земли-пространства как бы образует дом с двускатной крышей (модель дома традиционно для изображения миф. пространства).

10 Как опора использованы кит и нерпа, что можно соотнести с представлениями о земле, стоящей на 3-х китах, где аналогом 3-го может быть верхняя опора "дома"- "матица из рыбы X".

II Кухтина Е.В. Херсонесская присяга-образец энимографического текста, - в сб.: Тезисы докладов и сообщений аспирантов и молодых научных сотрудников. М., 1979, т.П., с. 66-71; Честнова Е.В. Энимографические тексты с числовым грифом. - В сб.: Тезисы докладов и сообщений..., М., 1981, т.П, с. 158-160.

12 Речь идет о временном соотнесении зверей зодиака с элементами модели. Мифологические "лошадь" - "рыба" образуют мир 5-ти стихий (землю, лед, болото, воду, камень), которые позже могли войти в календарь 60-летнего цикла (5 небесных пней), но с иными стихиями (земля, металл, вода, дерево, огонь).

13 Кухтина Е.В. "Яванаджатака" - уникальный памятник древнеиндийской культуры; некоторые аспекты типологии. - В сб.: Тезисы докладов и сообщений советских ученых к У Международной конференции по санскритологии. М., 1981, с. 118-128.

14 Образ солнца-птицы обычен в мифологии и искусстве народов Монголии, Китая и Дальнего Востока, но столь же часто птица представляет и астральный символ, звезду, связанную с солнцем и луной через числа: 8, 9, 12, 29, 27 и т.д., - вместе с зодиакальными зверями. Птица-звезда есть в изображениях североамериканских индейцев: она изображается и как "следы З-хлапой птицы" (см.: J.C.Brandt, R.Williamson. The 1054 Supernova and Rock Art. - Archaeoastronomy.

Supplement to Journal of History of Astronomy, №ом.1, Cambridge, 1979), что типологически сходно с древнекитай-

ским знаком З-хлапой птицы:  . Это - императорский головной убор, символические числа которого не всегда связывались только с культом солнца (см.: Сычев Л.П., Сычев В.Л. Китайский костюм. М., 1975, с. 53). По числам убора можно предположить, что его надевали во время церемонии в честь звезды-птицы и солнца-птицы. Аналогом первой в якутских легендах является "лошадь"- "кит"- "одноногий богатырь", превращающиеся в птиц: мифического Еисеко или сокола, или ворона, или орла.

15 У индейцев нередко изображение ладони над Луной (J.C.Brandt, R.Williamson) — "ходящий из покойника дух", дух пространства. Подобные изображения "ладоней" (медвежьей лапы) есть в инских гадательных надписях, где они располагаются по 4 вокруг священного места для камлания (см. работы А.А.Серкиной), указывая таким образом на связь 5 пальцев с ориентацией.

16 Символика переменных черт у индейцев (9 и 8) отражена в образе духа-Радуги (17 черт) (см. IIa, b, c; J.C.Brandt, R.Williamson), управляющего миром земли и неба. Это число, вероятно, сопоставимо с "космическим" числом "Яванаджатаки" 79нимеш=4,8 сек., или 17нимеш=1сек, сообщаемым от Ашвинов Солнцу и далее Земле. 17"духов" (9 муж.+8 жен.), согласно "олонхо", обеспечивали жизнедеятельность богатырей.

17 Иванов С.В. Указ. соч.

18 В материалах этого сюжета можно видеть попытку древних объяснить солнечные пятна, наблюдаемые невооруженным глазом при восходе Солнца.

19 Любопытно сравнить эти пары с египетской парой: Ра-Гор Бехдетский (солнце-пятнистое солнце-Гор пестрокрылый).

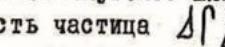
20 Одноногий богатырь, вызывающий трясение земли, зафиксирован в китайском тексте "Шань хай цзин"; он же - созвездие "Куй", 15-й дом Луны, частично соответствующий созвездию Ашвинов.

21 Типологически с этим элементом сходен элемент мифа А храма Эдфу, где при сражении Гора с Аполисом последний "уходит под землю" (Кухтина Е.В. Гор и Сет в надписях храма Эдфу. - В сб.: Тезисы докладов и сообщений..., М., 1981, т. I,

с. 147-152). Сюда же примыкает эпизод об утрате Гором части глаза.

22 Созвездие Кита, по китайской рукописи XVI в., состояло из 4-х малых созвездий, основное из которых называлось "Небесным Амбаром" (именно там находится переменная звезда с периодом появления II месяцев). См.: G.Schlegel. *Oriographie chinoise*. Layde, 1875, p.346.

23 Вероятно, бессмертный дух Тойон Кулу (дух I7-ти) в одной из древнейших традиций был персонификацией этой переменной звезды.

24 Почти единственным аналогом включения частицы в имя собственное божества-рыбы можно считать якутское Елю Дом Бил Балык. В новоегипетском языке есть частица  (b3i), вводящая условно-ирреальное предложение. Уникальность ее в том, что она снабжена 2-мя детерминативами: знаком рыбы и знаком идущих ног, выражаящих идею "движущейся рыбы", что позволяет соотнести их не с "плывущей рыбой", а с астрономическим знаком "времени-рыбы", созвездием Рыбы, к которому обращаются с надеждами исполнения желаний. Если якутское восклицание при камлании "дом" - часть имени божества рыбы, то египетская частица внутри себя имеет знак космического божества Рыб. И та и другая рыбы могли обозначать мифическое пространство-время, выраженное в новоегипетском синтаксисе условно-ирреальной конструкцией, а в якутском сюжете-условно-ирреальной ситуацией.

Г.А.Леонов

МАНДАЛЫ ИЗ ВЛОЖЕНИЙ В ЛАМАИСТСКИЕ СКУЛЬПТУРЫ (по материалам собрания Государственного Эрмитажа)

Обряд освящения ламаистских скульптур (тиб. "раб гнас"), отливавшихся полыми, включал в себя вкладывание в них различных реликвий. До недавнего времени в научной литературе отмечался лишь сам факт наличия вложений в тибетских бронзах, и, в целом, "раб гнас" по сей день остается одной из самых неизученных проблем в тибетологии. Спе-

циальных исследований по этому вопросу долгое время не было вообще, а там где материал публикаций не позволял не упомянуть об обряде освящения, авторы ограничивались общими замечаниями, содержание которых практически не изменилось за последние 80-100 лет.

В 1924 г. Б.Барадий издал перевод тибетского текста, в котором описывалось освящение одной из главных святынь монастыря Лавран - огромной статуи Майтреи и подробно перечислялись вложенные в нее при освящении реликвии¹.

Общие принципы, лежащие в основе "раб гнас" вкратце изложены Ди.Туччи². Автор пересказывает и комментирует руководство по обряду, написанное I Панчен-ламой. Почти никакой конкретной информации в этом тексте нет /во всяком случае в изложении Туччи ее очень мало/. В нем ничего не говорится и об интересующем нас предмете - о вложениях в скульптуры.

Пересказ другого тибетского руководства по обряду освящения, написанного I Чжанчжа-хутухтой /1642-1714/, содержится в статье Калзанга³. В ней с краткими характеристиками перечисляются основные типы реликвий, которые следует вкладывать в скульптуры. Среди прочего здесь называются два колеса /тиб. "акхор ло"/. Они изображаются на листе бумаги таким образом, пишет Калзанг, чтобы слева находилось "акхор ло" женского божества /якиши/, а справа - мужского /якиши/. Затем лист складывается пополам, так чтобы круги лежали друг на друге. Автор подчеркивает, что эта реликвия должна вкладываться в скульптуру последней.

Вложениям посвящена глава в книге Дагьяба "Тибетское религиозное искусство"⁴. В ней в самых общих выражениях говорится о том, что именно полагалось вкладывать в бронзы: молитвы, останки святых, изображения божеств, лекарственные растения. Дагьяб указывает, что все эти предметы должны вкладываться в скульптуры в особом порядке - каждый на предназначеннное для него место. Что же касается подбора реликвий, то, по-видимому, в этом строгой регламентации не было. Дагьяб пишет, что в каждом конкретном случае вкладывали то, что являлось "подходящим и доступным".

Нам известны только две статьи, в которых впервые исследуются непосредственно сами вложения. В статье В.Шулема-

на подробно описывается содержимое небольшой ступы, купленной автором у антиквара, определяются, где возможно, названия молитв, имена изображенных на рисунках божеств, приводится транслитерация найденных в чортене тибетских и санскритских текстов. Никаких выводов или обобщений Шулеман не делает. Статья, как он сам указывает, является лишь публикацией нового материала, ее цель - ввести этот материал в научный оборот и привлечь внимание специалистов к новой теме.

Автор другой статьи Р.Хатт делает удачную попытку использовать вложения для датировки ступы, в которой они были найдены. На основании определения радиоуглеродным методом возраста зерен, найденных в ней, ступа датируется XIII в. Автор справедливо считает, что для освящения были использованы не какие-то особые зерна, а, скорее всего, те, что были под рукой у освящавших ступу лам⁶.

Следует учитывать, правда, что изучение вложений может помочь определить время освящения, но не датировать саму скульптуру, так как некоторые бронзы могли быть освящены вторично.

В собрании Государственного Эрмитажа имеется изображение будды долголетия Амитаюса /инв. № У-641/. Наряду с другими материалами в эту скульптуру было вложено более 60 пакетиков, в которых, судя по тибетским надписям на них, хранились моши выдающихся деятелей тибетского буддизма: Атиши, Марпы, Миларайбы, а также некоторых иерархов школы Кармапа. Годы жизни одного из них - Чойки Ванцзюга /тиб. "чхос кый дбанг пхьюг" - 1586-1685/ показывают, что Амитаюс мог быть освящен только после 1635 г. С другой стороны, судя по особенностям стиля скульптуру нельзя датировать второй половиной XIX в. Скорее всего она была отлита, по крайней мере, столетием раньше. Еще одно любопытное подтверждение того, что ламаистские бронзы могли освящаться неоднократно, мы обнаружили в коллекции Тувинского Республиканского краеведческого музея. В одной из скульптур, донце которой было притомано к престолу нитками, кроме свитков с дхаранами и ароматического порошка, лежали две советские двадцатипятикопеечные монеты выпуска 1944 г. Помимо того, что саму скульптуру с достаточной уверенностью можно датировать XIX в., хорошо из-

вестно, что в середине XX в. в Туве ламаистские бронзы не отливали.

Нередко в скульптурах находится материал, представляющий значительную научную и художественную ценность. В одной из эрмитажных бронз /инв. № У-671/ был найден целый пантеон - 62 миниатюры /2 x 3 см/ с изображениями ламаистских божеств. По стилю миниатюры очень близки живописи непало-тибетского стиля XII-XIII вв. Что же касается сюжетов, то в пантеоне представлены все разряды божеств: от будд и сиддх до идамов и дхармапал.

Но дело, конечно, не в том, чтобы найти в скульптуре нечто уникальное. Изображение божества и вложенные в него реликвии - единый комплекс, и на современном этапе изучения буддийского искусства нельзя ограничиваться только изучением иконографии и стиля скульптур. Исследование или публикация невскрытой ламаистской бронзы не может считаться полной, если одновременно не исследуются или хотя бы не публикуются находящиеся в ней вложения.

Кроме того, обряд освящения, о котором мы сегодня знаем еще очень мало, это не второстепенный момент в ламаистской обрядности. Дж.Туччи писал: "Любое изображение божества не имеет литургической ценности, если оно не было освящено. Это не священный объект, от него не исходит духовная сила, оно остается безжизненным предметом, который никогда не сможет установить живую, непосредственную связь с теми, кто молится"⁷. Масштабы, в которых на протяжении столетий осуществлялся этот обряд, позволяют говорить о том, что он занимал важное место в жизни монашеской общины в ламаистских районах Центральной Азии.

Судя по нескольким введенным в научный оборот текстам, относящимся к освящению ламаистских бронз, в них регламентировались лишь самые общие правила совершения обряда. Что же касается вложений, то, по-видимому, как количество, так и перечень их в каждом случае определялись особенностями конкретной ситуации и, в конечном счете, практикой, традиционно принятой в данном монастыре. Естественно, что при таких условиях материал, который мы находим в ламаистских скульптурах, чрезвычайно разнообразен. Учитывая это, а также почти полную неизученность проблемы, сейчас необходимо

прежде всего систематизировать вложения, имеющиеся в музеиных собраниях, распределить их по типологически однородным группам и исследовать каждую из них.

В Эрмитажном собрании памятников ламаистского искусства, состоящем из коллекций Э.Э.Ухтомского и П.К.Козлова, насчитывается около полутора тысяч скульптур. Более пяти сот из них не вскрыты. Кроме того, в 30-е годы, когда коллекция Э.Э.Ухтомского находилась в Русском музее, из двухсот с лишним бронз вложения были вынуты, и сейчас они также хранятся в нашем музее. Наличие этих двухсот комплектов вложений позволяет ознакомиться с материалом и систематизировать его, не вскрывая новые скульптуры, но приступить к этому уже представив себе, что можно в них найти, и на что следует обращать особое внимание.

Судя по имеющемуся у нас материалу, при освящении в скульптуры вкладывали иконографические или рукописные свитки с молитвами - дхарани, как правило, на санскрите в тибетской графике; "дерево жизни" /тиб. "срог шинг"/ - деревянные или металлические стержни с написанными на них мантрами; мандалы, фрагменты шелковых и бумажных тканей, изображения божеств - рисунки, иконографы и "цаца" - глиняные рельефы; небольшие ступы, моши канонизированных деятелей ламаизма, всевозможные предметы, значение которых пока остается непонятным (иглы, обломки карандашей, камни, проволку, монеты). Почему же из всего этого многообразия были выбраны именно мандалы? Сделанный нами выбор не случаен, но обусловлен целым рядом причин.

Прежде всего, речь идет о подходе к изучению материала. Как отмечалось выше, и Р.Хатт, и В.Шулеман опубликовали полностью весь комплекс вложений в один предмет. Такой подход, вызванный, по-видимому, отсутствием у этих авторов других освященных бронз, не позволяет осуществить сравнительное исследование материала. Напротив, распределение вложений по типологически однородным группам с последующим их изучением дает возможность определить все сюжеты, выявить их варианты и установить наиболее общие закономерности и важнейшие различия. Кроме того, в отличие от свитков с дхарани, которые обнаружены во всех просмотренных нами комплектах вложений /всего в нашей коллекции вложений более

трех тысяч свитков/, мандалы вкладывались далеко не во все бронзы. Из имеющихся у нас вложений в более чем двести скульптур мандалы есть только в 34. Общее же их количество - 110 - с одной стороны, позволяет получить представление об этом типе реликвий и исследовать их, с другой - сто десять единиц - вполне обозримый материал для первого опыта изучения вложений.

В одну скульптуру вкладывали от 2 до 5 мандал. Чаще всего - 16 случаев - в набор входят две мандалы, в 10 скульптурах по пять мандал, и в 8 - по три и по четыре. Рукописных мандал почти вдвое меньше, чем иконографических, причем в одном наборе могут быть либо те, либо другие. Лишь в одной скульптуре были найдены два иконографических и одна рукопись, но этот случай, по-видимому, особый, так как все три мандалы здесь на шелке /инв. № У-1346/. Кроме них, все остальные мандалы на бумаге. Материал, как правило, черная или красная краска /туща?/, пять мандал из двух скульптур написаны золотом, две - карандашом на русской фабричной бумаге конца XIX в.

Изучение бумаги позволило выделить большую группу мандал, напечатанных на китайской бумаге XУШ в. /38 единиц из 9 скульптур/. Это тонкая, белая, однослойная бумага с сеткой 10-11 линий в 1 см, как правило, подкрашенная желтой краской разных оттенков /датировка XУШ в. осуществляется на основании того, что мандалы и свитки на такой бумаге встречаются только в цинских бронзах XУШ в./. Бумагу всех остальных мандал датировать или хотя бы объединить в достаточно устойчивые группы пока не удалось. Формат листа обычно - круг или прямоугольник, в некоторых случаях лист обрезан по форме dna скульптуры. Диаметр мандалы зависит от размера скульптуры.

В восьми мандалах из трех скульптур использована санскритская графика, во всех остальных - тибетская. Почерк в подавляющем большинстве случаев - уставной, в 11 мандалах - устав с элементами полуустава, в 9 мандалах - полуустав.

Графически мандала из вложений представляет собой несколько концентрических кругов, в которых находятся дхарани /"молитвы"/, мантры /"заклинания"/, биджа-мантры /корот-

кие "заклинания", состоящие из одного слога/ и графические символы. Второй круг, как правило, разделен на 8 секторов /"лепестков" - мандала является "8-лепестковым лотосом"/. Количество кругов в мандале - от двух до пяти - зависит от сюжета.

Рассмотрим теперь сюжеты мандал из вложений в порядке возрастания их сложности. Самый простой случай - пустая мандала /№ У-12253/. Она напечатана на листе цинской бумаги красной краской, и ни в центральном ее круге, ни во втором - "8-лепестковом" - ничего нет. Судя по тому, что эта мандала напечатана ксилографическим способом, такие незаполненные схемы тиражировались, а это значит, что сама схема мандалы считалась достаточно сакральной для того, чтобы использоваться в качестве реликвии при освящении скульптуры.

Пустой центральный круг есть еще в одной мандале /№ У-1251₅/ . Она изображена золотой краской на небольшом квадратике синей бумаги. Во втором ее круге, в каждом из восьми "лепестков" написана биджа-мантра "Ом".

В семи иконографических мандалах из семи скульптур весь лист занимает изображение вишваваджры - перекрещенной ваджры - одного из атрибутов гневных божеств ламаистского пантеона. Кроме того, вишваваджра обычно наносилась на наружную сторону донца почти во всех скульптурах: ею "запечатывали" бурхан.

В шести мандалах в центре вишваваджры находится широко известный дальневосточный символ - инь-ян. В седьмой мандале из этой группы, а также в нескольких мандалах с другими сюжетами, центральный круг разделен тремя кривыми, сходящимися в центре, на три сектора.

По поводу символики этой диаграммы /кит. "тайцзиту"/ Л. Уоддел пишет: "...ламы, как и японцы делят круг на три сегмента... По объяснению лам /тайцзиту - Г.Л./, как и инь-ян обозначает бесконечное изменение или становление" ⁸. Далее Л. Уоддел приводит тибетское название этого символа - "ргьян 'акхьил" - "витой орнамент", но в известных нам словарях тибетского языка, в том числе и в толковых, этого термина нет. Наиболее ранние изображения "тайцзиту" отмечены в дуньхуанских росписях XI-XII вв. Л. и В. Сычевы указы-

вают, что "три запяты в вихревом движении, заключенные в пылающий круг, т.е. две противоположности и их единство - прототип эмблемы тайцзиту"⁹. Л. и В. Сычевы, как и Л. Уоддел находит параллели тайцзиту в Японии, отмечая, что "этую эмблему до сих пор можно видеть на японских ритуальных барабанах"¹⁰, но пока что остается непонятным, какая связь существует между тибетским "ргын 'акхыил", японским "мицу домоэ" и китайским "тайцзиту".

На прорисовках, воспроизведенных в книгах Л. Уоддела и Л. и В. Сычевых, три запяты, образующие "тайцзиту", направлены по часовой стрелке. В описываемых нами мандалах эта эмблема занимает центральный круг в шести случаях, причем в двух из них запяты направлены против часовой стрелки. Любопытно, что в одну из скульптур были вложены две мандалы с тайцзиту с разным направлением запяты.

Следующий сюжет - т. наз. "8 счастливых эмблем", который встречается в 15 мандалах. В эту группу символов входят: зонт, две рыбы, раковина, лотос, ваза, узел, знамя, колесо. В девяти мандалах 8 эмблем, будучи основным сюжетом, занимают второй круг; в остальных шести - находятся в последнем, пятом круге. В этом случае они, по-видимому, закрывают входы в мандалу на четырех основных и четырех промежуточных направлениях компаса. Наибольший интерес в этой, последней группе представляет рукописная мандала на большом куске темно-желтого шелка с великолепным тканым орнаментом /№ У-1346₃/ . По определению М.Л. Пчелиной этот шелк датируется серединой ХУШ в. В этой мандале около каждого из 8 предметов написано его тибетское название /в сокращенной форме/, а также наименование той страны света, с которой этот предмет соотнесен. Так например, слева от вазы /тиб. "гдугс"/, находящейся на востоке /тиб. "шар"/ - "шардуг"; слева от раковины /тиб. "дунг дка"/, находящейся на юге /тиб. "лхо"/ - "лходунг"; над колесом /тиб. "'акхорло"/, находящимся на северо-востоке /тиб. "бьянг шар"/ - "бьянг-шар 'акхор"/ и т.д.

Ориентация божеств и символов по странам света, вообще свойственная Ваджраяне, особенно строго соблюдается именно в мандале, которая может эффективно использоваться для медитации только при правильном расположении всех составляющих

ее элементов. Логично было бы предположить поэтому, что во всех остальных мандалах с этим сюжетом расположение "8 эмблем" относительно друг друга будет одинаковым и соответствующим тому порядку, в котором они находятся в мандале У-1346₃. Но оказалось, что в описываемых мандалах насчитывается шесть вариантов композиции "8 счастливых эмблем". Более того, различный порядок был обнаружен /в трех случаях/ в мандалах, вложенных в одну скульптуру.

В II мандалах один из кругов разделен на 8 секторов, в каждом из которых находится тибетская буква "га". Этот слог встречается в мандалах двух типов. Рассмотрим каждый из них. I. Мандала из 3 кругов: I круг - три биджа-мантры "хум хри бхрум"; 2 круг - 8 слогов "га"; 3 круг - дхарани "е дхарма..." II. Мандала из 5 кругов: I круг - "хум хри бхрум"; 2 круг - дхарани на санскрите в тибетской графике; 3 круг - 8 слогов "га"; 4 круг - "е дхарма..."; 5 круг - "8 счастливых эмблем".

Первые два слога - "хум" и "хри" являются биджа-мантрами дхьяни-будд Акшобхы и Амитабы II . "Бхрум" - слог, на котором следует концентрироваться во время акта медитации, для того, чтобы "создать в воображении место для пребывания божества" ¹² . Дхарани "е дхарма", которую нередко называют "буддийским символом веры", посвящена обширная литература. Опубликованы различные редакции текста и варианты его перевода ¹³ . Не останавливаясь на ней подробно, отметим только, что в рассматриваемых мандалах разнотений в тексте дхарани немного, и, в основном, они сводятся к различным способам транслитерации санскритского текста. Свободно читается также мантра на санскрите в тибетской графике, находящаяся в центральном круге мандалы У-1346₃: "Ом су пра ти щха бадара е сва хā" - "Ом! Твердо стоящая ваджра. Сва хā". Остальные дхарани и мантры на санскрите в тибетской графике пока не удалось полностью прочесть и перевести. Не совсем еще понятна система транслитерации санскритских слов буквами тибетского алфавита; как правило, текст написан без разделительных черт между слогами, необходимых для тибетского языка; не всегда четко обозначена долгота гласных и т.д. Все же, попытки разобрать эти тексты помогли в определении основного сюжета мандал со слогом "га". Во всех

дхарани встречается имя Ганапати – одной из форм божества мудрости Ганеши. Мандалы Ганапати, умножающего богатство, называются в числе реликвий, вложенных в статую Майтреи в Лавране¹⁴. Очевидно, что "га" – первый слог имени Ганапати, является биджамантрой этого божества.

Благопожелательная символика, в частности, символика, связанная с увеличением богатства, доминирует в мандалах, складывавшихся в скульптуры. Кроме II мандал, посвященных Ганапати, почти во всех рассматриваемых здесь комплектах вложений имеются мандалы божеств богатства Джамбалы и Васудхары /32 парные мандалы, 64 единицы/. Среди них есть и рукописи, и ксилографы, причем первые, как правило, написаны на одном листе бумаги, сложенном пополам так, чтобы мандалы лежали друг на друге. Ксилографы обычно напечатаны на двух отдельных листах, складывавшихся вместе. Почти все мандалы с этим сюжетом состоят из двух кругов. В центральный вписано имя главного божества или его биджа-мантра. Второй круг разделен на 8 "лепестков", в которые вписаны имена или биджа-манtry восьми божеств свиты. В большинстве случаев имена всех божеств прижигали, тем самым прочно соединяя сложенные вместе мандалы. Кстати сказать, прижигание делает бумагу очень хрупкой, при раскрытии мандалы она крошится, что нередко затрудняет чтение текста. Сложеные мандалы иногда обворачивались желтым или оранжевым шелком и обвязывались шелковыми нитками крест-накрест.

Мандалы Джамбалы и Васудхары можно разделить на три группы. В первую входят 9 пар, в которых в центре и в 8 "лепестках" второго круга находятся слоги "дзам" /в мандале Джамбала/ и "бам" /в мандале Васудхары/ – биджа-манtry этих божеств. Большинство мандал этого типа – 7 пар – цинские ксилографы, напечатанные красной краской.

Во второй группе, состоящей из 5 пар /4 ксилографа и 1 рукопись/ "дзам" и "бам" находятся только в центре, а в каждом из 8 "лепестков" второго круга – биджа-манtry божеств, составляющих свиту.

И наконец, последняя, самая большая группа, в которую входят 18 пар /II рукописей и 7 ксилографов/. Здесь имена всех божеств представлены полностью.

Перечень божеств свиты Джамбалы и Васудхары мы нашли

только в трех мандалах Садханамалы – одного из основных источников по иконографии Ваджраяны¹⁵. Во всех этих трех текстах в свите входят одни и те же божества, но в каждом из них, они соотносятся с разными странами света. Так в мандале № 284 Мукхендра находится на северо-западе, в мандале № 285 – на северо-востоке и в № 289 – на юго-западе. В II эрмитажных мандалах из этой группы порядок расположения божеств такой же, как в мандале № 284 Садханамалы. В каждой из 7 остальных – божества соотносятся с другими странами света, причем ни в одной из них порядок расположения божеств не совпадает с мандалами № 285 и № 289 санскритского источника.

Из всего вышеперечисленного можно сделать следующий вывод: как и в мандалах с "8 счастливыми эмблемами", разный порядок расположения имен божеств в мандалах Джамбалы и Васудхары обусловлен тем, что они восходят к различным традициям /школам/ ламаизма, а так как ни одна из рассматриваемых здесь 7 мандал не совпадает с мандалами № 285 и № 289 Садханамалы, очевидно, что в их основе лежат какие-то неизвестные или не дошедшие до нас санскритские или тибетские источники.

Как отмечалось выше, мандалы складывались в скульптуры в сложенном виде, и именно так они должны быть ориентированы по странам света. Каждому мужскому божеству на одной из восьми сторон соответствует женское божество из свиты Васудхары, и поэтому в сложенной паре мандал на севере, например, должны находиться Вайшравана /мандала Джамбала/ и Арья /мандала Васудхары/, на северо-востоке – Царендра и Сарасвати, на востоке – Манихадра и Чандраканта и т.д.

Очевидно, что если в мандале Джамбала страны света располагаются относительно друг друга по часовой стрелке, т.е. так, как они реально располагаются на географической карте, то в парной мандале Васудхары соответствующие женские божества должны находиться в обратном порядке, иначе при наложении этих мандал друг на друга женское божество, относящееся к востоку, окажется на западе, западное на востоке и т.д. В этом случае, для того, чтобы и в сложенном виде обе мандалы сохранили правильную ориентацию, мандала Джамбала может находиться только внизу, а мандала Васудхары

должна накладываться на нее сверху. Такой порядок расположения божеств соблюдается в 8 мандалах из этой группы. В остальных 7 - порядок обратный, т.е. в мандале Васудхары божества располагаются по часовой стрелке, а в мандале Джамбалы - против ¹⁶. Здесь при наложении мандал друг на друга мандала мужского божества должна находиться сверху, а мандала женского - снизу.

Суммируем сказанное выше. Мандалы Джамбалы и Васудхары можно разделить на две большие группы. В первую входят мандалы, в которых божества расположены так, что для соблюдения правильной ориентации двух мандал, сложенных вместе, по странам света сверху должна находиться мандала женского божества. Во вторую группу входят мандалы, в которых сверху должна находиться мандала мужского божества. Иными словами, речь идет о двух системах, в одной из которых доминирует мужской принцип, а в другой - женский.

Хорошо известно, что "буддисты, как и индуисты, различают тантру "правой руки" и тантру "левой руки"..., которые отличаются друг от друга тем, что в первой придается большее значение мужскому, а во второй - женскому космическому принципу ¹⁷.

Очевидно, что отмеченные нами варианты положения мандал Джамбалы и Васудхары относительно друг друга связаны с названными направлениями тантризма и обусловлены ими. В дальнейшем, возможно, удастся найти объяснение различному расположению божеств в установках конкретных школ ламаизма и на этой основе получить более полное представление о символике мандал из вложений.

Во многих тибетологических исследованиях последних лет подчеркивается, что важнейшей задачей современной тибетологии следует считать решение вопроса о соотношении теории и практики в ламаизме и, шире, в традиционной тибетской культуре вообще. Введенные в научный оборот тексты и написанные на их основе исследования позволяют составить достаточно полную картину доктринальных различий, существовавших между направлениями тибетского буддизма на разных этапах его развития. Но возникает вопрос: в чем эти различия проявлялись на практике? Практические аспекты тибетской культуры до сих пор изучены недостаточно, а поскольку этногра-

фические методы изучения в настоящее время недоступны большинству исследователей, для ответа на поставленный развитием тибетологии вопрос следует искать в материале, который связан более с практикой, чем с теорией тибетского буддизма. Именно таким материалом, на наш взгляд, можно считать вложения в ламаистские скульптуры. Изготовленные, несомненно, в строгом соответствии с установками той или иной школы, реликвии должны были навсегда оставаться скрытыми от людей. В них, таким образом, зафиксирован обряд освящения скульптур в том виде, в котором он реально совершался в ламаистских монастырях.

П р и м е ч а н и я

I Б.Барадийн. Статуя Майтреи в Золотом храме в Лавране. Л., 1924.

2 G.Tucci. Tibetan Painted Scrolls. Roma, 1949, vol. 1, part. 2, p. 308.

3 Jampa Kalsang. Grundsätzliche zur Füllung von Mc'od Rten, выходные данные издания, в котором была напечатана эта статья, мы указать не можем, так как в нашем распоряжении есть только ксерокопия статьи без титульного листа сборника.

4 Loden Sherap Dagyab. Tibetan Religious Art. Wiesbaden, 1977, part 1, p. 32.

5 W.Schulemann. Der Inhalt eines tibetischen Mc'od Rten, S.55-76, см. прим. 3.

6 R.T.Hatt. A Thirteenth Century Tibetan Reliquary. - Artibus Asiae, vol. XLII, part. 2/3, pp.175-220.

7 G.Tucci. Op. cit., p.308.

8 L.A.Waddell. Tibetan Buddhism. New York, 1975, pp.394-395.

9 Л.П. и В.Л. Смычевы. Китайский костюм. М., 1975, с. III.
10 Там же, с. 48.

11 Anagarika Gowinda. Foundations of Tibetan Mysticism. London, 1975, p.121.

12 S.Beyer. The Cult of Tara. Berkley, 1973, p.145.

13 См. напр. Б.Барадийн. ук. соч., с. 47.

- I⁴ Там же, с. 35.
- I⁵ M.T.de Mallmann. *Introduction a l'iconographie du tantrism bouddhique*. Paris, 1975.
- I⁶ В трех мандалах, находящихся в плохом состоянии, текст прочесть не удалось.
- I⁷ E.Conze. *Buddhism: Its Essence and Development*. New York, 1975, p.176.

Б.А.Литвинский

ВОСТОЧНЫЙ ТУРКЕСТАН И СРЕДНЯЯ АЗИЯ
В ДРЕВНОСТИ И РАННЕМ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Синьцзян – Уйгурский автономный район КНР, за которым в отечественной востоковедной науке прочно утвердилось название "Восточный Туркестан", граничит с запада и севера с советскими республиками Средней Азии и Казахстаном. С первой трети XIX в. в отечественном и зарубежном востоковедении обсуждается вопрос об общности исторических и этнокультурных судеб народов этих двух обширных регионов. Благодаря археологическим исследованиям на территории Восточного Туркестана были открыты не только многочисленные археологические и архитектурные памятники и произведения искусства, но и разнообразные памятники письменности на тохарских, иранских, индийских, тюркских, тибетском, сирийском и китайском языках – огромный фонд документов. С другой стороны, советские ученые произвели обширные археологические работы на территории Средней Азии, детально изучили ее древнюю историю и культуру. Все это позволяет производить сейчас сопоставление на основании исследования очень широкого круга разнообразных источников: письменных, лингвистических, нумизматических, иконографических, археологических, историко-архитектурных, антропологических и др.

Восточнотуркестанские археологические комплексы эпохи бронзы, их облик и генетические связи приобретают серьезное значение в связи с древнейшим индоевропейским тохарским

пластом населения Восточного Туркестана. Рукописи с текстами на тохарских языках встречаются на севере Восточного Туркестана, особенно в районах Кучи, Карапара, Турфана. Эти рукописи относятся к У-УП (может быть и УШ) вв. н.э.

Однако первоначальный ареал был значительно шире, включая, в частности, юго-восток Восточного Туркестана. Исходя из дат в памятниках письменности, тохарский язык на этой территории (и, очевидно, на значительной части территории Восточного Туркестана) должен был быть распространен во всяком случае еще до рубежа н.э.

Большинство лингвистов полагает, что весьма архаичные черты тохарских языков можно объяснить лишь в том случае, если предположить, что они очень рано отделились от индоевропейской языковой общности, причем появление на востоке носителей тохарских языков произошло намного раньше, чем индоиранцы вторглись в эту область. В тохарских языках есть группа слов, заимствованных из финно-угорских языков, а в финно-угорских – целый пласт заимствований из тохарских языков. По мнению Т.В.Гамкрелидзе и В.В.Иванова, эти заимствования обязаны контактам, которые имели место не позднее нач. II тыс. до н.э. где-то в области между Аральским морем и южным Приуральем. Передвижение протохаров на восток, в Среднюю Азию, а затем в пределы Восточного Туркестана, произошло очень рано, еще до ранних иранцев.

Отмечавшиеся в литературе тохарско-дравидийские соответствия можно объяснить, если признать, что, как мы писали еще в 1963 г., "...в эпоху бронзы население юга Средней Азии говорило на протодравидийских языках".

И, наконец, анализ китайских источников показывает, что контакты с тохароязычным населением были очень ранними. По мнению Э.Г.Пуллейбланка, протохары должны были расселиться в Восточном Туркестане, может быть, проникнуть и далее на восток вплоть до земель, заселенных китайцами, в то время, когда произошло арийское завоевание Индии, во II тыс. до н.э., или даже ранее. Передвинувшаяся на восток протохарская этническая общность едва ли была очень многочисленной, но все же достаточно большой, чтобы, расселившись, занять почти весь Восточный Туркестан, а также обширные территории Средней Азии, в частности, в Фергане.

Таким образом, носители тохарских языков – древнейший этнический пласт восточнотуркестанского населения (разумеется, смешавшийся с еще более древним местным субстратом).

Японский специалист по истории Центральной Азии профессор Ханеда Акира недавно следующим образом резюмировал этнический аспект древнейшей истории Восточного Туркестана: "О древних жителях Таримского бассейна можно сказать, что... их языки принадлежали индоевропейской семье, в то время как жители Трансоксании были иранцами. Хотя мы не знаем, были ли они или не были аборигенами в строгом смысле слова, именно они оставались оседлыми жителями многих маленьких оазисов, которыми была окружена пустыня Такла-Макан, со II в. до н.э. до сер. IX в. н.э."¹.

Следует лишь добавить, что этот субстратный пласт, был, возможно, доминирующим, или, во всяком случае, одним из ведущих компонентов этноса Восточного Туркестана со II тыс. до н.э.

Вторым очень древним этническим пластом был иранский. Он был представлен прежде всего хотано-сакским населением. Есть много текстов на хотано-сакском языке, которые датируются III-X вв. н.э. (или II-X вв.). Сакское население этих областей приняло буддизм задолго до даты написания этих рукописей, и они, по преимуществу, являются переводами буддийских санскритских сочинений, хотя имеются и документы светского содержания. Хотано-сакский язык в этих документах имеет особое название *hvatanau*, *hvamno*. Это язык относится к числу восточноиранских.

Мы не имеем пока данных, когда заселили территорию Хотана племена, говорившее на "хотанском" языке. Но, несомненно, прав Р.Эммерик, указывающий в этой связи на странствования древнейших иранцев во II тыс. до н.э.

По авторитетному мнению В.И.Абаева "...тот факт, что сакский /хотано-санский – Б.Л./ не разделяет некоторых фонетических процессов, которые в европейско-скифском определялись очень рано, говорит в пользу большей давности разрыва между "прасакским" и остальными скифскими наречиями". Это отделение должно было произойти "во всяком случае до у.в. до н.э."².

Можно предположить, что в процессе распространения иранских племен в Средней Азии, в конце II или начале I тыс. до н.э., большой массив "праскифов" расселился в Восточном Туркестане, заняв преимущественно его западную и южные части, так как северная являлась основной территорией тохарцев. Именно тогда предки будущих носителей хотанского языка отделились от остальных "праскифов", в том числе среднеазиатских.

На западе, севере и в центральной части Восточного Туркестана, на равнинах и высокогорных пастбищах с III-IV вв. до н.э. и почти до рубежа н.э. обитали кочевые племена ("сэ" китайских источников). Характер культуры стал ясен в результате раскопок, проведенных китайскими археологами в Восточном Туркестане³. Выяснилось, что он близок, практически идентичен, культуре сакского населения Восточного Памира⁴. Следует отметить, что сакское население Памира входило в обширную группу кочевого населения Центральной Азии, родственной европейским скифам. Сакское население Восточного Туркестана – неразрывная часть кочевников скифского круга, занимавших кочевниковский пояс степей (и отчасти гор) от Буга до Тузы.

Таким образом, уже с рубежа II и I тыс. до н.э. на территории Восточного Туркестана складывается индо-европейский массив населения – абсолютно доминирующий этнический субстрат на протяжении полутора тысячелетий, вплоть до того времени, когда с серединой I тыс. н.э. все убыстряющимся темпом развертывается процесс тюркизации населения (начало его относится к рубежу н.э.).

Сложившийся уже в I тыс. до н.э. индо-европейский пласт населения Восточного Туркестана в последующем расширяется за счет значительного притока иммигрантов из Индии и Средней Азии (в частности, согдийцев). Этническая общность или родственность усиливается в периоды объединения Средней Азии, Северной Индии и Восточного Туркестана в составе обширных государственных образований Кушанской империи, Эфталитского государства, Тюркского каганата. Помимо указанных выше родственных этнических массивов, из исторических источников известно о расселении в Восточном Туркестане и Средней Азии одинаковых племен и народов, как в смежных об-

ластах (усуни), так и в отдаленных (малые и большие юачки).

Исследование этнических процессов показывает явный параллелизм развертывания их в Восточном Туркестане и Средней Азии на базе принципиальной общности или близости субстратных пластов. В дальнейшем, в развитое и позднее средневековье, намечается серьезное отличие — почти тотальная тюркизация населения в Восточном Туркестане, чего не было в Средней Азии.

Что касается китайского этнического элемента, то он, начиная с I в. до н.э., появляется в отдельных пунктах Восточного Туркестана. Постепенно, хотя и с большими и длительными колебаниями, он возрастает, особенно в танское время. Это явствует из китайских письменных документов, анализа могильных сооружений и т.д.; а затем, с падением танской гегемонии, вновь уменьшается. Но даже в периоды максимальной экспансии, китайский этнический элемент представлял незначительное этническое меньшинство. Часто встречающиеся в современной китайской историографии суждения противоположного характера являются чисто спекулятивными, а с научной точки зрения — некорректными⁵. В целом, этнические китайцы не играли сколько-нибудь серьезной роли в этногенезе населения Восточного Туркестана: об этом свидетельствует как совокупность письменных источников, так и лингвистические и антропологические материалы. Известные науке краниологические серии из Восточного Туркестана также показывают, что там в основном проживало население, по своему антропологическому облику близкое (или идентичное) среднеазиатскому — это европеоидные черепа или же европеоидные с примесью монголоидных черт.

Важным аргументом является и конечный итог этногенетического развития. По данным на 1953 г., т.е. до насильтвенной китайизации Восточного Туркестана, которая происходит в последние два десятилетия, уйгуры составили 74,7% населения, казахи — 9,7%, монголы — 2,5%, киргизы — 1,4%. В целом не-китайское население Восточного Туркестана достигло 94%. Китайцы жили в основном в городах; больше половины их проживало в городах Урумчи и Баркуль⁶. Если к этому добавить, что по этнографическим и культурным характеристикам тюркоязычное население Восточного Туркестана (уйгуры,

казахи, киргизы) близко, а иногда неотличимо от среднеазиатского, значимость этого аргумента в ретроспективном отношении еще больше возрастает.

Следует отметить, что и в политическом отношении Восточный Туркестан на всем протяжении своей древней и раннесредневековой истории, вплоть до нового времени, был связан с Китаем лишь в отдельные, обычно не очень длительные промежутки времени. Племена и народности Восточного Туркестана уже прошли огромный период исторического развития, уже сложился их этнокультурный облик и возникли местные государства-оазисы, когда в конце II в. до н.э. они впервые попадают в поле военнополитической экспансии ханьского государства. Вся дальнейшая история взаимоотношений Восточного Туркестана и Китая состоит из попыток китайских императоров подчинить себе народы Восточного Туркестана, что осуществлялось путем военной экспансии и дипломатическим путем, основать там свои военные форпости. Собственно китайские военные контингенты были в Восточном Туркестане незначительны.

Несмотря на завоевательные походы иноземцев, основные владения Восточного Туркестана продолжали, как правило, свое существование, лишь на некоторое время признавая номинальный суверенитет Китая.

На протяжении истории Восточный Туркестан и Средняя Азия неоднократно оказывались в составе одних и тех же крупных государственных образований; именно так было на протяжении чуть ли не всего средневековья. В древности же к особо серьезным последствиям привело включение Восточного Туркестана в Кушанскую империю. Выше уже говорилось относительно этнических последствий: по мнению ряда исследователей, именно в кушанское время переселяется в юго-восточную часть Восточного Туркестана значительный массив индийского населения, распространяются индийская речь и памятники письменности (кхарошхи и брахми), усиливается приток выходцев из Средней Азии. Энергично функционирует Великий шелковый путь, торговый обмен между народами Восточного Туркестана и Средней Азией достиг большого размаха и велся по многим направлениям. Еще шире и разнообразнее было культурное взаимодействие. Упомянем лишь об одном-двух фактах.

ластях (усуни), так и в отдаленных (малые и большие юачки).

Исследование этнических процессов показывает явный параллелизм развертывания их в Восточном Туркестане и Средней Азии на базе принципиальной общности или близости субстратных пластов. В дальнейшем, в развитое и позднее средневековые, намечается серьезное отличие — почти тотальная тюркизация населения в Восточном Туркестане, чего не было в Средней Азии.

Что касается китайского этнического элемента, то он, начиная с I в. до н.э., появляется в отдельных пунктах Восточного Туркестана. Постепенно, хотя и с большими и длительными колебаниями, он возрастает, особенно в танское время. Это яствует из китайских письменных документов, анализа могильных сооружений и т.д.; а затем, с падением танской гегемонии, вновь уменьшается. Но даже в периоды максимальной экспансии, китайский этнический элемент представлял незначительное этническое меньшинство. Часто встречающиеся в современной китайской историографии суждения противоподобного характера являются чисто спекулятивными, а с научной точки зрения — некорректными⁵. В целом, этнические китайцы не играли сколько-нибудь серьезной роли в этногенезе населения Восточного Туркестана: об этом свидетельствует как совокупность письменных источников, так и лингвистические и антропологические материалы. Известные науке краниологические серии из Восточного Туркестана также показывают, что там в основном проживало население, по своему антропологическому облику близкое (или идентичное) среднеазиатскому — это европеоидные черепа или же европеоидные с примесью монголоидных черт.

Важным аргументом является и конечный итог этногенетического развития. По данным на 1953 г., т.е. до насильтвенной китайизации Восточного Туркестана, которая происходит в последние два десятилетия, уйгуры составили 74,7% населения, казахи — 9,7%, монголы — 2,5%, киргизы — 1,4%. В целом не-китайское население Восточного Туркестана достигло 94%. Китайцы жили в основном в городах; больше половины их проживало в городах Урумчи и Баркуль⁶. Если к этому добавить, что по этнографическим и культурным характеристикам тюркоязычное население Восточного Туркестана (уйгуры,

казахи, киргизы) близко, а иногда неотличимо от среднеазиатского, значимость этого аргумента в ретроспективном отношении еще больше возрастает.

Следует отметить, что и в политическом отношении Восточный Туркестан на всем протяжении своей древней и раннесредневековой истории, вплоть до нового времени, был связан с Китаем лишь в отдельные, обычно не очень длительные промежутки времени. Племена и народности Восточного Туркестана уже прошли огромный период исторического развития, уже сложился их этнокультурный облик и возникли местные государства-оазисы, когда в конце II в. до н.э. они впервые попадают в поле военно-политической экспансии ханьского государства. вся дальнейшая история взаимоотношений Восточного Туркестана и Китая состоит из попыток китайских императоров подчинить себе народы Восточного Туркестана, что осуществлялось путем военной экспансии и дипломатическим путем, основать там свои военные форпосты. Собственно китайские военные контингенты были в Восточном Туркестане незначительны.

Несмотря на завоевательные походы иноземцев, основные владения Восточного Туркестана продолжали, как правило, свое существование, лишь на некоторое время признавая номинальный суверенитет Китая.

На протяжении истории Восточный Туркестан и Средняя Азия неоднократно оказывались в составе одних и тех же крупных государственных образований; именно так было на протяжении чуть ли не всего средневековья. В древности же к особо серьезным последствиям привело включение Восточного Туркестана в Кушанскую империю. Выше уже говорилось относительно этнических последствий: по мнению ряда исследователей, именно в кушанское время переселяется в юго-восточную часть Восточного Туркестана значительный массив индийского населения, распространяются индийская речь и памятники письменности (кхарошти и брахми), усиливается приток выходцев из Средней Азии. Энергично функционирует Великий шелковый путь, торговый обмен между народами Восточного Туркестана и Средней Азией достиг большого размаха и велся по многим направлениям. Еще шире и разнообразнее было культурное взаимодействие. Упомянем лишь об одном-двух фактах.

Возрождение монументального искусства в Восточном Туркестане обязано вполне буддийскому гандхарскому искусству. Новые открытия памятников настенной живописи в Хорезме (особенно Топрак-кала) и в Бактрии (особенно Фаяз-тепе) показывают, что древнейшая в Восточном Туркестане миранская живопись развилаась на той же базе, что и среднеазиатская, возможно, под ее влиянием. Этот тезис верен и для скульптуры. В дальнейшем, уже в раннее средневековье, монументальная живопись Средней Азии и Восточного Туркестана развивались как два параллельных близко родственных ряда и оказывали значительное влияние друг на друга. Так, например, живопись Токаристана (юг Узбекистана и Таджикистана и север Афганистана), представленная такими замечательными комплексами, как Балалык-тепе, Аджина-тепе, Калаи-Кафирниган, Дильберджин и др., безусловно оказала серьезное воздействие на развитие восточнотуркестанского искусства. Сопоставление, в частности, живописи второго слоя помещения № 16 северо-восточного культового комплекса Дильбердина (северная стена), относящейся по нашему мнению к У. в. н. э., и живописи Кизыла, прежде всего "Пещеры шестнадцати меченосцев" и "Пещера с изображением Майи", а также аналогичных изображений в других комплексах Восточного Туркестана, ясно показывает безусловную связь как в общей композиционной схеме, так и в ряде существенных деталей. Эта композиционная схема развивалась в Восточном Туркестане, во многом отталкиваясь от образцов, которые представлены в Токаристане (Дильбердин).

Культовая архитектура Восточного Туркестана распадается на пещерную и наземную. Идея пещерных буддийских монастырей берет начало в Индии; на ранние формы восточно-туркестанских, а также северо-китайских монастырей оказала серьезное влияние бактрийская строительная практика. В наземной культовой архитектуре, как показало проведенное нами исследование, роль среднеазиатских прототипов была еще более значительной.

Оказался прав А.Лекок, который писал: "Все без исключения /буддийские/ храмы во всех поселениях Восточного Туркестана, вне зависимости от того, к какому времени они относятся и в какой местности находятся, сооружены по иранским или индийским прототипам: повсюду отсутствует в их ар-

хитектуре даже малейший след китайского влияния" (подчеркнуто А.Лекоком). Следует лишь, в свете новейших открытий, заменить слово "иранский" на "среднеазиатский" и подчеркнуть также наличие местной традиции, что вело к определенной специфике.

Буддизм в Восточном Туркестане распространился из Средней Азии и Северной Индии. Ученые и переводчики-уроженцы Средней Азии и Восточного Туркестана – оказали решающее влияние на распространение буддизма в Китае, на дальнейшее развитие доктрины разных буддийских школ. Из Средней Азии в Восточный Туркестан, а затем в Китай распространились также христианство и манихейство. Местные верования коренного населения Восточного Туркестана, в том числе восходящие к древнеиранским, отличались своеобразием и при этом были близки или идентичны верованиям среднеазиатских народов.

В качестве примера можно указать на погребальный обряд и связанный с ним комплекс обычей и обрядов.

Ученые уже неоднократно обращались к произведениям искусства как источнику для выявления верований народов Восточного Туркестана.

Широкий спектр соответствий, аналогий и тождеств обнаруживался при сопоставлении материальной культуры древнего Восточного Туркестана и Средней Азии: от бус до предметов вооружения.

Основные линии социального и экономического развития Восточного Туркестана очень близки среднеазиатским. Мелко-оазисное расселение и земледелие, основанное на искусственном орошении, сочетались с большой ролью кочевого скотоводства и кочевой степи. Вслед за сложением двухкомпонентной системы хозяйства (земледельческий оазис – кочевая степь) последовало, как и в Средней Азии, выделение в качестве самостоятельного третьего компонента – городского организма. Города постепенно превратились в важнейшие центры экономической, административной, социальной и религиозной жизни. Социально-экономические модели развития Средней Азии и Восточного Туркестана на всем протяжении древности и средних веков были одинаковыми.

В свете всего вышесказанного является бесспорным, что

исследование древней и средневековой истории Восточного Туркестана должно проводиться с самым широким использованием результатов, достигнутых советской наукой в деле историко-культурного изучения Средней Азии.

Работы обширного коллектива советских исследователей (археологов, этнографов, лингвистов, нумизматов, антропологов, историков искусства и архитектуры, китаистов и др.), работающих над изучением истории и культуры Восточного Туркестана, тщательный учет научных исследований западно-европейских, японских, индийских, а также китайских ученых⁷, позволяют сделать несколько важных заключений.

Восточный Туркестан лишь со второй пол. ХУIII в. (1760 г.) был включен в состав Китайской империи и ему было дано (что весьма показательно) наименование "Синьцзян" – "Новая граница" или "Новая территория", но и после этого господство Китая над этой территорией на длительное время прерывалось в результате успешных восстаний местных жителей. В древности же Восточный Туркестан также подвергался китайской экспансии, преимущественно в ханьскую эпоху, особенно в 108 г. до н.э. – 170 г. н.э., и в танское время, в 630 – ок. 751 г., но каждый раз китайские войска изгонялись из Восточного Туркестана.

С древнейших времен на территории Восточного Туркестана проживало не китайское, а индоевропейское население и оно составляло в древности основной пласт в оазисах Восточного Туркестана – тохары, хотаносаки, согдийцы, а также индийцы. В средние века на территории Восточного Туркестана последовательно оседают несколько тюркоязычных и монголоязычных волн: тюрки, уйгуры, карлуки, монголы и др. Все названные выше народы развивали свою государственность и культуру в обстановке теснейших связей с племенами и народами Средней Азии, а также Индии, народами из Южной Сибири и Монголии, в определенной степени Тибета, и несравненно меньше – Китая.

Сопоставление восточнотуркестанских и среднеазиатских археологических, историко-архитектурных, историко-этнографических и антропологических материалов позволяет со всей очевидностью показать наличие в древности и средние века одинаковых моделей экономики и общих этно-языковых, куль-

турных и исторических пластов, что усиливает значение совместного вхождения Средней Азии и Восточного Туркестана в состав многих государственных образований.

Отсюда следует вывод: этно-культурная и историческая общность со Средней Азией была доминирующей константой истории Восточного Туркестана с древнейших времен до нового времени. В древности и средние века сформировался и существовал среднеазиатско-восточнотуркестанский этно-культурный регион.

П р и м е ч а н и я

I Haneda-Akira. *Introduction.-Acta Asiatica.Bulletin of the Institute of Eastern Culture (Special issue:"Historical Studies on Central Asia in Japan")*. Tokyo, 1978, p.1.

² В.И.Абаев. Скифо-европейские изоглоссы. На стыке Востока и Запада. М., 1965, с. 12-18, 138.

³ Чань Гэ. Памиэр гадань гу му (Древние могилы Памирского высокогорья). – "Каогу сюебао", 1981, № 2.

⁴ Б.А.Литвинский. Древние кочевники "Крыши мира". М., 1972.

⁵ Главным аргументом в такого рода рассуждениях является значительное количество найденных в Восточном Туркестане документов на китайском языке, наличие элементов китайской административной терминологии в некитайских документах и др. При этом игнорируется то обстоятельство, что все это в значительной мере связано с экстраэтническими факторами. Китайский язык в ряде областей Центральной Азии выполнял некоторые функции латинского языка в средневековой Европе. Совершенно несомненно, что китайский язык и терминология были распространены здесь шире, чем китайский этнос.

⁶ С.И.Брук. Этнический состав и размещение населения в Синьцзян-Уйгурском автономном районе Китайской народной Республики. – СЭ, 1956, № 2, с. 91-93.

⁷ Речь идет об учете материалов научных публикаций и исследований, очищенных от пропагандистской шелухи.

КОНЦЕПЦИЯ КРАСОТЫ ЧЕЛОВЕКА В
ОДНОМ МОНГОЛЬСКОМ ТРАКТАТЕ

Красота человека всегда была одной из главных проблем нравственности и искусства всех времен и народов. Как эстетическое понятие она являлась в определенной мере социально обусловленной категорией. Идеи и взгляды разных социальных групп на красоту представляют большой интерес. С этой точки зрения мы попытаемся рассмотреть анонимную "Сутру о хороших и плохих качествах обыкновенного человека"¹. В ней хорошие качества человека прежде всего связываются с пропорциями и симметрией тела и его частей. Человеческое тело рассматривается как единая структура, состоящая из соразмерных частей: пяти длинных², пяти тонких³, четырех коротких⁴, шести высоких⁵, семи красивых⁶, трех глубоких⁷, трех широких⁸. Каждая из этих частей имеет свою пропорцию и размер. Так например, лицо человека составляет от 12 до 14 пядей, в том числе от края подбородка до кончика носа - 4 пяди. Длина носа, длина щеки, высота лба, высота виска, длина уха составляют по 4 пяди. Ширина уха - 2 пяди, ушной раковины - от 1,5 до 2 пядей, длина глаз - 4 пяди, ширина их - 2 пяди, длина каждой губы /верхней и нижней/ - 1 пядь, длина подбородка - 2 пяди, ширина его - 2 пяди. После головы описание переходит к туловищу человека, где говорится, что длина шеи должна равняться 5 пядям, расстояние от шеи до пупка - 3 тоо, верхняя часть бедра должна равняться 8 пядям, длина его - 25 пядям, длина голен - 2 тоо, стопы - 18 пядям, ширина стопы - 8 пядям. Подробно описывается плечевая часть; длина каждого плеча, от шеи до кончика пальцев, равняется трем тоо, длина ладони - 7 пядям, ширина - 5 пядям, длина больших пальцев - 4 пядям, средних пальцев - 5 пядям, причем пальцы должны утончаться к концу⁹. После этого перечисляются хорошие и плохие качества мужчины и женщины. Хорошими качествами мужчины являются:

1. Круглая, подобно религиозному зонту, голова¹⁰.
2. Эластичные, ровные, с желтоватым оттенком волосы¹¹.

3. Большой, выпуклый лоб¹².
 4. Лицо величественное, круглое¹³.
 5. Ясный взор, тонко очерченные глаза¹⁴.
 6. Длинный, прямой нос изящной формы, высокий и тонкий¹⁵.
 7. Мочки уха длинные¹⁶.
 8. Румяные, ровные губы¹⁷.
 9. Тридцать два белых и крупных зуба¹⁸.
 10. Длинный, ровный, красный язык¹⁹.
 11. Густой, как у утки, сильный, как у дракона, голос²⁰.
 12. Шея красивая, как у слона²¹.
 13. Руки длинные, прямые, достигающие колен²².
 14. Длинные пальцы²³.
 15. Ладонь, полная, красная²⁴.
 16. Выпуклые, ясные ногти белого и красного оттенка²⁵.
 17. Мускулы рук и ног прямые и круглые, как у антилопы²⁶.
 18. Красивый, как у льва и тигра, живот²⁷.
 19. Прямые и полные бедра²⁸.
 20. Таз ровный, полный и широкий, как у льва²⁹.
 21. Бедро ровное, полное³⁰.
 22. Не вычерченные щиколотки³¹.
 23. Тело грациозное, как у взрослого льва³².
 24. Грациозно-величественная походка³³.
 25. Эластично-бархатная кожа³⁴.
- В конце выделены пять лучших качеств мужчины, к которым относятся щедрая душа³⁵, ясный ум³⁶, бескорыстность³⁷, правдивость³⁸, бесстрастность³⁹. Хорошими качествами женщин считаются:
1. Эластичные волосы⁴⁰.
 2. Руки, у которых суставы и кисти строго симметричны⁴¹.
 3. Полная, круглая шея⁴².
 4. Ровные черточки на лбу⁴³.
 5. Полные, красивые лицо и щеки⁴⁴.
 6. Черные брови⁴⁵.
 7. Белые, ровные зубы⁴⁶.
 8. Большие глаза⁴⁷.
 9. Губы красные, четко очерченные⁴⁸.

10. Нос высокий 49 .
 11. Края глаз красные 50 .
 12. Язык красный, длинный 51 , голос melodичный и звучный 52 .
 13. Руки длинные, мускулы круглые 53 , кожа эластичная 54 .
 14. Пальцы ровные, плотно прилегающие друг к другу 55 .
 15. Изящная фигура 56 , тонкая талия 57 .
 16. Глубокий пупок 58 .
 17. Плечи широкие 59 .
 18. Груди высокие, ровные, белые, крепкие, близко расположенные между собой 60 .
 19. Верхняя часть бедра полная, круглая 61 .
 20. Обаятельная, чистая кожа 62 .
 21. Пальцы рук и ног ровные, плотно прилегающие друг к другу 63 .
 22. Ногти красные, выпуклые 64 .

В конце этого приводится восемь лучших свойств женщин: аккуратность 65 , чистота 66 , верность 67 ,держанность языка 68 , правдивость 69 , сердечность 70 и разумность 71 , способность рожать сыновей 72 .

Из перечисленных качеств мы можем воссоздать форму тела в целом, где фигура стройна и высока, голова овально-круглая, длинная шея, пластичные, тонкие, круглые мускулы, прямая осанка, изящная талия, полные бедра, голени прямые и длинные, как у антилопы, суставы ровные и полные и т.д. Совершенство формы тела достигается точной пропорцией тела и симметрией его частей. В достижении полной гармонии человеческой красоты важная роль принадлежит смыслу и символике цвета. Подчеркивается, что волосы черные, с желтоватым оттенком, в глазах четко определены границы черного, белого и красного по краям, на выпуклых ногтях четко определены границы серебрянного, белого и меднокрасного цветов, и т.д. Итак, в сутре гармония человека определяется на основе синтеза духовных и нравственных качеств, формы, меры и цвета человеческого тела. Поэтому она предназначена для практической цели - для воспитания человека. Нравственным задачам посвящались многие произведения, создавались нравоучения. Большой интерес представляет книга "Повести попу-

гая" 73 , где подробно повествуется о хороших и плохих качествах людей всех социальных слоев /дам, нойонов, аратов, мужчин и женщин/. Но трактат, о котором идет речь, не только имеет общие черты с нравоучительными сочинениями, но и своими корнями уходит в глубь веков, восходит к индо-тибетским трактатам, в которых разработаны принципы красоты. В 211 томе Буддийского трактата "Данжур", в части науки об искусстве есть трактат "О лучших качествах человека" 74 . Он и послужил образцом для создания сутры "Метод исследования мужчин и женщин на основе всеохватывающих принципов Данжура в соответствии с идеями Тантры" 75 , написанной тибетским ученым Лондол ламой Агванлувсаном (kLong rdol bla ma Ngag dban blo bzang 1719 онд терсен). Хотя тибетский трактат из "Данжура", вышедший на монгольском языке в XVII веке, и монгольский трактат имеют общую основу, каждый из них является оригинальным произведением. Нас не столько интересуют их жизненная основа и практическое назначение, сколько истоки установления всех этих качеств.

Монголам через сутру "Источник мудрости" 76 известны 32 признака и 80 примет /бурхана/, служивших канонами для религиозной живописи, скульптуры и храмовой архитектуры. Эти признаки и приметы не имели между собой существенной разницы. Для сравнения привожу ниже эти признаки, или лагшин, и приметы, или найрага. 32 признака включают 77 :

1. Руки и ноги округленные 78 .
2. Ноги, подобные "черепахе" 79 .
3. Пальцы на руках, связанные перепонками 80 .
4. Руки и ноги мягкие и пухлые, как у молодого 81 .
5. Семь главных частей тела выпуклые 82 .
6. Пальцы рук длинные 83 .
7. Пяtkи ног широкие 84 .
8. Тело массивное и прямое 85 .
9. Колени ног невыдающиеся 86 .
10. Волосы на теле направлены вверх 87 .
11. Голени /икры/, как у черной антилопы "Эная" 88 .
12. Руки длинные и красивые 89 .
13. Половой органкрыт 90 .
14. Кожа золотистого цвета 91 .
15. Кожа нежная и тонкая 92 .

16. Каждый волос завит в правую сторону 98.
 17. Лицо украшено невидимыми волосинками 94.
 18. Туловище, как у льва 95.
 19. Запястья спереди округлые 96.
 20. Плечи широкие 97.
 21. Способность превращать неприятный вкус в приятный 98.
 22. Пропорционален /красив/, как дерево "ньягрох" 99.
 23. Имеющий "ушниша" /пучок волос на темени/ 100.
 24. Язык длинный и красивый 101.
 25. Голос подобен голосу Брахмы 102.
 26. Щеки, как у льва 103.
 27. Зубы исключительно белые 104.
 28. Зубы ровные 105.
 29. Плотно прилегающие зубы 106.
 30. Имеющий все сорок зубов 107.
 31. Глаза подобны сапфиру 108.
 32. Ресницы глаз, как у быка 109.
 30 /вторичных/ приметов 110 тела Будды.
 1. Ногти цвета меди 111.
 2. Цвет ногтей масляный 112.
 3. Ногти выпуклые 113.
 4. Пальцы округлые 114.
 5. Пальцы широкие 115.
 6. Пальцы симметричные 116.
 7. Вены тела незаметные 117.
 8. Вены без узлов 118.
 9. Лодыжки скрытые 119.
 10. Ноги ровные 120.
 11. Идущий походкой льва 121.
 12. Идущий походкой гуся 122.
 13. Идущий походкой слона 123.
 14. Идущий походкой вожака стада - быка 124.
 15. Поворачивающий только вправо 125.
 16. Идущий красивой походкой 126.
 17. Идущий прямо /без покачивания/ 127.
 18. Тело круглое 128.
 19. Тело очищенное 129.
 20. Тело пропорциональное 130.

21. Тело чистое 131.
 22. Тело нежное 132.
 23. Тело исключительно святое 133.
 24. Тело, полностью достигшее признаков Будды 134.
 25. Осанка прекраснейшая 135.
 26. Идущий ровным шагом 136.
 27. С чистыми глазами 137.
 28. Тело, как у молодого 138.
 29. Тело, не знающее печали 139.
 30. Тело грузное 140.
 31. Тело плотносбитое 141.
 32. Члены тела четко выделены 142.
 33. Голос при наставлении чистый 143.
 34. С округленной поясницей /т.е. имеет полную талию/ 144.
 35. С боками ровными 145.
 36. С боками неискривленными 146.
 37. Живот подтянутый 147.
 38. С пупком глубоким 148.
 39. Фигура чуть повернута направо 149.
 40. Приятное поведение 150.
 41. Все поступки благородные 151.
 42. Не имеющий темных родимых пятен 152.
 43. Руки нежные, как хлопчатник 153.
 44. Линии рук ясные 154.
 45. Линии рук глубокие 155.
 46. Линии рук длинные 156.
 47. Лицо не очень продолговатое 157.
 48. Губы красные, как персик 158.
 49. Язык мягкий /эластичный/ 159.
 50. Язык тонкий 160.
 51. Язык красный 161.
 52. Голос подобен голосу Дракона 162.
 53. Голос нежный и мягкий 163.
 54. Зубы круглые 164.
 55. Зубы острые 165.
 56. Зубы белые 166.
 57. Зубы ровные 167.
 58. Зубы симметричные 168.

59. Нос горбатый 169 .
 60. Нос чистый 170 .
 61. Глаза большие 171 .
 62. Густые ресницы 172 .
 63. Глаза подобны лепесткам лотоса 173 .
 64. Брови длинные и тонкие 174 .
 65. Брови мягкие 175 .
 66. Брови лоснящиеся 176 .
 67. Волосы ресниц ровные 177 .
 68. Руки длинные и широкие 178 .
 69. Уши ровные 179 .
 70. Органы чувств не расстроенные 180 .
 71. Лоб красиво поставленный 181 .
 72. Лоб весьма широкий 182 .
 73. Голова широкая 183 .
 74. Волосы на голове черные, как камень "бунба" 184 .
 75. Волосы густые 185 .
 76. Волосы мягкие 186 .
 77. Волосы не растрепаны 187 .
 78. Волосы гладкие 188 .
 79. Приятным запахом завоевавший любовь рожденных -
людей 189 .
 80. Руки и ноги разукрашены благородными узорами любви /к живым существам/ и счастливыми рисунками 190 .

Художники при создании образа богинь и богов строго придерживались этих признаков и примет. Итальянский искусствовед Дж. Туччи пишет, что тибетское искусство "не творчество, в котором художник выражает свою личность, а ре-продукция ранее существовавших парадигм, которые он находит уже описанными и которыми он руководствуется, добиваясь того, чтобы они сверкали в его уме, как высвеченные живые молнии. В его способности воспроизводить эти видения, в той аккуратности, с которой он изобразит их детали, и состоит вся его заслуга" 191 . Между тем советские востоковеды Е.И.Кычанов и Л.С.Савицкий утверждают, что "сам принцип творчества средневековых тибетских художников допускал индивидуальность творца, ибо акт медиатации был индивидуальным "видением" божества, которым нельзя поделиться с соседом, как дзенбой и маслом; божество виделось в грезах

таковым только этому художнику и ему одному в данном конкретном видении является и "заставляет" его писать так, а не иначе, хотя и следуя трактату-регламенту" 192 . Тем не менее, каноны и регламентации никогда не исключали возможности придания лицу божества национальных черт, пишет Туччи. Самое главное, божественные признаки и приметы имели жизненную основу в реальных человеческих качествах. Кроме того, они в течение многих веков эстетически осваивались и усовершенствовались в художественной практике народного творчества. Нагляден был тот факт, что качества обыкновенного человека совпадают с признаками и приметами божества. И поэтому многие творения монгольских художников, в частности, созданный при строгом соблюдении канона и регламентации художником Дзанабадзаром /1635-1728/ образ богини Зеленой Тары, отличались живостью, проникновенностью и женской красотой. Немаловажен и тот факт, что персонажи буддийского пантеона часто фигурируют в качестве героев мифологии и легенд.

Каноны изобразительного искусства и принципы Кавьядарши Дандинга /VI в./ представляют собой идентичные явления в жизни духовной культуры Монголии. Несмотря на богатство 35 смысловых и 32 звуковых украшений орнаментальной поэзии Индии, монгольские поэты пользовались ими на материале монгольского поэтического языка. Так например, монгольский поэт и теоретик Агван тувдэн / Ngag dbang thub ldan , XIX-XIX вв./ написал стихотворение "Чарующая песня посланника весны-кукушки" 193 созданное на принципах 35 смысловых украшений. Вот отрывок из оды 194 :

В улыбающемся миловидном лице, подобном лотосу
 Верится пара радужных глаз, подобных пчелам.
 Приятные душе губы, подобные красной бимбе,
 Плотные хорошие зубы, подобные жемчужным четкам.

Вот она, прелест! Когда в осеннем небе
 Пестрит созвездие тысячью звезд,
 Тому подобно Ваше тело, изумляющее своим задором
 шестнадцатилетней молодости,
 Украшенное бесчисленными четками небесных украшений"
 Прелестное тело, наполненное величием и задором
 лагшин-признаков!

Веление-учение, мелодичное как арфа Гандара,
Душа, излучающая солнечный и лунный свет
милосердия и сострадания,
Благопожелания Вам – вдохновителю задора
благоденствий!

Здесь все то, что на палитре художника, перенесено на язык поэзии. Множество других примеров можно привести из произведений известных поэтов тех времен, таких как Лувсанпэрэнлэй (ъло bzang 'phrin las, 1642-1715), Лувсанцултэм (ъло bzang tsul khrims, 1740-1810) Жамынгарав ('jam dbyangs dkar po, 1861-1917) и многие другие. Эти поэты, исходя из индийско-тибетского канона, в своих комментариях /суждениях/ выдвинули оригинальные мысли, внесли свой вклад в художественную практику. В результате теоретических работ и художественных поисков монгольских авторов была основана своеобразная монгольская школа изобразительных искусств, храмовой архитектуры и поэзии. Эта школа развивалась и формировалась в течение многих веков, претерпевая влияние самых различных школ других цивилизаций и народов, Дальнего и Среднего Востока, в том числе древнегреческой и древнеиндийской (гандхарской) школы.

Исторический процесс изучения красоты развивался и углублялся в плане социально-эстетическом и художественном, и представлял большое научно-практическое значение для изучения духовной культуры народов Востока. Достижения эстетической мысли восточных народов, ее история и опыт являются важным объектом изучения современной эстетики и искусствоведения. Основополагающей проблемой восточной философии и эстетики является гармония. И в данной сутре гармония физического и нравственного совершенства выдвигается мерилом подлинной красоты человека. А в религиозных трактатах крае угольным камнем понятия красоты служит единство тела, духа и языка, их гармония, воплощение которых перечислены в 32 признаках и 80 приметах бурхана.

Пропорция и симметрия, мера и величина, совершенство формы и структуры, цвета и др. являются основными принципами прекрасного в жизни народа и в его творчестве. В монгольском эпическом творчестве, мифах и легендах, исторических песнях и сказках всегда фигурируют образы лучших му-

жей, несравненных красавиц и мудрых старцев. Вот, к примеру описание образа героини в народном творчестве: зубы белые, жемчужные, губы алые, как лепестки лотоса, виски белее снега, щеки краснее крови, черная длинная коса, брови черные, полумесяцем, фигура высокая, стройная, как бамбуковая трость, кисти пальцев стройные, белые, ноги прямые и тонкие, как у степной антилопы и т.д. Изображение народных героев основано на общем принципе описания заключенного в них единства духовной, моральной и физической красоты, их гармонии и совершенства, что является высшим мерилом достоинств и деяний этих героев.

Все факты указывают на то, что в основе различных трактатов и образов, разных божеств лежит народная традиция и опыт. Но народные понятия о красоте, их жизненная основа и природные качества наследовались от прошлого и совершенствовались в течение многих веков, испытывая влияния социальной среды и религии. В них органически сочетаются и интернациональные, и национальные черты, что является квинтэссенцией духовных и художественных достижений народов Востока, в том числе монгольского народа.

П р и м е ч а н и я

1 М. (Монг.оригинал): yirü kümün-u sayin mayu eldeb-ün sinji-yin sudar::

2 М.: 5 urtu kemebesü: γar. nidü. qamar. ebčigüü.ebüdüğ

3 М.: 5 narin anu: üsü. quruq. üyes. arisu. sidü

4 М.: 4 aqur anu: qoyulai. köl-ün ölmeli, kingy-a. silbi.aru

5 М.: 6 Ündür inü: manglai. qamar. ebüdüğ. ebčigüü. suyu. qabiry-a

6 М.: 7 ulayan anu: tangnai. kele, nidü ni kijayar. uruyul. kimusu. köl γar-un alay-a

7 М.: 3 gün inü: egesig. sedkil. küüsü

8 М.: 3 ayújim anu: toluyai. manglai. ebčigüü

9 М.: tere-čü öber-ün quruq 14 buyu: kemjibesü niyur tur quruq 14 buyu. esbögesü 12 buyu. tegün doturea eregün-ü üjügür-eče qamar kürtel-e 4. qamar anu 4. qačar anu 4. manglai

anu 4. sinay-a 4. čikin-ü örgen anu 2. urtu anu 4. čikin-ü
 nüke I buyu qayas. kömüsög 4. örgen inü 2. nidün-ü urtu anu
 4. örgen inü 2. qamar-im üjügür inü 2. degedü diordu uruyul
 örgen inü 2. ereküy inü üjügür inü 3. tursi anu 2. küjügütü
 inü 5. tegün-eče niyuča oron kürtele 3 töge-e ... γuy-a
 örgen inü 8. urtu anu 25. toyıγ 4. quruyu. kingy-a silbi 2.
 10 M.: toluyai anu sikür metü dügürig
 11 M.: üsü inü jögelen s̄irigün. büdügün. narin tegsi.
 Sarabtur önggetei ...
 12 M.: manglai anu ayujim boluyad tegsi ...
 13 M.: niyur juuban buyu bögerüngkei
 14 M.: nidün-ü qara čayan todı
 15 M.: qamar urtu. kingy-a. öndür kelberi üjesgüleng-tei
 ...
 16 M.: čikin-ü gedesü urtu ...
 17 M.: degedü uruyul ulayan tegsi üjesgüleng-tei ...
 18 M.: sidü anu čayan böged 32 ... urtu böged qurča
 19 M.: kele inü čayan ... urtu. tegsi ilayan ...
 20 M.: dayın anu yalayun ba luu-yin dayın qousluysan
 metü ...
 21 M.: qoyulai anu üjimjitei böged jayan-u qoyulai
 metü.
 22 M.: γar anu ebüdüğ-degen kürüküsü ...
 23 M.: quruyu urtu.
 24 M.: aly-a ulayan dügürung
 25 kimusu čayan ba ...
 26 M.: γar köl-ün bulčing görugesün-lüge adali
 27 M.: arslang bars metü bögesü aldar ba. edlel
 delgerekü:
 28 M.: küysü inü gün böged dügüreng
 29 M.: ayančay-un miqan delger
 30 M.: γuy-a anu tegsi dügüreng
 31 M.: siγai dalda
 32 M.: aru jo arslang metü ... eyeldeg
 33 M.: siduryu miq-a delger dügüreng.
 yabudal anu sürög-ün manglai metü.
 34 M.: γar köl-ün arisu jögelen eyeldeg
 35 M.: sedkil ayujim.

36 M.: uqayan anu todı.
 37 M.: öggün čidaqu.
 38 M.: yabudal anu sayin
 39 M.: ünen-dür ögülekü.
 40 M.: üsü jögelen
 41 M.: γar-un kemjiy-e tegsi
 42 M.: qoyulai büdügün
 43 M.: manglai-yin jiruy tegsi
 44 M.: niyur qačar delger üjesgülengtei
 45 M.: kömüsög qara
 46 M.: sidü čayan tegsi
 47 M.: nidün-ü ayujim
 48 M.: uruyul ulayan. tegsi. jiruy üjesgülengtei
 49 M.: qamar öndür
 50 M.: nidün-ü kičayar ulayan
 51 M.: kele ulayan. urtu
 52 M.: egesig inü narin eyeldeg iruyu.
 53 M.: γar urtu bögerüngkei
 54 M.: jögelen eyeldeg
 55 M.: γar-un quruyu jergečigüljü bosyabasu Jabsar
 ügei
 56 M.: ayančay delger bödeg jučayan
 57 M.: belküsü narin
 58 M.: küyisü gün
 59 M.: mör delger
 60 M.: köken-ü Jabsar čiqula böged köke inü öndür.
 Ciray-a siduryu böged tegsi. čayan
 61 M.: γuy-a-yin degedü bey-e delger bögerüngkei
 62 M.: üsü. bey-e öngge sayitai
 63 M.: köl γar-un qarayu urtu Jabsar ügei
 64 M.: kimusu ulayan bögerüngkei töge-e. ösügei 5 quruyu
 köl-ün tursi anu 14. örgen inü 8. qoyar mörün-ü qoyurumdu
 18 mörün-ü toluyai-ača quruyun-u üjügür kürtel-e 3 töge-e.
 γar-un alay-a tursi anu 7. örgen inü 5. erekei dumha quruyu
 5 busud anu ćom jerge-ber aqar boluyad üjügür inü urtu
 quruyun-u kimusun-u iruyartu jerge-ber kürümüi:

- 65 M.: taciyangui-yin erke-tü ülü odqu
 66 M.: er-e busud-i ülü-setkikü
 67 M.: ekener busud-i atayarqal ügei
 68 M.: demei čalčiy-a ügei
 69 M.: ümen ögülekü
 70 M.: sanay-a jokilduqu
 71 M.: buruγu üjel ügei
 72 M.: köbegün jayaγ-a yiketei
 73 toti sibayun-u surγal
 Če. Damdinsürüng. Mongol uran jokiyal-un degeji jaγun
 biling orusibai "Corpus scriptorum mongolorum", t. XIV.
 Ulan-Bator, 1959, 468-472.
 74 I. T. (Тиб. оригинал)
 (S.Sumudrabhajābina) (143 V 1 - 150 V 2)
 II. T. Mi dpyad kyi bstan bcos (150 V 2 - 151 V 5)
 III. T. Mi'i mtsan nyid brtag pa rgya mtso (S.Samudrīkamparīk
 satenara - laksanenāma) (15115-15366)
 Даңхур /Дэргэское издание/, том Ngo (т.е.
 208-й), листы 148 У 1 - 153 р 6. Тибетский
 фонд ГПБ.
 75 bstan 'gyur nang gi mi dpyad rgya mtsos bstan pa
 sogs dang rgyud kyi dgongs pa dang bstum skyes pa bud med
 brtag thabs bzhugs so. - Собрание сочинений (gsun 'bum)
 Лондол лама Агбан Лубсана, том Ка (т.е. I-й), тибетский
 фонд ГПБ.
 76 T. Dag yig mkhas pa'i byung gnas zhes bya ba
 (M. merged yarcu-yin oron nereiü toytyaysan dag yig)
 НОМЫН "Барамидийн" (S.Paramita. T. phar phyin. M. baramid.
 буюу "Га" (Ка) үсгийн аймгийн 35 р 3-37 V I Бурятское
 издание, тибетский фонд ГПБ. Источник мудрецов./Подготовка
 текста, перевод и примечания Р.Е.Пубаева и Б.Д.Дандарона/,
 БФ СО АН СССР, Улан-Удэ. 1978, стр. 40-43, 129-134.
 77 T. mtsan sum cu rtza gnyis. M. yucin qoyer lagšan
 78 T. phyag zhabs 'khor los mtsan pa
 M. yar köl inü kürdün-iyer belge-tü
 79 T. zhabs rus sbal dang 'dra ba
 M. köl inü yasutu menekei metü
 80 T. sor mo dra bas 'brel ba
 M. quruyud anu toor-iyar qolbulduγsan

- 81 T. phyag zhabs 'jam zhing gzhong sha chags pa
 M. yar köl inü jögelen böged jalayu mariy-a-tu
 82 T. bdun dag mtho ba
 M. doluyan öndür-tü:
 83 T. sor mo ring ba
 M. quruyun anu urtu
 84 T. zhabs kyi rting pa yangs pa
 M. köl-ün ösügei inü ūgen
 85 T. sku che zhing drang ba
 M. bey-e inü yeke böded sidurγu
 86 T. zhabs bus mo'i lhang mi mngon pa
 M. köl-ün ēbüdög-ün toyiγ anu ilerkei busu
 87 T. ba spu re/re nas gyen du phyogs pa
 M. sir-a üsün nijiged nijiged
 čilen degesi-de qanduγsan
 88 T. byin ba ri dwags e na ya dang 'dra ba
 M. selbin inü enay-a görügsün metü
 89 T. phyag ring zhing mdzes pa
 M. mutur anu urtu böged üjeskülengetü
 90 T. 'doms kyi sba ba sbubs sub pa
 M. niyuča anu dotuysi daldaruγsan
 91 T. pags pa gser mdog
 M. arisun anu altan öngge-tü
 92 T. pags pa 'jam zhing srab ba
 M. arisun anu jögelen böged nimgen
 93 T. spu re re nas gyas su 'khyil ba
 M. üsün inü nijiged čilen jöbsiyerkü ergigsen
 94 T. zhal mdzod spus brgyan pa
 M. niyur anu sang-yin üsün-iyer čimegesen
 95 T. ro stod seng ge 'dra ba
 M. čegejini inü arslan metü
 96 T. dpung mdo zlum pa
 M. čarbayun-u terigün inü mögürig
 97 T. thal god rgyas pa
 M. delger mörüütü
 98 T. ro mi zhim pa'ng ro mchog tu snang ba
 M. mayui amtan ču erkin amtata aγusγaq:
 99 T. nya gro ta ltar chu zhing gab ba
 M. nyagroda modun metü eng turuγ sačayu

- 100 T. dbu gtzug tor dang ldan pa
 M. terigün üsmir luy-a tegülder
 101 T. ijags ring zhing mdzes pa
 M. kele inü urtu böged üjesgülen-tü
 102 T. gsung tsangs pa'i dbyangs 'dra ba
 M. Jarlıfı anu esrün egesin metü
 103 T. 'gram pa seng ge'i 'dra ba
 M. qačar anu arslan-u metü
 104 T. tsems shin tu dkar ba
 M. sidün anu masi čayan
 105 T. tsems tsad mnyam pa
 M. tegsi sidü-tü
 106 T. tsems thags bzang ba
 M. niyta sayin sidü-tü
 107 T. tsems grangs rzhi bcu tsang ba
 M. döčin toy-a güycid sidü-tü
 108 T. spyan mthon mthing 'dra ba
 M. nidün inü kökemdüge erdeni metü
 109 T. spyan rdzi ba mchog gi 'dra ba
 M. nidün-ü sormusun anu sürüg-ün mangai-yin metü
 110 T.: dpe byad brgyad cu
 M.: nayan nayiray
 III T.: sen mo zangs mdog lta bu
 M.: kimusun anu Jesus öngge metü:
 112 T.: sen mo'i mdog snum pa
 M.: kimusun-u öngge inü gilgüregsen:
 113 T.: sen mo mtho ba
 M.: kimusun anu tobuyılčaysan:
 114 T.: sor mo zlum pa
 M.: quruyun anu bögerengkü:
 115 T.: sor mo rgyas pa
 M.: quruyun anu delger
 116 T.: sor mo byis phra ba
 M.: quruyun ulam-iyar narin
 117 T.: sku'i rtza mi mngon pa
 M.: bey-e deki sudal anu ilerkei busu
 118 T.: rtza mdud med pa
 M.: sudal Jangkiy-a ügegү:

- 119 T.: long bu mi mngon pa
 M.: siyai anu dalda:
 120 T.: zhabs mnyam pa
 M.: köl inü tegsiken:
 121 T.: seng ge dang
 M.: arslang kiged
 122 T.: ngang pa dang
 M.: yalayun ba:
 123 T.: glang po che dang
 M.: jayan kiged:
 124 T.: chyu mchog gi stabs su gshegs pa
 M.: sürüg-ün manglai-yin yabodal-iyar ajirayči
 125 T.: gyas phyaogs su gshegs ba
 M.: jöbsiyerkü ajirayči
 126 T.: mdzes par gsnegs pa
 M.: üjeskülen tey-e ajirayči
 127 T.: drang por gshegs pa
 M.: siduru ajirayči
 128 T.: sku 'khril bag chags pa
 M.: dügäreng yuw-a bey-etü
 129 T.: sku byi dor pyas pa 'dra ba
 M.: bey-e inü jilgün ajiraysan metü
 130 T.: sku rim par 'tsams pa
 M.: bey-e inü üye jergeber tegsi
 131 T.: sku gtzang ba
 M.: bey-e inü čeber
 132 T.: sku 'jam pa
 M.: bey-e inü jögelen
 133 T.: rnam par dag pa
 M.: masida ariluysan
 134 T.: mtsan yongs su rdzogs ba
 M.: laysin oøyata tegüsügsen
 135 T.: kho lag yangs shing bzang ba
 M.: aju sayiqan bea-e tü
 136 T.: gom pa snyoms pa
 M.: tegsi alquqči
 137 T.: spyan day pa
 M.: ariluysan nidütü
 138 T.: sku gzhon sha can
 M.: bey-e inü jalayu ariy-atu

- I89 T.: zhum pa mid pa
M.: subduyur ügei
- I40 T.: sku rgyas pa
M.: bey-e inü delger
- I41 T.: sku shin tu grims ba
M.: masi čigiray bey-e tü
- I42 T.: yan lag rnam bar'byis pa
M.: gesigün inü teyin ilγaralduγsan
- I43 T.: gzigs pa dag pa
M.: ayiladqui anu ariγun
- I44 T.: dku zlum ba
M.: dügürig belkegüsütü
- I45 T.: dku skabs bhyin pa
M.: belkegüsen tegsi
- I46 T.: dku ma rnyongs ba
M.: belkegüsün onduyuliγ busu
- I47 T.: phyal phyang nge ba
M.: tegsi kebeli tü
- I48 T.: lte ba zab pa
M.: kuyilsüh inü gün
- I49 T.: ri mo gyas su 'khyil ba
M.: ar aun jöbsiyerkü de ergigsen
- I50 T.: sbyod lam lta na sdug pa
M.: üjemji tey-e γuw-a yabudal tu
- I51 T.: kun sbyod gtzang bg
M.: qotala yabudal anu čeber
- I52 T.: rme ba gnag bag med ba
M.: möngke ba enge ügegү
- I53 T.: phyag shing bar ltar 'jam pa
M.: mutur anu madun-u ungyaril metü jögeleng
- I54 T.: phyag ris mad ngas yod pa
M.: γar-un ar anu todurqai
- I55 T.: ri mo zab pa
M.: gün ar tu
- I56 T.: ri mo ring ba
M.: urtuliy ar tu
- I57 T.: zhal ha cang miring ba
M.: čarai anu asuru urtuliy busu

- I58 T.: mchu bim pa ltar dmar pa
M.: uruγul anu bimba metü ulayan
- I59 T.: ljags mnyin pa
M.: kelen inü eyeldeg
- I60 T.: srab pa
M.: nimgeken
- I61 T.: dmar ba
M.: ulayan
- I62 T.: gsung 'brug sgra lta bu
M.: Jarliy anu luu-yin dayan metü
- I63 T.: gsung mnyin zhing 'jam pa
M.: Jarliy anu uyangyatu böged jögelen
- I64 T.: mchē ba zlum pa
M.: soyuyan anu bögerengkei
- I65 T.: rno ba
M.: qurča
- I66 T.: dgar ba
M.: čayan
- I67 T.: mnyam ba
M.: tegsi
- I68 T.: byin gyis phra ba
M.: ulam narin
- I69 T.: shangs gzeng mto ba
M.: qabar anu möküleg öndür
- I70 T.: dag ba
M.: ariγun
- I71 T.: spyan yangs pa
M.: nidün anu aγaw
- I72 T.: rdzi ma stug pa
M.: myta sormusu tu
- I73 T.: spyan padma'i 'dab ma 'dra ba
M.: nidün inü lingqu-a-yin nabčin metü
- I74 T.: smin ma tsugs ring ba
M.: urtuliy sumaqan kömüske tü
- I75 T.: 'jam pa
M.: jögelen
- I76 T.: snum pa
M.: kilgüregsen

- I77 T.: spu myam pa
M.: tegsi üsütü
- I78 T.: phyag ring zhing rgyas pa
M.: yar anu urtu böged delger
- I79 T.: smyan myam pa
M.: čikin anu sačayu
- I80 T.: dbang po ma nyams pa
M.: erketen inü ese doruyitaysan
- I81 T.: dbral ba legs par 'byes ba
M.: manglai anu sáyitur delgeregseñ
- I82 T.: dbral pa dbyes che ba
M.: manglai anu yekede delgigüü
- I83 T.: dbu rgyas pa
M.: terigün inü delger
- I84 T.: dbu skra bung ba ltar gnag pa
M.: usmir inü rasiyar metü qarabtur
- I85 T.: stug pa
M.: niγta
- I86 T.: 'jam pa
M.: Jögelen
- I87 T.: ma 'dzings pa
M.: ese daγakiraldusyan
- I88 T.: mi gshor ba
M.: sirügiin busu
- I89 T.: dir zhim pas skyes bu'i yig 'phrog par byed pa
M.: sayiqan ünud-iyer törülkiten-ü duran-i buliyči
- I90 T.: phyag zhabs dbal gyi be'u dang bkra shis kyi
M.: yar köl inü čoy ſiru kiged öljei tü ri mos
mtsan pa rnams so ſiru yd iyar belgedegsen nügüd bolai
- I91 Tucci J., Tibetan painted scrolls, Roma, 1949, 290
- I92 Кычанов Е.И., Савицкий Л.С. Люди и боги страны снегов. М., 1975, с. 270.
- I93 rje btzun sgrol ma la snyan ngag don rgyan so lnya'i
sgo nas batod pa dge mtsan gsar ba'i dga ston 'dren
byed dpyid kyi pho nya'i glu ^{dbyangs} - Собрание сочинений (gsun,bum Агбан Тубдена, том Ка (т.е. I-II), монгольский ксилограф, тибетский фонд ГПБ.
- I94 T.: zhal ras rgyas pa'i 'dab brgya bzhad pa la
brtze ba'i nyams ldan sbyan zung bung ba gyo yid 'ong mchu

sgros bim pa'inya lcibs las thags bzang tsems kyi mu tig
phreng ba ltar (2 r 3-4)
mdzes so 'bras ldan dus kyi lha lam du
rgyu skar bye ba'i tsogs rnams bkra ba'dang
bcu drug lan tso ngoms pa'i khyod sku la
gzhal med lha yi rgyan 'phreng rnams kyis so
(2 r 4 - 6)
mtsan dpe'i dpal gyis brjid chags ba'i sku
dri za'i rgyud mamgs lta bu'i snyan 'jebs gsung
mkhyen brtze nyi zla'i 'od snang, phro pa'i thugs
bkra shis dlap 'bar ma yi bkra shis shog (7 r 6-7 V I)

Г.Е.Марков

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ ХОЗЯЙСТВА И МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КОЧЕВНИКОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Возникновение пастушества, а позднее кочевого скотоводства ознаменовало новый этап в развитии производительных сил общества и разделении труда. Энгельс указывал: "Пастушиеские племена выделились из остальной массы варваров - это было первое крупное общественное разделение труда"¹.

Значение кочевничества в истории народов Азии, Восточной Европы и Северной Африки было исключительно велико. Появившись на исторической арене, кочевники становятся постепенно грозной силой, оказывавшей существенное влияние на экономические, социальные, политические и этнические процессы в соседних оседлых областях. Не менее значительное воздействие испытывали кочевники со стороны культурных земледельческих народов, с которыми они всегда находились в самых тесных разносторонних связях.

При этом под кочевниками понимаются народы, основу существования которых всегда составляло экстенсивное скотоводство в условиях сезонных перекочевок. Специфика кочевого хозяйства порождала особые формы племенной обществен-

ной организации, социально-экономические отношения и политическую структуру. Как отмечал Маркс, "из определенной формы материального производства вытекает, во-первых, определенная структура общества, во-вторых, определенное отношение людей к природе" ².

Кочевое скотоводство сложилось в аридных областях Азии в I тыс. до н.э. в среде оседых и полуоседых племен "горно-степной бронзы". Хозяйство этих племен основывалось на земледелии и пастушеском скотоводстве, в какой-то степени и на охоте и собирательстве. Общественные отношения характеризовались как заключительный этап первобытно-общинного строя.

Выделение кочевников из среды прочих варваров было следствием кризисных явлений, проявившихся к концу II тыс. до н.э. в хозяйстве части племен "горно-степной бронзы", вызванных социальными, антропогенными и экологическими причинами. Переход к кочевничеству произошел первоначально не всюду, где впоследствии господствовало экстенсивное скотоводство, а в первую очередь в "критических зонах", где возникли существенные затруднения в ведении мотьжного земледелия. Кочевая жизнь, а возможно, и некоторые хозяйственные затруднения приводили кочевников к столкновениям с соседями и войнам. Вследствие этого в кочевничество вовлекалась часть соседнего населения, возникла как бы "цепной процесс", захватывавший местности, где продолжало бытовать традиционное комплексное хозяйство. Часть племен, вовлеченных в этот процесс, оставалась кочевниками. Часть, переселившись на новые места, возвращалась к своим традиционным занятиям, а при благоприятных условиях переходила к плужному земледелию.

Становление кочевничества сопровождалось крупными социально-экономическими изменениями. Окончательно разделились остатки первобытно-общинных отношений, усиливалась имущественная и социальная дифференциация, социальные отношения приобретали многоукладный характер, что было характерно для кочевников на всех этапах их истории во всех областях обитания.

Недостаток фактических данных не позволяет точно локализовать ареалы первоначального становления кочевничества. Только предположительно можно наметить два ареала, где

развертывался этот процесс: на Аравийском полуострове и в аридной полосе от Восточного Прикаспия на западе до Большого Хингана на Востоке. Северный предел этого ареала ограничивался лесостепью, южный — окрестностями Центрально-Иранского нагорья и Сулеймановыми горами. Можно полагать, что "критические зоны" находились в пустынных областях Южного Приуралья, Центрального Казахстана, Восточного Прикаспия, части степей Центральной Азии. Во всех этих областях существовало в эпоху бронзы развитое отгонное скотоводство.

Особо стоит вопрос о монголах. Еще в X-XII вв. некоторая их часть обитала в лесах, и только незадолго до образования монгольской империи они перешли к кочевому скотоводству. К тому же по некоторым данным языкоznания значительная часть лёйсики монголов, связанной с домашними животными имеет тюркское происхождение ³. Это может свидетельствовать о более позднем распространении среди них кочевничества в сравнении с другими скотоводческими народами. Впрочем, вполне можно допустить, что часть монголов кочевала уже в древности.

Первоначальный этап становления кочевого скотоводства получил в литературе название эпохи "ранних кочевников". Однако этот термин не раскрывает всего многообразия сложения и развития кочевничества в I тыс. до н.э. и в начале I тыс. н.э. Судя по имеющимся данным, "раннее кочевничество" не было единым по типам и формам. Одни народы, подобно многим племенам, входившим в союз хунну, были в полном смысле этого слова кочевниками, и их быт соответствовал условиям их образа жизни. Другие, как то алтайские и часть европейских скифов, племена ариев, переселявшиеся в Южную Азию, хотя и вели из-за переселений и условий хозяйства подвижную жизнь, сохраняли в быту многие черты полуседлости: керамику собственного производства, громоздкую утварь, металлургическое производство, неуклюжие повозки и т.п. Не исключена, например, возможность, что подвижность скифов была связана не столько с их хозяйством, сколько с военным бытом. В таком случае отгонным скотоводством могла заниматься молодежь, для которой это было одновременно и военной школой. Большинство таких народов вскоре перешло к оседлости, и, судя по всему, их подвижность была временной. Таким образом в

рамках "раннего кочевничества" можно наметить по крайней мере два хозяйственных типа, как результат двух путей исторического развития в специфических условиях. Первый тип, связанный скорее всего с "первичными" центрами возникновения кочевничества в пустынных областях в начале I тыс. до н.э., эволюционировал в развитое кочевничество. Второй характеризовался сильными пережитками полуседлости и соответствующим комплексом хозяйственных отраслей, возник как следствие социально-экономических и политических причин, а также отмеченного выше "цепного процесса". При этом какая-то часть племен, имевших второй тип хозяйства, могла оставаться кочевой, хотя многие из них, кочуя и переселяясь, останавливаясь в местах, благоприятных для традиционного комплексного хозяйства, постепенно оседали и становились земледельцами. Вероятно, что на развитии различных хозяйственных типов оказывались и традиции эпохи бронзы, когда для одних племен были более, а для других менее характерны подвижные формы отгонного скотоводства. Так, одни уже "перестроились" для радикальной смены типа хозяйства, другие стремились вынужденную подвижность сменить на традиционные занятия. В связи со сказанным представляется необходимым и возможным выделить среди "ранних кочевников" собственно кочевников, и "подвижных скотоводов", как бы "временных" кочевников, сохранивших в хозяйстве, быту и культуре традиции полуседлого и оседлого быта.

В связи со сказанным следует отметить, что переход к кочевничеству не был сознательным и целенаправленным процессом, достижением нового, более высокого уровня хозяйственного развития. Переход к кочевому скотоводству был вынужденным явлением, вызванным кризисом традиционного хозяйства, и, прежде всего, мотыжного земледелия. Кочевое скотоводство было вынужденным приспособлением к аридным условиям существования в пустынях и пустынных степях Евразии. Само по себе кочевничество было крайне экспенсивным видом занятий, и по мере перехода к кочевому скотоводству многие прежние навыки и виды занятий (гончарство, металлургия и пр.) были забыты.

Экспенсивность кочевого хозяйства имела следствием застойность, крайне медленное развитие социально-экономиче-

ских отношений. На первых порах развития скотоводческого хозяйства, а затем пастушеского и кочевого скотоводства были сделаны многие важные открытия и изобретения. Были одомашнены лошадь и верблюд, изобретены седло, стремена, удила, создано удобное переносное жилище и т.п. Но дальнейшее развитие кочевничества было, как сказано, застойным, что было закономерным при слабом развитии производительных сил и разделении труда. При максимальной приспособленности кочевого хозяйства к условиям окружающей среды все приемы ведения хозяйства были так же просты, как взаимоотношения со скотом. Вплоть до времени разложения кочевничества "усовершенствование" — самые простые приспособления, в основном самодельные орудия труда — употреблялись лишь при стрижке животных, обработке продуктов животноводства. Независимость кочевого скотоводческого хозяйства от уровня развития техники, скромные потребности в предметах быта, возможность купить или отнять их у соседей-земледельцев — все это приводило к тому, что разделение труда развивалось медленно.

То, что хозяйственная и вся социально-экономическая структура кочевничества оказалась застойной и мало изменялась, не ставит кочевничество вне общесторических закономерностей. Суть — в особенностях развития, в темпах эволюции. Так, эпоха присваивающего хозяйства длилась многие сотни тысяч лет. Не одну тысячу лет существовало древневосточное земледельческое хозяйство.

Только развитие социально-экономических отношений в оседлых областях, технический переворот привели к быстрым изменениям в сфере скотоводческого хозяйства, но тем самым вызвали к жизни процессы его разложения, оседания кочевников на землю. В связи со сказанным следует привести слова Маркса, который писал: "Говоря о средствах производства, ты тем самым говоришь об обществе и о том именно обществе, которое определяется... этими средствами производства" ⁴.

Что касается существа социально-экономических отношений у кочевников, то они, как это было сказано выше, характеризовались слабым уровнем разделения труда, крайней экспенсивностью. Специфическими были формы собственности у кочевников. Как это было отмечено еще Энгельсом, скот составлял частную семейную собственность. Что касается зем-

ли, пастбищ, то как писал Маркс: "Присваивается и воспроизводится здесь на самом деле только стадо, а не земля" ⁵. И это положение Маркса подтверждается всем без исключения фактическим материалом, свидетельствующим о господстве у кочевников общинного владения землей. Попытки ряда авторов доказать наличие у кочевников частной феодальной собственности на землю не выдерживают никакой критики. Так, то обстоятельство, что распределением пастбищ ведали часто предводители, не говорит об их собственности на землю, так как наличие определенного порядка при распределении пастбища в интересах всех кочевников и порядок этот определялся обычным правом. На поздних этапах существования кочевничества, главным образом начиная со второй половины XIX в. предводители кочевников, также как и богатые скотовладельцы, зачастую захватывали для своих стад лучшие пастбища. Но, во-первых, это было прямым нарушением обычного права, что зафиксировано во многих документах, а во-вторых, эти участки пастбищ представители верхушки общества использовали временно только для пастьбы своих собственных стад, и никаких новых поземельных отношений этот временный захват не создавал.

Вместе с тем в обществе кочевников, начиная от ранних эпох, и вплоть до времени его разложения, существовало сильное имущественное и социальное расслоение, вызванное как военным бытом, так и тем, что скот в условиях кочевого хозяйства был товаром. Говоря об эпохе зарождения кочевничества Энгельс писал, что "...скот сделался товаром... приобрел функцию денег и служил деньгами уже на этой ступени" ⁶. Однако наличие в обществе кочевников сильной имущественной и социальной дифференциации не повлекло за собой образование оформленных классов или сословий, так как отсутствовала прослойка общества, монопольно владевшая средствами производства и имевшая возможность присваивать себе большую часть прибавочного продукта. Все кочевники были воинами-всадниками, и не было силы, которая могла их заставить платить налоги, нести повинности и т.п. Только в тех случаях, когда кочевники оказывались в подчинении земледельческих государств, или, как редкое исключение, у них складывались временные кочевые империи, возникал аппарат

принуждения. Однако как только начиналось классообразование, сразу же начиналось распадение кочевничества как хозяйственного и социального организма, шло оседание скотоводов на землю.

Специфика социально-экономических отношений кочевников, их постоянные и тесные связи с земледельческими областями или, как указывалось выше, своим следствием многоукладность их социальной структуры. При господстве специфических кочевнических военно-демократических и патриархальных отношений, в разные эпохи и в разных областях большее или меньшее распространение имели рабовладельческий, феодальный и капиталистический уклады. Но как только один из этих укладов начинал преобладать, кочевничество начинало разлагаться.

Тесные связи кочевников с оседлым населением накладывали во все эпохи сильнейший отпечаток на их культуру.

В ходе становления и развития кочевничества формировалась их племенная общественная организация. Она не была пережитком первобытности, а сложилась как единственная возможная в условиях кочевничества система. Эта система основывалась на формально-генеалогических "родственных" связях, однако в действительности племена кочевников были обычно сложными этническими и этносоциальными образованиями, формировавшимися исторически, иногда веками. Объединявшиеся разнородные группы искусственно возводили свою генеалогию к единому "предку", что в конечном счете приводило к возникновению идеологического представления о единстве и "родстве". При этом кочевники достаточно ясно представляли себе различия между генеалогическим и кровным родством. Племена состояли из кочевых общин. Как отмечал Маркс, "У кочевых пастушеских племен община всегда на деле собрана вместе; это общество спутников, караван, орда, и формы субординации развиваются там из условий этого образа жизни" ⁷.

Характер элементов общественной организации кочевников и соотношение этих элементов в процессе функционирования заметно различались в различных социально-экономических и политических условиях. В относительно мирное время, даже в случае подчинения кочевников земледельческими государствами, общественная организация скотоводов строилась

в соответствии с интересами их хозяйства и характеризовалась некоторой аморфностью, самостоятельностью отдельных кочевых групп и семей. Возрастало значение территориальных связей. Такую форму общественно-племенной организации можно назвать "общинно-кочевой". В годы войн и больших переселений общественная организация кочевников видоизменялась и приобретала новые черты: военные и политические интересы выступали на первый план, семьи и общины выступали как элементы военной организации, возрастила централизация, власть вождей. В некоторых случаях, как, например, у монголов, племенная структура начинала временно сосуществовать с военной, основанной на десятичном принципе. Однако ни военная в целом, ни десятичная структура не противоречила кочевнической племенной организации. Так, десятки тысяч, тысячи и т.д. монгольского войска по большей части соответствовали существовавшим ранее большим и малым племенам, а сотни - более мелким их подразделениям. Такого рода общественную организацию скотоводов можно назвать "военно-кочевой". Переход общественно-племенной организации кочевников из общинно-племенной в военно-племенную и обратно был явлением обратимым и постоянно повторялся в истории кочевничества. Это объясняет, каким образом на месте кочевых империй впоследствии кочевали племенные образования. Рассматриваемые явления нашли значительное отражение в этнических и культурных процессах, происходивших в среде кочевничества.

Все описанные выше явления отражают общие закономерности, свойственные кочевникам Евразии. Как показывают новейшие исследования, и для кочевничества в Северной и Тропической Африке были свойственны те же хозяйственныe и социально-экономические закономерности, хотя в Африке и прослеживается определенная специфика, связанная с бытованием известных первобытно-общинных традиций, что наблюдалось у кочевников Азии.

Обратимся теперь к кочевникам Центральной Азии, к монголам. Известно, что древние разрозненные монгольские племена обитали на обширных пространствах Центральной Азии, ведя постоянную борьбу между собой и с соседями. Весьма вероятно, что объединительные тенденции в монгольском обществе наметились еще до Чингис-хана: об этом говорит воз-

никновение крупных политических объединений керетов, меркитов и других. Но лишь Темучин, известный позднее как Чингиз-хан, сумел огнем и мечом преодолеть центробежные тенденции в монгольском обществе и прекратить междуусобия. Его завоевания, устройство империи и последующая ее история достаточно полно освещены в трудах востоковедов. Несколько менее полно исследованы проблемы социально-экономических отношений у монголов, генезис их хозяйства и общественной организации. Рассмотрим кратко эти вопросы применительно к древней эпохе и времени возникновения и падения империи.

Древняя эпоха. Большая часть источников описывает быт и общество монголов в то время, когда они совершали завоевательные походы, и когда новые условия жизни и связи с другими народами во многом изменили их социально-экономические отношения и культуру. Известий о древних монголах мало и найти их можно преимущественно в трудах, создававшихся уже после возникновения империи Чингис-хана, так что на эти данные наложила отпечаток позднейшая литературная традиция. Это относится к такому известному памятнику письменности монголов, как "Сокровенное сказание", к трудам Рашид-ад-Дина и другим.

Еще в XII в. монгольские племена разделялись в зависимости от облика их хозяйства на лесных и степных. Первые, главным образом охотники, обитали около озера Байкал, в верховьях Енисея, по Иртышу. А вторые, скотоводы, кочевали по обширным просторам степных и горных пастбищ от озера Кулун-Тогуир на востоке и до западных отрогов Алтайских гор. На юге их кочевья доходили до Китайской стены. Надо полагать, что основное ядро монгольского народа обитало все же в степях.

Монголы-степняки разводили в XII в. овец, лошадей, верблюдов и крупный рогатый скот. Последний держали главным образом в предгорных областях. В степях важным транспортным средством были верблюды. Судя по многим сообщениям источников, продуктов скотоводческого хозяйства монголам не хватало и важным подспорьем в их хозяйстве была охота, бывшая также излюбленным развлечением и считавшаяся хорошей подготовкой для ратных дел.

Древнемонгольские племена кочевали на принадлежавших

им территориях, однако нередки были случаи переселения племен с места на место. Земледелием монголы почти не занимались. Невысокого развития достигли у них и домашние производства. Даже в XIII в. их изделия предназначались преимущественно для собственного потребления: кочевые жилища, повозки, седла, предметы вооружения и др. Однако хозяйство их отнюдь не было натуральным, так как достаточно сильно был развит обмен.

Основную хозяйственную и социальную ячейку монгольского общества составляла семья (аил), чаще всего в форме большой или неразделенной. Общественная организация имела общинно-племенную структуру. Семьи организовывали кочевые общины (обок). Кочевые общины соединялись в более крупные племенные подразделения или колена (урук), а последние объединялись в племена (ирген).

При частых военных столкновениях небольшие группы скотоводов подвергались серьезной опасности. В связи с этим у древних монголов были распространены военно-кочевые объединения — курени. Курени включали порой целые племенные подразделения. Во главе куреня стоял старейшина или военный вождь, причем каждый курень обладал значительной политической самостоятельностью. Курень представлял собой укрепленный лагерь. Впоследствие термин "курень" вышел из употребления, но принцип организации по куреням сохранился, и до нового времени сосуществовал наряду с аильной формой организации.

Источники свидетельствуют о том, что стада скота — основное имущество и богатство монголов — находились в частной семейной собственности. Пастбища находились в племенном владении и айлы свободно кочевали со своим скотом по племенной территории.

Общество древних монголов предстает в сообщениях источников дифференцированным в имущественном и социальном отношении на рядовых общинников, предводителей и старейшин, зависимых и патриархальных рабов. Основными производителями в монгольском обществе были сами владельцы стад — свободные общинники. Скот пас Темучин со своими братьями. Этим же занимались дети многих богатых скотоводов.

Анализ форм собственности на основные средства произ-

водства у древних монголов показывает, что предводители и старейшины не были собственниками пастбищ и угодий и пользовались ими наряду со своими соплеменниками. Власть предводителей над ними в мирное время была незначительной. Основную вооруженную силу монголов составлял народ, и вожди были лишь первыми среди равных. Вместе с тем уже в то время в обществе монголов не наблюдалось даже никаких пережитков родовых отношений и существовало значительное имущественное и социальное расслоение.

Возникновение и падение империи. Значительно больше сведений о хозяйстве и общественной структуре монголов сообщают источники относительно времени возникновения империи Чингиз-хана и поры ее расцвета. Никаких существенных изменений в хозяйстве монголов рассматриваемого времени не произошло, и, как и прежде, скотоводство было их основным занятием. Однако по мере в увеличения размаха завоевательных походов общинно-кочевой быт сменился военно-кочевым и традиционное хозяйство монголов вели только в своих степях. В завоеванных странах они жили уже по большей части грабежом местного населения, и только предводители сохраняли крупные стада скота. Развитие хозяйства монголов в эпоху разложения империи мало освещено источниками. Численно сократившееся и обедневшее вследствие грандиозных завоевательных походов население монгольских степей продолжало заниматься экстенсивным скотоводством. Высказывалось мнение, что оно стало более подвижным.

Создание империи сопровождалось значительными изменениями в общественной организации монгольского общества. Был создан аппарат централизованной власти, сочетавший в себе традиционные кочевые черты и элементы, заимствованные из государственной организации соседних земледельческих стран. С целью уничтожения племенной раздробленности и вольности, были запрещены самовольные перекочевки. Однако, как и прежде, скот оставался в частной семейной собственности, а пастбища выделялись целым кочевым группам или военным соединениям. Частная собственность на землю не возникла. Подавляющая часть монгольского общества продолжала быть свободными общинниками, владельцами стад.

Возникновение империи сопровождалось резким усилением

имущественной и социальной дифференциации и ослаблением традиционной общинно-кочевой демократии. Большое воздействие на общественные отношения у степных кочевников оказали порядки, распространенные в покоренных земледельческих областях.

П р и м е ч а н и я

- 1 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т.21, с. 160.
- 2 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т.26, ч.1, с. 279.
- 3 Щербак А.М. О характере лексических взаимосвязей монгольских и тунгусо-маньчжурских языков. - Вопросы языкоизнания, 1966, № 3.
- 4 Архив Маркса и Энгельса. Т.1 (У1). М., 1932, с.262.
- 5 Маркс К., Энгельс Ф., Соч., т.46, ч.1.
- 6 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т.21, с. 160.
- 7 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т.46, ч. 1.

Д.Д.Никишенкова

ПРЕДСВАДЕБНЫЙ ЦИКЛ ОБРЯДОВ У АГИНСКИХ БУРЯТ С КОНЦА XIX В. ПО НАШИ ДНИ

Агинские буряты, которые проживают на территории Агинского бурятского автономного округа Читинской области, входят в состав хоринских бурят. К середине XIX века частью хоринцев были заселены агинские степи. В 1839 году была образована отдельная степная дума. С этого времени агинские буряты жили довольно изолированно от других групп бурят, что сказалось на всех сторонах жизни, в том числе и на обрядах.

Изучение свадебной обрядности бурят имеет вековую историю. Из исследований прошлого необходимо отметить книгу М.Кроля "Брачные обряды и обычаи забайкальских бурят" (Иркутск, 1894). Эта книга представляет собой не столько теоретический анализ, сколько добросовестное и предельно

полное описание всего круга обрядности. Книга М.Кроля – ценный источник для изучения свадебной обрядности на рубеже веков. Важное значение имеет серия статей Б.Норбоева о свадебных обрядах хоринских бурят во второй половине XIX в., помещенных в Иркутских губернских ведомостях в 1860-х годах. Подобно книге М.Кроля статьи Б.Норбоева служат основными источниками при освещении традиционной свадебной обрядности у восточных бурят в конце прошлого века.

Изучение свадебной обрядности в Советское время еще только начинается и поэтому основным источником по этому периоду служат данные, полученные мною при работе в архивах и во время бесед с населением Агинского округа в экспедициях 1974, 1975, 1980-х гг., а также факты, зафиксированные при непосредственном наблюдении бытующей свадебной обрядности.

При разработке настоящей темы я привлекала фактический материал и теоретические выводы, опубликованные в работах бурятских этнографов Е.П.Балдаева, К.Д.Басаевой, Б.Ю.Рандалова, И.Е.Тугутова. Большое значение для теоретического анализа изучаемых процессов имели труды таких ученых как И.Я.Штернберг, Е.Т.Кагаров, М.О.Косвен, Н.А.Кисляков, С.М.Абрамзон, А.М.Хазанов, Д.И.Угринович, Н.П.Лобачева и др.

Цель настоящей работы – сравнить традиционный предсвадебный цикл обрядов, бытовавший у агинских бурят на рубеже XIX-XX вв. с теми обрядами, которые предшествовали бракосочетанию в периоды 20-30-е гг., 40-50-е гг. и на современном этапе. Эти периоды выделены мною на основании общесторических соображений, так как они соответствуют основным этапам истории Советского общества. В 20-30-х гг. происходила коренная ломка традиционной жизни в агинском улусе – на смену индивидуальному хозяйству пришло коллективное. 40-50-е гг. – время тяжелых испытаний Великой отечественной войны и восстановительного периода. Такое поэтапное изучение свадебной обрядности дает возможность проследить динамику ее развития, генетическую связь современных свадебных обрядов с традиционными и, кроме того, позволяет увидеть социальную обусловленность тех или иных изменений в обрядах.

Изучение свадебной обрядности у бурят в ее исторической динамике только начинается. Сделаны лишь первые попытки разработать методику подобных исследований, а что касается современной свадебной обрядности у восточных бурят (в том числе агинских), то до настоящего времени не вышло ни одной работы, решющей эту проблему. Это обстоятельство заставило меня воздержаться от далеко идущих обобщений и ограничиться сравнительно-историческим анализом предсвадебного цикла обрядов, делая выводы лишь частного характера.

Непосредственно переходя к предсвадебному циклу обрядов, начнем с проблемы брачного выбора. На рубеже XIX-XX вв., когда были очень сильны патриархальные пережитки, роль молодых в брачном выборе была незначительной. Обычно родители жениха и невесты еще в их юношеском возрасте говаривались и становились сватами. Были распространены в прошлом и такие формы заключения брака, как просватывание еще неродившихся детей.

Экзогамные группы у бурят состояли из родственников, имеющих общих предков до 7-го колена по мужской линии. Такие группы образовывали брачующиеся между собой коллективы. Причем, если как-либо из таких коллективов брал жен из одной группы, то своих девушек выдавал в третью группу.

К XIX веку социальная дифференциация среди бурят зашла довольно далеко. Какое влияние оказывало на выбор имущественное положение семьи? Судя по источникам, а также по работам исследователей этого времени, у нас сложилось впечатление, что имущественное положение семьи жениха или невесты играло далеко не самую важную роль в выборе супруга. Гораздо более важным была хорошая родословная и личные качества брачного партнера. Родственники жениха изучали генеалогию невесты до 7-го поколения, желая узнать, не было ли среди ее родственников умалишенных, хронически больных, бездетных, пьяниц, воров, лентяев, калек как по мужской, так и по женской линии. В 30-40-е гг. в брачном выборе критерием было то же самое — хорошая родословная. О том, что в эти годы еще существовали взаимобрачующиеся группы, говорят данные, которые были собраны мною летом 1974-75 гг. Тем не менее, заключение браков между строго определенными экзогамными группами постепенно нарушалось, также как на-

рушалось и колыбельные говоры. Все чаще молодые сами решали все и лишь сообщали свое решение родителям. Но выбор супруга так и не вышел полностью из-под контроля родителей. Родственники жениха или невесты косвенно, но достаточно определенно влияли на выбор, знакомя его или ее с будущим супругом. Особенно велика была роль замужних женщин, которые подыскивали своим братьям невест в тех улусах, куда были выданы замуж. Перед знакомством молодых родители, как правило, обращались к ламе, чтобы тот предсказал, насколько удачным будет брак.

Переходя к послевоенному периоду, нужно отметить, что в это время продолжается с особой интенсивностью расширение сферы личностных контактов, что неизбежно увеличивало круг лиц, из которых выбирался брачный партнер. В этот период значительно расширяются контакты агинских бурят с бурятским населением других районов. Не последнее место в процессе этнической интеграции бурятского народа занимали учебные заведения Улан-Удэ, Читы, Иркутска и других городов. Но по-прежнему браки заключались преимущественно среди своих, агинских бурят. Браки между агинскими бурятами и представителями других групп бурят были очень редки. Когда молодые люди из Агинского округа учились в других городах, они часто образовывали нечто вроде агинского землячества, вместе проводили свободное время и было естественно, что они знакомились между собой и женились. Сознание того, что дома родители будут против брака с неагинцами, заставляло их подсознательно искать подругу или друга жизни только среди своих.

Межэтнические браки в послевоенное десятилетие еще очень редки. К бракам с представителями других национальностей относились неодобрительно. В этой ситуации смущало не то, что дети будут не бурятами, а что такой брак повлечет за собой изменение привычного образа жизни.

На современном этапе в брачном выборе произошли очень сильные изменения. Совсем исчезла помолвка малолетних, колыбельный говор, значительно подорвана была замкнутость отдельных групп бурятского народа. Перестали казаться чем-то из ряда воин выходящим браки агинских бурят с другими группами бурят.

В последнее время заключаются браки не только с представителями различных групп бурятского народа, но и с людьми не бурятской национальности. В этой связи необходимо отметить, что в преобладающем большинстве случаев буряты, вступающие в брак с лицами другой национальности, не принадлежат к колхозному крестьянству. В основном это представители сельской интеллигенции.

Можно сделать вывод, что представление об образе жизни является одним из главных мотивов при выборе супруга. Именно поэтому родители протестовали и протестуют, если избранник их дочери или избранница их сына принадлежат к среде иного образа жизни, опасаясь возможного отчуждения в семейных отношениях.

Глубокие социально-экономические и культурные сдвиги в современном советском обществе прежде всего воздействует на молодёжь, формируют у неё новые представления о советском образе жизни, которые неизбежно приходят в противоречие с традиционными. В разрешении этого конфликта, как мне кажется, заключается основная тенденция в развитии новых семейных отношений у бурятского народа.

Важным моментом в предсвадебном цикле обрядов было сватовство. Сватовство у бурят называется "хадак табиха" - преподносить хадак. Оно было событием огромной важности не только для родителей невесты и жениха, но и для родственников. По описаниям Балдаева, Норбоева, Кроля на рубеже XIX-XX вв. приготавливали молочную водку, закаливали барабана, готовили подарки для родителей и родственников и в день, назначенный ламой, отправлялись свататься. В доме родителей невесты также готовились и ждали приезда сватов и весь этот акт обострялся очень торжественно. В конце XIX века широкое распространение получает брак "умыканием". При браке "умыканием" никакого официального сватовства не было. Под влиянием товарно-денежных отношений родственные отношения ослабевали; индивидуальной семье было трудно покрыть расходы, связанные с традиционным сватовством. В силу традиции размер подарков оставался прежним. Естественным выходом из положения было введение нового элемента - брака "умыканием", при котором "похищение" лишь имитировалось. Здесь грандиозное сватовство уступало место чисто символическому

сватовству. В 20-30-е гг. брак "умыканием" приобретает массовый характер.

В 40-50-е гг., когда молодые люди были относительно свободны в брачном выборе, сватовство приобретает несколько другой оттенок. Если до этого, на первой стадии брака "похищением" родители и невесты и жениха, как правило, уведомлялись о дне увоза невесты, то в первое послевоенное десятилетие родители жениха узнавали об этом в тот день, когда сми приводил невесту. Через некоторое время после увоза невесты родители жениха, узнав у ламы день, сообщали родителям невесты, что они приедут преподносить хадак.

В настоящее время обряд сватовства не имеет почти ничего общего с традиционным комплексом религиозно-обрядовых действий, который строго и вплоть до мельчайших подробностей соблюдался еще на рубеже XIX-XX вв. Сейчас церемония сватовства, хотя и обостряется пышно, но производится произвольно. Обязательным элементом сватовства по-прежнему осталось преподносение сватами родителям невесты "хадака".

Необходимо сказать несколько слов о калмыке и приданом. Свидетельства современников не оставляют сомнений в том, что в середине XIX в. калмык у бурят был весьма распространён. Но уже на рубеже веков калмык почти исчезает и этому способствует браки "умыканием". Естественно, когда были сильны патриархальные традиции, в уплате калмыка принимали участие не только родители жениха, но и все родственники. В дальнейшем, с развитием товарно-денежных отношений и с полным утверждением малой семьи, патриархальные традиции теряют свою силу, малая семья не может сама уплачивать калмык. Информаторы старшего поколения только помнят, что когда-то давали калмык, но сами вступали в брак без выплаты калмыка (это был как раз тот период, когда широкое распространение получает брак "умыканием"). Материальную помощь при вступлении в брак оказывали и родители жениха и родители невесты. Невеста помимо скота привозила приданое: деревянные сундуки для одежды и для посуды, постель, несколько дэгэлов (верхняя одежда) для себя. Приданое в 40-50-е гг. было очень скромным, но обязательно родители делали для дочери сундуки и шили несколько дэгэлов.

Начиная с 60-х гг. в связи с ростом благосостояния

народа приданое достигает очень больших размеров.

Перед свадьбой обязательно устраивали девишики. По данным источников рубежа веков, перед свадьбой девушке давали возможность в полную меру насладиться свободой. Она в сопровождении множества подруг и молодых людей в течение нескольких дней переезжала из улуса в улус, останавливаясь у родных и знакомых, чтобы погостить в течение дня и после этого отправиться дальше. Кроль пишет, что свобода нравов полнейшая, что хоть к невесте и приставлен старший, его на самом деле несколько не стесняются, обычно он подает сигнал к разгулу. В день, когда назначен девишиник, собирались гости. Съехавшиеся гости усаживались по старшинству, и их начинали угождать чаем, вином и мясом. Перед почетными гостями ставилась тоолэй - баранья голова. Самый почетный гость срезал на бараньей голове в определенном порядке и в намеченных местах несколько кусков мяса и первый кусок бросал в сторону в виде жертвы, а прочие куски съедал и тут же голову отдавал какому-нибудь мальчику. Пока с бараньей головой не продевывали вышеописанного, никто из гостей не касался мяса, поданного всем. Эта закуска называлась "шаруупан". Кстати, до сих пор слово "шаруупан" обозначает "девишиник". Затем следовал очень интересный обряд "урма булялдаха" (спор из-за пенок). Эта игра входила в традиционный цикл, состоящий из 9 игр-состязаний: хубуу булялдаха - спор из-за мальчика, "шинэтэр булялдаха" - спор из-за нового дома, "басага булялдаха" - спор из-за девушки, "нара булялдаха" - спор из-за солнца, "тоолэй булялдаха" - спор из-за бараньей головы, "цахимжа булялдаха" - спор из-за отгива, "дэрэ булялдаха" - спор из-за подушки, "цудэ булялдаха". Сейчас никто не помнит ни одной игры. Старшее поколение только помнит название, и то одно или два.

В 30-40-х гг. девишика вообще не устраивали. Как мы знаем, в эти годы свадебный церемониал упростился до минимума.

На современном этапе, когда устраиваются пышные свадьбы, стали устраивать и девишики. Но девишиник в несколько иной форме. Устраивается девишиник за день или два до самой свадьбы в доме родителей невесты. Родители отсутствуют, чтобы не стеснять молодежь. Вечером собираются друзья не-

весты, и все проходит как обычный день рождения или какой-либо другой праздник.

По своей напряженности день накануне свадьбы и время до отправления свадебного поезда являются кульминационным в процессе подготовки к бракосочетанию как в доме невесты, так и в доме жениха. Судя по описаниям, на рубеже веков день накануне свадьбы был очень богат различными обрядами. Накануне выдачи дочери родители укладывали в новой юрте все ее приданое и всю домашнюю утварь, которую должна была увезти невеста. Потом приглашался лама и читал брачные молитвы. По приглашению родителей невесты все гости заходили в новую юрту. Потом, непосредственно перед отъездом свадебного поезда невеста со своими подругами заходила в юрту и там проходилась. И там же они сплетались хосами. Спустя некоторое время в эту юрту врывались масса молодых людей и молодых женщин и начинали отделять девушек. Последние поднимали крик и завязывалась настоящая борьба "басага булялдаха", о которой говорилось выше. Невесту выносили последней, в дверях юрты на нее накидывали халат и тут же усаживали на коня. В это время в доме жениха велись самые усиленные приготовления к встрече гостей. Так как время приезда свадебного поезда приблизительно известно, то к этому времени начинали съезжаться гости. У жениха обязательно должна быть отдельная юрта, так как, вступая в брак, он создавал новый очаг. В этой юрте все приезжие гости навещали жениха и подносили ему подарки.

Какие же изменения и что новое вошло в процесс подготовки свадьбы и свадебного поезда в наши дни? В день накануне свадьбы и в доме жениха, и в доме невесты на улице накрывают стол. В доме невесты готовят ее приданое и всевозможные кушанья и водку - как подарок невесты родственникам жениха. Мать невесты сидит в отдельной комнате, и все гости, которые приезжают, заходят к ней и дарят ей принесенные подарки. Перед тем как выехать, все участники свадебного поезда, кроме невесты, усаживаются за праздничный стол. Невеста не принимает участия в этой трапезе не потому, что ей это запрещено обычаем; как раз в это время она готовит свой наряд к предстоящему торжеству. Участники свадебного поезда за столом долго не засиживаются. Как

правило, тост произносится не более трех раз и все это угощение длится не более часа, после чего все участники одариваются подарками со стороны родителей невесты. Подарки подносятся по старшинству. Одаривают всех, даже тех, кто попал на свадьбу случайно, в том числе и детей. В то время, когда гости еще сидят за столом, молодые мужчины из числа родственников невесты грузят на машины приданое невесты и ее подарки. В это же время девушки украшают машины, в которых поедут родители невесты и сама невеста. Здесь нужно сказать, что украшение машин вошло в обычай совсем недавно и далеко не везде. Обычно украшение машин производится по инициативе молодежи, приехавшей из города. После всех этих приготовлений все садятся в машины. Главы свадьбы, "худын туруу" (главный сват) и "худагын туруу" (главная овация), мать и отец невесты садятся в первую машину, а невеста с подругами — во вторую. Остальные рассаживаются как придется.

В заключение можно сказать, что социально-экономические преобразования, громадные успехи культуры и науки отразились на всех сторонах быта бурятского народа. Изменились общественная и производственная жизнь народа, уклад семейной жизни. Это повлекло за собой перемены в семейной обрядности.

Анализ материалов по свадебной обрядности у агинских бурят позволяет сделать следующие выводы: главным направлением развития свадебной обрядности за период с начала нашего века и по сей день является преобразование традиционной обрядности на основе творческой переработки традиционных и включения новых общесоветских элементов.

Формирование новой свадебной обрядности у агинских бурят прошло ряд этапов. В первые годы Советской власти в обстановке коренной ломки старого традиционного уклада жизни формировались новые общественные и семейные отношения. Старая свадебная обрядность стремительно теряла почву под ногами, а создание новой не поспевало за слишком быстрыми изменениями в общественных и семейных отношениях. Своеобразный пробел в развитии свадебных обрядов, наступивший в 20-30-х гг. объясняется еще и тем, что в это время получил широкое распространение брак "умыканием". Осколки традиционной свадебной обрядности постепенно забывались, а к

50-м годам почти полностью перестали бытовать. Анализируя материалы опросов агинских бурят, вступавших в брак в 40-50-х гг., можно предположить, что в это время наступил максимальный разрыв между характером новых семейных отношений и традиционными представлениями о браке и семье, олицетворением которых была старая обрядность. Этап отрицания традиционной свадебной обрядности в основном закончился к концу 50-х гг. и началось ее переосмысление в новом качестве. Возросший материальный и культурный уровень жизни бурят, как и всего советского народа, вызвал к жизни потребность в содержательном, красивом и эмоциональном обряде.

Э.А.Новгородова
ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ МОНГОЛИИ

Светлой памяти болгарского
монголоведа Цветанки Тафраджииски
посвящается

Чтобы проследить закономерности развития цивилизации кочевников Центральной Азии, их многовековую культуру, а также преемственность ее традиций на протяжении нескольких тысячелетий, следует начать анализ с древнейшего периода. Древнейшим памятником изобразительного искусства Монголии можно считать росписи охрой в пещере Хойт-Цэнхэрийн-агуй, расположенной в западной части страны в горах Алтая. Рисунки эти издавались неоднократно^I и датированы эпохой верхнего палеолита. Они, с одной стороны, значительно отличаются от росписей Западной Европы (все рисунки контурные в отличие от силуэтных полихромных изображений франко-кантовской зоны, среди них встречаются изображения животных, не известных по росписям и гравировкам западных пещер, например, верблюда и страуса). С другой стороны, определенное сходство и единство стилей композиции и тематики позволяет рассматривать рисунки монгольской пещеры как наиболее близкие параллели палеолитической живописи как Европы и Урала. Западномонгольские рисунки, также как европей-

ские, размещены были в потаенных нишах, и скрыты от всеобщего обозрения. О большом сходстве рисунков столь отдаленных регионов говорит также наличие символических фигур и геометрических знаков.

Древнейшие рисунки Монголии еще раз подтверждают выводы А.Леруа-Гурана о всеобщности порядка явлений во Вселенной, переданных через человеческие и звериные персонажи и знаковые системы. Именно в пещерной живописи (и монгольские рисунки не являются исключением) нашли отражение все силы Вселенной – Модели мира: мир подземный воплощен в образе змей и рыб, мир земной символизируют могучие звери, прежде всего копытные, а небесные символы переданы в образе птиц. Уже в эпоху палеолита человек противопоставил идеи жизни и смерти, их антагонизм и единство, научился выражать абстрактные понятия. Образ женщины, дающей начало жизни, ассоциировался с красным цветом, что особенно четко видно в пещерных росписях Лезейзи (Окная Франция). Возникший на этой стадии культа плодородия, культа женщины-прародительницы был одним из ведущих и древнейших в мире. Таинство этого культа табуировало определенные стороны жизни, что привело к созданию сакральных закодированных символов и к тому, что наиболее важные изображения, являвшиеся очевидно ядром древнего мифа, были сделаны, как правило, в самих глухих и потаенных частях пещер.

Если матерью всего живого признавались существа женского рода, то предки-отцы ассоциировались с предками родов, предками-животными, могучими копытными (в различных родах разные: кони, лоси, олени, бараны, быки, бизоны). Именно в палеолитических пещерах удается проследить отпечатки и истины тотемизма. Логичная стройная система, объясняющая представление древних о происхождении рода, реконструирована наиболее убедительно и скрупулезно в трудах французских ученых, и прежде всего основателя этого направления А.Леруа-Гурана². Ученые показали, что сложная схема соотношения понятий в мире первобытного человека, передана через символические знаки: женские символы (треугольники, тектиформы, клавиформы, скрутиформы и т.д.) и мужские знаки (пениформы, линии, линии с точками, пунктирами, елками, стрелками, многоножками)³. Подобная расшифровка знаков

позволяет видеть в пещерных рисунках палеолитического человека соединение двух начал: хозяина жизни-зверя-копытного с источником жизни-женщиной-матерью рода. Неделимость этих образов и отражение ее в сознании древнего человека нашли свое древнейшее воплощение в рисунках на стенах палеолитических пещер. Позднее в последующие эпохи эти идеи удается проследить в несколько иной интерпретации, но почти в тех же образах.

Несколько иначе трактует палеолитические сюжеты академик Б.А.Рыбаков: "Два рельефа, вырезанные в толще стены, показывают обнаженные женские фигуры в позах, которые наталкивают на мысль о ритуальных оргиях, происходивших в святилище, украшенном этими гетерами. (Всюду подчеркнуто мною – Э.Н.)". Развивая точку зрения академика А.П.Окладникова, автор далее пишет, о двух видах магии в эпоху верхнего палеолита: заклинание охотничьей удачи и магии плодовитости всего живого, "и беременные самки, и эмбрионы, врисованные в контуры живота самок, а в конечном счете и знаменитые палеолитические "венеры", изображающие дебелых и полногрудых женщин-прародительниц, всем своим видом подчеркивающих идею плодовитости"⁴. Б.А.Рыбаков, как нам кажется, преувеличивает эротическую и плодотворную сторону жизни первобытного человека, подчеркивая, что мысли древнего художника были сосредоточены на оргиях, плодовитости и изобилии. Изображение матери-прародительницы (старой женщины, главы рода) с "рогом изобилия" из Лосселя автор сравнивает с сюжетом первобытной скульптуры, где одна из трех женщин "держит левую руку на своем необъятном чреве, а правой рукой торжественно поднимает рог-ритон, наполнившийся в реальной жизни, как полагают, звериной кровью"⁵. Пожалуй не убеждает и сравнение палеолитического рельефа с современными рогами-ритонами на грузинской свадьбе. Ибо и в грузинском фольклоре рог символизирует сексуальное начало, а что касается палеолитического "рога изобилия", то вряд ли совместимы понятия палеолитического общества и изобилия, как культа. Какется также не убедительной версия Б.А.Рыбакова, что "Времени для созерцания природы или неба, для осмыслиения движения звездного небосклона не оставалось, хотя, разумеется, охотники уже считали сутки, зна-

ли семидневные фазы луны и лунные месяцы, необходимые им для простейших охотничьих расчетов"⁶. Думается, что наблюдения за природой, осмысление законов мироздания, явлений природы, движения созвездий и планет были не только доступны человеку верхнего палеолита, но и были ему необходимы для того, чтобы выжить, приспособиться к миру, понять его законы. Эти попытки понять окружающий мир и нашли свое отражение среди пещерных рисунков во всем их комплексном многообразии.

Рисунки пещеры Хойт-Цэнхэрийн-Агуй весьма близки по скрытому в них сакральному смыслу ко всем памятникам палеолитической пещерной живописи Европы. Ясно, кроме того, что изображения, нанесенные на потолки и стены небольших ниш, не были ни украшением, ни мемориалом, ни отражением палеолитических оргий древних гетер и венер, как пишут авторы, анализирующие франко-хантабрийское искусство⁷. Зал монгольской пещеры не мог быть и местом совершения обрядовых танцев, ибо завален большими глыбами. Возможно, святилище предназначалось для наиболее сакральных ритуалов. Сходство сюжетов и выразительных способов передачи одной и той же идеи, конвергентно возникшей на противоположных концах Евразии, свидетельствует об одинаковых путях развития и сложения древнего мифа, закодированного в изображениях символических диких зверей-копытных и женщин-прапредительниц рода. В этом мы и видим один из основных видов, вытекающих из анализа древнейшего пещерного памятника Монголии, вполне оригинального, но вписывающегося в общемировые каноны, описанные ведущими французскими учеными.

Другой памятник каменного века открыт в Восточной Монголии в местности Аршан-хад, где на скальном выступе изображены быки, аналогичные петроглифам мезолитического времени Памира.

В неолитическую эпоху на рисунках преобладает та же тематика. На западе страны известны крупные местонахождения древних рисунков в двух местностях у г. Кобдо: Чандамань хар-узуур и Тэмээний хузуу. Огромные пространства скалы заполнены изображениями животных. Под ними часто показаны знаки-символы, аналогичные палеолитическим. Очевидно, культ копытного-предка, отраженный изображением живот-

ного вкупе со знаком-символом, сохранил свое сакральное значение и в эпоху неолита. От предшествующего времени трансформировалась также идея "мирового дерева", переданная через птицу, копытного и змею. Очевидно, в эпоху мезолита и неолита древний миф, отражавший идеологию рода, был перенесен человеком из пещерных тайников на скальные поверхности; при этом он сохранил свое значение, с чем свидетельствуют обилие знаков и изображений копытных.

О культуре, искусстве и культурах эпохи энеолита можно судить по находкам в погребении из Норовлийн-уула, где обнаружен каменный амулет с рельефным изображением горбоного скуластого лица, и по петроглифам, открытым на реке

Чулуут (а позднее аналогичным им рисункам из Гоби). Особенно интересен "хоровод" рожающих женщин во главе с матерью-оленихой, голова которой увенчана олеными рогами. Все женщины показаны в позе рожениц и сходны с изображениями на плитах окуневских могил Южной Сибири, например из Черновой -УШ. Рядом с "хороводом" рожениц (вернее, под ними) показаны вертикальные фигуры, состоящие из трех-четырех многоруких и многоногих женских изображений и расположенные таким образом, что ноги верхней являются в то же время руками следующей фигуры. Идея матери-роженицы повторена троекратно в виде нескольких поколений женщин: бабушки-матери-дочери-внучки. Там же, на Чулууте, открыты схематические изображения рожениц с воздетыми к небу трехпалыми руками, широко расставленными ногами и лоскутами, свисающими с головных уборов и рукавов. Мужские фигуры в отличии от женских показаны в профиль с признаками пола и иногда с музыкальными инструментами в руках. Итак женские символы показаны рожающими, мужские танцующими. Вполне вероятно, что таким образом древние обитатели Северной Монголии показывали какой-то ритуал, а возможно, так изображались духи или предки.

Этнографические и фольклорные представления позволяют предположить, что в этих антропоморфных фигурах древнего Чулуута отражены мифы о предках, о роженицах-матерях рода, о душах предков, унесенных трехпалыми птицами, об обрядах и ритуалах, связанных с этими культурами. Рядом с ними часто показаны два быка-тура (или один) с длинным хвостом, с ро-

гами в виде луны. Особенno интересен "небесный" бык с рогами в виде месяца, парящий выше солнца в сложной композиции, названной мною "Вселенная", которая подразделяется на несколько ярусов. В верхнем ярусе бык, луна и солнце, в среднем - остальные копытные, в нижней - змеи, женские антропоморфные изображения с трехпалыми руками и ногами, символизирующие, очевидно, матери-прапредельниц. Создавая длинный фриз по всему низу композиции, женщины-предки рода являются как бы фундаментом не только сюжета, но и общества.

Изображения быков аналогичны окуневским Южной Сибири, которые там также часто фигурируют рядом с женскими образами и роженицами. Еще один аналог с окуневскими изображениями Сибири представляют маски с рогами, маски без рогов, с ручкой для держания, очевидно, служившие важной деталью ритуального танца. Как видим, живущие на западе Монголии племена эпохи энеолита были сходны с племенами Южной Сибири и Тувы по культурной традиции, культурам, символике которых отражена в чулутских петроглифах (ритуальные обряды и танцы в масках, поклонение солнцу и луне, небу и быку, оленю-предку и матери-прапредельнице).

В эпоху развитой бронзы (вторая пол. II тыс. до н.э.) для Монголии были характерны изображения копытных животных на навершиях прекрасных бронзовых предметов (кинжалов, ножей, шильев): головы оленей, коней, лосей. Все они показаны с преувеличенно длинными ушами, большими глазами. Позднее тоже традиции (удлиненные шеи, морды) прослеживаются на оленных камнях. Кроме большой серии случайных находок бронзовых высокохудожественных предметов и изображений их на оленных камнях, известно два уникальных украшения из погребений бронзового века Убурхангайского аймака⁸. Заколки украшены скульптурными головами горных баранов и сделаны в карасукской традиции⁹. Новой является инкрустация бирюзой, вставленной в пазы столбообразных фигур вдоль спинки предмета. Геометрические орнаменты на заколках также типично карасукские.

Вообще же для орнамента этой эпохи характерны ритмичные повторения треугольников, ромбов, квадратов, которые встречаются и на посуде, и на бронзе. Эти фигуры, по аналогии с вышесказанным, можно отнести к символам женского

начала и культуры плодородия также, как раковины каури - типичные украшения того времени. О скульптурных головах копытных можно сказать, что эти острые и режущие предметы (кинжалы и ножи) не случайно были увенчаны навершиями в виде головы тотемного предка. И не случайно среди этих предметов абсолютно преобладали копытные животные.

Выделенная впервые в Монголии большая группа петроглифов эпохи бронзы является ценным источником по культуре, религии и быту населения. Карасукский возраст большей части этих рисунков обосновывается их изображением рядом с колесницами, изображением чеканов карасукского времени, сходством с графическими обозначениями на иньских иероглифах. Изображений колесниц на скалах Монгольского Алтая и Хангая ныне известно около 50. Чаще всего кони показаны по обе стороны от дышла спинами к нему. В этом, пожалуй, их основное отличие от европейских, кавказских рисунков, где кони показаны с ногами, расположеннымными в одну сторону, так что "зритель" воспринимает их стоящими на земле, а не парящими. На рисунках преобладают колесницы культового характера. Поэтому они изображены то с впряженными оленями, то с большим пятнистым быком мифического облика. Колесница с возничим в широкополой шляпе, где змея огромных размеров (дракон) заполняет треть композиции, передает, очевидно, один из недошедших до нас мифов, который в позднейшие эпохи трансформировался в сюжет героического эпоса. Змей (дракон) - олицетворение подземных сил и смерти, он символизировал темные силы, с которыми сражается герой, утверждая жизнь. Образ "змееборца" - универсальная тема мифа, а позднее эпоса: это Индра в "Ригведе", Добрыня Никитич в русской былине, Георгий Победоносец - популярный христианский святой.

Именно в эту эпоху в Монголии закладывались основы "звериного стиля". Глубокая традиционность этого направления в искусстве кочевников, очевидно, скрыта в его идейном содержании, обеспечившем ему большую живучесть. Лаконичный образ передавал идею жизни и плодородия, место предка-то-тема в мире человека, порою в закодированном парциальном сюжете (рога вместо целого оленя, рога на голове роженицы, рога на голове коня). Символы солнца, колесницы и оленя совмещались в едином облике. Можно думать, что олень олен-

ных камней и "звериного стиля" вырос на этой почве и складывался из образов эпохи бронзы. Птичья голова с клювом перекликается с трехпальными птичьими конечностями рожениц. Образы птицы и олена в течение многих веков сопутствовали в Центральной Азии образу матери рода.

К концу II – началу I тыс. до н.э. в Монголии утверждается традиция ставить оленные камни. В основе культа оленых камней заложены древние культуры поклонения предкам, оленям, копытным, небу и небесным светилам. Обряды жертвоприношения переданы в сюжетах с расчлененными на части животными (всегда копытными). Суть тотема могла быть передана и через изображение его части: рогов, зорких глаз, цепких когтей. И сами оленные камни, установленные в горах на краю жертвенныхников, представляли собой также культовый памятник, связанный с поклонением предку и тотемному животному. Верхний ярус оленного камня (голова), отделенный ожерельем, обращен к небу и символизирует связь с верхним миром, небом, небесными светилами. В этой части показаны серьги в форме солнца (иногда с лучами), небесные кони, летящие к солнцу и преследуемые хищниками (барсами, тиграми и т.д.). Центральная часть камня – средний мир, населенный копытными, и прежде всего оленями. Нижняя часть стелы, отделенная поясом, всегда находится под землей и представлена оружием. Это мир подземный, где оружие – символ смерти. Единство всех трех частей стелы – это единство трех миров или "древо жизни", где идет постоянная борьба между жизнью и смертью, идет непрерывный процесс развития от рождения до умирания. Итак, оленный камень – это гимн предку-герою, давшему жизнь.

В Хуннский период на территории Монголии возникли стационарные поселки, укрепленные городища с жилими и дворцовыми комплексами. Высокое строительное мастерство и плотницкое искусство хуннских мастеров в значительной мере было унаследовано от предшествующей эпохи. Дома мертвых шанькоев были уподоблены дворцам с коврами, войлочными драпировками, мебелью, посудой, о чем можно судить по знаменитым усыпальницам из Ноин-улы в Северной Монголии. Среди войлочных ковров Ноин-улы особенно интересен ковер с аппликациями, передающими сцены борьбы животных, выполненных

в традиции центральноазиатского "звериного стиля": чередующиеся сцены нападения орлиных грифонов на лосей и рогатых и львов – на яков заполняют четыре края изделия. Рисунок, выбор материала (шерсть и войлок), сюжеты и типичные для этих регионов персонажи (яки, орлы, грифы) – все говорит о местном производстве. "Звериный стиль" сохранился в хуннское время в Монголии в орнаментации и украшении одежды, бытовых предметов, культовых вещей и конской сбруи. Живучесть традиций прослеживается в скульптуре, в металлических пластинах. Широко известные серебряные пластины из Ноин-улы являются дальнейшим развитием этого стиля: показаны як на горе между деревьями и олень с разворотом головы анфас (родовые предки, символическое дерево на горе). Наиболее характерны для этой эпохи массивные ажурные поясные бляхи, которые известны среди ордосских коллекций, забайкальских погребений и из Южной Сибири. В Монголии найдена бронзовая пластина с изображением двух борющихся верблюдов (Завханский аймак). На среднегобийской пластине показан конь с птичьим клювом и напавший на него волк. Кроме этих пластин, отражающих сюжеты героического эпоса с глубокими традициями первобытности, известны также пластины с извивающимися змеями и асимметричными геометрическими фигурами. Последние более всего похожи на чулутские многоступенчатые фигуры матерей-прародительниц, датированных нами эпохой энеолита. Весьма характерно, что эти пластины обрамлены птичьими головками, что перекликается с трехпальными конечностями рожениц Чулута. Как видим, повторяется почти весь пантеон древнего мифа: копытные, змеи, птицы, роженицы, борьба хищников с копытными – борьба добра и зла.

Среди петроглифов хуннского времени следует упомянуть сцену погребального обряда с конями, шаманами и бубнами, изображенную в Цагаан-голе¹⁰, а также сюжеты с экипажами из ущелья Яманыус¹¹. В отличии от рисунков колесниц эпохи бронзы, экипажи показаны в профиль с эскортом, где люди переданы не схематично, как в скифское время, а достаточно реалистично.

Памятники древнетюркского времени представлены по всему центру, западу и северо-западу страны. Это каменные изваяния и стелы с runическими текстами. Территория распро-

странения каменных изваяний в Монголии почти накладывается на район, где обнаружены оленные камни. Тюркские "каменные бабы" также ориентированы "лицом" на восток.

Как правило, в верхней части етэлы изображена голова, показаны шапка, серьга, усы. Халат имеет запах справа налево и подпоясан декоративно украшенным поясом (треугольники, прямоугольники, ромбы - эти орнаменты известны в Центральной Азии с эпохи бронзы) с висящими на них кинжалами и сумочками. Сосуд в правой руке символизирует поминальный обряд на тризне. Самые пышные поминальные комплексы были построены в честь каганов, министров и полководцев: Тоньюкука, Бильгекагана и Куль-тегина. Это храмы с черепичной крышей, каменными монументами, рядами статуй и "балбалов"¹².

Кроме изваяний, дворцов и поминальных сооружений, сохранились рисунки, выбитые и процарапанные на скалах. Наибольший интерес представляют изображения катафрактариев на скале Хар-хад в Кобдоском аймаке. Это поход всадников, закованых в доспехи и вооруженных пиками с бубенчиками. Панцири воинов переданы горизонтальными линиями, конские доспехи - крупными квадратными пластинами. Показано сразу два вида доспехов: один панцирь состоял из спинной и нагрудной частей с наплечными лямками и застежкой с боков. Другой полностью повторял покрой тюркского халата и застегивался спереди, имел разрез сзади от крестца до подола для езды на коне¹³.

В средневековом искусстве Монголии сохранилась традиция "звериного стиля": в иллюстрациях к ламаистским текстам, в работах народных мастеров, в манере изготовления и украшения конской сбруи, седельных блях, курильных принадлежностей.

И даже сегодня некоторые элементы монгольского орнамента было бы невозможно расшифровать без знания древней символики и декоров. Истоки орнамента "эвэр хэ" ("рогового") следует искать в эпоху оленных камней, а может быть и раньше; орнамент "ульзий" ("нить счастья" или "нить вечности"), возможно, уходит корнями в эпоху верхнего палеолита. Орнамент "алхан хэ" ("вечное движение") связан с культовыми обрядами, а потому сопровождает ритуальные сосуды, праздничные палатки и т.д.

В заключение можно сказать, что стойкость традиций, сохранившихся в Монголии с глубокой древности, живучесть столь своеобразного стиля - ведущего направления в искусстве кочевников на протяжении более тысячи лет, свидетельствует о жизненности "звериного стиля" на этой территории, связанной со спотоводческим хозяйством. В этом также заключается большое значение изучения древнего искусства этой страны.

П р и м е ч а н и я

1 Дорж Д., Новгородова Э.А. Петроглифы Монголии. Улан-Батор, 1975. Намнандорж О. Из путевых заметок краеведческой экспедиции. - Шинжлэх ухаан, 1958, № I. Окладников А.П. Центральноазиатский очаг первобытного искусства (к итогам Советско-Монгольской археологической экспедиции 1966 г.). - Вестник Академии Наук ССР, 1967, № I. Newgorodowa E.A. *Alte Kunst der Mongolei*. Leipzig, 1980.

2 Leroi-Gourhan A. *Les religions de la préhistoire*. Paris, 1971.

3 Leroi-Gourhan A. *La fonctions des signes dans les sanctuaires paleolithiques*. - Societe préhistorique française, t. LV, Paris, 1958. Leroi-Gourhan A. *Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paleolithique*. - Societe préhistorique française, t. LV, Paris, 1958.

4 Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1981, с. II2, II3.

5 Там же, с. II2.

6 Там же, с. II2.

7 Окладников А.П. Ук. соч. Рыбаков Б.А. Ук. соч.

8 Волков В.В. Раскопки в Монголии. - Археологические открытия 1971 г. М., 1972.

9 Новгородова Э.А. Центральная Азия и карасукская культура. М., 1970.

10 Дорж Д., Новгородова Э.А. Ук. соч. Newgorodowa E.A. Op. cit.

II Волков В.В. Древние колесницы Монгольского Алтая. - Монголы эртний туух - соёлын зарим асуудлал. Улаанбаатар, 1972.

I2 Nowgorodowa E.A.Opr.cit.

I3 Новгородова Э.А., Горелик М.В. Наскальные изображения тяжеловооруженных воинов с монгольского Алтая. - Древний Восток и античный мир. М., 1980.

Е.Д.Огнева

ЖАНРЫ В ТИБЕТСКОМ ИСКУССТВЕ (живопись)

В настоящее время исследование тибетского изобразительного материала ведется по трем направлениям: описание и перевод иконографических текстов, связанных с культом персонажей пантеона и потому содержащих сведения о внешнем облике и структуре пантеона¹, описание и перевод иконометрических текстов, в которых даются размеры и пропорции изображений, история художественных школ², изучение изобразительного материала³.

Обилие выполненных работ создало предпосылки для предварительной классификации тибетского искусства (речь идет только о тхангха), которая в какой-то мере должна способствовать выделению системы жанров. Указанные выше направления определили структуру данной статьи: скатая классификация тибетского традиционного искусства, его соотнесенность с письменными источниками и как следствие этого, возможность говорить о существовании жанров в тибетском искусстве, в частности, в живописи.

Количество и качество проведенных исследований позволило предварительно классифицировать изобразительный материал по следующим признакам: технология, функциональное назначение, сюжет и композиция.

Технология изготовления⁴. В тексте Манджуширумулакалпатантра указываются три основных типа тхангха, соответствующих индийским пата: тхангха, по преимуществу вертикальные свитки, со сторонами, по форме тяготеющими к двойному квадрату, обычному прямоугольнику и квадрату; в ХУП-ХУШ веке появляются горизонтальные свитки. В готовом

виде тхангха состоит из нарисованной поверхности (называется "зеркало", мелонг), обрамленной либо сверху и снизу, либо со всех сторон кусками ткани; верху и внизу - два деревянных бруска; к верхнему крепится петля, которой тхангха вешается на стену; на нижний тхангха сворачивается. Сверху изображение прикрывается легкой тканью. Хотя существуют символические толкования элементов обрамления, но первоначальное их назначение утилитарное; в свернутом виде удобно хранить и транспортировать, а покрывало предохраняет изображение от копоти.

Тхангхи разniąтся по материалу, из которого они изготовлены.

Гойтханг (тхангха, из ткани) - аппликация (изображения из сшитых или наклеенных кусочков ткани), вышивка, тканые изображения.

Дритханг (рисованная тхангха) - живописное изображение. Клеевая темпера или акварель на грунтованном шелке или хлопке; с применением трафарета или без него; изображения на золотом, красном, черном фоне (используются природные минеральные, искусственные минеральные и растительные красители). Сюда же можно отнести и цакли. Это миниатюра, техника исполнения которой также, что и у дритханг. Цакли по форме тяготеет к малому квадрату, у таких изображений всегда отсутствует обрамление. Термин цакли в обрядовых текстах обозначает жертву-заместителя (чаще всего изготавливается из теста).

Парма-ксилографии, вырезанные на дереве, камне, металле в технике углубленного рельефа зеркальные изображения и отпечатанные на ткани или бумаге, иногда раскрашенные.

Булха - книжная миниатюра (либо ксилографическая, либо в технике "папье-маше", если рукопись парадная).

Функциональность⁵. Этот признак изобразительного материала определяется его назначением (кто и для чего создает изображение). Поскольку все формы деятельности в тибетской культурной традиции существуют в рамках двух нормативов религиозного /чойки-луг/ и " светского" /джигтенпаи-луг/, то такое деление характерно и для изобразительного материала.

К первому типу относятся "однодневные изображения", выполненные во время созерцания в течение суток. Это "медитативные изображения", обычно на золотом, черном, красном фоне /центральная фигура - полихромная, остальные обозначены контуром - красный или черный на золотом фоне, золотой на красном и черном, в целом достигается стереоскопический эффект /или на привычном зелено-голубом, но все изображения с заданным числом персонажей. Сюда же можно отнести изображения, связанные с традицией передачи и распространения учения от учителя к ученику, изображения, которые являются элементами храмового интерьера и появляются в зависимости от храмовых служб.

Ко второму типу относятся изображения, выполняемые на заказ - по случаю рождения ребенка в семье, болезни кого-нибудь из членов семьи, по случаю начала какого-либо предприятия; исторические сюжеты; изображения эпизодов из эпоса о Гэсэре; изображения начала и конца света, сказочные сюжеты, рисунки птиц, цветов, изображения "благих пожеланий" (восемь эмблем счастья, семь драгоценностей чакравартина и др.). Изображения никогда не продаются и не покупаются, а передаются из рук в руки. Магическое, медитативное, просветительское назначения определяют сюжеты изобразительного материала. Создание изображений преследует одну цель - возможность обрести "благие заслуги" (соднам) для будущего "благого рождения" (дегро) как для заказчика, так и для исполнителя.

Сюжет⁶. Третий признак изобразительного материала - сюжетный делится на шесть категорий: "изображения "просветленных существ", идамов, дхармал, мандал, "иллюстраций учения", янтар.

К первой категории относятся изображения будд, учителей, бодхисаттв. Существует три вида изображений будд: нирманакайбудды, самбхогакайбудды, дхармакайбудды. Главные будды нирманакай - будда прошедшего времени Дипанкара, Шакьямуни - будда нынешнего периода, Майтрейя - будда будущего. Нирманакайбудды, согласно буддийской доктрине, реализуются в сансаре, поэтому их облик человеческий, что определяет все сюжетные линии на соответствующих изображениях. Они носят три одежды монахов, обозначая полное по-

стижение дисциплины, медитации и мудрости. Самбхогакайбудды - идамы /си. ниже/. Дхармакайбудды в традиции изображений существуют в двух обликах. 1) Самантабхадра в традиции буддийской школы ньингмала, изображается обнаженным, символизируя "бесформенность" и "единственность" дхармакай как "абсолютной реальности". 2) Ваджрадхара - в традиции гэлукпа. Самантабхадра и Ваджрадхара - "перво-будды", которые выражают полную необусловленность "абсолютной реальности". Бодхисаттвы - "ученики" будды Шакьямуни, каждый из них выполняет соответствующую функцию в структуре пантеона /спасать живых существ - Авалокитешвара, просвещать - Манджушири и др./. Учителя - исторические персонажи, включенные в пантеон, как индийские, так и тибетские.

Идамы - персональные божества. Существуют разные типы идамов - спокойные, гневные, полугневные, мужские, женские, ябьюм /соединенные в своем мужском и женском аспекте/. В зависимости от того, какая функциональная нагрузка у данного вида идама, таково и его изображение. Гневные идамы изображаются украшенными коронами, гирляндами, четками из человеческих черепов и костей; они попирают человеческие трупы, пьют кровь из чаш, изготовленных из черепов, вооружены различными видами оружия. Многие идамы носят на изображениях свежесодраные шкуры тигров /мужские изображения/, леопардовые /женские/, которые символизируют бесстрашие, слоновьи шкуры, воплощающие силу, человеческие скальпы, связанные с представлением о страдании. Спокойные идамы изображаются в облике архаических царей, в коронах и других атрибутах, с обнаженным торсом, украшенные браслетами, серьгами. Идамы, соединенные в своем мужском и женском аспектах /ябьюм/, обозначают двойственную природу бытия, /"активное действие невозможно без сострадания", "правильное применение энергии невозможно без мудрости"/.

Дхармалы /"защитники учения"/ изображаются в мужском и женском облике, с теми же атрибутами и такого же ужасающего вида как и гневные идамы, их цвет обычно или черный, или синий /встречаются также и другие цвета/. Локапалы - "стражи стран света" - изображаются в виде могучих богатырей. Скорее всего это добуддийские божества Тибета, которые приняли затем чисто буддийскую форму, в таком же облике изображаются и горные божества/.

Мандалы: - I) изображение буддийской вселенной /четыре основных материка, восемь спутников, по два у каждого из материиков, гора Сумеру - центр вселенной, локализованы в пространстве по сторонам света/; 2) пространственная локализация иконографических циклов персонажей пантеона; 3) выражение определенного психологического состояния в виде цветовых поверхностей, распределенных по сторонам света, с обозначенным центром. Страны света в этом случае соотносятся со сторонами человеческого тела, в зависимости от того, куда ориентирована мандала /перед, спина, правая, левая, верх, низ/, таким же образом ориентирована и тхангкха.

К изображениям, иллюстрирующим буддийское учение, относится прежде всего так называемое "колесо бытия", которое изображает всю буддийскую концепцию сансары: в центре располагаются рисунки петуха, свиньи, змеи, символизирующие Страсть, Глупость, Гнев /причины сансарического бытия/, далее поля белого и черного цвета /характеристики благого и не благого/, далее шесть миров /боги, полубоги, люди, животные, духи, обитатели ада/ - круговорот живого существа в рамках буддийского учения; далее двенадцать картинок, символизирующих двенадцать элементов структуры индивида. Все изображение заканчивается в лапах чудовища. Цель учения - вырваться из заданного круга бытия. Помимо "колеса бытия" существуют другие изображения такого плана - изображения приношений пяти органам чувств /"гневное" - в виде сердца, глаз, внутренностей, "спокойное" - в виде плодов, благовоний, музыкальных инструментов и прочего/, изображения восьми эмблем счастья /зонт, лотос, нить счастья, сосуд, раковина, рыбки, колесо/, "трех драгоценностей", символизирующих будду, его учение, общину, и некоторые другие.

Янtra - диаграммы в виде концентрических кругов или в сочетании с квадратами, с полями, заполненными иногда заливаниями; обычно, они складываются таким образом, чтобы плоская поверхность соответствовала геометрической фигуре /круг, квадрат, ромб/; внутрь сложенной янtra закладывается какой-нибудь ингредиент - конопляное зерно, кусочек сандаля, лекарственного растения, минерала. Янtra двойственна по своей природе: во-первых, янtra определяет местоположе-

ние божества в буддийском космосе, во-вторых, она выполняет функцию оберега.

Четвертый признак изобразительного материала - композиционный, который определяется двумя предыдущими, функциональным и сюжетным. В зависимости от функционального назначения, выраженного через сюжет, находится композиция изображения, количество и расположение персонажей пантеона в пределах замкнутого пространства изображения. "Спокойному" типу созерцателя рекомендуется "гневный" тип изображения, "несосредоточенному", "распространяющемуся" типу рекомендуется изображение с одним персонажем, жалательно "собранного" типа и т.д. На заказ, по случаю болезни кого-нибудь заказывается изображение Будды Врачевания /Учителя врачевания/ и его спутников, или Амитаюса /"Бесконечная жизнь"/.

Фасовые изображения персонажей пантеона могут располагаться горизонтальными рядами по вертикали, определяемой структурой пантеона. Фронтальное изображение - центральное. Второстепенные персонажи изображаются по сторонам плоскости /композиция русских житийных икон/, или фиксируют страны света, зенит, надир, или же стороны тела человека/. Концентрические композиции - фронтальное изображение в центре, остальные персонажи располагаются по кругу /или же расположение сюжетов по кругу, как это имеет место в изображениях "колеса бытия"/. Центральное изображение - фронтальное, к нему сходятся и от него расходятся второстепенные персонажи. Композиция со смещенным центром, влево или вправо, главный персонаж изображается в три четверти, к нему и от него по диагонали разворачивается сюжет. Наконец, серии отдельных изображений, объединяемых единым сюжетом /житие Будды Шакьямуни, его двенадцать подвигов, житие сиддхов и пр./. Пейзаж, архитектурные изображения, стаффаж, предметы быта даются в перспективном сокращении /чаще всего фиксируется две позиции восприятия - позиция зрителя и позиция центрального персонажа, изображенного на тхангкхе/.

Все вышесказанное достаточно близко совпадает с ситуацией в древнерусском искусстве, охарактеризованной Г.К. Вагнером: "Между тем многообразным функциям древнерусского искусства, в том числе и скульптуре, должны были соответствовать разные предметы изображения, что в свою

очередь обуславливала разные художественные подходы, разные в смысле выбора фигур, их композиций, пространственно-временных параметров и т.д. Это образовывало довольно-таки различные художественные /образные/ структуры, которые в рабочем порядке вполне правомерно "называть жанрами...". Таким образом, можно говорить "в рабочем порядке" о существовании жанров в тибетском искусстве. Но прежде, чем перейти к предварительному описанию жанров тибетского изобразительного материала, необходимо остановиться на одной особенности - соотнесенности с письменными источниками.

Упоминавшиеся в начале статьи три направления изучения тибетского изобразительного материала помогли обнаружить его зависимость от памятников письменности, так называемых иконографических текстов. Характер этой зависимости не был объектом специального исследования, хотя функциональное значение, слож и композиция изобразительного материала обусловлены иконографическими текстами. Степень влияния письменных источников определяется с двух взаимоисключающих позиций: 1) изображения строго фиксированы и точно соответствуют текстам, на основе которых они созданы; 2) создаваемые изображения предполагают свободную обработку иконографических текстов. Можно сказать, что обе точки зрения имеют право на существование, обе они подтверждаются изобразительным материалом и текстами. Скорее всего, обе позиции указывают на определенную совместимость изобразительного материала и письменного текста.

Иконографические тексты относятся к разным литературным жанрам и различаются по своей направленности. Они делятся в тибетской традиции, зафиксированной европейскими учеными, на "светские" и религиозные. Первые включают сочинения историографического и биографического характера, вторые связаны с религиозной практикой /созерцание, обряды и пр./.

Историографические сочинения /по определению А.И.Вострикова⁸/: кийераб /джатаки/, тунраб /гийудрим/.

Кийераб - "преемство перерождений". Они отыскиваются в установленном порядке и описываются в специальных сочинениях - "истории перерождений", рассказывающих о людях, считающихся перерождениями одной и той же личности. Прообразом такого рода сочинений являются буддийские джатаки /кийераб/

сказания о будде в его прошлых перерождениях. В Тибете существуют пересказы индийских джатак /в частности, сборник Джатакамала (Гирлянда джатак) Арышуры, Дзанлун /"Сутра о мудрости и глупости" и др./ или подражания им.

Тунраб - преемство перерождений, которые отыскиваются в установленном порядке после смерти отдельных представителей такой "династии". Терминологической разницы между двумя видами не существует; тунраб - более почтительный термин по сравнению с кийераб.

Гийудрим - "преемство лиц", последовательно воспринимавших и передававших от одного к другому традицию /гийуд/ какой-либо доктрины или культа, т.е. преемственность учителей.

Биографические сочинения /по определению А.И.Вострикова, Д.Туччи, Ю.Н.Периха/⁹: намтхар, соллеб.

Намтхар - биографии отдельных лиц, написанными ими самими^{*}или их учениками, или, наконец, авторами позднейшего времени, либо биографии лиц, связанных друг с другом непрерывной философской или религиозной доктриной. Намтхар - жизнеописание движения человека по пути "спасения", поэтому под названиями биографий - намтхаров в Тибете фигурируют переполненные легендами и чудесами "жития святых", которые интересны не с исторической точки зрения, а исключительно или почти исключительно лишь с литературной и фольклористической сторон.

Соллеб - "молитва" или "обращение с молитвой", молитва последовательным перерождениям. Они пишутся в стихотворной форме /две последние строки могут повторяться/; их авторы - выдающиеся иерархи тибетского буддизма или почитатели какого-либо лица. Соллебы создаются для того, чтобы прославить это лицо в прежних знаменитых перерождениях. Но иногда эти тексты используются тибетскими авторами как канва, на которой производится механическое объединение биографий ряда лиц в историю последовательных перерождений одного и того же лица.

Религиозные сочинения /по определению Ю.Н.Периха, А.И.Вострикова, Б.Бхаттачарья, Д.Туччи, Ш.Дагъяба, Е.Д.Огневой, Р.Стейна¹⁰/: дубтхаб /садхана/, онтог /абхисамай/, дженанг, радней /пранапра тиштха/.

Дубтхаб - тексты, предназначенные служить руководством вызвания в себе или перед собой образа персонажа пантеона. Дубтхаб - ритуальный текст, в котором указывается сторона света, цвет тела, атрибуты персонажей, их окружение и свита. Сборники дубтхабов являются обязательным пособием для художников при создании изображений (канонические - Садханамала, Нишпанойогавали, созданные тибетскими авторами - Ралоцзвой, Таранатой, Джанджахутухтой, ІУ Панчен-ламой и др.).

Онто - иконография персонажа, которая используется в качестве основы как при медитации, так и при изображении в живописи и скульптуре. Вместе с тем онто - специфическое состояние сознания в процессе акта создания, переживаемое и сказителями эпоса. Онтоги, наряду с дубтхабами, входят в число текстов, обязательных для художников.

Дженанг - тексты, в которых воспроизводится соотношение учитель-ученик, устанавливается индивидуальная связь в традиции передачи учения от учителя к ученику.

Рабней - обрядовые тексты, с описанием обрядов освящения изображений /различных типов жертвоприношений, их последовательности в зависимости от того, чье изображение освящается/, после которых изображение в буддийской традиции становится тем, кого оно изображает. Описание иконографических текстов выполнено нами с привлечением материалов Тибетского фонда ЛО ИВ АН СССР.

Исследование изобразительного материала /на основе коллекций Эрмитажа и Государственного Музея искусства Народов Востока/ обнаруживает поразительное совпадение с предложенной классификацией иконографических текстов. Прежде всего письменные источники и изобразительный материал совпадают по своему функциональному назначению (религиозные и "светские"). Изучение же подписанного материала выявило несколько видов изображений, то есть термин, обозначающий вид изображения, употреблен в подписи на самом изображении /Изучался только живописный подписьной материал./

Киераб - изображения Будды Шакьямуни и Падмасамбхавы на основе текстов Джатакамалы и Падмакатан^{II}. Вместе с тем в число текстов, обязательных для живописцев входят Киераб Будды Шакьямуни /полный и сокращенный/, сочиненный

Таранатхой, уже упоминавшийся Дзанлун и другие тексты такого рода. Композиция киерабов соответствует русской житийной иконе - центральный образ, окруженный клеймами с эпизодами из жизни главного персонажа. Киераб может быть одиночным изображением или серией. В последнем случае серия состоит из последовательного ряда, от первого до последнего. Серия может состоять также из главного изображения /до-бо/, к которому справа (Йас-па) и слева (Йон-па) сходятся другие изображения серии. Такова серия икон, созданных на основе текста Джатакамала в коллекции ГМИИ /Сохранилась только одна тхангкса с джатаками от одиннадцатой по двадцатую/. Соответственно, движение эпизодов на каждой тхангксе в этом случае зависит от того, с какой стороны она находится, справа или слева от главного изображения.

Тунраб - изображения персонажей, связанных единой линией преемства, традицией наследования "воплощенных существ". Описаны и изучены тунрабы далай-лам и панчен-лам, изображенных серией тханок¹² (диахронический ряд). Принцип организации серии - тот же, что и в киерабах, однако внутренняя композиция отдельной тхангхи отличается. Вверху в центре располагается основной учитель главного персонажа, слева, пониже, - идам главного персонажа, в середине - фасовое или в три четверти изображение персонажа, внизу - его ученики, по нижнему краю - изображение дхармапалы.

Гйудрим - тип изображений, фиксирующий линию учителей в традиции распространения какого-либо культа (синхронный ряд). Известны гйудримы Ямантаки, Зеленой Тары. По композиции близки тунрабам, но обычно известны только в одиночном изображении, а не серийном. В композицию могут входить также и главные персонажи культа, чья традиция зафиксирована на тхангксе.

Намтхар - изображения исторических персонажей Тибета на основе соответствующих биографий. Известны намтхары Цонхавы, Миларэпы. По композиции совпадают с киерабами, есть отдельные и серийные изображения. Традиция создания намтхаров на основе письменных биографий сохранилась и до наших дней. Так, для Д.Снелгрова по текстам биографий четырех Лам Долпо были созданы четыре живописных намтхара¹³.

Соллеб - изображения типа "цокшин" /поле собрания

"учения"/. Наиболее известны цокшины¹⁴ Цонхавы, Будды Шакьямуни. Обычно это изображения исторических и полуисторических иерархов буддийской традиции, окруженных значительным числом персонажей пантеона. Цокшины существуют в двух видах: вертикальные по композиции и концентрические /последние характерны только для будды Шакьямуни, в коллекции Эрмитажа/.

Дубтхаб – изображения со строго фиксированным числом персонажей, точной ориентацией по сторонам света, атрибутами, формой. Практически почти всегда точно соответствуют текстам, на основе которых созданы. Дубтхаб – корпус текстов, обязательных для художников. К числу такого рода текстов, обязательных для мастера, принадлежат и онтоги. Однако, не удалось обнаружить изображений, содержащих термин онтог.

Дженанг – изображения учителя, ученика, идама, связанных единым обетом. Известны изображения Ра-лоцзавы. Для таких изображений характерна композиция со смещенным центром /см. выше/.

Рабней – предположительно изображения различных типов жертвоприношений /догчен/ или же изображения атрибутов персонажа вместо него самого.

Таким образом, из девяти видов иконографических текстов семь имеют аналогом живописный материал. Только два текста, онтог и рабней, не подтверждаются изобразительным материалом, что в принципе находится в зависимости от функционального назначения такого рода текстов. Это совмещение обусловлено тем, что "искусство средневековья /по определению Д.С.Лихачева применительно к русскому искусству – Е.О./ ориентировано на "знакомое", а не на незнакомое, "стрданное". Стереотип помогал читателю "узнавать" в произведении необходимое настроение, привычные мотивы, темы"¹⁵. В нашем случае мы имеем дело со зрителем, но в тибетской культурной традиции "читатель" и "зритель" выступают как единое целое.

Тибетская научная традиция, как средневековая, так и современная, устанавливает соотнесенность изображения и письменного текста. Однако, она носит качественно иной характер. Прежде всего определяется тройственная структура

понятия "мудрость" /ешей/: "постижение абсолюта", "относительное знание", так называемый "здравый смысл". "Относительное знание" есть "научное знание" /ригпа/, состоящее из пяти родов "науки", в число которых включено и "искусство" /зо ригпа/, "мастерство". "Искусство", как таковое, различается по трем параметрам: ку – тело, деятельность, направленная на создание изображений, ступ, различного рода ремесла; сунг – речь, деятельность, связанная с созданием письменных памятников, литературы, музыки и пр.; тхуг – разум, деятельность, ориентированная в сфере интеллекта. В результате современные тибетские ученые считают, что, во-первых, изобразительное искусство не является развитием независимого "искусства", но есть сохранение традиционной ксилографии; причем, цвет, пространственная ориентация, окружение персонажей пантеона находится в зависимости от письменного текста. Во-вторых, тибетская тхангкха – имеет значение "документа" и является записью содержания¹⁶. Эта нерасчлененность прослеживается полностью на тибетской книге, ксилографической или рукописной.

Композиция книги совпадает с композицией тхангкхи. Оборотная сторона титульного листа письменного памятника обычно включает в себя изображения "просветленных существ" /неслучайно термин для книжной миниатюры "булха"/; верх тхангкхи – изображения "просветленных существ". Далее в книге разворачивается основной корпус текста, в котором уже изображения отсутствуют /единственное исключение – текст Вайдурья-карпо, компендиум по астрономии, астрологии, демонологии и др., и медицинские сочинения/, что само по себе можно считать косвенным свидетельством однородности изображения и письменного текста. Средняя часть тхангкхи – основное место событий или кодированного содержания. Последняя страница книги содержит изображения дхармапал, "защитников религии" или локапал, "стражей стран света"; те же персонажи изображаются в нижней части тхангкхи. Особенно четко это прослеживается на парадных рукописях /см. рукописи Ваджрачхеддхики, Садхармапундарики и др./ и Канона /см., напр. Пекинское издание/.

Таким образом, единство терминологического ряда в живописи и иконографических текстах объясняется тем, что ис-

кусство и литература в тибетской культурной традиции имеют единую природу, будучи "явленной формой" абсолютной реальности". Эта целостность закрепляется включенностью в общие рамки "науки" "искусства", т.е. изобразительное искусство и памятники письменной культуры - явления одного порядка. Существование письменных памятников и изобразительного материала в одинаковых жанрах характерно и для древнерусского искусства /явление, подробно описанное и проанализированное Д.С.Лихачевым¹⁷ и Г.К.Вагнером^{18/}. Подобное же явление прослеживается и в мусульманском искусстве /сопоставление васфа как литературного и живописного жанра, выполненное Л.Додхудоевой^{19/}. Вполне вероятно, что, если рассматривать этот процесс гораздо шире, то можно предположить, что соотнесенность письменных источников и изобразительного материала отражает ситуацию перехода от одного способа выражения к другому, от одного принципа построения текста к другому, и является характерной чертой средневековой культуры.

П р и м е ч а н и я

¹ Beyer S. The Cult of Tara. Magic and Ritual in Tibet. Berkely, 1973. Bhattacharya B. The Indian Buddhist Iconography. Calcutta, 1959, 2-nd ed. Bhattacharya B. Sadhanamala. 2 vol., GOS, Nos. 26, 41, Oriental Institute Baroda, 1925, 1928. Chandra L. The Rin hbyung and Rin lhan. Oriens Extremus, Dec. 1961, 8 Jahr, Heft 2. Grunwedel A. Mythologie du Buddhism an Tibet et en Mongolie. Leipzig, 1900. Lauf I. D. L'Heritage du Tibet. Bern, 1973. Nebesky-Voikovitz R. de. Oracles and Demons of Tibet. Mouton, 1956. Peter F.A. The Rin lhanng. JRASB, vol. 9, 1943. Roerich G. Two Lamaistic Pantheons, by E. Clark, The visva Bharati Quarterly, vol. 4, part 4, new ser., February 1939, April 1939, pp. 343-346. Tucci J. Tibetan Painted Scrolls. Roma, 1949, vol. 1-3. Waymann A. Report on the 14 volumes collection of Tibetan sadhana, sgrub-thabs-kun-btus. Actes du 29 Congress International des orientalists. Etudes Tibetees l'Asiatique. Paris, 1976.

² Читралакшана, пер. М.И.Воробьево-Десятковской. - В кн. Мастера искусств об искусстве. Т.1, М., 1961, с.20-41; Герасимова К.М. Композиционное построение в ламаистской иконографии. - Материалы по истории и филологии Центральной Азии, вып.3, Улан-Удэ, 1968. Она же. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский Канон Пропорций. Улан-Удэ, 1971. Она же. О Каноне пропорций по текстам из Ганччура и Данччура. - Исследования по истории и филологии Центральной Азии, вып. 6, Улан-Удэ, 1976, с. 104-114. Bose Ph.N. Pratima-mana-laksanam. The Punjab Oriental series, No 18, Lahore, 1929. Lalou M. Iconographie des Eteffes peintes (pata) dans le Manjusrimulakalpa. Buddhica, ser. 1: Memoires, t. 6. Laufer B. Documents Indischen Kunst. Erstes Heft. Malerei des Citralacshana. Leipzig, 1913. Ruelius H. Some Notes on Buddhist Iconographical Texts. Journal of Bihar Research Society, vol. 54, 1968, pp. 168-175.

³ Ольденбург С.Ф. Изображения 300 бурханов. СПб, 1903; Пандер Е. Пантеон Джанджа Хутухты. Харбин, 1918; Терентьев А. К вопросу о каталогизации ламаистских коллекций в музеях СССР. Сборник трудов Музея атеистической пропаганды. Л., 1978, с.109-119; Buddha Yanti Exhibition, Tibetan Collection. Ganthok, 1956. Chandra L. A New Tibetan Mongel Pantheon. Delhi, 1964. Chogyan Trungpa Rinpoche. Visual Dharma. The Buddhist Art of Tibet. London, 1975. Clark E. Two Lamaistic Pantheons. Matsard, 1937, vol. 2. Conze E. The Iconography of Prajna paramita. 230 years of Buddhist Studies. The University of South Carolina Press, 1968. Lauf I. D. Tibetan Sacred Art . Berkaly, 1976. Dagyab L. Sh. Tibetan Religious Art. Wiesbaden, 1977. Pott P. H. Introduction to the Tibetan Collection. Leiden, 1951. Roerich G. Tibetan Paintings. Paris, 1925. Pander E. Das Lamasche Pantheon. Berliner Zeitschrift für Ethnologie, 1899. Tucci D. Tibetan Art. Encyclopedia of World Art. Tucci D. Indo-Tibetica, vol. 1-3, Roma, 1937. Tucci D. Tibetan Painted Scrolls. Roma, 1949, vol. 1-3.

⁴ Руднев П.С., Забайкальские зурачины. СВОРАО, 1905; Dagyab L.Sh. *Tibetan Religious Art*. Wiesbaden, 1977. Jacson D. and J.A Survey of Tibetan Pigments. Kailash, 1973, pp. 273-291. Pallis M. Peaks and Lamas. London, 1956. Tucci D. *Tibetan Painted Scrolls*, 2-nd vol., Roma, 1949. Chogyan Trungpa. *Visual Dharma. The Buddhist Art of Tibet*. London, 1975.

Кхайдуб, Биография Цонхавы, Собр. соч. Цонхава, Т. "ка".

⁵ Buddha Yanty Exhibition, Tibetan Collection. Ganthok, 1956. Dagyab L.Sh. *Tibetan Religious Art*. Wiesbaden, 1977. Lauf I.D. *L'Heritage du Tibet*. Bern, 1973. Tucci D. *Art and Merit. Encyclopedia of World Art*, vol. 2. Цонхава, Онтог 35 будд, очищающих от греха и Мера тел божеств, собр. соч. т. "да".

⁶ Соч. цит. выше: Tucci D. *Tibetan Painted Scrolls*. Tucci D. *Indo-Tibetica*. Roma, 1939. Lauf I.D. *Tibetan Sacred Art*. Berkeley, 1976. Singh M. *Himalayan Art*. New York, 1972.

⁷ Вагнер Г.К., От Символа к реальности. М., 1980, с. 14.

⁸ Востриков А.И., Тибетская историческая литература, М., 1962.

⁹ Востриков А.И., ук. соч. Tucci D. *Tibetan Painted Scrolls*. Vol. 1. Roerich G. *Tibetan Paintings*. Paris, 1925. Roerich G. Two Lamaistic Pantheons, by E. Clark. *The Visva Bharati Quarterly*, vol. 4, part 4, new ser., Febr. 1939, Apr. 1939, pp. 346-348.

¹⁰ Востриков А.И., Ук. соч. Bhattacharya B. *The Indian Buddhist Iconography*. Calcutta, 2-nd ed. Bhattacharya B. *Sadhanamala*, 2 vol., GOS Nos. 26, 41, Baroda, 1925, 1928. Dagyab L.Sh. *Tibetan Religious Art*. Wiesbaden, 1977. Stein R. *Tibetan Civilization*. London, 1972.

¹¹ Tucci D. *Tibetan Painted Scrolls*. Roma, 1949, vol. 1.

¹² Schmid T. *Saveoreucus of The World*. Stockholm, 1963. Schmid T. *The Dalai Lamas of Tibet*. Stockholm, 1958. Tucci D. *Tibetan Painted Scrolls*, vol. 2, Roma, 1949.

¹³ Schmid T. *Milarepa's Thangkha*. Stockholm, 1968. Snellgrove D. *Feur Lamas of Dolpo*. London, 1967.

¹⁴ Огнева Е.Д. Структура тибетской иконы. - Сб. Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве, М., 1975; Getty A. *The Gods of Northern Buddhism*. London, 1914. Gordon A. *Tibetan Art*. New York, 1963.

¹⁵ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы, М., 1973, с. III4.

¹⁶ Buddha Yanty Exhibition, Tibetan Collection. Ganthok, 1956. Dagyab L.Sh. *Tibetan Religious Art*. Wiesbaden, 1977. Chogyan Trungpa. *Visual Dharma*. London, 1975.

¹⁷ Лихачев Д.С. Ук. соч.

¹⁸ Вагнер Г.К., Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.

¹⁹ Доджудоева Л., Литературный васф и его соответствие в литературной живописи Средней Азии. - Сборник тезисов Конференции "Искусство и Культура Монголии и Центральной Азии", М., 1981, с. 26-27.

Г.В. Орлова

А.М. ГОРЬКИЙ И МОНГОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Судьба художественного наследия А.М. Горького в разных странах мира имеет много общего, вместе с тем в связи с национальными особенностями той или иной литературы она в каждой стране складывалась по-разному.

Воздействие творчества Горького на мировой литературный процесс неразрывно связано с международным значением русского революционного движения. Закономерно, что влияние Горького сильно сказалось в литературе Монголии, на победный исход народной революции которой решающее влияние оказал Великий Октябрь.

Особая историческая значимость Горького-художника состоит в том, что в его творческом облике наиболее полно воплощена созидательная сущность революции. Идея революционного преобразования жизни, идея новой интернациональной общности народов пронизывает все творчество писателя.

Истоки современного этапа советско-монгольского сотрудничества в области литературы и искусства связаны с именем Горького, основоположника нового творческого метода. "Горький пришел в монгольскую литературу как мудрый советчик и теоретик социалистического реализма"¹, отмечают монгольские литератороведы.

Мы не ставим перед собой всестороннего освещения темы "Горький и монгольская литература". Попытаемся раскрыть некоторые аспекты этой темы на материалах архива А.М.Горького и личной библиотеки писателя².

В архиве А.М.Горького хранятся письма министра просвещения Монголии в 20-е гг. Эрдени Батухана. Хотелось бы кратко напомнить содержание этой переписки.

В трудные для Монголии послереволюционные годы, когда на всех фронтах общественной и культурной жизни шла напряженнейшая работа, закладывался фундамент нового социального строя, Э.Батухан обратился к великому пролетарскому писателю за советом и помощью относительно проведения культурно-революционной работы в стране. Он писал: "Предстоит начать переводить в первую очередь на монгольский язык вещи из русской художественной литературы. Чрезвычайно интересны и ценные Ваши указания по этому поводу, какого принципа держаться в этой работе и с чего начать и как?"³.

Горький с большим вниманием отнесся к письму Э.Батухана. "Вы спрашиваете: какого принципа держаться, переводя русскую художественную литературу на монгольский язык? - отвечал он. - Едва ли я смогу ответить на этот вопрос с точностью, которая сможет удовлетворить Вас. Но насколько я могу судить о душе монгола по книгам, прочитанным мною о Монголии, я думаю, что наиболее полезна была бы Вашему народу проповедь принципа активности. Именно активному отношению к жизни Европа обязана всем тем, что в ней прекрасно и достойно усвоения всеми расами..."⁴.

Горький всегда настойчиво подчеркивал активное преобразующее воздействие литературы в решении центральных исторических задач времени. Именно социальная активность, "активный реализм" составляют внутреннюю сущность творческого метода писателя. И в ответе Э.Батухану Горький провозглашает принцип активности основополагающим, ориентирует писате-

лей на обретение новой социально-действенной позиции.

Известно, что интерес к своеобразному искусству народов Востока занимает особое место в широких культурных интересах Горького, писателя России – страны, по образному выражению А.Блока, в которой " страсть и необузданность восточного уклада и восточной психики прочно объединились с высотой мысли, интеллектуализмом и культурой Европы"⁵.

Об интересе, который проявлял Горький к истории Востока, его культуре свидетельствует ряд книг из личной библиотеки писателя, этого уникального источника для исследования. Горький собирал свою библиотеку более сорока лет. В нее входят книги, приобретенные еще начинающим писателем в нижегородские годы жизни, киприйская библиотека, соррентийские книги и те, которые были на даче в Горках.

Личная библиотека Горького содержит около 10.000 книг по 28 тематическим разделам. Один из самых интересных – раздел фольклора, этнографии и языкоznания. Это русские и переводные книги, отчеты научных экспедиций, художественные произведения, легенды, сказки. В ответном письме Э.Батухану Горький говорит, что "судить о душе монгола" ему помогли книги, прочитанные о Монголии. Личная библиотека писателя дает богатейший материал для поисков и раздумий о том, на основании каких книг складывалось у Горького представление о душе монгольского народа, о национальной специфике монгольской литературы, какие книги дали возможность представить основные пути становления литературы, наметить перспективы исторического развития.

Например, из книги А.П.Беннигсена "Легенды и сказки Центральной Азии" /Петербург, 1912 г./ Горький мог почертнуть сведения о сотворении мира, строении вселенной и происхождении народов по монгольским представлениям; мог узнать о национальном способе определения характера, о приметах, обрядах и повериях, о десяти священных заповедях монгола. В "Алтайских сказках" Г.А.Вяткина /Сибкрайиздат, Новониколаевск, 1926/, подаренных Горькому автором, увлекательно рассказало о красоте и величии Алтая, щедро одаренного природой могучими горами и бурными реками; о силе, мужестве, находчивости и изобретательности человека, живущего на этой земле.

Кстати, в Архиве А.М.Горького хранится 19 писем Георгия Андреевича Вяткина к Горькому, написанных в период с 1912 по 1926 гг. Он приглашал писателя "заглянуть ... на Алтай, который, право, не хуже Италии" /Горький в это время находился на лечении в Италии/. А в 1926 г. Г.А.Вяткин сообщал письмом, что одновременно посыпает свою новую книгу "Алтайские сказки". "Прошу Вас написать о ней пару слов - Ваш краткий отзыв, если найдете для этого времени"⁶. Давал ли Горький отзыв на эту книгу, пока не установлено.

Другая книга из личной библиотеки Горького - двухтомное фундаментальное исследование Г.Е.Грумм-Гржимайло "Западная Монголия и Урянхайский край" /1914 г., 1926 г./ Книга написана под впечатлением поездки в страну. Эта книга могла дать Горькому сведения о географических данных Монголии, о растительном и животном мире страны, ее климате, минеральных богатствах. Грумм-Гржимайло подробно исследует основные явления общественной жизни Монголии, начиная с предисторического периода до образования Монгольской Народной Республики, включая события 1921 г.

Подаренная Горькому книга "Партизанское движение в Горном Алтае. 1919 г." написана выдающимся организатором этого движения командиром Первой Горно-Алтайской партизанской дивизии И.Я.Третьяком. Она рассказывает о героической борьбе партизан с колчаковской армией за Чуйский тракт. Несколько большое значение придавала общественность в то время этой книге, свидетельствует тот факт, что секретарь Бийского РК ВКП/б/ С.Образцов обратился к Горькому с просьбой помочь создать фильм по материалам, собранным И.Я.Третьяком. Его письмо находится в Архиве А.М.Горького.

Познакомить Горького с историческими событиями, которые потрясли Монголию в XIII в., могла "Биография Тимура и богатырские сказания о Чингис-хане и Аксак-Темире" /1934/. Эта книга дает сведения об историческом облике, реальной жизни и деятельности двух восточных завоевателей - Чингисхана и Тимура, объединивших в разные времена мелкие феодально-раздробленные хозяйства в великие империи. Книга эта также представляет определенную научно-историческую и литературно-художественную ценность.

Но Горький не только собирал и внимательно изучал кни-

ги по Востоку, получая таким образом знания о культуре народов разных стран. Благодаря его усилиям в нашей стране впервые была предпринята попытка приобщить к мировой литературе наиболее значительные памятники восточной культуры. В 1918 г. Горький совместно с И.П.Ладыжниковым, З.И.Гржебиным и А.Н.Тихоновым организует первое советское издательство иностранной литературы. По грандиозности и масштабности замысла ему не было равного в мире. Издательские планы "Всемирной литературы" охватывали все достижения мировой литературы всех времен и всех народов. Предполагалось издать лучшие произведения писателей Европы, Азии, Востока. "Приблизить к нам восточный мир, пока все еще от нас далекий, ... познакомить многочисленных читателей с образным мышлением и словесным творчеством Востока"⁷ - такие задачи возлагались на Восточный отдел издательства, который находился под непосредственным руководством Горького.

О том, какое значение придавал Горький работе этого отдела, свидетельствует постановление, принятое на одном из заседаний: просить С.Ф.Ольденбурга и А.Н.Тихонова вести в Москве переговоры "о предоставлении "Всемирной литературе" возможности печатать тома Восточного отдела в первую очередь"⁸.

Горький участвовал в заседаниях коллегии Восточного отдела, сам многое прочитывал, редактировал, делал замечания.

В 1919 г. в Петербурге вышел в свет "Каталог издательства "Всемирная литература", посвященный литературам Востока. В "Каталоге" была представлена и монгольская литература - одна из старейших литератур народов Азии.

Мы знаем, какое значение придавал Горький собиранию и изучению фольклора. "Начало искусства слова - в фольклоре"⁹, говорил он. По мнению Горького, именно образцы народной словесности дают наиболее полную картину творчества Востока.

В "Каталоге" издательства раздел о Монголии был представлен в первую очередь произведениями народной словесности: героическими поэмами, сказками, песнями. Затем представлялись образцы повествовательной литературы: "Роман о богине Тара", "Сказание о царевне Дюрсон Наран",

"Сказание цикла Викрамадитья". Среди произведений письменного эпоса была выделен самый ранний из известных памятников, появление которого исследователи относят к началу XIII столетия, интереснейшее богатырское эпическое сказание, получившее литературную обработку - "Сокровенное сказание монголов".

Предполагалось издать "Сказание о походе Убashi - хун Тайджи", жития буддийских святителей Монголии, образцы письменной литературы маньчжур.

Подбор "Каталога" служит яркой иллюстрацией отношения Горького к культурному наследию монголов. Впервые в нашей стране усилиями большого творческого коллектива, возглавляемого Горьким, был разработан план издания лучших образцов монгольской литературы.

Вскоре за "Каталогом" вышли в свет два сборника статей "Литература Востока" /Петроград, 1919 г./. Во втором сборнике было опубликовано одно из первых советских исследований, посвященных монгольской литературе - статья академика Б.Я.Владимирцова. Он возглавлял монгольский отдел Восточной коллегии издательства. В своей статье Б.Я.Владимирцов представил обзор произведений монгольской литературы периода эпического творчества (так называемого "темного периода") и "буддийского периода", когда на монгольский язык был переведен весь буддийский канон, повести, сказки, легенды, создавались монгольские "истории"-хроники. Эта статья помогла русскому читателю понять в определенном историко-культурном контексте предложенные "Каталогом" переводы монгольской литературы. "Внимательный наблюдатель, - писал Б.Я.Владимирцов, - откроет тогда любопытный мир, откроет особую литературу, и именно литературу, а не письменность только кочевого народа, развивающуюся в совершенно особых... условиях" ¹⁰.

Монгольский отдел "Всемирной литературы" вел большую исследовательскую работу. Особенно много было сделано его руководителем Б.Я.Владимирцовым. В протоколах заседания Восточной коллегии ¹¹ мы находим сообщение о том, что он подготовил перевод монгольских былин "Бум Эрдэни", представлявших большой интерес для русского читателя, перевел часть монгольского романа "Джи-дян-хумэн". Под его руковод-

ством был сделан перевод "Субкашты" с тибетско-монгольского текста, он же редактировал "Поэму о Гесер-хане" в переводе Н.Н.Поппе. И другой перевод с монгольского, сделанный Н.Н.Поппе, "Сказание о Бигермежид-хане" был одобрен Владимирцовым.

На одном из последних заседаний Восточного отдела отмечалось, что Владимирцов может представить одновременно несколько работ по монгольской литературе: статью "Два типа современной Монголии", "Поэт Милорайда", "Монгольский эпос".

События 1921 г. также нашли отражение в работе монгольского отдела свидетельствуют протоколы заседаний, С.А.Позин подготовил мемуары о монгольской революции.

В последнем протоколе Восточной коллегии /от 4 апреля 1922 г./ находим сообщение о том, что Владимирцов написал статью "Тибетская литература" для третьего выпуска "Литературы Востока". Эксперты коллегии постановили считать статью принятой. Но, как известно, третему выпуску сборника не суждено было состояться. В 1922 г. издательство "Всемирная литература" прекратило свое самостоятельное существование.

Монгольский отдел издательства выпустил много интересных изданий, не утративших своей значимости и в наши дни. Особое внимание, как уже отмечалось, уделялось произведениям фольклора. Большой научный интерес представляет "Монголо-ойратский героический эпос", вышедший в 1928 г. в переводе и редакции Владимирцова. В этом же году вышли монгольские сказки "Волшебный мертвец". Перевод, вступительная статья и примечания также были сделаны Владимирцовым. "Сидди-Юр" или "Волшебный мертвец" - особенно любимая в монгольском народе книга сказок. Прототипом ее является индийский сборник сказок "Двадцать пять рассказов Веталы". В 1958 г. "Волшебный мертвец" в переводе Владимира и с его вступительной статьей был переиздан Издательством восточной литературы.

Все эти книги: "Каталог издательства "Всемирная литература", второй сборник статей "Литература Востока" и монгольские сказки "Волшебный мертвец" находятся в Музее А.М.Горького в личной библиотеке писателя.

В одном из протоколов коллегии экспертов издательст-

ва "Всемирная литература" отмечалось, что все вступительные статьи к книгам "Всемирной литературы" должны передаваться для редактирования Горькому. Во вступительной статье ко второму сборнику "Литература Востока" Б.Я.Владимирцов пишет о том, что "народная монгольская душа, ее чаяния, идеалы и вкусы выявляются не только в тех или других оригинальных литературных произведениях, но и в подборе переводов, в переложении на свой родной язык, усвоении и употреблении заимствованного, чужого" ¹². На наш взгляд, в приведенном отрывке усматривается перекличка взглядов ученого с горьковским пониманием "души Монгола", высказанным им в письме к Э.Батухану, с горьковским принципом подбора переводов, по которому "знакомя монгольский народ с духом Европы и современными нам желаниями ее масс, ... следует переводить именно те европейские произведения, в которых наиболее ярко выражен принцип активности, напряжения мысли, стремящейся к деятельности свободе" ¹³.

На всем пути художественного утверждения гуманистических идей революции монгольские писатели следуют исторической программе действий, указанной первым классиком и теоретиком социалистического реализма. Свидетельство тому литература послереволюционного периода.

К лучшим произведениям 20-30 гг., в которых нашел выражение горьковский принцип активности, относятся книги основоположников современной монгольской литературы, авторов наиболее значительных произведений социалистического реализма Ц.Дамдинсурэна - "Отвергнутая девушка" и Д.Нацагдоржа - "Сын старого мира", "Среди печальных гор", "Невиданное".

В 40-50 гг. ведущая тема литературы - всенародная борьба за новый общественный строй, созидательный труд освобожденного народа. Главный герой, отстоявший завоевания революции - человек труда. Образ нового героя создал Л.Лодойдамба в повестях "На Алтае", "Наши школьники". В эти годы появились пьесы Ч.Ойдова, Э.Оюна, Ц.Цэдэнжава, Д.Сэнгэ и др.

Для монгольской литературы 50-60 гг. характерной чертой становится обращение к большим эпическим формам. Это преимущественно исторические романы Б.Ринчена "Заря над

степью", Д.Намдага "Тревожное время", С.Дашдэндэва "Красное солнце". Энциклопедией монгольской жизни рубежа двух столетий стал роман-эпopeя Ч.Лодойдамбы "Прозрачный Тамир".

В произведениях монгольских писателей выступает общая генеральная проблема: как вписывается исторический опыт народа в духовный мир современного человека, который сегодня стоит на новой ступени культурного развития.

"Мое самое сильное желание, - писал Горький, - пробуждать в людях, в их сознании активное отношение к жизни. "Придерживаясь принципов Горького, монгольские литераторы обращаются к современной концепции человека, выясняют его типические черты, разрабатывают новые изобразительные средства, с помощью которых эта концепция становится художественно значимой.

П р и м е ч а н и я

I Горький и современность. М., 1970, с. 327.

2 Личная библиотека А.М.Горького в Москве. Описание. М., 1981.

3 Материалы по истории и филологии Центральной Азии (Публикация Архива А.М.Горького). Улан-Удэ, 1962, с.137-145.

4 Там же.

5 Долгополов Л.К. Александр Блок. Л., 1980, с. 210.

6 Архив А.М.Горького ИМЛИ, Москва.

7 Литература Востока. Сб. ст. Петроград, 1919, с. 6.

8 Архив А.М.Горького. ИМЛИ. Москва. Фонд А.Н.Тихонова, оп.2, ед. хр. 318.

9 Горький А.М. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 27, с. 342.

10 Литература Востока. Сб. ст. Петроград, 1919, с.93.

11 Архив А.М.Горького. ИМЛИ, Москва. Фонд А.Н.Тихонова, оп. 2, ед. хр. 316, 320, 323, 334, 335, 342, 346.

12 Литература Востока, с. 102.

13 Материалы по истории и филологии Центральной Азии (Публикация Архива А.М.Горького). Улан-Удэ, 1962, с.137-145.

Ф.Л.Османов,
Г.Дж.Джабиев

ИЗ ИСТОРИИ ГОРОДА КАБАЛЫ И ЕГО ОТНОШЕНИЙ
С ЗАРУБЕЖНЫМИ СТРАНАМИ

Кабала была одним из крупных городов древнего Азербайджана, существовавшим в течение длительного времени. Кабала находилась на транзитно-торговых путях, соединяющих Восток с Западом и представляла собой в античный период главный город Азербайджана, а в средние века – крупный торговый и культурный центр.

Тысячи километров, отделяющих Азербайджан от Монголии и Центральной Азии, не были преградой для культурно-экономических и политических связей с древнеазербайджанскими городами, в том числе с Кабалой, особенно в период расцвета феодализма, о котором речь пойдет ниже.

Как известно, город Кабала упоминается в письменных источниках примерно двухтысячелетней давности, именуясь главным городом Азербайджана (Албании). В "Естественной истории" Плиния Старшего (I в.) впервые указана "Кабалака"¹, а в "Географическом руководстве" автора II века Птолемея названа "Хабала"².

Сведения о Кабале встречаются и в арабских, персидских, армянских, грузинских, турецких и других средневековых источниках³. На карте древнегреческих географов точное местонахождение Кабалы не указано. Исследователи указывали местонахождение города в разных уголках Кавказа (Н.А.Караулов, С.В.Юшков, В.Томашек, Е.С.Такайшили, В.Тиценгаузен и т.д.). Этот спор был прекращен тогда, когда в Советский период была создана Комиссия археологического исследования по изучению старины Азербайджана. Вспыхнуло, что руины города, существовавшего с античного времени вплоть до начала XIX в., находятся в нынешнем Куткашенском районе, у села Чухур-Кабала. Это селение, возникшее в низине после разрушения исторического города, существует и поныне с прибавлением к первоначальному названию слова "чухур". Д.Шарифов, производивший в 1926 году археологические раскопки развалин Кабалы, на основании исследование

остатков материальной культуры и сообщений местных жителей установил, что селение Чухур-Кабала в XVII – первой половине XIX в. размещалось на месте городских развалин⁴. Только во второй половине XIX в. оно было перенесено на нынешнюю территорию, что было вызвано удаленностью от посевных площадей и пастбищ, а также отсутствием связи с другими населенными пунктами в период паводков и наводнения.

Уточнены и некоторые мнения об основании города. Некоторые историки и географы пишут, что Кабала была построена при сасанидском царе Каваде I и отождествляется с его именем⁵. Надо учесть, что Кабала существовала задолго до Сасанидов. Возможно, что во время правления Кавада I город был дополнительно реставрирован и укреплен.

Для изучения истории Кабалы, являвшейся сначала столицей (I–V вв.), а затем крупным городом Кавказской Албании, начиная с 1920 года по настоящее время с некоторыми перерывами организуются археологические экспедиции. На основании изучения результатов раскопок был опубликован целый ряд трудов, посвященных отдельным проблемам истории города. Однако сожалению следует отметить, что происхождение названия города до сих пор осталось за пределами внимания исследователей. Только работавшие в 20-х гг. нашего столетия в селение Чухур-Кабала Нухинского уезда (ныне Шекинского района) учителя Р. и П.Эфендиевы занялись этим вопросом и связывали происхождение названия Кабалы с арабскими "гэбидэ" – племя или же "Гиблэ" – Кибла⁶ (Пр.). Заинтересовавшись сходством звучания этих слов с названием города, авторы не придали должного внимания их значению. Ведь город Кабала был известен за 700 лет до арабского завоевания, поэтому гипотеза об арабских корнях названия города нам кажется ошибочной. Такого же мнения придерживался и исследователь истории Кабалы С.М.Казиев⁷. Таким образом, до сих пор остается неизвестным происхождение названия Кабалы. Однако известно, что название каждого города или населенного пункта связано с определенным географическим положением, племенем, исторической личностью, или же каким-нибудь событием и т.д.

Слово "Кабала" не встречается ни в одном письменном источнике, относящемся к периоду до н.э. Нам неизвестны

также созвучные с ним названия. Надо искать географические понятия, нашедшие свое отражение в этнографическом и фольклорном материале, сходные с ним фонетически и подходящие по значению.

В одной из множества легенд, повествующих о неприступности города, говорится о том, что крепость была окружена глубоким и широким рвом. При опасности этот ров наполнялся водой, создавая двойную цепь укреплений вокруг города. Трудно судить, насколько правдоподобны легенды, но в данном случае непреложным является то, что развалины города со всех сторон окружены глубокими ущельями, реками, а территория между разделенными на две части Галой и Сельбиrom действительно напоминает ров. Кроме того, территория Кабала, расположенная на возвышенности, с трех сторон омывается реками Гарачай и Джовурлучай, в результате чего образовались крутые обрывы. Это характерно и для другого участка античного периода, площадью около 50 га, находящегося в 2-3 км южнее, между реками Гочаланчай и Гарачай. Разница между античной и средневековой частями города заключается в том, что первая обнесена земляным валом, а вторая — мощной крепостной стеной, сооруженной из сырцового и обожженного кирпича.

Одной из особенностей древних и средневековых городов и крупных поселений является наличие вокруг них внутренней и внешней оборонительных линий. Обычно двойная оборонительная линия в большинстве городов проявляется в виде внутренней и внешней крепостей — шахристана и рабада. Такая структура наблюдается в средневековых городах Азербайджана — Байлакане, Барде, Шемахе, Баку, Нахичевани, Гяндже и др., а также в древних городах Средней и Центральной Азии и т.д. Отклонения от общепринятых принципов градостроительства в античной и средневековой Кабале — наличие только одной защитной стены и отсутствие внешней крепостной стены, вероятно, объясняются спецификой рельефа местности, естественными условиями — труднопроходимыми реками, крутыми склонами и др. Название такого укрепленного самой природой города, возможно, образовалось от слова "гобулу", что означает окруженной оврагами. Со временем под влиянием некоторых изменений оно преобразовалось в название "Кабала".

А упоминающиеся в письменных источниках древнегреческих и римских авторов "Хабала", "Кабалака" и др. являются различными фонетическими формами от "гобулу", "гобулуг".

Пользуясь случаем, считаем необходимым отметить, что вопрос о принадлежности слова "гобулу" языку того или иного народа может служить темой специального исследования, не входящего в наши задачи. Основной целью нашей статьи является ознакомление специалистов — исследователей с новой предположительной информацией о происхождении названия города Кабала.

В результате археологических раскопок на городище Кабала обнаружены остатки крупных сооружений, крепостная башня, очаги, тандыры (для выпечки хлеба), различные гончарные изделия, обжигательные печи, украшения из различного материала, керамические водопроводы, стройматериалы из керамики, камня и т.д. Большой интерес представляют несколько монетных кладов и сотни отдельных экземпляров монет⁸.

Все это свидетельствует о широком денежном обращении и о больших торговых связях Кабала. Следует отметить, что среди этих находок имеются монеты, свидетельствующие о связи Кабала с Монголией и другими государствами Центральной Азии. Наряду с этим найденные в Кабале гончарные изделия очень сходны с материалами, происходящими из стран Центральной Азии. Нет сомнения, что они, особенно обломки седановых сосудов, привозились из этих стран. Близость или сходство в орнаменте и изображениях на сосудах и другие украшения говорят о культурных связях между азербайджанскими и монгольскими городами.

Известно, что в начале XIII века монголы, создав мощную военно-политическую державу, начали завоевательные походы, подчинив себе целые государства и народы. В 1220 г. под руководством полководцев Джебе и Субудая 30-тысячная армия завоевала Азербайджан, уничтожив города Ардебиль, Хой, Сераб, Нахичевань, Байлакан. Им не удалось прорвать мощную оборону Табриза, но они обложили его данью. В 1222 г., двигаясь по направлению к Гяндже, монголы встретили мощное сопротивление, затем отправились к Шемахе и, ограбив ее, через Дербентский проход направились на север. Хотя Кабала находилась недалеко от пути следования из Гянджи в Шемаху,

она оказалась в стороне от первого нашествия Монгольских полчищ. Не смотря на это, нашествие завоевателей значительно ослабило экономику, торговлю и ремесло города. Этим объясняется бедность культурного слоя XIII-XIV вв.

Некоторые авторы считали, что в результате последующих нашествий монгольских и Тимуридов войск город был превращен в руины, а городская жизнь пришла в упадок. Предполагается, что именно поэтому несколько последних столетий существования города осталось за пределами исследования и не были темой специального изучения. Чтобы положить конец такой путанице, необходимо было всесторонне изучить верхний культурный слой города Кабалы. На протяжении долгих лет на нескольких участках южной части Кабалы, называемой "Гала" (крепость), в разные годы производили археологические раскопки Д.Шарифов, С.М.Казиев, О.Ш.Исмизаде, Г.М.Ахмедов. Здесь был открыт культурный слой, относящийся к позднему средневековью, найдены в большом количестве обломки гончарных изделий. Научный анализ, систематизация, сравнительное изучение этих находок в значительной степени способствовали выяснению истории хозяйственного и культурного развития, условий жизни и быта населения позднесредневековой Кабалы.

Фактический материал убедительно доказывает, что, несмотря на опустошительные нашествия Монголов и Тимура Кабала в течение нескольких веков продолжала жить интенсивной жизнью. Данный тезис подтверждается и высказываниями азербайджанского поэта Бадра Ширвани, жившего в 1387-1450 гг. В одном из стихов, посвященных правителю амиру Шуджаэддину Ардаширу, дается описание Кабалы как одного из благоустроенных городов Востока⁹.

Как одно из основных видов ремесла гончарное дело продолжало играть важную роль в хозяйственной жизни и в позднем средневековье. Об этом свидетельствуют образцы найденных изделий. Погребальные памятники, способы погребения весьма разнообразны¹⁰, что связано с рядом факторов. Тут можно отметить торгово-экономические и культурные связи, набеги и нашествия иноземцев. Такая этническая пестрота нашла свое отражение и в похоронных обрядах. К большому сожалению, данный вопрос в азербайджанской археологии недо-

статочно исследован. Изучение хозяйственно-культурных связей Азербайджана со странами Центральной Азии и другими регионами дает ценные материалы для всестороннего освещения торгово-экономической жизни в далеком прошлом.

П р и м е ч а н и я

1 Плиний Старший. Естественная история, кн. VI, гл. 10, (§ 29). Перевод В.В.Латышева. - ВДИ, 1949, № 2.

2 Птолемей Клавдий. Географическое руководство, кн. У, II, Пер. В.В.Латышева. - Изв. древних писателей⁹ Скифии и Кавказе. ВДИ, 1948, № 2.

3 Н.А.Караулов. Сведения древнегреческих, римских, персидских писателей, географов и путешественников о Кавказе, Армении, Грузии и Азербайджане с древнейших времен до IX-X вв. н.э. СМОМПК, вып. XXIX-1901, XXX-1902, XXXI-1903 и XXXII-1908; С.М.Казиев. Историко-археологическое исследование городища Кабалы. МКА, Т.5. Баку, 1964, с. 7-67.

4 Д.М.Шарифов. Обследование развалин Кабалы. - Изв. общества обследования и изучения Азербайджана, 1927, № 4.

5 О.Ш.Исмизаде. Кабала - столица древней Кавказской Албании. - Сб. Вопросы истории Кавказской Албании. Баку, 1962, с. 154-174.

6 Р.Эфендиев. Памятники древности в Нухинском уезде. Изв. "Азкомстарис". вып. 3. Баку, 1927, с. 67, П.Эфендиев. Предание о селении Чухур-Кабала. - Изв. "Азкомстарис", с.73.

7 С.М.Казиев. Историко-археологическое обследование городище Кабалы. - МКА, Т.У, Баку, 1964, с. 2-67; Первые итоги археологических разведок и раскопок на городище Кабала. - МКА, т. VI, Баку, 1965, с. 145-158.

8 И.А.Бабаев, С.М.Казиев. Кабалинский клад монет эллинистической эпохи. - Нумизматика и эпиграфика. Т.IX. М., 1971, с.13-82; Е.А.Пахомов. Монеты из раскопок 1959-1960 гг. в развалинах крепости Кабала. - МКА, Т.У, Баку, 1963, с. 178-186.

9 А.Г.Рагимов. Стихи Бадра Ширвани, посвященные Кабале. - Известия Академии Наук Азербайджанской ССР, 1973, № 2, с. 48-58.

10 С.М.Казиев. О древних погребальных обрядах на территории Кабалы. - МКА, т.УІ, Баку, 1965, с. 235-247.

С.А.Подузова

ОПИСАНИЕ БУРЯТСКОЙ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ В МУЗЕЕ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ СИБИРИ ИИФФ СО АН СССР

В Музее истории и культуры народов Сибири при Институте истории, филологии и философии СО АН СССР хранится небольшая (444 ед. хр.) коллекция, отражающая материальную и духовную жизнь бурят, собранная Северо-Азиатской археологической экспедицией под руководством академика А.П.Окладникова в 1965-1974 гг. в Прибайкалье и Забайкалье. Сборы датируются в основном второй половиной 19 - началом 20 вв. Предметы быта насчитывают 166 ед. хр., предметы искусства и культа - 278 ед. хр. Частичная атрибуция коллекции была выполнена Н.О.Шаракшиновой в 1978 г. Целью данного описания является упорядочение материалов по бурятской этнографии - работа тем более необходимая, что коллекция продолжает пополняться¹.

Материальная культура

Посуда, собранная в Иркутской области, составляет 78 ед. хр. За исключением чугунных сосудов, использовавшихся для варки пищи и приготовления тарасуна, вся посуда изготовлена из дерева и предназначена для чая, молочных продуктов, разделки теста, резки мяса, толчения зерна и хранения пищевых запасов. Для ее изготовления служили береза, тополь, сосна, лиственница и кедр. Назначение берестяного сосуда определяло способ его изготовления - выбор толщины слоя бересты, способ крепления дна и стенок, материал пропитки. Сосуды под молочную пищу пользуются особым вниманием мастера. Такова, например, кадушка с крышкой для хранения жидких молочных продуктов, окрашенная снаружи в красный цвет (№ 1497, 47x20). Жбан для разлива тарасуна-

цилиндрической, суживающейся кверху формы, с носиком и крышкой на деревянном шарнире. Собран из сосновых клепок, скваченных двумя металлическими обручами, окрашен в зеленый цвет (№ 1451, 22x20). На корпусе туеска "туйсэ" под масло и сметану (№ 1510, 15x9) серии параллельных линий, нанесенных тонким лезвием и шестилепестковая розетка в круге, прочерченная циркулем.

Дерево служило основным поделочным материалом для мебели. Лицевая сторона сундука "абдар" (№ 1536, 38x108x48, Ольхонский р-н) покрыта резьбой в виде ряда уголков, идущих по периметру передней стенки, в центре - композиция "бараньи рога".

Из инструментов в коллекции имеется сверло "урэм", скребло "ухми" для обработки круглых деревянных поверхностей и матрица для чеканки.

Орудия промыслов представлены берестяными совками и кузовами для сбора ягод (Хоринский и Тункинский р-ны), на конечником пешни, грузилами к неводам и берестяными поплавками, сошками для ружья, лезвием рогатины, клинком пальмы (Качугский р-н). К числу охотничьего инвентаря относится охотничий пояс (№ 1565, 115x8, Качугский р-н). К ремню пояса подвешены роговая пороховница, деревянная мерка для пороха, кошелек для пуль и железная копалка. Сложный охотничий лук "номо" (№ 1571 толщ. дуги 2.5, дл. тетивы 125, Тункинский р-н) с внутренней стороны усилен девятью роговыми накладками. С внешней стороны вдоль лука проложено сухожилие, сверху оклеено берестой, причем в средней части лука берестой оклеены и внутренняя, и внешняя стороны. Рядом с местом крепления тетивы на концах лука имеются деревянные четырехгранные упоры. Стрела "годли" - прямая с утолщением в виде биконической головки, сзади имеет вклеенное трехгренное оперенье и вырез под тетиву лука (№ 1572, длина 80).

Среди бурятских вещей музей находится седла со стременами, седелки и детали верхового снаряжения коня, собранные в Иркутской области (28 ед. хр.). Седло "эмээл" (№ 1573, 27x52, Качугский р-н) монгольского типа состоит из массивной вертикальной передней луки "буургэ" и наклонной задней луки "хойто буургэ", ленчика, кожаных креплений и путалищ со стременами. Передняя лука имеет выступ вокруг арочной

выемки. В орнаментике металлического покрытия опорных дощечек ленчика, лицевых и торцовых частей лук использованы круг, крест, розетка и прямая линия. Техника нанесения орнамента - насечка оловом по железу. Стремена "дуоро" (№ 1574, 11x12) медные, кованые арочной формы с невысоким прямоугольным выступом и прямоугольной петлей в дужке для путалица. Подножка округлая с отверстием посередине. Боковые части стремени украшены растительным рельефным орнаментом. В коллекции имеются три однотипных деревянных стремени. Стремя (№ 1584, 14x12, Качугский р-н) согнуто в виде арки из палки с утолщением на концах. Оба конца палки, плотно подходящие друг к другу, соединены штырем, используются как подножка. Ремень путалица закреплен узлом наверху стремени. Детали уздечного набора, состоящего из удил и оголовья, имеют аналогию с современной теленгитской уздой.

Духовная культура

Ряд важнейших добуддийских обрядов связан с конем, в частности с коновязными столбами. В Музее хранится семь коновязей "сэргэ", собранных в Ольхонском районе. Коновязь (№ 1601, 190x27) из лиственницы с вершиной в виде усеченного конуса, покоящегося на цилиндре, отделенной от основного столба тремя цилиндрическими поясками. Ниже расположены четыре сквозных прямоугольных отверстия для пропускания ремня повода. Более примитивен по изготовлению столб для хранения онгонов (№ 1608, 210x19 Ольхонский р-н), имеющий срезанную верхушку и уплощенную лицевую сторону с прямоугольной выемкой в верхней части. Края выемки обработаны под задвижку (утеряна). Корытца для призываания и обрядового кормления онгонов вырезаны из осины и тополя. Плоскодонное корытце из тополя - прямоугольной формы (№ 1617, 3,2x17,3x9, Качугский р-н). Верхний край торцов выступает небольшим карнизом, образуя ручки со скошенными углами; внутри корытце вогнуто-прямоугольное, наружные стенки скошены к прямоугольному днищу. На ручках сохранились следы красной краски. "Зухале" - березка со шкурой, снятой вместе с головой и ногами жертвенного козла (№ 1609, длина 250, Ольхонский р-н), ставилась иркутскими бурятами во время жертвоприношения доброму западному хату².

Обереги против злых духов (4 ед. хр.) в виде квадратного листка бумаги с рисунками и текстами заклинаний, сложенного конвертом и оплетенного цветными шелковыми нитями. Один из них (№ 1634, 9x9) помещен под стекло в металлическую рамку с плоским ушком. Другие хранятся в шелковых кочельках-ладанках "гуу".

Предметы буддийского культового инвентаря (167 ед. хр.) изготовлены в основном из металла, дерева, текстиля. Среди них бронзовые зеркала с символом "мандала" (буддийская модель вселенной), ритуальные медные полированные зеркала "толи", разнообразные храмовые сосуды и светильники. Художественная ценность многих из них несомненна. Ламская чаша (№ 1653, дерево, позолота, лак, 5x15 г. Гусиноозерск) расписана драконами и рыбками. Бронзовая ваджра ("алмазный топор", символ грома и несокрушимой истины) тонкого художественного литья с рельефными драконами (№ 1650, гравировка, насечка, золото, 12,5x6, г. Гусиноозерск). Декоративны металлические сосуды "бумпа", выполненные из разных по цвету бронзы и меди (№№ 1690, 1691, 13x4, 13x4, Кяхтинский р-н).

Молитвенный бронзовый цилиндр "хурдэ", помещенный в футляр, имеет орнаментированную поверхность (№ 1707, 18x4, Хоринский р-н). Футляр наборного дерева с цилиндрическим корпусом, конической крышкой и съемным дном. Металлический стержень, проходящий сквозь отверстие в стенке крышки и дна, позволяет вращать насаженный на него барабан с заключенными в нем текстами молитв. На корпусе футляра имеется оконце, где под стеклом помещается листок бумаги с изображением тибетского буквенного знака. Коническая крышка, собранная из трех горизонтальных частей, сверху имеет круглую медную накладку с тремя прочерченными концентрическими окружностями. Торцевые поверхности крышки и дна размечены вертикальными полосками белого и зеленого цветов (некоторые из них стерлись). Цвет корпуса красный, крышки - зеленый, внутренняя поверхность футляра также зеленая.

К культовым объектам относится также камень округлой формы (галька крупнозернистого гранита, № 1905, 12x27x21, г. Гусиноозерск), испещренный глубоко процаррапанными надписями молитвы "Ом-мани-падме-хум".

В коллекции хранится ламская аптечка (10 ед. хр., Хоринский р-н), состоящая из смесей сухих лекарственных веществ, помещенных в кожаные мешочки, и мерной ложечки из меди. Кожаные футляры снабжены костяными либо деревянными табличками с указанием названия смеси на тибетском языке.

Предметы традиционного искусства (72 ед. хр.) собраны в основном в Хоринском и Кяхтинском районах. Буддийские статуэтки изготовлены из бронзы, меди и глины. Пустотелая статуэтка Будды Шакьямуни (№ 1752, медь, штамп, литье, гравировка, насечка, золочение, тонировка, 40,5x30). Вторая скульптура из темной бронзы (№ 1758, литье, гравировка, насечка, золочение, тонировка, роспись, 35x15) изображает стоящего бодхисаттву из группы, известной как "Шестнадцать бодхисаттв". Из-за утери некоторых атрибутов определение места бодхисаттвы в этой группе вызывает затруднение.

Плоские керамические и гипсовые рельефные изображения, миниатюрные статуэтки и модели, так называемые "цаца", выполненные в технике штампа, посвящены популярным божествам ламаистского пантеона - Будде Шакьямуни, Манджуши, Одиннадцатиглавому Авалокитешваре, Таре. Все рельефные изображения круглой, прямоугольной или шатровой формы, штампованные нередко с последующей доработкой деталей, с поверхностью, тонированной бронзой или позолоченной и покрытой лаком. Некоторые из них помещены в рамку под стекло или в киот. Освященные именем божества или специальными заклинаниями (мантрами) защитного действия, некоторые из цаца имеют на тыльной стороне изображений соответствующие надписи тибетского письма.

Многочисленные персонажи буддийского пантеона и вошедшие в него божества шаманского культа находят свое отображение в традиционной живописи на свитке (танка), миниатюре, а также в изображениях на свитках, полученных ксилографическим способом. В собрании традиционного искусства представлено два вида танки⁸: так называемая "живописная танка", выполненная красками на полотне (10 ед. хр.) и танка с печатным контуром на шелку (1 ед. хр.). К первому виду относятся также танки, изготовленные в технике, когда печатный контур на ткани раскрашивается. Танки обоих видов прямоугольные, вертикального формата, сюжеты их иногда повторя-

ются и делятся на однофигурные и многофигурные изображения. Из них первые посвящены божествам: Одиннадцатиглавому Авалокитешваре, Ситатаре и Вайшраване. Многофигурные танки с изображением центрального персонажа и его окружения представлены следующими композициями: Будда Шакьямуни и шестнадцать архатов; Ступа Сваямбху (Авалокитешвара, Цзоихава с Хайдубом и Гендубом, Арья Ситатаптра с Ситатарой и Зеленой Тарой; Амитаюс с Ушнишавиджайей и Ситатарой; Вайшравана со свитой; Амитабха с Падмапани и Махастхамапрабхой; Кхадиравана Тара с Ашокакантой и Екаджатой; Шридеви (Палдан Лхамо) со свитой; Шамбала (Изображение поэдика ХХУ Ригдэна Шамбалы с предводителем сторонников Лало, вверху Ш Панчен-лама, Симханада Манджуши и I Ригдэн Шамбалы); Далха.

Далха (№ 1790, 46x26, Кяхтинский р-н). Центральное место танки отведено изображению белолицего всадника верхом на белом коне. На нем поверх лат богатая одежда, вокруг шеи плат и ожерелье. На голове шлем с султаном, у пояса колчан с луком и меч. В правой руке нагайка, в левой кулаке крепко зажаты поводья, левой же рукой к груди прижимает копье с белым флагом и лентами, украшенное бунчуком. За плечами богатыря две звериных головы, над головой птицы, под ногами коня собака. Вокруг него восемь всадников в такой же экипировке, но без знамени. Четверо из них движутся слева направо, другие четверо справа налево. Между ними вверху гневный Ваджрапани. В нижней части танки подношения. Под деревьями, увитыми лентами, разномастный скот и звери, музыкальные инструменты, посреди пирамида, составленная из военных доспехов, колчана и боевых труб. Между ними голова зверя. В станках установлены шесть копий с бунчуками. Описание подобной иконы с приложением подробного рисунка находим у Г.Н.Потанина⁴. Иконография обоих изображений сходна, за исключением предметов в нижней части танки. В частности, в станках на танке (№ 1790) установлено не 8, а 6 копий с бунчуками. Г.Н.Потанин сообщает, что монголы называют икону "Юсун-сульдэ", по-тибетски "Далха" и считают, что на ней изображен Чингисхан.

Миниатюра "цацли", представленная в коллекции (9 ед. хр.), выполнена на ткани. Она не имеет специального обрамления, как танка, и помещается в металлический оклад или в

деревянный киот, либо просто наклеена на картон, иногда в ряд по два или три образа. Наряду с красками различных цветов использована киноварь с золотом (№ 1797, Хайягрива, 7,8x6,3), либо черные краски с золотом (№ 1798, Палдан Лхамо, 8x6,5). В миниатюре представлены следующие божества: Хайягрива, Лхамо, Авалокитешвара Четырехрукий (триптих), Амитаюс, Арья Ситатапатра, Ушишавиджайя, Манджушири, Дакини.

В коллекции имеется группа цветных рисунков с изображением человека с головой какого-либо животного или птицы, а также антропоморфные изображения злых духов и планетарных божеств. Рисунки снабжены подписями тибетского письма, а изображения звериноголовых существ — дополнительно триграммами. Фигурки с головами коня, ворона, совы, свиньи, мыши раскрашены в синие, желтые и черные тона или оставлены белыми. Они представляют, по-видимому, класс божеств "дерзкие" и, в частности, группу "владетелей земли" сабдаков (один из древнейших видов божеств, вошедших в буддийский пантеон). Подобные фигурки использовались в мантрических обрядах умилостивления божеств.

Среди предметов традиционного искусства имеются две ксилографические резные доски для воспроизведения текста с изображением субургана и орнаментом. Изображение является составным. Обе доски (№ 1814; 1815, 107,5x26; 106,5x31) составляются по линии вертикальной оси симметрии субургана — центральной фигуры композиции. Текст покрывает поверхность обеих досок.

Ксилографы на полотне, кроме уже упомянутых композиций, следующие: "Тысячерукий Авалокитешвара"; "Майтрея"; "Восемь будд врачевания"; "Махакала"; "Цзонхава в пяти аспектах"; "Двадцать одна Тара"; "Тара Зашитница от Восьми Бед"; "Субурган"; две астрологические космограммы. Четыре последних изображения вместе с различными флагами "хи-морин" (конь-ветер) (7 ед. хр.) включают тексты на тибетском и монгольском языках.

Определенный интерес представляет часть коллекции традиционной ксилографии, состоящая из книг. Имеются также рукописи. Всего отдельных текстов на тибетском и монгольском языках около двухсот. Содержание материалов представляют

канонические и разнообразные тексты, в числе которых астрологические, обрядовые и другие сочинения. Среди тибетских канонических текстов двухтомный сборник, начинающийся с А́рьямайдужирийнамасамгити (Анутарайогатантра) (№ 1917). Среди сочинений неканонического характера Шестичленная йога Наропы, принадлежащая школе Каджудпа (№ 1920) и др. Среди текстов на монгольском языке Евангелие (Деяния) (№ 1928), переведенное в Петербурге Я. Шмидтом в середине прошлого века. Кроме того имеются гадательные тексты и описание буддийских святынь в Китае.

Многие из предметов коллекции настолько интересны, что могут послужить объектом самостоятельных исследований. Попытка классификации¹ коллекции, возможно, поможет в работе с ее материалами исследователям культуры и быта монгольских народов.

П р и м е ч а н и я

¹ Благодарю А.П.Окладникова, А.К.Конопацкого и Н.О.Шаракшинову за любезно предоставленную мне возможность воспользоваться неопубликованными материалами. В процессе работы мне помогли консультациями сотрудники ИИФФ СО АН СССР, ЛО ИВ АН СССР, Музея истории религии и атеизма, Государственного музея этнографии народов СССР, Государственного музея искусства народов Востока, всем им приношу свою искреннюю благодарность.

² Хангалов М.Н. Собрание сочинений. Т. I. Улан-Удэ, 1958, с. 157.

³ Dagyab L.S. Tibetan Religious Art. Part 1. Bonn, 1977, p. 40.

⁴ Потанин Г.Н. Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе. М., 1899, с. 113.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РОМАНОВ ИНЖИНАША
"ОДНОЭТАЖНЫЙ ПАВИЛЬОН" И "ПАЛАТА КРАСНЫХ СЛЕЗ"

Рассмотрение поэтических средств логичнее начать с анализа внешней характеристики персонажей "Одноэтажного павильона" и "Палата красных слез". Описание внешности героев – дань средневековой дальневосточной традиции, в соответствии с которой сравнение в портрете вырастает не из индивидуального видения мира, а из символов. В этом отношении Инжинаш продолжает линию средневековых писателей, которые следовали традиционному эталону красоты, уходящему своими корнями к мифу¹.

В сравнениях широко используются образы природы. Из времен года наибольшее предпочтение отдается весне и осени. Весна в монгольской поэзии ассоциируется с пробуждением, обновлением природы, она приносит человеку радость встречи с любимым другом.

Все, что происходит весной, у Инжинаша несет в себе непременно положительный смысл, все радостные события в жизни героев происходят весной или ранним летом. Рядом с понятием "весна" обязательно присутствует восток и цветы дикой сливы мэйхуа.

Символика осени у Инжинаша прямо противоположна весне. Это – разлука, грусть, увядание, холод, дождь. Здесь опять чувствуется влияние китайской образности, не совпадающей, например, с образом осени в монгольском фольклоре. Согласно представлениям монголов, западные духи больше всего покровительствуют человеку, поэтому даже для солнца, когда оно клонится к Западу, употребляется глагол "жаргах", имеющий другое значение: "быть счастливым".

В стихах Инжинаша осень также соответствует западу (западный ветер), опадающим листьям. Еще один вестник осени – перелетные птицы, с которыми отождествляются герои Инжинаша. Эти птицы то покидают родные края, то возвращаются домой. Типичный цветок осени у Инжинаша, как и в классической китайской литературе – хризантема (сүмэн ёвс цэцэг).

В том же романе есть выражение, как бы объединяющее весну с осенью: "И в весенний дождь и в осенний ветер – всегда вместе с тобой". Осенний ветер и весенний дождь всегда сопровождают человека в его жизни; людские радости и печали неразрывно связаны с явлениями природы.

С этой мыслью Инжинаш перекликаются современные стихи Д.Нацагдоржа, который писал:

Зиму сменяет весна, приближается лето
Осень собой завершает начертанный круг.
Тысячелетиями длится движение это
И молодые побеги из праха растут².

Эпитет для глаз красавицы – осенние воды, то есть глаза такие же тихие, спокойные и глубокие, как река осенью – встречается и у некоторых современных монгольских поэтов.

Для обозначения тоски и одиночества Инжинаш в романах часто применяет выражение "осенние цветы". Рассыпавшиеся и поплавшие по осенней реке цветы – символ разлуки.

Небесные светила также широко применяются в образных сравнениях Инжинаша.

Образ солнца у Инжинаша имеет своего рода комплексную символику, обусловленную цветом, формой и функцией солнца. Отсюда такие сравнения: солнце подобно огненному котлу (гал тогоон мэт), красному молитвенному колесу (улаан хурд мэт), золотому петуху (алтан тахиа). В последнем образе, кстати, встречающемся и в Китае, переданы и блеск солнца, и идея о том, что оно поднимается рано, вместе с петухами, возвещая новый день. Это не совпадает с монгольским фольклором, где котел является метафорой неба, о чем свидетельствует такая загадка: "Томор тогоо тумэн хадаастай" (В железном котле десять тысяч гвоздей)³.

Луна, как и солнце, становится у писателя воплощением блеска. С ней связано и представление о красоте: молодой месяц – тонкие бровки красавицы, полная луна – круглолицая красавица. Последний образ достаточно характерен для многих народов, но в Монголии некоторых соседних странах он имел буддийское происхождение, например, в Китае⁴.

Луна в романах Инжинаша является постоянным поводом для поэтического вдохновения. Молодые поэты бессонными ночами любуются луной и при свете ее сочиняют стихи о луне,

придумывая самые разные сравнения. Целый стихотворный цикл помещен в конце романа "Палата красных слез" под названием "Расшевеливаю луну". Этот цикл основан на уподоблении луны горящему фитилю, а также драгоценному зайцу (последний символ заимствован из китайской литературы):

Кто это взял длинную кочергу
И развершил половину золотого зайца?
Когда пролился на ладонь прозрачный свет,
Она наполнила пиалу.

В стихах Иккинаша в качестве метафоры лунного света постоянно присутствуют хрусталь, нефрит, жемчуг (жемчужная роса), серебро, употребляемые прежде всего для цветовой характеристики. Широко используется сравнение со льдом. Эпитет "золотой" в монгольской и китайской литературах не характерен для луны. В данном случае сочетание "золотой заяц" (алтай туулай) возникло из-за необходимости аллитерации: аль-алтай-ариун-аягы.

Перечисленные эпитеты луны характерны для всей монгольской литературы, а также фольклора. Примером может служить загадка: "Мосон дээр монгон аяга" (Серебряная чашка на льду)⁵. У Иккинаша подобные образы становятся более уточненными. Роса, иней, воздух, тень от лунного света приобретают цвет и чистоту нефрита, серебра, жемчуга и т.д. Лунный свет сравнивается также с серебряными нитями или хрустальным потоком, которые падают (текут) с неба. Постоянный символ луны - серебряный или нефритовый язаяц. Это связано с дальневосточной легендой о чудесном зайце, который живет на луне и в драгоценной ступке толчет эликсир бессмертия.

Широко распространено в поэзии Иккинаша уподобление глаз звездам. Эта метафора связана с фольклором. Показательна в этом смысле пословица: "Одноос хурц нудтэй, торгоноос зоолон устэй" (Глаза ярче звезд, волосы мягче щелка)⁶.

Радуга является поэтическим образом красивого пейзажа: ороонго солонго (крутая радуга).

Среди эпитетов и сравнений, связанных с природой, большое место занимает ветер.

В системе сравнений наиболее часто встречаютсяbam-

буки, ива, вяз, сосна, дикая слива майхуа. В романах Иккинаша находим выражение "Нанизали слезы на веточку бамбука", то есть окропили бамбук слезами. Иккинаша напекает на известную легенду о нестром бамбуке с реки Сяоси и красавице Сян Фэй, с которой отождествляется его геройня Лумай. В другом случае бамбук является символом одиночества и разлуки: "На замерзший и засохший бамбук опустился гусь". Цинь-мо в разлуке с Пу-юем сочиняет стихи о ласточке, плачущей на ветвях бамбука. В Монголии бамбук не растет и оно во "хулс", употребляемое Иккинашем, означает "камни". В данном случае писатель опирается на китайские реалии.

Ива, как правило, цветущая и зеленая, с одной стороны, символизирует весну; пробуждающуюся природу, радостное, приподнятое настроение. Полумрак ивойой рощи - место свидания влюбленных. С гибкими ивыми ветвями сравнивается легкая походка красавицы. С другой стороны, плакучая ива символизирует разлуку, печаль. Образ ивы связан с древнейшей фольклорной традицией. Именно ива играет роль мирового дерева в монгольском фольклоре.

Сосна - вечнозеленое могучее дерево, ассоциируется со стойким, сильным характером, мужеством. Вместе с тем это яркий эрительный образ: темная зелень сосны на фоне белого снега - сочное цветовое пятно, доставляющее эстетическое наслаждение. Сосны в снегу символизируют красоту. Сосна, бамбук и слива вместе холодной зимой означают преданность и дружбу. Например: "Верная дружба подобна зеленеющимечно и льду"⁷.

Сравнение с сосной встречается и в эпосе "Гэсэр". Вот портретная характеристика Рогмо-гоа, позволяющая провести некоторые параллели с поэтикой Иккинаша:

"Рогмо-гоа - подобная сосне, одетой дорогим штофом, а когда сидит, подобна книжеской белой юрте на пятьсот человек, на правом плече - золотой комар, над левым плечом - серебряный комар, повернется направо - к солнцу, будто бы тает, налево - под сень луны, будто бы стынет. И кажется, будто в ночном сиянии ее красоты можно стеречь стотысячный табун"⁸.

Пейзаж, где льют дожди и шумят среди деревьев беспокойные ветры, все же будет мертвым, если его не заселить

живыми существами. Поэтический образ природы немыслим без птиц. Самыми любимыми и наиболее частыми представителями пернатых в монгольской литературе являются ласточка, кукушка, соловей, мифическая птица Гаруди, птака (болжмор). Ласточка – древнейший образ в монгольской литературе и фольклоре. У Ижинаша ласточка отождествляется с юной красавицей, тоскующей в разлуке с любимым. Кукушка – традиционный образ индийской поэзии, и монгольские поэты заимствовали его, вероятно, оттуда, так как для китайской литературы образ кукушки – сладкоголосой провозвестницы весны – не характерен. Иногда Ижинаш ласточку и кукушку объединяет в один образ: "Нежные голоса ласточек и кукушек" (Хараацай хөхөгийн уран хоомой), который является общей метафорой весны. На втором месте после ласточки и кукушки стоит соловей или иволга – птица, которая выступает как неизбежный атрибут весеннего и летнего леса, свидания влюбленных.

Мифическая птица Гаруди – образ высокого стиля; глагол Гаруди уподобляются, как правило, взоры высокопоставленных чиновников. Этот символ пришел в монгольскую литературу из санскрита вместе с буддизмом.

Распространенный образ во всей монгольской литературе – гуси, перелетные птицы; весной они возвращаются на север, в родные края. Это ассоциируется с юными героями, стремящимися друг к другу. Осенью птицы улетают, влюбленные разлучаются.

Коротко о цветовой символике в романах Ижинаша. О символике красного цвета уже упоминалось выше. Этот цвет не только фигурирует в названии романа "Палата красных слез", он поистине красной нитью проходит через все произведения, являясь символом женских судеб, центральных в романе. Почти в каждом стихотворении упоминаются либо красные слезы, либо красная судьба – девичьи слезы, судьбы главных героинь романа.

Символика красного цвета универсальна, у многих народов мира генетически она восходит к культу огня и солнца. Отсюда в монгольском языке постоянный эпитет солнца – гал улаан (огненокрасный). Монгольский исследователь Цэвэл приводит следующие значения красного цвета⁹:

I. мандах улаан нар (восходящее красное солнце);

- бадрах улаан гал (пылающий красный огонь);
- 2. улаан шуурээр учрах (встретиться "красным лицом" – столкнуться лицом к лицу);
- 3. улаан халуун амь (красная горячая жизнь – своя жизнь);
- 4. улаан голоо тэжээх (жить);
- 5. гунаан улаан баатар (постоянный эпитет окающих богатырей).

В Кратком толковом словаре монгольского языка дается девять эпитетов масти коня и других животных со словом красный: улаан бор, улаан шарга, улаан цоохор, улаан тарлан, улаан зээрд, улаан хүрэн, улаан хонгор, улаан халтар, улаан хээр .

В цикле монгольских триад есть связанная с красным цветом:

Жавартай тэнгрийн хаяа улаан
Хартай хүний нүд улаан
Халганд ургасан сухай улаан.

Три красных
Красен горизонт неба в морозный день,
Красные глаза у алчного человека,
Красен кустарник, растущий в овраге II .

Ряд исследователей связывают происхождение символики красного цвета с женским началом¹², культом плодородия, подземным миром¹³. Д.Банзаров указывает на то, что в шаманстве существовал культ богини огня¹⁴. По-видимому, этим обусловлена и семантика красного цвета – цвета свадьбы у многих народов. Например, в индийском свадебном обряде на невесту набрасывают красную вуаль¹⁵. В славянском свадебном фольклоре "в обряде прощания с красотой, головным убором невесты... представлена красная лента"¹⁶.

Образ "красные слезы" в романах Ижинаша, возможно, объясняет следующая легенда. Согласно одному из китайских преданий, в Шв. н.э. в округе Чаншань жила красавица Сюэ Линюнь. Правитель округа, отправившийся в столицу, захотел подарить Сюэ в наложницы императору. Прощаясь с родителями, девушка горько плакала. По дороге, чтобы не промочить на сквозь одежду, пришлось собирать слезы в вазу из красного нефрита. Когда Сюэ приехала в столицу, ее загустевшие в вазе

зе слезы были похожи на кровь. Это предание изложено в книге ученого-отшельника Ван Цая (IV-V вв.) "Записки об утерянных действиях" ("Ши и Цзя")¹⁷. Впоследствии образ "красные слезы" стал означать женские слезы, его использовали многие поэты.

Столь же широко используется и символика белого цвета. Представление белизны как синонимом чистоты и совершенства у кочевых народов генетически связано с белой молочной едой. Делая акцент на качествах чистоты белого цвета, возможно, Иккинаш исходил из традиционных монгольских представлений. Он часто употребляет выражение "цагаан сэтгэл" (белая душа, хороший, чистый помыслами человек), которое широко распространено и в современном монгольском языке. В романе "одноэтажный павильон" есть эпизод, в котором описывается свадебный обряд и монгольский обычай преподносить девять белых даров.

Разнообразна семантика эпитета "нефритовый", но чаще всего он употребляется как синоним белого цвета: "хасын цэцэг цаснаас турван хувийн цагаан дутуу" (нефритовый цветок в белизне трижды уступает снегу). В символике луны, лунного света выделена белизна, прозрачность, чистота. В качестве символа белизны и чистоты выступают драгоценные и полудрагоценные камни: хрусталь, жемчуг, перламутр, серебро, а также лед и снег. При лунном свете и роса, и тень, и воздух приобретают оттенок жемчуга, нефрита или льда и т.д. Например:

Что за нефритовое украшение!

Разлили серебристую воду, и тысячи мест побелели.

Сердито спросили спешащую мимо фею:

Почему полностью не сделала (луны) круглой? ¹⁸

Известно, как популярны в литературах стран Дальнего Востока белые цветы сливы изайха или коричного дерева среди поэтических образов. Белый цвет как признак чистоты является фоном, на котором стчетливо выделяются и другие предметы – зелень сосны на белом снегу, нефритовая тень в лунную ночь. Белый цвет – символ незамутненной чистоты, нравственного и физического совершенства, непорочности, отсюда образ: девичьи слезы чисты и прозрачны, как лед.

Другое сравнение: белое лицо красавицы – незамутненный очи-

денный нефрит. Белый цвет – синоним положительного.

Белое в сочетании с золотом считается у Иккинаша символом высшего совершенства, идеалом красоты. Например: белый цветок орхидеи в сочетании с золотом (сумэй ове алт) служит символом редкой красоты. По линии белизны и чистоты возникает и другое сочетание жемчуга и нефрита: "белый перламутр и жемчуг", "перламутр и нефрит", "лед и нефрит".

Символика золотого цвета связана с функциональным значением золота как металла и его цветовой характеристикой, близкой к солярийной тематике, основанной на блеске и сиянии солнца. Золотой блеск – символ идеальной красоты, совершенства.

Таким образом, все изобразительные средства романов Иккинаша можно объединить в три основные группы. Первую группу составят эпитеты и сравнения, связанные по своему происхождению с буддизмом. Это мифическая мировая гора Сумэрү (Сумбэр уул), Хоиним бодхисатва (кит. – Гуаньинь, санскр. – Авалокитешвара) – богиня милосердия, как символ редкой красоты мифическая птица Гаруда, икусшка – символ весны и поэтического вдохновения, сопоставления с лотосом, луной. Романы Иккинаша проникнуты буддистской идеей иллюзорности происходящего, отсюда частое сравнение действий героев со сном (весенний, полуденный сон). Буддийское учение о перерождениях нашло свое отражение в системе образов писателя. В романах часто упоминается буддийская добродетель как результат действий в прошедших перерождениях. Метафорой луны, лунного света служит охин тэнгри (Небесная дева), хубилагаан рагини (Дева хубилаган, то есть переродившаяся). Символом мужской дружбы являются "камни трех перерождений" – Иккинаш приводит буддийскую легенду о двух отшельниках, которые были неразлучны в трех перерождениях.

К другой группе эпитетов относятся выражения, связанные с монгольским фольклором – эпосом и малыми формами. Это известные монгольские пословицы, поговорки, парные словосочетания. В эту группу входят и древнейшие поэтические образы ивы, сосны, вяза, гусей. Символика белого, красного цвета, золота и большинство связанных с ней эпитетов и метафор восходят к монгольскому фольклору.

Третью группу образуют сравнения, пришедшие в монголь-

скую литературу из китайской мифологии, древней китайской поэзии. Ихинаш описывает, например, праздник в честь Воловаса и Ткачихи; герой романа в этот день сочиняют стихи о луне. Объектом сравнения лунного света служит нефритовый заяц, связанный с китайской легендой. Поэтизация нефрита, жемчуга, перламутра, часто встречающихся на страницах романов, очевидно, тоже имеет китайское происхождение.

П р и м е ч а н и я

- 1 Рифтин Б.Л. От мифа к роману. М., 1979.
- 2 Нацайдорж Д. Овол (Зима). - Монголын шилдэн яруу найраг (Избранная монгольская поэзия). Улаанбаатар, 1971, с. 16 (перевод Л.Букиной).
- 3 Түмэн оньсого (Десять тысяч загадок). Улаанбаатар, 1966, с. 19.
- 4 Рифтин Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М., 1970, с. 101.
- 5 Түмэн оньсого, с. 23.
- 6 Монгол ардын зүйр уг (Монгольские народные пословицы), с. 64.
- 7 Ихинаш В. Нэгэн давхар асар, с. 255.
- 8 Гэсэриада. М.-Л., 1936, с. 141.
- 9 Цэвэл Я. Монголчуудын эрхэмлэдэг онго (Цвета, почитаемые у монголов), с. 4.
- 10 Монгол хэлний төвч тайлбар толь, с. 587.
- 11 Монгол ардын зүйр уг, с. 118.
- 12 Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов. - Сб. Ранние формы искусства. Новосибирск, 1972.
- 13 Рифтин Б.Л. От мифа к роману, с. 70.
- 14 Банзаров Д. Шаманство или черная вера у монголов, с. 272.
- 15 Боги, брахманы, люди. М., 1969, с. 280, 281.
- 16 Колесницкая И.М., Телегина Л.М. Коса и красота в свадебном фольклоре восточных славян. - В сб. Фольклор и этнография. Л., 1977, с. 112-122.
- 17 Цы хай (Море слов). Шанхай, 1947, с. 1030.
- 18 Ихинаш В. Нэгэн давхар асар. Хок Хото, 1958, с. 266.

И.И.Спирина

ДЕКОР РИТУАЛЬНЫХ ИЗДЕЛИЙ (коллекция Омского музея изобразительных искусств)

В составе собрания восточного искусства ОМИИ есть произведения мастеров Монголии и Центральной Азии. Подбор и состав немногочисленной коллекции носят случайный характер: одежда и металлические изделия были приобретены у частных лиц, деревянные - переданы из ГМФ, современные изделия переданы МК РСФСР.

Коллекция включает в себя бытовые предметы - одежду (ткань), ритуальные (металл, дерево), ювелирные (серебро, камни). Подбор экспонатов отличается случайностью и неравнозначностью. В общем ряду изделий можно выделить ритуальные изделия. Они имели особое значение. Официальная религия требовала твердо и неукоснительно соблюдаемых правил и канонов в построении форм, в системе декора. Эти каноны не менялись на протяжении веков. Однако местные мастера привносили в народные традиции и свое творчество.

Отличительной особенностью искусства монголоязычных народов является любовь к красочности и декоративности. Обильный декор покрывает одежду, предметы быта, конскую упряжь. Декоративно оформление юрты и ее общий вид на фоне степи.

Орнаментальное богатство присуще также оформлению предметов буддистско-дамаистского культа. Здесь надо учитывать тот факт, что орнамент и цвет в ритуальной системе несет на себе магическое благопожелательное значение, поэтому не было резкого контраста народных традиций и ритуального канона. Тем более что народная традиция в области орнамента и цветовой символики имела значение оберегов, благопожеланий.

Орнамент - наиболее древняя система декора утилитарных и магических предметов. Орнамент - украшение, придающее нарядность изделию. Но самое главное заключается в том, что орнаментальные фигуры - это знаки, символы, в которых была заключена определенная сумма знаний, представлений об окружающем мире. Эти знаки в наиболее общем, концентрирован-

но значимом виде запечатлели самые основные и важные для человека категории и, в свою очередь, само изображение знака должно было воплотить идею символа, передать ее предмету, с которым он связан, а через предмет воздействовать на владельца вещи.

Наиболее важными категориями издревле являлись категории устройства вселенной, жизни человека, здоровья, счастья. Для кочевых народов, естественно, важную роль играла жизнь степи и скотоводов, что обеспечивало достаток и благосостояние семьи, племени. Так возникли и получили распространение орнаментальные знаки: плетенка — символ счастья, благополучия, долголетия; меандровидный орнамент — символ вечного движения; облачный узор счастья; молния — непобедимости и отваги; круг (крест-свастика) — солнце, животворящие силы природы, знак четырех стихий или сторон света.

Важное значение придавалось зооморфным и растительным орнаментам, в которых было зашифровано благополучие и удача скотоводческой жизни¹.

Лаконичность формы и емкость семантики этих знаков, а в силу этого доступность и легкость их воспроизведения сделали их широко распространенными, но в различных материалах они получили специфическую форму выражения (металл — чеканка, гравировка, дерево — резьба, роспись, ткань — вышивка, аппликация).

Кочевая жизнь в степи и жизнь самой степи неразрывны. Красочное зрелище представляет собой юрта, но красочность эта подсказана самой природой: зеленая степь, яркий ковер цветов, голубое небо, белый войлок покрытия. Так формировалась семантика и излюбленное применение цвета: синий символизировал постоянство, зеленый — вечную жизнь, белый — благородство мыслей, чувств, красный — радость, желтый — любовь; в противовес им черный — мрак, несчастье.

Таким образом, декоративность искусства заключает в себе благопожелательное значение, значение защиты.

В Монголии буддизм в качестве официальной религии утвердился в XVI в. В искусство он принес новые сюжеты и каноны. Следование этим канонам было строго обязательным, причем каждый из них нес на себе определенное ритуально-симво-

лическое значение. Так в искусстве многоязычных народов появились новые символы, которые должны были полностью подчинить себе народную художественную систему. Можно отметить, что в первую очередь получили распространение знаки благопожелательной символики, подобно народным орнаментам такого же значения помещаемые на самом видном месте².

Это причудливое и в то же время органическое переплетение национального и религиозного орнамента помогало сохранению народных традиций и поступательному развитию искусства, поскольку отбор новых образных средств шел все-таки по пути сохранения специфики исконных традиций.

Равным образом это относится к символике цвета. Буддийские каноны в этом вопросе не находились в резком противоречии с общеэвосточными традициями: так, по древнетайским верованиям, Земля (желтый цвет) была сделана из дерева (зеленый цвет), из своей поверхности она выделила металл (белый цвет), который покорил дерево, жар огня должен был отступить, но вода (черный цвет) в конце концов вышла из борьбы с огнем победительницей; у магометан святой цветом почтадся зеленый, голубой — символизировал небо, бесконечность, красный являлся символом веселья, счастья, богатства, желтый — набожности.

Новые изобразительные каноны обогатили также и растительные орнаменты. Появилась новая форма лотоса, почитавшегося буддистами как символ чистоты помыслов и святости спас поскольку белоснежный цветок вырастает из ила-грязи и сохраняет при этом белизну и свежесть. Эта форма, очень гибкая и декоративная, была пригодна для воплощения в любом материале и прочно вошла в национальную орнаментальную систему.

Таким образом, мы видим, что из привнесенной культуры народ старался отобрать и приспособить для себя наиболее близкое и понятное, т.к. ритуальные орнаменты, символические знаки, цвет, как и в народном искусстве, отражают важнейшие категории религии, философии культа.

Декоративное оформление предметов было всегда "говорящим". Немногочисленные по мотивам, хотя и разнообразные по вариантам, орнаменты почти сплошь, максимально используя отведенную поверхность, открывают изделия, выражая благо-

пожелания счастья, удачи, богатства. Это в равной степени относится к предметам быта и к ритуальным изделиям.

Предметы ритуала - очень сложный комплекс формы, назначения, значения. Они существовали не изолированно, а входили в сложный образ, создаваемый архитектурой, интерьером, самим образом. Значение предмета усиливал орнамент, имевший целью своими знаками и заключенной в них семантикой заклинать чуждые злые силы стихии, нейтрализовать их.

В коллекции ОМИИ можно выделить предметы, связанные с ритуальным культом:

1. Крышка от ритуального сосуда дискообразная, на плоском кольцевом основании, в центре полусферическое возвышение. Слегка сплющенное сверху, оно увенчано сверху рукоятью в виде черепа. На полях крышки из-под черепа - два симметричных завитка - ленты. По всей ширине поля покрыты извивающейся цветочной гирляндой; на лицевой стороне возвышения помещен знак благопожелательного символа. Медь, литье, чеканка, резьба, гравировка. Д-10,2 см, выс. - 8,5 см. Инв. № П-987

Декоративные элементы удачно соответствуют форме предмета: гирлянда цветов покрывает плоскую поверхность полей, благопожелательный знак четко и выразительно читается на гладкой отполированной поверхности возвышения; кроме того, растительный узор и символический знак наиболее удачно выполнены в технике резьбы и гравировки на металле. Наиболее декоративно завершение крышки - ее рукоять, эффектная в соединении составляющих ее элементов.

2. Колокол ритуальный с рукоятью в виде головы божества, основание головы орнаментировано бордюром из стилизованных растительных форм. Рукоять по месту соединения с колоколом окружена рядом лотосовых лепестков, от которого спускаются завитки, образующие резервы, в них помещаются иероглифы, магические фигуры. Верхнюю часть туловища ограничивает геометризованный пояс, внутри которого помещен ряд символовических знаков, к нижнему ряду пояса прикреплены маски, соединенные друг с другом орнаментальными гирляндами, в образовавшихся между масками резервах помещены магические знаки. Нижнюю часть туловища ограничивает ряд символовических знаков. С внутрен-

ней стороны на канфаренном фоне изображен стилизованный раскрывшийся цветок. Бронза, литье, чеканка, резьба, гравировка, канфаренье. Выс. - 18,3 см. Инв. № П-998.

Пышный нарядный декор почти сплошь покрывает поверхность изделия. Расположен он, однако, с учетом формы предмета, подчеркивает его технику и материал. Каждый орнаментальный элемент несет на себе благопожелательное значение предмета: система магических знаков, участие в ритуале и функция (звон - отгоняет злых духов).

3. Авалокитешвара. Скульптурное изображение одиннадцатиглавого, восьмирукого бодхисаттвы милосердия. Стоит в молитвенной позе, в нижней левой руке держит цветок лотоса. Бронза, литье, чеканка, гравировка. Выс. - 10 см. Инв. № П-1201

Изображение бодхисаттвы строго канонизировано. Это относится к позе, одежде, деталям. Многорукость и многоликость выражает многостороннюю сущность божества. Фронтальность обусловлена постановкой скульптуры на алтаре и единственной точкой обозрения ее. Авалокитешвара изображен молодым, красивым, в роскошном одеянии, с атрибутами царского величия. Голову венчает корона, длинные гибкие ленты придают особую нарядность и декоративность. Скульптура отличается тонкой и тщательной проработкой деталей.

4. Киот в форме закрытого бутона лотоса, на основании - лотосовом пьедестале - раскрывающиеся дверцы. Поверхность покрыта красной краской, на дверцах изображены симметрично друг другу изогнутые стебли лотоса (зеленые, с желтой подцветкой в контуре листьев и основание цветка, с черной подцветкой в контуре стебля). Лотосовый пьедестал окрашен красным и синим, лепестки - зеленые. Фон иконостаса голубой, с изображением изогнутых стеблей лотоса с желтой и черной подцветкой по контуру, цветки - желтые с красным, под ними желтые, по контуру красные, облака. В иконостасе сохранилась одна вставка с рельефным изображением Ямантаки (?). Дерево, песчаник, роспись. Выс. - 21 см. Инв. № П 606.

Существенную роль в декоративном оформлении киота играет цвет. Яркие, чистые и контрастные в сочетаниях краски сейчас выцвели и протерты, но они делали киот чрезвычайно

декоративным. Использованные в росписи краски представляют собой излюбленные цветовые символы официальной религии и народного искусства. Традиционные для народного искусства расчлененные формы смыкаются в данном случае с символической традицией использования лотосовых форм, священных для буддизма. Свободная, плоскостная манера росписи, строгая симметричность крупного узора, большие свободные участки свободного фона отличают изделие.

Итак, ритуальным предметам присущи:

- 1) богатая декорировка, ярко выраженная декоративность;
- 2) система декора сформировалась на основе издревле существовавших символических знаков, призванных быть оберегами и запечатлевшими наиболее главное и важное в жизни монголоязычных народов. Подобным образом рассматриваются и применяются буддийские символы;
- 3) использование символов носит благопожелательный характер;
- 4) магические и орнаментальные основы сосуществуют;
- 5) использованы традиционные, наиболее распространенные материалы, техника и орнаментика избираются в зависимости от материалов.

П р и м е ч а н и я

¹ Кочешков Н.В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX - середины XX века. М., 1979, с. 47.

² Сергеева Т.В. Особенности монгольского орнамента и его место в современной живописи МНР. - Научные сообщения ГМИИВ, вып. IX, М., 1977, с. 108, 109.

Б.Я.Ставиский

"ЗАПАДНЫЕ ТКАНИ" ИЗ НОИН-УЛЫ
(к вопросу о культурных связях Средней и Центральной Азии в кушанскую эпоху)

Одним из важнейших достижений молодой советской науки явилось открытие в 1924-1925 гг. могильника Ноин-Ула в Мон-

голии. Это открытие было сделано Монголо-Советской экспедицией Российской Географического общества, возглавляемой известным исследователем Центральной Азии П.К.Коэловым, учеником и преемником Н.М.Пржевальского¹.

Могильник Ноин-Ула, расположенный примерно в 100 км к северу от Улана-Батора, как показали его раскопки, служил местом захоронения вождей и знати хуннов; тех самых хуннов, которые не только были в течение нескольких столетий основными врагами Китая на севере, а во II-IV вв. н.э. грозой для народов Восточной и Центральной Европы, но еще и победоносным соперником племен юечжей, бежавших от них во II в. до н.э. из Глубокой Азии в среднеазиатское междуречье.

Здесь, в Средней Азии, племена юечжей сокрушили власть греческих царей-наследников Александра Македонского и ранних Селевиков в Бактрии, а их потомки в первые века н.э. возглавили одно из могущественнейших государств той эпохи - Кушанскую империю.

В Ноин-Уле были найдены замечательные художественные изделия, которые хуны получили из Китая, чьи императоры пытались задобрить хунскую верхушку ценностями - богатыми шелковыми тканями и предметами роскоши. Эти-то находки наряду с бытовым инвентарем хунов и привлекли к Ноин-Уле внимание широких кругов научной общественности. Но наряду с хунскими, китайскими (и дальневосточными вообще) предметами в могилах Ноин-Улы оказалось также небольшая группа художественных тканей, которые сразу же были определены как западные. Эти "западные ткани" происходили из двух курганов Ноин-Улы, получивших в ходе исследований обозначение курганов №№ 6 и 25.

Общий характер композиции ткани из кургана № 25 установить не удалось, так как от нее сохранились лишь два разрозненных изображения мужских голов². Голова мужчины на одном из фрагментов этой вышивки поражает своей выразительностью. Перед нами переданное в трехчетвертом повороте влево лицо знатного, судя по узкой головной повязке (на нее была нащита найденная отдельно тонкая полоска накладного золота), мужчины с подстриженными, свисающими усами под прямым, слегка расплюснутым на конце носом, с пристальным взглядом больших глаз под прямыми бровями, с небольшим под-

бородком. Волосы мужчины, разделенные пробором, зачесаны назад, обрамляя лоб волнистыми прядями поверх уже отмеченной нами начальной повязки. По контуру лица обведено черной линией, вышитой стебельчатым швом. Форму же и детали лица отмечают не столько разный цвет ниток, сколько их направление в вышивке, создающее впечатление, напоминающее мазки живописи масляными красками. В целом эта ткань — прекрасный образец художественной вышивки, яркое свидетельство большой художественной культуры и высокого профессионального умения мастера (или мастерицы), изготовившего эту ткань.

Второе изображение, вероятно, головы юноши, во многом сходно с первым. Лицо юноши также передано в трехчетвертом повороте влево с широко открытыми глазами. Волосы его, зачесанные назад, также надо лбом повязаны лентой. Однако уши юноши посажены как-то неестественно, и в целом изображение выглядит менее выразительным и технически более слабым, чем первое. Возможно, что эту часть ткани делал другой мастер /или мастерица/, менее опытный /или менее талантливый/, но обучавшийся и работавший в той же манере и технике, характерной для "западных" вышитых шерстяных тканей.

Ткань из кургана № 6³ служила драпировкой, она висела поверх шелковой ткани на бревенчатой стене погребальной камеры. Эта ткань представлена большим числом фрагментов и правая ее часть восстанавливается в основном довольно четко. Ткань была сшита из отдельных полотниц или полос. Среднее полотнище украшали изображения группы всадников, обращенных влево. На дошедшем до нас фрагменте видны три всадника и четыре лошади. От изображения левого спешившегося всадника сохранилось только левое плечо в расшитом кафтане и левая нога в длинных штанах. Второй всадник не то сидит, доставая ногами до земли, на белом коне, не то стоит в полный рост. Третий всадник также не то стоит, заслоненный тремя лошадьми, не то сидит на одной из них; во всяком случае он виден только до пояса. Позы лошадей различны: левая повернула голову в сторону, правая опустила голову вниз и как бы щиплет траву, головы двух других переданы обращенными влево, но в разной степени наклона. Тщательно изображены

все детали конского убора, включая хорошо видную (на левой — белой лошади) круглую бляху-фалар с розеткой из пяти кружков. Столь же тщательно передана одежда всадников: расшитые кафтаны со светлой оторочкой на груди, длинные шаровары с поперечной полосой и ремешками или завязками у стоп, мягкая обувь.

Лица всадников изображены в профиль (у левого) и в трехчетвертом повороте (у правого); поза последнего аналогична тем, которые мы уже видели в изображениях мужских голов на ткани из кургана № 25. Сходны с ними и характеры лиц всадников, которые, однако, изображены не с обнаженными головами, а в одинаковых гладких "шапочках", прикрывающих темя и затылок; из-под этих головных уборов сзади виден лишь пучок волос.

Выше и ниже полосы с всадниками шли бордюрные полосы. От них в ходе раскопок кургана № 6 найдено несколько фрагментов с хорошо сохранившимися изображениями. Таков обрывок верхней каймы из четырех сшитых полос, верхняя из которых украшена рядом тильпанообразных цветов, вторая и четвертая — гладкие, а в третьей слева хорошо видна четырехлепестковая чашечка цветка с поднимающейся из нее полуфигуркой обнаженного мальчика с овальным щитом в левой руке и стилизованным в виде цветка с завитком копьем (или дротиком) в поднятой правой руке. Слева и справа от цветка помещены завитки растительного узора, а правее их — обращенная в сторону мальчика — воина хищная птица (скорее всего — орел), в которую, вероятно, и метает свое оружие маленький боец. Этот обрывок ткани дает ясное представление о характере изображений верхней каймы. О характере нижней каймы драпировки столь же четко позволяет судить ее фрагмент, сшитый из трех полос: средней — гладкой, нижней, состоящей из ряда стилизованных пальметок, и верхней, на которой справа помещено изображение крупного стилизованного цветка с завитушками-усиками, а слева — направляющийся влево фантастический грифон с разинутой пастью, парой извилистых рогов на голове, удлиненным туловищем, загнутым вперед крылом и поднятым вверх длинным изогнутым хвостом.

Помимо рассмотренных нами выше кусков и более мелких фрагментов правой части драпировки при раскопках найдено

еще несколько обрывков, которые, очевидно, относятся к ее середине и левой части. Эти фрагменты позволяют предполагать, что в композиционном центре вышитой ткани из Ноинулинского кургана № 6 было помещено изображение божества или обожествленного персонажа в лучистом nimbe, от которого, к сожалению, сохранился лишь незначительный обрывок, а левая часть ткани была симметрична правой; здесь, скорее всего, размещались изображения, аналогичные изображениям правой части ткани, но обращенные не влево, а вправо — фрагмент нижней каймы с изображениями грифона и средней полосы с дошедшей до нас лишь частично, ниже пояса, фигурой человека в темном кафтане с каймой по низу и в широких белых шароварах с двумя поперечными полосами орнамента в виде волны, с мягкой обувью с вертикальной лентой или завязками.

Стилистические и технологические отличия этой небольшой группы вышитых тканей от дальневосточных художественных изделий бросались в глаза уже первым исследователям, а явные эллинистические мотивы и элементы позволили крупному советскому специалисту по культуре и искусству эллинистического Востока К.В.Треверу выдвинуть предположение о связи этой группы тканей из Ноин-Улы с художественными традициями Греко-Бактрийского царства⁴.

Дальнейшее изучение богатейших материалов ноинулинских курганов позволило установить, что захоронения в могильниках Ноин-Улы относятся ко времени не ранее начала нашего летоисчисления. Особенно важно для нас, что, судя по надписи на лаковой чашечке из кургана № 6, захоронение в этом кургане определено как захоронение вождя хуннов шаньюя У-чжу-яю Жо-ди Ханя, который умер в 13 г. н.э.⁵

Учитывая это заключение, интересующие нас ткани вряд ли можно датировать временем правления в Бактрии греческих царей, т.е. III вв. до н.э.; скорее, они были изготовлены уже после падения власти греков в Бактрии, в I в. до н.э. — самом начале I в. н.э. Местом же их изготовления предлагали считать античные города Северного Причерноморья, граничившие с миром иранских кочевых племен⁶, и земли бывшего Греко-Бактрийского царства, в первую очередь собственно Бактрию⁷, и, наконец, ставку хуннского вождя. Следует,

однако, отметить, что выдвинувший последнее предположение С.И.Руденко приписывал изготовление этих тканей не хуннским, а иноzemным мастерам, которые, хотя и могли попасть к хуннам, но работали в стиле и технике, "характерной для среднеазиатских народов с античными традициями"⁸. Определение интересующих нас тканей как изготовленных в Бактрии около рубежа н.э. теперь получило подтверждение благодаря отмеченному советскими учеными сходству изображения мужской головы на одной из них с портретом кушанского князя "Герая" на монетах и персонажами скульптуры Халчаяна⁹.

Стилистически сходны с этими изображениями и головы юноши на той же, видимо, ткани, и головы всадников на драпировке из кургана № 6. Одежды, изображенные на "бактрийских" вышитых тканях из Ноин-Улы, сходны с одеждами иранских кочевых племен, обитавших в степях Евразии, и с одеждами парфянской и кушанской элиты. Рогатые грифоны на нижней кайме драпировки живо воскрешают в памяти и памятники Древнего Востока, и рогатых грифонов на пряжке из Тулхарского могильника в Бактрии¹⁰ и на капителях кушанского времени из Шахринау¹¹. Все эти образы и изображения находят себе аналогии в искусстве кушанской Бактрии, подтверждая предположение о бактрийском происхождении ноинулинских тканей.

Новое подтверждение этого вывода получено в самые последние годы в результате изучения состава сплавов металлических изделий Бактрии и сопоставления их с пряжками из Ноин-Улы и Забайкалья. Эти исследования, осуществленные в лаборатории Ленинградского отделения Института археологии АН СССР Н.В.Богдановой-Березовской и С.С.Миняевым¹², подтверждены теперь работой М.С.Шемаханской (ВНИИреставрации Министерства культуры СССР)¹³. Их трудами установлено, что четыре лировидные пряжки из кургана № 6 Ноин-Улы (того самого, где найдена ткань с всадниками и грифонами) и по типу и по составу сплава (так называемая "бактрийская латунь") аналогичны находкам в курганных захоронениях ранне-кушанского времени на юге Средней Азии. Установлено также, что сходные пряжки, очевидно бактрийского производства, были найдены в хуннских памятниках в Забайкалье (Иволгинское городище и его могильник, поселение у с.Дурены, могильник Ильмовая падь).

Каково же историко-культурное значение этих находок? На мой взгляд, "западные ткани" из Ноин-Улы и "бактрийские пряжки" цепны для изучения культурных взаимосвязей Средней и Центральной Азии. Напомню, что находки в курганах Пазырька и в других памятниках Центральной Азии скифской поры позволили говорить о наличии определенных связей населения Южной Сибири, Алтая и Монголии со Средней Азией в VI—V вв. до н.э.¹⁴ Напомню также, что уже довольно хорошо известны тесные политические и культурные взаимосвязи Средней Азии с Монголией и близлежащими к ней областями в период раннего средневековья. О них свидетельствуют как вещественные находки, так и письменные источники, в том числе данные о торговой, политической и колонизационной деятельности согдийцев в IV—IX вв. н.э.¹⁵ Свидетельства о миграциях центральноазиатских племен II в. до н.э. — IV в. н.э., в том числе хуннов и ючей, не оставляют сомнений в их воздействии на Среднюю Азию в кушанскую эпоху. Однако, до последнего времени оставалось не ясно, было ли это односторонним влиянием. Бактрийские ткани из Ноин-Улы и пряжки из Монголии и Забайкалья документируют двусторонний характер связей Средней и Центральной Азии, позволяют говорить о культурных взаимосвязях между ними.

Примечания

¹ См. Краткие отчеты экспедиций по исследованию Северной Монголии в связи с Монголо-Тибетской экспедицией П.К.Козлова (далее — КОМ). Л., 1925; П.К.Козлов. Ноин-Улинские памятники — в кн. П.К.Козлов. Русский путешественник в Центральной Азии. Избранные труды. М., 1963, с.371-380; C.Trever. Excavations in Northern Mongolia. Leningrad, 1932; 1932; С.И.Руденко. Культура хуннов и ноинулинские курганы. М.-Л., 1962; B.Stawiski. Mittelasien — Kunst der Kuschan. Leipzig, 1979, с. 81 сл.

² См. C.Trever. Excavations, табл.1; Н.П.Тихонов. Обработка древних тканей фотоаналитическим путем. — Сообщения ГАИМК, 1931, № 1, рис.1-4; К.В.Тревер. Памятники Греко-Бактрийского искусства. М.-Л., 1940, табл.42, с.144-

-145; С.И.Руденко. Культура хуннов и ноинулинские курганы. М.-Л., 1962, с. 107, табл. LIX-LX; B.Stawiski. Mittelasien, ill.56, S.83-85.

³ См. КОМ, табл.4, рис. 7, 8, 9; C.Trever. Excavations, табл. 3, I: 3,2; 6 и 7; К.В.Тревер. Памятники, табл.39-40, 41, 43, 44, с.141-144, 145-148; С.И.Руденко. Культура хуннов, табл. LXII-LXVII, с.105-107; B.Stawiski. Mittelasien, ill.54, 55, 57-60, S.83-85.

⁴ C.Trever. Excavations, с. 18, 21-22; К.В.Тревер. Памятники, с. 141-148.

⁵ А.Н.Берштам. Гуннский могильник Ноин-Ула и его историко-археологическое значение — Изв. АН СССР, отделение общественных наук, 1987, с. 963.

⁶ Г.И.Боровка. Культурно-историческое значение археологических находок экспедиций Академии наук — КОМ, с. 80.

⁷ К.В.Тревер. Памятники, с. 141-148.

⁸ С.И.Руденко, Культура хуннов, с. 108.

⁹ См. Г.А.Пугаченкова. Халчаян. Ташкент, 1966, с.191.

¹⁰ А.М.Мандельштам. Кочевники на пути в Индию. М.-Д., 1966, табл. XLV, 10; LIII, 3; с.114; B.Stawiski. Mittelasien, S. с. 71-72.

¹¹ А.М.Мухтаров. Новые находки каменных капителей кушанского времени из Шахринау (Юж.Таджикистан) — Изв. АН Тадж.ССР, отделение общественных наук, 1968, № 3, с.36-41; B.Stawiski. Mittelasien, ill.126, 127, S.154.

¹² См. С.С.Миньев. Бактрийские латуни в сюннуских памятниках Забайкалья — Сб. Бактрийские древности. Л., 1976, с. 109-110.

¹³ Работа еще не опубликована. Краткие сведения о ней были приведены М.С.Шемаханской в ее докладах на научном заседании во ВНИИР 21 мая 1981 г. и на Всесоюзной научной конференции "Культурные взаимосвязи народов Средней Азии и Кавказа с окружающим миром в древности и средневековье" в ГМИИ 8 декабря 1981 г.

¹⁴ См., напр.: С.И.Руденко: Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М.-Л., 1960. Он же, Искусство Алтая и Передней Азии (сер. I тыс. до н.э.); М., 1961. Он же, Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов Горного Алтая. М., 1968.

15 См., например, Б.Я.Ставиский. О международных связях Средней Азии в У - середине УШ в. - Проблемы востоковедения, 1960, № 5, с. 108-III, 118.

В.Н.Ткачев

СТЕПНЫЕ ОРИЕНТИРЫ В КОЧЕВОЙ АРХИТЕКТУРЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

У кочевых народов система ориентирования на местности складывалась исторически соразмерно этапам освоения среды вначале с привлечением только природных знаков, а затем искусственно созданных ориентиров, включая архитектурно-ландшафтные комплексы последних столетий.

Природные ориентиры. Понятно, что наиболее высокими визуальными качествами обладают вертикальные объекты: имеющие характерный силуэт горы, отдельно стоящие в степях возвышенностии или скалы - останцы выветривания и размыва, вулканические образования. К ним относятся конус горы Хашаа-судал в Гоби, скала Тайгыр-чулуу у пос. Их-Тамир в Архангае, целый комплекс ландшафтных феноменов вулканической природы в районе высокогорного оз. Тэрхийн Цагаан-нуур и многие другие.

Любопытно, что и в наши дни Хашаа-судал, невысокая, в общем, гора /около 60 м/, одиноко стоящая в обширной долине среди отрогов Гоби-Алтая, служит своеобразным транспортным узлом множества дорог, пересекающих эту долину.

Тайгыр-чулуун, расположенный в неширокой живописной долине р.Хойт-Тамир, замечателен и как культурный памятник. О его происхождении есть красивая и поучительная легенда, на нем сохранились древнейшие петроглифы, старинные письмена.

Суров и живописен ландшафт озера Цагаан-нуур. В число его феноменов входит и сам вулкан Хорго /"запруда" - это он повинен в образовании озера/ - темнокоричневый конус с широким кратером. Это и озеро, где, по поверьям, живет тайн-

ственная рыба, исцеляющая от всех болезней. Поразительны по своим "антропологическим" признакам и каменные юрты - пузыри застывшей магмы. Восточнее озера среди долины, забросанной черно-голубыми и цвета каленого железа вулканическими бомбами, вырастает странная гора, половина которой будто отсечена ножом - размыта речкой. Величествен каньон реки Чулут /"Каменная"/ с обрывами пепельного цвета и изумрудным белопенным потоком далеко внизу.

Великолепна девственная природа верховьев Орхона с его водопадом и долиной Восьми озер. Список можно продолжить...

Такие природные явления удивляют и вдохновляют человека на героические выдумки, легенды, отточенные народным эпосом. Естественно, что наибольшим вниманием пользуются те ориентиры, чей силуэт, рисунок массы и необычные отклонения от привычного пейзажа легче поддаются антропологизации и выдерживают примерку на образ легендарного существа, сюжетно связанного с ними: сидящего человека или вздыбленной гигантской черепахи /окрестности Тэрэлжа/, лежащего верблюда /отрог горы в урочище Хугунтарийн-хийда/, окаменевшего дракона /бассейн р. Тэсийн-гол/.

В горных районах на первое место в качестве ориентира выдвигаются перевалы. Эстетическая емкость необъятной панорамы, раскрывающейся с горы, станет в последующем основанием композиционной школы при строительстве горных монастырей, когда учитывалась гармоничность ансамбля с природным окружением не только с точки зрения "извне", со стороны, но и то, какой вид открывается от ансамбля на природу. Этот второй, "обратный" подход к фиксации объекта на местности проявил себя наиболее полно и осознанно при выборе места для временных стоянок и постоянных зимников, а затем и при закладке монастырей, оседлых ставок и поселений. Вряд ли, однако, нужно доказывать, что в популярных и канонизированных приемах размещений, например, монастырей на пологих склонах предгорий или в безветренных распадках, открытых к югу, понятие "красивого" ландшафта находится в точном функциональном соответствии принципам целесообразности, что, впрочем, показательно при вскрытии корней любого эстетического начала в кочевой культуре.

Равнинный рельеф также, безусловно, обладает своими

ориентационными возможностями, особенно хорошо понятными степному охотнику и следопыту, однако в пределах данной темы плоским элементам местности отведена роль фона.

От созерцательно-фиксирующего этапа визирования освоенной среды по природным ориентирам в условиях горно-пустынных и степных ландшафтов и крайне низкой плотности населения при кочевом образе жизни в этническую "постоянную" среды обитания предков монголов вошли:

- ландшафтные феномены как средство привязки к местности;
- высокий потенциал сакрально-эстетической значимости этих феноменов;
- представление о визуальной или мнемонической связи места обитания и окружающей среды по линиям: "на объект" и "от объекта".

Искусственные ориентиры. Сокращение масштаба перекочевок, стабилизация их маршрутов, вызванные установлением собственности на землю и утверждением государственных границ как с сопредельными странами, так и внутренних удельных, отразились и на ландшафте степи, который все более приобретает антропогенный характер. Места стоянок сохраняют следы предшествующих посещений – расчищенные места для юрт, каменные или жердевые изгороди, подпруды на местах водопоя, колодцы, места захоронений. Растет и геодезическая значимость мемориальных и культовых сооружений, намного опередивших обиталища живых людей в приобретении признака стационарности.

Активизация процесса освоения степей была следствием социально-хозяйственной эволюции кочевого общества, в которую включились уже достаточно зрелые /т.е. подготовленные к превращению в объединенную систему религиозного мировоззрения/ культовые конструкции.

Развитие культа духов природы сопровождалось, наряду с фетишизацией природных феноменов, появлением обо – каменных куч на приметных местах /чаще на перевалах/ – служащих не только местом "транзитного" поклонения духам, но и ориентирами, вехами на этапных перегонах кочевания.

Возвведение обо – одна из характерных черт организации кочевой жизни в Центральной Азии. Корни его происхождения и

существование целиком связаны по времени и территории с историей степного общества. Даже в период расцвета ламаизма с его обширной типологией культовых архитектурных сооружений верховные ламы не считали для себя зазорным проявлять инициативу по их возведению. В начале XIX в. у древнего городища Эбдэсэрэн-кэрэм /окрестности Дашичилээ/ на широком плоском кургане было сложено крупное обо Чин-толгой – по приказу ІІ ургинского хутухты. На плоской равнине обо видно издалека, и желающий увидеть руины древнего городища держит путь на него. По характеру возведения различаются два типа обо: 1) сооружаемые единовременно и имеющие законченную форму, обычно вытянутую вверх; крупные иногда имеют функции дзорных башен, которыми часто пользовались пастухи; 2) "растущие" обо, возникающие стихийно, их объем растет постепенно, за счет "подношений" проезжающих путников, подбрасывающих в кучу один-два камня. Чтобы отличать их от естественных каменных образований и сделать более приметными, обо увенчивают мачтой, украшенной цветными лоскутками, лентами с текстами молитв. Некогда на сбо можно было увидеть целые коллекции культовых предметов. Теперь же они тоже существуют – благодаря неистребимому народному обычью, но они, конечно, утратили свою сакральную торжественность, все больше превращаясь в мусорные кучи. Между тем они представляют определенную этнографическую и культурно-историческую ценность и, вероятно, следует поставить вопрос их охраны и реконструкции, не связывая, безусловно, эту работу с восстановлением их культовых функций.

Параллельное оформление культа предков знаменовалось появлением более сложных форм поминальных памятников, концентрировавшихся, как правило, на определенных участках в местностях, считавшихся, по сумме природных достопримечательностей и племенной /родовой/ значимости, священными. Типология этих степных памятников очень разнообразна; назначение многих из них спорно и сейчас. Но набор форм, и составляющих элементов невелик: курганы, стелы, плиточные ограды, скульптуры, вереницы столбов /балбалов/, плоскостные выкладки /сплошные или контурные/, – их сходство в сооружениях разного назначения можно отнести на счет морфологической неразвитости, обусловленной скучными возможно-

стями единственного строительного материала – мелкого камня, найденного поблизости, – и нерасчлененности культов, когда магическим рисунком раскладки каменного узора стремились заручиться покровительством демонов местности душе потребленного. С приходом буддизма в монгольские степи его космогонические идеи /мандала, ступа/ беспрепятственно вошли в геометрию поминальных сооружений, как плоскостных, так и объемных.

Обо, олениные камни, керексуры и плиточные могилы обозначили факт архитектурного освоения территорий методом расстановки ориентиров, закрепивших каменными вехами живую ткань мобильных кочевий.

В быстро сменявших друг друга степных культурах, отмеченных господством тех или иных кочевых племен, нить преемственности прерывалась довольно часто, что создало иллюзию абсолютной культурной взаимоизоляции кочевых племен¹ в глазах одних исследователей и направило других на поиски точно обозначенных истоков "собственно" монгольской культуры.

Основная направленность эволюции поминальных сооружений /с учетом стадии развития государственности и социальной дифференциации/ прослеживается достаточно ясно. Это – усложнение их социальной и функциональной нагрузки, подобно процессу развития аналогичных сооружений в оседлых культурах, с которыми кочевые периодически входили в тесный контакт.

При том "тромадном значении, которое придавали культу предков древние тюрки"², а также, добавим, и монголоязычные народы, в степи, начиная с эпохи раннего средневековья, складываются пространственно развитые поминальные ансамбли, с выделением главных и второстепенных объектов, повторяющих в своей взаимной диспозиции иерархию живых, закрепляющих условно в каменных раскладках не только церемонии проводов /не погребения³/, но и регулярные поминальные обряды с "участием" души погребенного. При ограниченных возможностях создания вертикальных, объемных композиций /исключая отдельные мемориальные сооружения высшей знати/ основная композиционная нагрузка ложилась на плоскостные решения – обвалования и каменные выкладки на территории мемориала.

Материалы экспедиций конца XIX – нач. XX вв., а также систематизация археологических памятников в работах последних лет показывают, что искусство выкладки керексуров на территории Монголии поддерживалось на протяжении столетий. Любопытно упоминание В.Радлова о сложности фиксации таких объектов фотографированием – бедность объемного решения плохо передавала сложность планировочного замысла; больший эффект дали зарисовки, точнее, съемки планов⁴.

Условность этих каменных пасьянсов с трудом поддается расшифровке, да и вряд ли она была устойчивой и однозначной.

Если подойти к символике аллей балбалов с позиций оценки их как средств ориентации, можно сделать следующие предварительные выводы, дополняющие соображения авторов многих работ по этой теме:

- Изоморфность пейзажа степи естественно вызывала стремление повысить ориентационные качества мемориала за счет большего охвата территории; обычное направление проведенных камнями "дорог" – ВЗ /ЮВ – СЗ/ – указывало место ансамбля. В годы с высоким травостоем вертикальные визуры не позволяли "тонуть" каменным выкладкам.
- В устройстве таких "дорог", фиксирующих направление лучей восходящего солнца, отражен культ поклонения светилу.
- Характер каменных раскладок не только информировал о социальном положении лица – объекта поклонения, но и указывал направление подхода процессий, а также подсказывал содержание обряда.

Представляется, что без учета идеи визуального закрепления сооружения на местности или организации подхода к нему выводы в установлении семантики форм мемориальных объектов будут неполными.

Ключевым подходом к композиции любого из них является забота о том, чтобы оно было заметно издалека. Вертикальные элементы – насыпи, стели, плиты оград из камня с коричнево-фиолетовым загаром – прекрасно видны на светло-желтом фоне выгоревшей степи. Они дают первый сигнал о месте расположения памятника.

Но среди керексуров есть примеры изначального отсутствия в их композиции вертикальных элементов – когда они рас-

положены на склонах гор; в этих случаях уже сам выбор места во многом решает проблему ориентирования. Плоскостные выкладки, расположенные на равнине, нельзя рассматривать фронтально, т.е. сверху, и их реальная геометрия никогда не воспринималась зрителем адекватно той идеальной модели, которую имели в виду ее создатели; желание преодолеть этот разрыв между идеей и возможностью видеть ее воплощение приводят к мысли использовать в качестве картинной плоскости склоны гор. И в современной Монголии довольно часто горы, прилегающие к городам, украшены символикой или надписями, выложенными из камня /беленого!/.

К этому же разряду ориентиров нужно отнести наскальные изображения: от неолита до расцвета ламаизма в Монголии.

Древние петроглифы, как правило, сосредоточенные в укрытых от северо-западного ветра местах, тысячелетиями служивших пастухам пристанищем на зиму, связывали скотовода со своими неведомыми предками.

Плоские скалы в окрестностях монастырей украшались рельефными и рисованными иконами. Так, на скальном крутом склоне горы Булган, окаймляющей с севера г. Цэцэрлэг, сохранилась гигантская, около 6 м в высоту, икона-бурхан, заметная задолго до подъезда к городу. Таких икон, уже потускневших от времени, на горе несколько. В свое время они представляли "внешний" общемонастырский алтарь крупного религиозного центра - Цзайн-хурээ. Подобные "картинные галереи", более доступные обозрению, сохранились, в частности, на скалах близ Манжирийн-хийда /Центральный аймак/, Мандалын-хийда /Баянхонгорский аймак/.

Совершенно исключительную по своей ориентационной и символической значимости роль играли субурганы, форма которых импортирована в Монголию как знак утверждения буддизма. Субурганы частично поглотили культ обо. Пожалуй, трудно найти более ёмкий и тектонически совершенный сосуд для выражения философско-религиозных идей от структуры мироздания до схемы путей совершенствования человеческой души. Не случайно гениальная догадка основателя махаяны Нагарджуны о единстве строения мира, глубоко диалектическая по своей сущности, связана с субурганом: "Однажды с помощью молитв и заклинаний он открыл большую железную ступу, внутри которой он

увидел будд и бодисаттв, сидящих вокруг другой, меньшей ступы. Он раскрыл и эту ступу и увидел то же самое, и так до бесконечности. И понял Нагарджуна, что перед ним раскрылась картина строения мира. Что снаружи, то и внутри. Эти понятия относительны. Они лишь покровы, затеняющие от пытливого взгляда суть вещей".

Достаточно сложные по объему, требующие при возведении обычного /для стационарных условий!/ набора строительных средств и материалов, субурганы вошли в общественные комплексы возникающих оседлых монастырей, стали элементами композиции культовых ансамблей. Мемориальное назначение субурганов /фиксация выдающегося религиозного события или захоронения - места сожжения знатных лам/ определило их расположение главным образом на периферии ансамблей и передачу им со временем алтарных функций общемонастырского масштаба. Последнее обстоятельство внесло организующее начало в композиционные принципы их групповой расстановки, соотнесенные с канонической ориентацией монастырей - Ю /ЮВ/.

Практиковались обычно развивающиеся от центра линейные композиции, ядром которых был главный, посвященный гению монастыря, субурган. Второстепенные субурганы /а иногда и просто об/ располагались по обе стороны от него в широтном направлении, или ниже него на единой платформе, также по оси ВЗ.

Размещение монастырей на пологих склонах оставляло за субурганными композициями самое высокое место ансамбля на его северной границе, где они были если не доминантой, то во всяком случае первым, что обращало на себя внимание приближающегося путника, завораживая его четкостью и стройностью белоснежных ритмично расставленных объемов.

Наиболее сильный эффект в этом плане был достигнут созданием ожерелья субурганов вокруг Эрдэнэ-Зуу, первого стационарного ламаистского монастыря Монголии. Расположение последнего на совершенно плоской равнине определило равнозначность задач по организации подхода к нему, ответом на которые была периметральная расстановка субурганов по квадратному плану с устройством одинаковых воротных башен в центре каждой стены, соединившей субурганы. Обратим внимание на тот факт, что первоначально стены Эрдэнэ-Зуу имели

серый /имитирующий "голубой" кирпич/ цвет, а не общую известковую окраску. Дело в том, что ритмичный, прерывистый рисунок ряда субурганов, в противовес слитной белой полосе, более заметен с дальних расстояний. Недавно проведенные реставрационные работы вернули этот эффект. Композиционная весомость и неоднозначная символика субурганов не ограничивала их использование только в вышеприведенных функциях. Они могли фланкировать входы, расставляться одиночно в окрестностях монастыря в пределах визуальной доступности, тем самым участвуя в общей композиции ансамбля и т.д. В ряде случаев с возведением крупного субургана, окруженного небольшими второстепенными, они даже принимали на себя функции организующего композиционного ядра всего архитектурного ансамбля /Боди-субурган в Эрдэнэ-Зуу, субурган в Их-Тамирын хурээ/. Часто в виде субургана строились небольшие башенки с застекленными нишами, куда на ночь ставили зажженные лампы - своеобразные маяки /зулын байшин/, указывающие запоздалым путникам дорогу к монастырю. Кстати, белые объемы субурганов также отлично видны в темноте, особенно в лунную ночь.

Проверка на функцию ориентира позволяет по-новому взглянуть на ряд явлений в монгольской архитектуре, факт существования которых пока остается спорным. Считается, что в Монголии не строили пагод. Действительно, нет ни одного достоверного примера, доказывающего обратное, и к тому же сохранился указ Хубилая, запрещающий строить пагоды. Тем не менее, на определенных этапах исторического развития монгольского кочевого общества вертикальные степные ориентиры и по своим размерам и по высоте могли выйти за пределы традиционного типологического набора сооружений этого рода. Нет ничего удивительного и из ряда вон выходящего в том, что царствующий дом чингисидов в эпоху всесокрушающего расцвета Монгольской империи мог позволить себе роскошь воздвигнуть в столице, Каракоруме, храм-столп Син-Дань-Гэ высотой 90 м, тем более, что башни типа пагод существовали у киданей, не-посредственных предшественников монголов. В силу сложившихся обстоятельств, расширивших экспорт в Монголию архитектурных форм, этот пятиярусный храм не мог быть тогда ничем иным кроме пагоды. На то, что пагодами были и т.н. сторожевые

башни Барс-хото, пристанища последнего юаньского императора в изгнании, указывают расположенные в кирпичной кладке башен пазы для деревянных конструкций, поддерживающих ярусы крыши.

Даже если храм Син-Дань-Гэ существовал только в замыслах честолюбивых ханов, или был скромнее в размерах, в любом случае нужно оценить логику его необходимости в роли архитектурного акцента местности сообразно представлениям современников о величии столицы.

С формированием градостроительных - кочевых и стационарных - поселений, в т.ч. и монастырей, объекты-ориентиры обретают функции доминант, рассмотрение которых составляет уже иной раздел в исследовании монгольской архитектуры, поскольку в действие вступает целая группа новых взаимосвязей и закономерностей архитектурной среды, отвечающих требованиям объемно-планировочного сбалансирования компактно расположенной массы объектов, а не сильно разреженной сети территориальных ориентиров. Отметим только несколько моментов.

Выразительность визуально-ориентационной привязки к ландшафтным акцентам местности осталась одним из существенных факторов в выборе места поселений. Не меняет дела и тот известный феномен, что ординарное пейзажное окружение как бы приобретает иное эстетическое звучание, если в нем появляются сооружения, созданные рукой человека.

В застройку некоторых современных городов и поселков органично включены горные массивы, скальные образования.

"Врожденное" чувство ориентации в мироощущении стенного жителя так или иначе отражено в пространственной организации селений, учитывающей и далеко отстоящие природные объекты, составляющие визуальное дополнение к композиции, т.е. действуют не только законы изолированной компоновки генерального плана, но и визуально-панорамные факторы /г. Цэцэрлэг; центральный поселок госхоза Баяннур/.

Ведущий в монгольской практике принцип ориентации селитьбы на юг предполагает наличие перед селением обширного свободного пространства, не заслоненного ни строениями, ни ландшафтом. Но процесс оседания крупных городских образований выявил тенденции их расширения в южную сторону, ближе

к рекам, обычно плотно огибающим северные склоны лесистых гор /здесь больше питающих ключей/. И традиция раскрытия селения "лицом" на привольные степи была нарушена, отметив переход к новым ориентационным нормам. Почитаемым ориентиром, например, в Урге /Улан-Батор/ или Булгане становится священная гора, объявляемая заповедным местом. На виду у Богдо-улы нельзя было даже наказывать преступников /информация, подтверждающая значимость визуального фактора не только для соображений градостроительного характера, но и для статуса городской жизни/.

Разумеется, наиболее желанным и притягательным ориентиром было жилище. Белое покрытие юрты – не дань религиозно-иерархическим воззрениям, а прежде всего насущная необходимость сообщить ориентационные качества месту нахождения жилища в безбрежной плоской степи или однообразных холмах предгорий. Белая точка юрты видна за десятки километров. Степной мираж превращает эту точку в столбик.

Характерно, что в периоды преимущественно военного образа жизни кочевники жили в кибитках из черного войлока, не демаскирующих походные лагери. Стабилизация белого покрытия как непременной принадлежности жилища пришла позднее. Сейчас в гобийских районах даже глинобитные стационарные сооружения в поселках снизу доверху /включая кровлю/ белят известкой.

Доброкачественная символика белого цвета юрты, перенесенная на стационарные сооружения, породила ошибочное мнение о бесспорном преимуществе белой окраски зданий в городе с достаточно интенсивной застройкой. Высокая отражательная способность этого цвета в условиях яркого солнца и кристально чистого воздуха дает неблагоприятный слепящий эффект, что заставляет в настоящее время монгольских градостроителей пересматривать свои позиции в отношении колористических решений как отдельных зданий, так и ансамблей. Показательно, что кроме белого цвета юрты, отдающего, так сказать, дань традиции, в хашанах – городских оседлых дворах – больше нет белых экранирующих поверхностей, зато популярен синий, воспринимающийся как затененный белый /это дополнительные соображения к небесной этимологии синего цвета в монгольском зодчестве/.

Понятно, что в самой юрте наибольшую ориентационную нагрузку несут двери, поэтому естественна их яркая окраска, обогащение цветовой и сюжетной символикой.

В очерке невозможно рассмотреть все элементы сети степных ориентиров, природных и искусственно созданных, превращающих "вечную пустоту безмолвных и угрюмых монгольских степей" (Н.Я.Бичурин) в обжитой, кровно близкий край для коренного жителя кочевий.

Заслуживают внимания земляные валы, протянувшиеся на сотни километров. "Вал Чингис-хана" длиной около 500 км был возведен по указанию Угэдэя для ограды его охотничьих угодий на севере Монголии. И эта земляная преграда – не единственная. Определенный интерес в рамках поставленной темы представляет уртонная почта – уникальный инструмент освоения среди кочевниками.

В целом представляется, что исследование процесса кочевого освоения степей с учетом этнопсихологической специфики восприятия пространства через систему ориентиров поможет снять недоуменный вопрос: почему обнаженная и монотонная степь имеет для монгола неизъяснимую притягательность того, что называется родиной – и откроет доступ к пониманию многих сокровенных истин степной культуры.

П р и м е ч а н и я

1 Козлов П.К. Краткий отчет о Монголо-Тибетской экспедиции 1923–26 гг. т. II. 1928, с. 16.

2 Кызласов Л.Р. Означении древнетюркских каменных изваяний, изображающих людей. СА, 1964, № 2, с. 38.

3 Кызласов Л.Р. Древняя Тува /от неолита до IX в./. М., 1979, с. 144.

4 Труды Орхонской экспедиции. Атлас древности Монголии, изданный по поручению Императорской Академии наук В.В.Радловым. Спб., 1892.

П.М.Турчин

ГОРОДА КОЧЕВНИКОВ

Еще сравнительно недавно сам вопрос существования городов в условиях кочевого полунатурального скотоводства и отсталой из-за колониального гнета культуры ставился под сомнение, и на этой основе выдвигались теории об особых, бесклассовых формах кочевого феодализма. В настоящее время в результате многолетней работы совместных монголо-советских экспедиций и усилиями ученых других стран убедительно доказано, что в дореволюционной Монголии архитектура и градостроительство прошли своеобразное развитие, а богатое наследие исторических памятников занимает достойное место в сокровищнице истории и культуры азиатского континента.

Для более полного раскрытия этой проблемы нам предстает необходимым уточнение социально-экономических основ существования городов у кочевников и определение их количества накануне Народной Революции.

Как известно, возникновение и развитие городов базируется на процессах общественного разделения труда. Отделение "оседлого" земледелия от скотоводства привело к образованию стационарных поселений, выделение ремесла обусловило разделение поселений на городские и сельские, а развитие торговли способствовало развитию крупных торгово-ремесленных центров. На последующих стадиях развития такие центры получили еще функции крепостей, административных и культурно-бытовых центров, а некоторые из них на современном этапе в развитых странах переросли в агломерации. Начиная от первых форм оседлых поселений вплоть до образования современных агломераций, мы выделяем 7 стадий исторического развития городов, которые у разных народов происходили в разное время и имели много специфических черт, обусловленных способом производства и характером производственных отношений.

Если первые три стадии качественных преобразований в развитии городов стали возможным в условиях зарождения, расцвета и гибели рабовладельческого строя, то три последние — формирование административных и культурно-бытовых

центров, а также образование агломераций — обязаны своим прохождением капиталистическому и социалистическому способам производства со всеми присущими этим двум противоположным формациям различиям в функциях и народнохозяйственной роли городов.

В истории развития монгольских городов наиболее трудными и продолжительными были II и III стадии, когда формировались ремесленные и торговые центры. Одна из главных причин такого положения состояла в особенностях формирования феодального строя в условиях господствующего кочевого скотоводства, по-существу, минуя рабовладельческую стадию развития. Те или иные кочевые племена и народы, временно подчинявшие себе огромные территории на протяжении многих веков, так и не смогли создать прочной государственной власти и не сумели обеспечить стабильного развития своей экономики. Построенные ими города и другие поселения беспощадно разрушались в войнах. Здесь на протяжении 2-х тысячелетий вплоть до конца XVI в. не удавалось достичь полной преемственности хотя бы 3-4 поколений не только в виде выстроенных ранее зданий и сооружений, но каждый раз необходимые строительные навыки приходилось приобретать почти заново.

Характерная особенность древнемонгольских и домонгольских городов состояла в том, как точно подметил Марко Поло, что "...городам не позволено было иметь мощные крепостные стены и ворота, дабы не могли препятствовать вступлению войск" ¹. В этом нашло отражение особое отношение верховых феодалов-кочевников к горожанам, среди которых большинство состояло из пленников и насильно завезенных ремесленников. Дополненные пестротой национальных различий по нравам, обычаям и вероисповеданию, такие отношения к горожанам окружающих кочевников еще более обострили антагонизм между городом и худоном (худон — периферийная, окружающая местность, имеющая преимущественно сельскохозяйственное назначение). Из-за этого, несмотря на то, что города служили важным экономическим и культурным звеном древних государств на территории Монголии, они не выполняли одну из своих главных функций в качестве организующих центров устойчивых взаимосвязей в национальной экономике, науке и культуре.

Развитой феодализм и маньчжурская колонизация принесли

на монгольскую землю своеобразную форму городов и других оседлых поселений, представленных, по образному определению И.М.Майского², в виде "чужеземно-административных центров" и монастырских поселений, обраставших торгово-ремесленными "спутниками". Причем торговля в таких поселениях, основанная на колониальной системе грабежа, имела крайне реакционную ростовщическую форму.

Накануне Народной революции в стране на 650 тыс. человек населения паразитировало 100 тыс. буддийских монахов — лам и примерно столько же иностранных ростовщиков. Весь годовой национальный доход вывозился за границу, шел на содержание паразитирующих классов и сословий и направлялся на строительство ненужных для населения буддийских монастырей.

Монастыри как местные религиозные центры служили своеобразной градообразующей базой более чем для 750 оседлых и частично кочевых поселений, насчитывавших от 5 до 3000 жителей. Конечно, религиозную службу монахов никак нельзя отнести к категории градообразующей общественно-полезной деятельности. Однако, колониальные власти щедро даровали монголам свои "высочайшие разрешения" на постройку многочисленных монастырей, которые помогали им удерживать в повиновении завоеванные народы, т.е. монастыри выполняли необходимые для господствующего класса функции опорных идеологических центров. Поэтому в условиях преобладающего кочевого способа расселения монастыри закономерно выступали одним из первых, а на начальных этапах колонизации, единственным градообразующим фактором оседлости. В дальнейшем некоторые монастыри, "специализировавшиеся" на врачевании, в области астрономии, математики, философии, литературы и т.д., становились своеобразными культурными центрами страны. Но они не стали и не могли стать центрами культурно-бытового обслуживания населения.

В связи с тем, что до революции официальный статус городов, как особой категории поселений, в Монголии не устанавливался, пока еще нет единого мнения об общей численности городов, сложившихся в этой стране в начале XX века. А.М.Позднеев, детально изучавший Монголию в конце XIX в., считал, что во Внешней Монголии в то время было всего 3 города: Урга, Улиастай и Ховд (Урга по ее крупности, а Улиастай и Ховд — как военные крепости.

В отчете русской торговой экспедиции выделялись не города, а важнейшие торговые центры: Урга, Улиастай, Ховд, Зайн-Хурэ, Ван-Хурэ, Улангом. Опираясь на материалы переписи населения 1918 года, И.М.Майский определил ориентировочно численность городского населения в 140 тысяч человек, выделив особо Ургу, Улиастай, Ховд и Кяхтинский маймачен с общим населением 110 тыс. человек. Остальные 30 тыс. человек распределялись им между крупными монастырскими и торгово-ремесленными населенными пунктами.

Для более точного распределения сложившихся в Монголии накануне Народной революции населенных пунктов на города и другие поселения нам следует, прежде всего, дать определение города, как особой категории населенных пунктов.

Понятие города не имеет единого общепринятого для всех стран и времен определения. Понятие города всегда было относительным и устанавливалось применительно к определенному историческому этапу и особенностям социально-экономического развития страны. Известно, что в США, например, к городам относят любые поселения с населением более 2,5 тыс. человек; в Дании — административные центры с численностью жителей не менее 0,25 тыс. человек; во Франции — административные центры, насчитывающие более 2 тыс. человек; в СССР — населенные пункты с преобладающей сельскохозяйственной занятостью населения при численности жителей не менее: в РСФСР — 12 тыс. человек, на Украине — 10 тыс. человек, в Грузии — 5 тыс. человек и т.д.

В Монголии понятие города впервые было введено в июне 1961 года, хотя статус города устанавливался уже с 1923 года. Городами признавались населенные пункты с численностью жителей не менее 3 тыс. человек, из которых более 50% проживало на зарплату. В марте 1971 года этот количественный минимум был повышен до 6 тыс. человек, а населенные пункты сельскохозяйственного назначения с меньшей численностью жителей стали называть поселками городского типа.

Не придерживаясь исторического значения слова "город", обозначавшего укрепленное крепостными стенами селение, современное научное определение этой особой категории населенных пунктов должно учитывать, как минимум, три признака:

I – как искусственно созданная среда для жизнедеятельности человека город является результатом градостроительной созидательной деятельности человека для всестороннего удовлетворения потребностей его жителей в жилище, труде, отдыхе, культурном и духовном развитии.

II – город представляет место сосредоточения преимущественно несельскохозяйственного производства и населения, выполняющего определенные административные и народнохозяйственные функции в территориальном разделении труда;

III – город – это особая социальная среда, отличающаяся от других населенных пунктов своеобразием городского образа жизни (включающего, например, и упомянутый выше ценз для монгольских городов по удельному весу "проживающих на зарплату").

Как видим, эти 3 свойства по-разному учитываются при определении категории города в различных странах. При этом в качестве косвенного признака формирования "особой городской среды" применяется показатель минимальной людности поселений, а характер "преимущественно несельскохозяйственного производства" – по преобладающей занятости населения. Ни в одном из трех признаков города не отговариваются требования к качественной характеристике "искусственно созданной среды", т.е. городами могут быть признаны населенные пункты с различными видами застройки по этажности, инженерному оборудованию и благоустройству территории. Наличие застройки, выражющей фактор стационарности "искусственно созданной среды", во всех других странах т.н. "соседней культуры" принимается как само собой разумеющееся.

В определении же монгольских дореволюционных городов указанные свойства должны учитываться не только применительно к конкретной исторической обстановке, но и с учетом особенностей сочетания оседлого и кочевого способов расселения. В истории образования нынешней столицы страны, созданной первоначально как ставка и монастырь высокопоставленного религиозного лица, первые 140 лет были связаны с постоянными перекочевками. Расположение ставки в зоне пересечения важных караванных путей все более привлекло к ней торговцев и ремесленников, нуждавшихся в стационарных базах и мастерских. Разросшиеся экономические функции, наконец,

вынудили религиозную основу, состоявшую на тот момент уже из нескольких крупных монастырей, перейти к оседлости. Так сформировавшийся в кочевых условиях городской организм сразу превратился в город. Известны и другие крупные кочевые ставки феодальной знати или кочевые монастыри, вместе с которыми перекочевывали торговцы и ремесленники, но для них влияние фактора стационарности не всегда приводило к оседлости.

Оценка поселений по степени стационарности основных градообразующих и градообслуживающих факторов позволяет нам разделить их на постоянные и временные. Городами могут быть только постоянные поселения, отличающиеся от других форм расселения наличием стационарно организованных мест приложения труда и, хотя бы простейших, но стационарных форм торгового или культурно-бытового обслуживания населения. Следовательно, поселки, (а их было около 750), имевшие какие-либо стационарно организованные административные или торгово-ремесленные функции, мы можем относить к категории постоянных поселений (населенных пунктов), а не имеющие таких функций – к монастырским поселениям.

По второму признаку – соотношению занятости населения сельскохозяйственным и несельскохозяйственным трудом в дореволюционных населенных пунктах Монголии – пока нет достаточных данных.

Но если учесть, что кочевники – животноводы проживали за пределами населенных пунктов, а земледелием занималась весьма незначительная часть населения, к городскому типу поселений можно с полной уверенностью отнести все те населенные пункты, которые имели не только торгово-ремесленные, но и административные функции.

Низовой административно-территориальной единицей в дореволюционной Монголии был хошун; хошунные управление располагались при 115 крупных и средних монастырях. Поэтому все 115 поселков – хошунных центров, хотя и различных по величине и значимости, мы вправе отнести к городским поселкам и городам.

Установление количественного ценза в определении дореволюционных монгольских городов по признакам особой социальной среды имеет определенные трудности. Численность

жителей хошуунных центров имела большие колебания от 100 до 3000 человек и, конечно же, не было заметных различий между крупными и средними по величине населенными пунктами. Судя по тому единодушию, с которым многие исследователи дореволюционной Монголии относили к городам, кроме Урги, еще Улиастай и Ховд, насчитывающие по 3-4 тыс. жителей, минимальный предел численности населения города должен быть принят на уровне 3 тысяч жителей, т.е. такой же, каким он был утвержден для МНР в 1961 году.

При слабо развитом земледелии и общей неразвитости процессов общественного разделения труда, важным признаком выделения городов, учитывающим особенности социальной среды, также может служить их районаобразующая роль в качестве основного "командного состава" страны (по выражению Н.Н.Баранского). Таковыми были главные и второстепенные торгово-распределительные центры: Урга, Улиастай, Ховд, Бан-хурэ, Мурэн-хурэ, Хатгал, Бангийн-хурэ, Улангом, а также Санбейс-хурэ и Бревен-хийд. Помимо них, около 3 тысяч жителей насчитывалось еще и в Эрдэнэ-зүү, издавна являвшимся не только важным религиозным, но и крупным культурным центром страны.

Таким образом, в дореволюционной Монголии было 13 городов, 108 городских и более 600 монастырских поселков, находившихся в стадии развития, соответствовавшей (по европейским меркам) периоду ХУП - ХУШ вв.

С установлением народной власти отсталая феодальная система и формы расселения оказались непригодными для решения задач социалистического строительства. Поэтому, за исключением Улан-Батора, при закладке сети новых городов в 30-е годы прежние города во внимание почти не принимались. При размещении новых аймачных центров эти города учитывались наравне с другими населенными пунктами с точки зрения удобства экономико-географического расположения, и приемлемости природных и микроклиматических условий, а также общего характера освоенности территории. Наличие существующей застройки в городах не выступало сколько-нибудь важным фактором, т.к. до экспроприации монастырских построек никаких других пригодных для городских нужд зданий в дореволюционных городах не было. В результате только 6 бывших дореволю-

ционных городов были заново отстроены и превращены в современные аймачные центры, а на месте остальных выросли новые городские и сельские поселки.

Всего за годы народной власти в МНР создано 25 городов, 140 городских и более 600 сельских поселков. Некоторые из них строились на месте бывших монастырских поселков, а при размещении и строительстве остальных учитывался народный опыт и древние градостроительные традиции.

П р и м е ч а н и я

1 Книга Марко Поло. М., 1956.

2 Майский И.М. Монголия накануне революции. М., 1960.

С.Н.Цеденова

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В МОНГОЛЬСКОМ ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННОМ РОМАНЕ

К началу 60-х годов в развитии современной монгольской литературы наметилось новое и в то же время закономерно ожидаемое явление – в дополнение к произведениям малой формы происходит зарождение большой литературы, и прежде всего историко-революционного романа. Не случайно, что монгольская романстика начиналась с историко-революционных повествований: с давних времен жанр исторической прозы в монгольской литературе был самым развитым и имел богатые традиции. Роман-эпopeя наиболее полно освещает участие в революции народа – главной движущей силы истории, отражает побудившее общественное сознание народа, дает богатейшие возможности для многостороннего изображения национального характера на фоне коренных социальных перемен. Появление жанра современного романа было обусловлено всем ходом литературного процесса, свидетельствовало о достигнутой зрелости монгольской литературы. В настоящее время монгольская романстика насчитывает свыше двадцати историко-революционных романов.

Исследование монгольского историко-революционного романа, как и любого художественного произведения, содержит много аспектов. Одним из важнейших аспектов является проблема героя. По тому, как раскрывается образ героя, как эволюционирует его мировосприятие, какие черты характера акцентируются, можно судить о времени, в которое создавалось произведение, об идеях, которые волновали автора и его современников, о социально-общественных и литературных тенденциях.

Для современного монгольского общества, которое за время одной человеческой жизни совершило беспрецедентный скачок из феодального средневековья в эпоху социалистических отношений, коренное значение приобретает проблема формирования личности, еще вчера - темной, забитой, влакившей жалкое существование, а сегодня - активно участвующей в революционном переустройстве окружающего мира.

Именно поэтому проблема нового героя, осознавшего свою духовную и социальную свободу, была актуальной уже в самый начальный период развития монгольской литературы. "Мы хотим построить социализм из тех людей, которые воспитаны капитализом, им испорчены, развращены, но зато им закалены в борьбе. Другого материала у нас нет", - писал В.И.Ленин /I, с. 54/. Именно этот ленинский тезис о том, что новый человек становится в ходе самой революции, в процессе самого социалистического строительства, и лежит в основе художественной концепции героя произведений на историко-революционную тему.

Уже в 20-е годы молодая монгольская литература делает первые попытки показать человека нового общества, проследить процесс рождения и становления его характера. В первой современной монгольской повести Ц.Дамдинсурэна "Гологдсон хуухэн" /Отвергнутая девушка, 1929/ главным героем является не легендарный полководец, не хан или мудрец, а человек из народа, простой труженик-арат. И он несет в себе типичные черты образа нового героя.

В 30-40-е годы литературный процесс в Монголии получил дальнейшее развитие, были сделаны значительные шаги на пути живого изображения характера нового героя - вышедшего на общественную арену "исторически новорожденного" /по об-

разному выражению А.М.Горького/ монгола. В эти годы публикуются повести и рассказы Д.Нацагдорж, С.Буяннэмэха, Д.Цэвэгмида, М.Яламсурэна, Д.Сонгээ.

Разумеется, произведениям молодой монгольской литературы были свойственны определенные недостатки, в частности, герой зачастую был декларативен, схематичен, описание процесса формирования новой личности психологически не всегда было убедительным. Однако важно отметить, что молодые писатели оперативно откликались на запросы времени, принимали активное участие в идеологической борьбе, в воспитании нового человека. Эта работа дала свои плоды. Новые человеческие типы в жизни не только определили эволюцию предмета литературы, окончательно переключив ее внимание на создание образа нового героя, но и определили эволюцию самого художественного метода: монгольская литература становится на путь социально-психологического анализа.

В начале 50-х годов вышел в свет первый в современной монгольской литературе роман - трилогия Б.Ринчена "Уурийн туяа" /Утренняя заря/. Появление романа, как уже отмечалось выше, явилось закономерным этапом в развитии монгольской литературы, свидетельством дальнейшего роста эстетического сознания монгольского народа.

Во всех историко-революционных романах художественно исследуется рождение и развитие тех общественных процессов, которые привели к устраниению феодализма, коренному переустройству условий человеческого существования. Со страниц романов встает реальная историческая действительность с разнохарактерными тенденциями ее развития, с многообразием действующих в ней сил и социальными конфликтами. В центре большей части романов стоит образ вымышленного героя, чаще всего простого арата, силою обстоятельств вовлекаемого в революцию и вырастающего в сознательного солдата, пламенного бойца революции: Б.Ринчен "Урийн туяа" /Утренняя заря/, Д.Намдаг "Цаг торийн уймээн" /Тревожные годы/, Л.Тудэв "Уулын уер" /Горный поток/, Ч.Лодойдамба "Тунгалаг Тамир" /Прозрачный Тамир/, С.Дашдэндэв "Улаан наран" /Красное солнце/, Ц.Уламбаяр "Зовлон жаргал" /Страдание и счастье/, Н.Банзрагч "Зам" /Путь/, Л.Чойжилсурэн "Морин то-вортгоон" /Стук копыт/, Ж.Пурэв "Аянга" /Гроза/, Б.Няма

"Бид гурав" /Мы встроем/ и "Арандалынхан" /Арандаловские/, Л.Содов "Голын тэртээх манан" /Туман за рекой/ и "Саран доорхи хорвоо" /Подлунный мир/, Д.Маам "Газар шороо" /Земля наша/. В другой группе романов изображена жизнь реально существовавших лиц, существовавших в революционных событиях и переустройстве общества: Ж.Пурэв "Гурван зангилаа" /Три узла/, С.Удвал "Их хувь заяа" /Великая судьба/.

Описание пути героев в революцию непременно ведется на фоне картины тяжелого дореволюционного прошлого монгольского народа, в столкновении с которым герои романов приходят к пониманию необходимости революционной борьбы. В каждом романе можно найти картины невыносимо трудных условий жизни аратства в дореволюционной Монголии, описание его угнетенного положения, отсталости, суеверия. Так, например, повествование в романе Б.Ринчена "Утренняя заря" начинается с описания скитаний бедной аратки с тремя малыми детьми. Доведенная до крайней нищеты, она вынуждена просить первого встречного, чтобы он взял у нее хотя бы одного ребенка: "у меня, несчастной, на руках четверо ребят, да еще скоро рожу. Дети мои обречены на голод и лишения" /16, с.14/.

Не менее страшная картина открывается читателю с первых страниц романа Д.Намдага "Тревожные годы": неподалеку от монастыря около субурганов погибает больной человек. Он еще совсем молод, но после службы в армии ему не на чем было вернуться в родное кочевье, и он остается в Урге, чтобы заработать на дорогу. Но от тяжелого труда и недоедания он заболел, а когда кончились деньги, его бросили у монастыря /II, с. 17/.

С первых страниц романа Ч.Лодойдамбы "Прозрачный Тамир" описываются скитания главного героя романа Эрдэнэ и его семьи в поисках пристанища.

С.Дашдэндээв свой роман "Красное солнце" начинает с картины избиения главного героя романа Баяндэлгэра хозяйственным сыном за то, что тот осмелился просить заработок за шесть лет работы. Баяндэлгэр с женой вынужден покинуть родные места.

По безлюдной выжженной солнцем степи бредет женщина с маленьким мальчиком. Они идут уже несколько дней, взвалив на себя весь немудреный скарб. Это вдова Гэрэл с сыном Бат-

баяром /Ж.Пурэв "Гроза"/ - в поисках пристанища. Совсем недавно Гэрэл с сыном жили в прислуках у князя Гомбо, но его супруга выгнала их. Гэрэл так и не поняла причину хозяйственного гнева. "Нет счастья бедному человеку", - повторяет Гэрэл /14, с. 13/.

Полуденную тишину теплого осеннего дня пронзили страшные крики человека, которого секли во дворе тюрьмы. Невинный осужденный просит пощадить его. Так начинается роман Д.Маама "Земля наша".

На фоне таких конкретных картин дореволюционной жизни монгольского народа романисты создают образ нового героя, вырастающего из страдальца - батрака, покорно несущего свой жребий, в революционного борца за народное счастье. Это Ширчин, Луузан, Тансаг, Бор /Б.Ринчен "Утренняя заря"/, Данзан, Дорж, Аравгай /Д.Намдаг "Тревожные годы"/, Эрдэнэ, Тумур, Дорж, Дулма, Долгор /Ч.Лодойдамба "Прозрачный Тамир"/, Данга, Сэрээтэр, Тэрбиш, Содномдорж /Э.Уламбаяр "Страдание и счастье"/, Баяндэлгэр, Хурэл, Дорж, Дийма /С.Дашдэндээв "Красное солнце"/, Дагдан, Дамба, Ауганбай, Нанзадаш /Ж.Пурэв "Три узла"/, Юмху, Насанбат, Хас-Очир /Б.Няма "Мы встроим"/, Содном, Дорж /Л.Содов "Туман за рекой"/, Дагдан, Базар /Д.Маам "Земля наша"/, Довчин, Чойжил, Тундээв, Самбу /Л.Содов "Подлунный мир"/.

Как правило, авторы романов изображают своих героев на протяжении длительных временных отрезков. Чаще всего повествование начинается с описания детских лет главного героя. Герои проходят путь непрерывных испытаний и неизменно приходят к осознанию необходимости революционной борьбы. Типична в этом отношении судьба Ширчина - главного героя романа Б.Ринчена "Утренняя заря".

Доведенная до крайней нищеты мать продает своего сына Ширчина богачу Джамбе за старую палатку, корову с теленком и вола. С детства пришлось Ширчину познать тяжесть подневольного труда, горькую батрацкую долю. Постепенно Ширчин приходит к решению уйти от хозяина в солдаты. "Кто он? Батрак! Он не свободный человек и каждую минуту должен помнить об этом, его место в юрте у порога, там, где обычно сидят батраки. Может быть, мне, бесправному батраку, судено стать солдатом армии, которая завоюет свободу своему народу?" /16, с. 191/.

В армии Ширчин с интересом и жадностью впитывает все, о чем говорили солдаты: о тяжелой, полной лишений жизни народа, об алчности нойонов, о нещадной эксплуатации монгольских аратов китайскими купцами. Не сразу и не друг чувствуют себя Ширчин и его товарищи членами коллектива, ощущают свою причастность и ответственность за судьбу родины и народа. Лишь постепенно чувства безнадежности, растерянности и покорности, которые владеют хужирбулганскими солдатами в первые дни службы, смениются активным неприятием бесчинств, творимых офицерами и начальством. Исподволь накапливается гнев солдатских масс, их протест обретает все большую силу: зреет их готовность к самостоятельному выступлению. Солдаты ищут правду и справедливость, постепенно преодолевая хошуунную разобщенность, начинают понимать, что они накрепко связаны друг с другом тысячами нитей воинского товарищества, дисциплины, чести, что если они будут действовать сообща, то нойонам придется считаться с ними.

В романе дана психологически убедительная картина эволюции взглядов главного героя, изменения его характера, обоснован приход героя в революцию.

Сложный процесс прозрения Эрдэнэ, превращение его из слепо преданного своему хозяину батрака в пламенного революционера, партийного руководителя показан в романе Ч.Лодойдамбы "Прозрачный Тамир". Этот процесс не был простым и безболезненным. Эрдэнэ затеял тяжбу с хошуунным князем, от жестокости и притеснений которого страдали все араты хошуна. Больше года просидел Эрдэнэ в тюрьме. После возвращения в родное кочевье его заставили выплатить огромный налог. Для этого пришлось продать весь скот и нехитрое имущество. Хошуунный князь жестоко истил Эрдэнэ, и он вынужден был уехать из родных мест и искать пристанища в чужих краях. Эрдэнэ честен, трудолюбив, достаточно грамотен, но вместе с тем это человек надломленный, потерявший веру в справедливость.

Своим нравственным и политическим прозрением Эрдэнэ был обязан прежде всего Петру, ссыльному ивановскому рабочему-большевику. Петр видит в Эрдэнэ будущего революционе-

ра. Он терпеливо объясняет Эрдэнэ смысл политических событий в России, рассказывает о революции 1905 года, участником которой он был, убеждает в необходимости борьбы за народное счастье. Лишь постепенно на собственном опыте убеждается Эрдэнэ в правоте Петра. Не сразу освобождается Эрдэнэ от наивных представлений о "добром", заигрывавшим с ним богаче Итгелте. После долгих скитаний, тяжелых утрат и потрясений Эрдэнэ попадает в армию Сухэ-Батора, где постигает смысл происходящих событий, здесь он вырастает в сознательного, убежденного бойца революции.

С детства батрачат герои романа Л.Содова "Подлунный мир" два друга Довчин и Чойжин. Долгий и трудный путь от батраков до племенных революционеров проходят герои романа. Романист ведет их по "каменистой дороге жизни" /Л.Содов/ через тяжелые испытания.

Довчин отдает ягненка из хозяйственной отары бедствующей семьи, за что попадает в тюрьму, а потом его ссылают в Гоби на строительство монастыря. Тяжелая изнурительная работа под палящим гобийским солнцем, в сильные бури и морозы закаляют его физически. Общение с ссыльными еще более укрепляет в Довчине решимость бороться за счастье простого народа. Один из ссыльных обучает его грамоте. Закаленным физически, прозревшим социально возвращается Довчин из ссылки.

Верой и правдой служит Чойжин своему хозяину, и только обстоятельства, приведшие к разрушению его семьи, раскрывают истинное лицо "доброго хозяина". В отряде народно-революционной армии происходит политическое и социальное прозрение Чойжина.

Монгольские романисты художественно отображают неизбежность прихода в революцию не только угнетенных аратов, но и передовой части интеллигенции: Д.Намдаг "Тревожные годы", Л.Тудэв "Горный поток".

Центральным героем романа Д.Намдага "Тревожные годы" является гун Балданцэрэн. В современной монгольской литературе - это первый положительный образ интеллигента, человека, принадлежащего к высшим слоям монгольского феодального общества.

Балданцэрэн незнатного происхождения, но получил прекрасное образование, активно участвовал в борьбе против

маньчжурского ига, а при автономии Монголии достиг крупных государственных постов, был министром по пограничным делам и удостоен звания "гуна".

Свое повествование Д.Намдаг начинает с ликвидации автономии Монголии, что очень важно для понимания образа Балданцэрэна. В начале романа главный герой предстает подавленным, страдающим от чувства собственного бессилия, мечущимся в поисках разумного приложения своих знаний на благо отечества. Балданцэрэн тяжело переживает разочарование в политике монгольского правительства, ведущего страну к гибели.

Д.Намдаг стремится раскрыть сложную, противоречивую природу характера героя, подчеркнуть, как трудно было ему найти единственно правильный путь. Так, Балданцэрэн инстинктивно тяготел к Сухэ-Батору, который пытается доказать ему, что революционная борьба необходима, что помочь в этой борьбе может только красная Россия. Герой проходит через множество тяжелых испытаний личного и общественного характера прежде чем приходит к мысли, что перед ним единственная дорога - на север, где Сухэ-Батор собирал народно-ополченческую армию. Д.Намдагу удалось психологически убедительно показать эволюцию взглядов героя, процесс его социально-го прозрения. Не случайно, а сознательно, убедившись, что это - единственно правильный путь, приходит герой в революцию.

Как уже отмечалось выше, монгольская романистика пополнилась повествованиями, в центре которых стоит фигура реально существовавшего лица, изображенного на фоне революционных событий. Это роман Ж.Пурэва "Три узла" и С.Удвал "Великая судьба".

Роман "Три узла" Ж.Пурэва художественно воссоздает последние годы жизни Хас-Батора - легендарного героя Монголии.

Ж.Пурэв начинает повествование с момента, когда Хас-Батор, обуреваемый противоречивыми мыслями, возмущенный кяхтинским соглашением, приезжает в столицу, чтобы лично поговорить с боддо-гэгэном. Боддо не намерен обсуждать с Хас-Батором государственные дела. Он назначает его наставителем Гандана, чтобы держать храброго воина под своим кон-

тролем. Но Хас-Батора не устраивает перспектива читать молитвы и посещать дворец боддо. Герой остро ощущает социальную несправедливость, горячо сочувствует угнетенному аратству. Но он не видит корней социального неравенства, путей его устранения, не может найти ответа на многие политические вопросы. Хас-Батор сменяет ламское одеяние на мирское платье и решает вести жизнь простого арата.

Знакомство и дружба с Сухэ-Батором круто изменили жизнь героя. "Я записался в Народную Армию. В нее вступает народ" /15, с. 251/. Хас-Батор активно включается в революционную работу: разъясняет аратам цели и задачи Народной партии, формирует партизанские отряды, все силы, энергию и большой авторитет среди народа отдает Хас-Батор делу революции.

Жизни легендарного полководца Монголии Хатанбатора Магсаржава посвящен роман С.Удвал "Великая судьба".

Если Ж.Пурэв в романе "Три узла" рисует Хас-Батора уже человеком зрелым, то С.Удвал начинает повествование с детских лет главного героя. Год за годом в хронологической последовательности художественно воссоздает С.Удвал события бурного, переломного периода в истории монгольского народа, в центре которых стоит герой романа.

Осознание Хатанбатора Магсаржавом идеи необходимости революционной борьбы, превращение его в бесстрашного командира народно-ополченческой армии, борющейся за свободу и независимость страны, изображены писателем как естественный процесс. С.Удвал убедительно показывает, что герой порожден временем, порожден потребностью масс в истинно народных руководителях.

Таким образом, монгольские романисты отображают сложный и противоречивый процесс формирования новой личности. Часто выбор места в жизни был сопряжен с трагическими исканиями, заблуждениями, утратами, но и через изображение такой ситуации романист имел возможность показать самостоятельность выбора, причастность рядовой личности к историческим свершениям революции. Новое миропонимание рождалось и усваивалось в самом процессе созидания новой жизни. Монгольские романисты стремятся всесторонне раскрыть диалектику рождения новой личности. Зачастую героями выступают люди

трудной судьбы, но активные, ищущие, думающие. Эти черты характера приводят их на путь борьбы за справедливость. Раскрывая сложную и противоречивую природу характера героя, писатели раскрывают причины, которые порождают в Монголе сознательный протест против существующей действительности с ее угнетением и унижением человека. Моральную силу и стремление героя к борьбе романисты рассматривают исторически.

Изображая своих героев типичными представителями аратства, романисты психологически стремятся раскрыть те изменения, которые происходят в их сознании и мировосприятии под влиянием социальных изменений. Если в начале романов главные герои — обычные худонские парни и девушки, то в конце — они последовательные борцы за счастье простого народа, подымающие аратов на защиту завоеваний революции. Романисты художественно правдиво раскрывают реальную основу становления характера революционера, новой личности из народа, убедительно показывают, что этот характер определяется противоречиями самой действительности и воплощает в себе народные черты.

Л и т е р а т у р а

1. Ленин В.И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 39-73.
2. Герасимович Л.К. Литература МНР 1921-1964 годов. Л., 1965.
3. Лувсанвандан С. Теоретические проблемы монгольской литературы. Автореф. докт.дисс. Новосибирск, 1972.
4. Михайлов Г.И., Яцковская К.Н. Монгольская литература. М., 1978.
5. Хасбатор Ц. Становление современного монгольского романа. Автореф. канд.дисс. М., 1968.
6. Банзрагч Н. Зам (Путь). Улаанбаатар, 1967.
7. Баттулга З. Хок тэнгэр (Синее небо). Улаанбаатар, 1962.
8. Дацданцев С. Улаан наан (Красное солнце). Улаанбаатар, 1969.
9. Лодойдамба Ч. Тунгалаг Тамир (Прозрачный Тамир). Улаанбаатар, 1971.
10. Маам Д. Газар шороо (Земля наша). Улаанбаатар, 1976.

11. Намдаг Д. Цаг торийн уймээн (Тревожные годы). Улаанбаатар, 1967.
12. Няма Б. Бид гурав (Мы втроем). Улаанбаатар, 1967.
13. Няма Б. Арандалынхан (Арандаловские). Улаанбаатар, 1978.
14. Пурэв Ж. Аянга (Гроза). Улаанбаатар, 1968.
15. Пурэв Ж. Гурван зангилаа (Три узла). Улаанбаатар, 1971.
16. Ринчен Б. Уурийн туяа (Утренняя заря). Улаанбаатар, 1976.
17. Содов Л. Голын тэртээх манан (Туман за рекой). Улаанбаатар, 1976.
18. Содов Л. Сараан доорхи хорвоо (Подлунный мир). Улаанбаатар, 1979.
19. Тудэв Л. Уулын уер (Горный поток). Улаанбаатар, 1971.
20. Удвал С. Их хувь заяа (Великая судьба). Улаанбаатар, 1978.
21. Уламбаяр Ц. Зовлон жартгал (Страдание и счастье). Улаанбаатар, 1971.
22. Чойжилсурэн Л. Морин товоргоон (Стук копыт). Улаанбаатар, 1970.

Л.А.Чырь

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ УЙГУРОВ

Уйгуры — тюркоязычный народ, издавна населяющий Синьцзян (Восточный Туркестан), граничащий со Средней Азией. Ныне известные всему миру великолепные памятники искусства Восточного Туркестана эпохи древности и раннего средневековья были обнаружены и изучались, в основном, в конце XIX-XX в. учеными разных стран. Сейчас, спустя почти столетие, можно констатировать: блестящие результаты этих изысканий тогда полностью отвлекли внимание исследователей от скромного бытового искусства современного им населения Восточно-

го Туркестана, т.е. как раз "народного искусства уйголов к. XIX-XX в.". Справедливости ради нужно отметить, что отдельные интересующие нас материалы все же поступали в музеи Европы, но изучали и издавали их мало. Обильные, хотя и фрагментарные литературные сведения о художественных ремеслах уйголов Восточного Туркестана содержат записи многочисленных путешественников по Синьцзяну (их анализу и оценке посвящена специальная статья автора, находящаяся в печати); надо полагать, что аналогичные сведения содержатся и в некоторых уйгурских письменных памятниках этого же периода, но они, к сожалению, еще никем не изучались. Таким образом, состояние источников по народному искусству уйгуров конца XIX - начала XX в., их качество и количество пока приходится признать мало обнадеживающими. В связи с этим представляется целесообразным вкратце отметить роль и возможности еще одного привлекаемого источника - этнографических полевых материалов, собираемых в настоящее время среди уйголов, ныне проживающих на территории СССР. При внешней банальности источник этот весьма непрост: трудность заключается в том, что изделий, относящихся к "чисто уйгурскому" искусству, удается теперь найти очень немного, и вот почему. Известно, что в СССР проживает две группы уйголов - семиреченская и ферганская, различающиеся по языку. Семиреченская группа - переселенцы из Кульджи и ее окрестностей, т.е. из Илийского края. Ферганские уйгуры почти все по происхождению из Кашгарского оазиса, редко из более отдаленных мест. Это обстоятельство существенно влияет на весь облик культуры этих двух групп уйголов. Народное искусство таранчей (кульджинцев) и кашгарцев, по мнению самих уйголов, также различалось еще в Синьцзяне, до начала массового переселения в Среднюю Азию. После переселения судьбы этих двух ответвлений уйгурского народного искусства также были разными. Сравнительно компактное уйгурское население Семиречья, окруженное в известной мере чуждой ему культурой казахов, даже до наших дней сохраняет некоторые характерные особенности традиционного синьцзянского быта. Но при этом сами вещи (старинные войлоки, ковры, медная орнаментированная посуда, ювелирные украшения и т.п.) здесь сохранились плохо, поскольку с родины их было завезено ничтожно мало. Тяжелые

первые десятилетия неустроенного быта переселенцев отнюдь не способствовали расцвету традиционных ремесел на новом месте. Последовавшее затем бурное развитие социалистических преобразований XX в. коренным образом изменило к лучшему всю жизнь бывших таранчей, но, к сожалению, способствовало затуханию большинства присущих им народных художественных промыслов и ремесел. Однако даже при столь крутом переломе народное искусство не могло исчезнуть целиком. Об этом свидетельствует частично сохранившаяся традиционная материальная культура уйголов Семиречья¹, которая, безусловно, при дальнейшем изучении позволит пополнить наше представление о кульджинском искусстве. Иное дело в Фергане.

Уйгуры-кашгарцы компактнее всего живут на востоке Ферганской долины, но отдельные кварталы или группы семей кашгарцев не были редкостью по всей Фергане и в Ташкентской области². Массовое переселение уйголов из Синьцзяна произошло, как известно, после 1881 г., но отдельные, весьма значительные их миграции известны с середины XIX в.³; впрочем, эта дата, вероятно, тоже не самая ранняя. Вопрос этот не вполне ясен, но для нашей темы важно другое. К началу XX в. переселенцы из Восточного Туркестана (главным образом уйгуры, а также дунгане и маньчжуры) составляли уже 200 тыс. человек⁴. Но уже спустя четверть века количество их значительно уменьшилось. На это обстоятельство неоднократно обращали внимание учёные, особенно языковеды, обычно объясняя его ассимиляцией уйголов ферганскими узбеками, весьма близкими к ним по культуре⁵.

Утверждение близости народной культуры уйголов и узбеков давно стало общепринятым в тюркологической литературе (хотя основанием для него служат, главным образом, весьма разработанные языковые данные, иные аспекты народной культуры пока не сопоставлялись). Конкретизацией, прояснению этого феномена (культурной близости уйголов и узбеков) немало способствовал своего рода "эксперимент", поставленный самой историей: еще более тесное территориальное сближение части кашгарских уйголов с узбеками восточной Ферганы в конце XIX-XX в. Его результат статистически очевиден - уменьшение массива ферганских уйголов за сто лет примерно в десять раз⁶. Налицо быстрая ассимиляция, при-

чины, условия, характер, лингвистические и экстраграмматические факторы которой уже прослежены языковедами. С этнографической точки зрения культура ферганских уйголов ныне также едва отличима от соседней узбекской⁸.

Итак, помимо 24 тысяч уйголов Фергана в составе ферганского узбекского оседлого населения есть ныне называющие себя узбеками (т.е. полностью ассимилированные) уйгуры, кашгарцы по происхождению. Все эти этнические изменения не могли пройти бесследно для сферы народного искусства: известно, что своеобразие каждого локального варианта (кашгарцы являются ферганским искусством в контексте всего узбекского народного искусства) хотя и зависело от многих условий и обстоятельств, но едва ли не самым значимым среди них был этнический (и можно добавить – социальный) состав населения⁹.

Развернутого монографического исследования ферганского народного искусства еще не проводилось, но многие отдельные его отрасли достаточно изучены. Почти все исследователи ферганского ремесла обращали внимание на некоторое сходство, связь с Восточным Туркестаном, точнее – с Кашгаром, но сам процесс влияния (или взаимовлияния), как правило, не был объектом изучения. Тем не менее в некоторых работах все же упоминаются каналы передачи этого влияния: постоянный "обмен" группами населения между Кашгарией и Ферганой, особенно характерный для конца XIX в.; массовый ввоз готовых художественных изделий из Кашгара (ковры, одежда, набойка, металлическая посуда и др.)¹⁰. Торговля Кашгара с Ферганой существовала издавна, но исследователи отмечают ее интенсификацию именно с конца XIX в.¹¹, причем часть товаров шла на базары городов Ферганы, часть – в киргизские кочевья. Но существовал еще один "канал влияния", изученный пока несравненно хуже, – деятельность кашгарских ремесленников в Фергане и Ташкенте, вообще в узбекских городах. Эта сторона проблемы пока совсем не освещалась, а между тем узбекские диалектологи (в том числе такие крупные лингвисты, как А.К.Боровков, В.В.Решетов и др.) отмечают весьма весомый вклад уйгурского языкового элемента в городские говоры Ферганы. Подробное этнографическое изучение этого явления и его последствий еще впереди, но в подтверждение правомерно-

сти этого направления хотелось бы привести некоторые факты из области наиболее изученных отраслей ферганского народного искусства.

Художественная резьба по дереву – одна из древних отраслей узбекского прикладного искусства. Советской наукой изучены многочисленные примеры этого высокого мастерства, сохранившиеся в среднеазиатской монументальной архитектуре. История массового жилого дома изучена хуже, соответственно, "простонародный" вариант резьбы по дереву нам фактически неизвестен; главным образом зафиксированы образцы XIX – начала XX в. В целом на территории Узбекистана в конце XIX – начале XX в. выделялись три основные локальные школы резьбы по дереву, одна из них – фергано-ташкентская, подробно проанализированная узбекистанскими искусствоведами¹². Установлено, что своеобразие этого варианта проявляется во многих отношениях: в технике резьбы (наличие специфических приемов, преобладание одних и отсутствие других и пр.)¹³ в самом многообразном наборе предметов, покрывавшихся резьбой¹⁴. Особо отмечаются ажурные деревянные решетки "панджере", часть которых тождественна кашгарским образцам¹⁵. Последнее обстоятельство вполне естественно, если учесть, что в составе мастеров-резчиков по дереву были переселившиеся в Фергану кашгарцы, а позднее – и их ученики (кашгарцы и местные узбеки). Так, известные ташкентские резчики, узбеки М.Касымов и С.Ходжаев (первая половина XX в.) в свое время учились у известного в Ташкенте усто Таш-Пулата¹⁶; сам усто Таш-Пулат был учеником и сыном мастера-кашгарца Аюб-Ходжи. Судя по годам жизни последнего, семья кашгарцев-резчиков функционировала в Ташкенте на протяжении всего XIX и начала XX в. Другой известный ташкентский мастер А.Аллахунов родился в 1910 г. в Андижане, где и учился у кашгарца усто Махмуд-Исабая (сведения М.А.Биккановой). В г.Оше (который еще Б.Денике упоминал среди центров художественной деревообработки Средней Азии¹⁷) до сих пор в памяти населения сохранились предметы традиционного узбекского быта, своим появлением обязаны деятельности именно мастеров-кашгарцев (особые виды деревянных ложек, ковшей, резных сундуков, деревянной посуды и пр.).

Исследователи традиционного ферганского строительства

считают, что один из специфических элементов местного жилища – резные ставни "равон" своим происхождением также обязаны деятельности кашгарцев¹⁸, но только " происхождением", т.к. в Фергане конца XIX в. их уже изготавливали и кашгарцы, и местные узбеки. Среди ведущих мастеров-строителей Ферганы, потомственных "усто-зода" также имелись предки-кашгарцы, переселившиеся в Фергану еще в XУШ в.¹⁹.

Все приведенные выше примеры показывают, что деятельность кашгарских мастеров, переселившихся в Фергану и Ташкент в XУШ-ХІХ вв., была настолько плодотворной, что оставила свои следы даже до нашего времени. Но при этом важно подчеркнуть, что местная узбекская школа резьбы здесь уже существовала с древнейших времен. А приведенный пример с семьей резчиков-потомков усто Аюб Ходжи является собой одно из конкретных воплощений тенденции слияния, обогащения местной ферганской традиции кашгарским вкладом.

Ювелирное узбекское искусство (точнее, производство женских ювелирных украшений) в конце XIX – начале XX в. было весьма развито, особенно в Ташкенте (в Фергане – в меньшей степени). Прямым доказательством известного влияния кашгарского ювелирного дела на Фергану является распространение с конца XIX в. почти по всей территории Узбекистана, части Киргизии и Таджикистана "кашгар-балдок" (особых кольцевых ажурных серег). Отдельные изделия привозили в ферганские города непосредственно из Кашгара, но большую часть таких серег изготавливали уже в Фергане. Этим производством занимались и переселившиеся в Фергану кашгарцы, и местные узбеки. Имена некоторых мастеров сохранились²⁰. Например, в Коканде и. ХХ в. были знаменитые мастера-кашгарцы усто Карап-Ходжо с сыном (г.р. последнего 1897); интересно отметить, что они изготавливали преимущественно медные "кашгар-балдок", т.е. самые дешевые и массовые. Среди прочих местных ферганских украшений кашгарские серьги постепенно начинают изготавливать, оглядываясь на моду, т.е. на спрос, и потомственные ферганские ювелиры: в Андижанской области славился заргар Реджеб Хафизов (1890 г.р.) из Ассака (крупного селения с большим процентом уйгурского населения); в Намангане – узбек Ахматхон Абдуллаев (1897 г.р.) и др.

В Оше, по воспоминаниям старожилов, в начале XX в. ра-

ботало несколько десятков ювелиров (узбеков и уйгуров). Одни из них производили преимущественно серебряные украшения, другие – золотые. Среди последних особенно славились ювелиры из семейства усто Рахман-заргара (конец XIX – начало XX в.), его братья, сыновья, родственники. Отец Рахмана был ножевщик, а он учился у своего дяди по матери, кокандского ювелира Якуб-Ахун-хаджи (кашгарца по происхождению).

Представители целой династии знаменитых ташкентских ювелиров-узбеков (усто Хайруллаев – начало XX в., его дядя усто Сагдулла – вторая половина XIX в., отец последнего, усто Бободжон Ахун – середина XIX в.) родились, работали и умерли в Ташкенте, но родоначальник династии (судя по имени) как-то был связан с Кашгаром²¹.

М.А.Бикановой удалось установить, что прежде, в старом Ташкенте ажурной филиграли не делали, и лишь мастер Гаффар-зергер и его сын Аюб-хан ввели этот технико-орнаментальный прием в моду в конце XIX в. В литературных сведениях о ювелирном деле Восточного Туркестана прежде всего отмечались именно ажурные, филигравные изделия. Поэтому не исключено предположение о том, что ташкентские узбекские заргари восприняли традицию изготовления филиграли именно из соседнего Кашгара, а затем широко и разнообразно развили этот технический прием, искусно введя его в местную (ташкентскую) ювелирную традицию, за счет чего расширился ассортимент ажурных украшений и деталей к ним. В результате к началу XX в. Ташкент (наряду с Бухарой, Хивой) стал одним из признанных центров ажурного производства Средней Азии²².

Аналогичные факты можно найти и в области медно-чеканного производства узбеков, также одного из древнейших отраслей узбекской народной культуры. В XIX – начале XX в. это производство имело несколько локальных вариантов, среди них интересующие нас ферганский и ташкентский. Даже при описании медночеканных изделий этих районов Средней Азии довольно часто всплывают восточнотуркестанские (точнее – кашгарские) реалии, например, в области терминологии, характеризующей своеобразие форм тех или иных типично узбекских изделий (сосуд "кашгарча")²³. Иногда следы "кашгарского влияния" в медночеканном производстве Ферганы и Ташкента прослеживается в виде присущих только этим районам

форм чеканных сосудов²⁴. Т.Абдуллаев, исследовавший медночеканное производство Узбекистана XIX-XX вв., полагает, что их изготавливали либо ферганские уйгуры, либо их узбекские ученики и последователи.

Ферганские медники и чеканщики чаще всего были потомственными мастерами. Так, усто Собирджон фариков (1890 г.р.) один из известнейших медночеканщиков Ферганы, был членом знаменитой в Коканде и его округе династии мастеров этого производства. Во второй половине XIX в. по всей Фергане был известен его отец - мастер фарик Халиков (1849 - 1925 гг.), который, в свою очередь, все секреты профессии воспринял от своего отца, жившего здесь же в первой половине XIX в. - Мулла Халик усто Мусавир Кашигия²⁵. Мы не знаем и, наверное, никогда уже не узнаем истинную причину имени "Кашигия", но ясно одно: этот мастер как-то был связан с Кашигарием.

В г.Оше, расположенному на юго-восточной окраине Ферганской долины, в начале XX в. большая часть мисгаров-медников и чеканщиков были представители семей переселенцев-кашгарцев: усто Кодыр-охун и его сын Умар-охун (ныне самый известный и почитаемый мастер в городе), усто Ахмат-охун, Алла-Охун и другие. Этих мастеров знали не только в самом городе, но и в округе, среди узбекского и уйгурского населения области. При этом старожилы отмечают, что не каждый медник мог украшать свои изделия чеканкой, но названные мастера были виртуозами и в этой области. Они, как правило, могли производить и местные изделия, и сосуды "кашигарского фасона", по заказу (при этом орнамент на медной посуде любого образца был единый, "мусульманский", по словам самих мастеров).

Говоря о фергано-ташкентском локальном варианте медночеканного производства Узбекистана, Т.Абдуллаев справедливо указывал на некоторую близость ферганских и кашигарских изделий XIX в.²⁶. Причину этой близости он видит в общих согдийских корнях, а также в переселении уйголов в Фергану в послемонгольское время и в постоянном культурном взаимовлиянии этих двух регионов. Теперь к этому общему объяснению смело можно добавить и конкретное: непосредственное участие мастеров-чеканщиков по меди, давних переселенцев из

Кашгара, в массовом изготовлении медной изукрашенной посуды в Фергане.

Приведенные примеры свидетельствуют: в XIX в. в силу ряда политических, экономических, культурных, этнических изменений в контексте узбекского традиционного народного искусства (в его ферганском варианте) включаются отдельные восточно-туркестанские "новшества", которые постепенно начинают восприниматься как местные (кашигарские формы, кашигарские технико-орнаментальные приемы, кашигарский ассортимент изделий и пр.; в одних ремеслах - больше, в других - меньше). Из этого сравнительно быстрого "врастания" следует, что включенные элементы были "одноуровневыми", однородными (хотя и не тождественными) с соответствующими узбекскими элементами. В известной мере своеобразие ферганского варианта узбекского народного искусства безусловно связано именно с "кашигарским взглядом". Но только в "известной мере", определить которую - задача будущего. Деятельность кашигарцев-ремесленников XIX в. предстает не отдельной, параллельной отраслью в узбекском искусстве, а в виде довольно длительного (рамки предстоит уточнить) инфильтрационного культурного процесса, обусловленного не только географической близостью, но и постоянными языковыми, этническими и временными экономическими, политическими связями.

Совершенно очевидно, что процесс культурного развития (или точнее - развития народного искусства на стыке "Кашигара-Фергана") имел ощутимые последствия и для кашигарской стороны. Не говоря уже об узбекском этническом компоненте, влившемся в состав населения Восточного Туркестана в послемонгольское время, известно, что в XIX в. не только уйгуры переселялись в Среднюю Азию, но и оседлые узбеки сравнительно большими колониями проживали в разных городах Синьцзяна. Особенно много их было в Кашире (языковеды, например, отмечают даже влияние различных узбекских диалектов на кашигарский говор). Кроме того, известны отдельные факты работы среднеазиатских деятелей культуры в Кашире, но анализ письменных памятников в этом аспекте еще не проведен, а этнографические материалы требуют значительных дополнительных сборов.

П р и м е ч а н и я

- 1 Захарова И.В. Материальная культура уйгуров Советского Союза. - Труды Института этнографии АН СССР, новая серия, т.47, М., 1959.
- 2 Иногамов Ш.И. Этнический состав населения и этнографическая картина Ферганской долины в границах Уз ССР. - АКД, Ташкент, 1955, с. 47-49.
- 3 Там же, с. 35.
- 4 Никольская Г.Б. Выходцы из Синьцзяна в Туркестане в конце XIX - начале XX века. - АКД, Ташкент, 1969, с. 16.
- 5 Там же, с. 18. Иногамов Ш.И. Ук. соч., с. 82 и др.
- 6 Захарова И.В. Ук. соч., с. 223. Садвакасов Г.С. Язык уйгуров Ферганской долины. Академия наук Узбекистана, г.2, 1976. Он же. К вопросу о взаимодействии уйгурского и узбекского говоров Ферганы. - В сб. Этнические процессы у национальных групп Средней Азии и Казахстана. М., 1980, с. 74.
- 7 Садвакасов Г.С. Указанные работы.
- 8 Захарова И.В. Ук. соч.
- 9 Морозова А.С. Локальные черты в народном декоративном искусстве Узбекистана. М., 1964.
- 10 Мамедова Э.М. Из истории торговых отношений Туркестана и Синьцзяна (1850-1917). - Научные работы и сообщения АН УзССР, отделение общественных наук, Ташкент, 1961, кн. 4, с. 363-365.
- 11 Там же, с. 368, 369.
- 12 Аведова Н.А. Ташкентская резьба по дереву в работах М.Касымова. Ташкент, 1961. Она же. Из истории искусства художественной деревообработки. - В кн. Резьба и роспись по ганчу и дереву. Ташкент, 1962.
- 13 Аведова Н.А. Ташкентская резьба по дереву в работах М.Касымова, с. 8.
- 14 Аведова Н.А. Из истории искусства художественной деревообработки, с. 56-58.
- 15 Ремпель Л. Панджара. Архитектурные решетки и их построение. Ташкент, 1957, с. 18.
- 16 Аведова Н.А. Ук. соч., с. 85.
- 17 Денике Б. Прикладное искусство Средней Азии. - В сб. Художественная культура Советского Востока. М.-Л., 1931, с. 67.
- 196

- 18 Воронина В.Л. Старые жилые дома в фергане. - Архитектура СССР, 1940, № 8, с. 61. Ремпель Л. Ук. соч., с. 18.
- 19 Писарчик А.К. Строительные материалы и конструктивные приемы народных мастеров Ферганской долины в XIX-XX вв. - Среднеазиатский этнографический сборник. I. Труды Института этнографии АН СССР, новая серия, т.ХХI, М., 1954, с. 218, 219.
- 20 Автор выражает глубокую признательность ташкентским коллегам из Института искусствознания им. Хамзы, предоставившим в его распоряжение материалы картотеки народных мастеров Узбекистана (в квадратной части составленные М.А. Биккановой и А.С. Морозовой).
- 21 Узбеки Ферганы и Ташкента считают людей с фамилией Ахунов или с именем Ахун уйгурами по происхождению. Ср.: Садвакасов Г.С. Язык уйгуроя Ферганской долины, с. 267.
- 22 Народное декоративное искусство Советского Узбекистана. М., 1955, с. 161.
- 23 Абдуллаев Т. Медно-чеканные изделия узбеков XIX-XX веков. Рукопись диссертации. Ташкент, 1969, с. 36.
- 24 Абдуллаев Т. Ук. соч., с. 41, 42. Он же. Каталог медных и медночеканных изделий Узбекистана XIX-XX веков. Ташкент, 1974, с. 12.
- 25 Абдуллаев Т. Медно-чеканные изделия..., с. 144.
- 26 Абдуллаев Т. Каталог..., с. 10.

Н.С.Яхонтова

ПЕРЕВОДЫ "СУТРЫ ЗОЛОТОГО БЛЕСКА" НА МОНГОЛЬСКИЕ ЯЗЫКИ

"Сутра золотого блеска" (санскр. *Suvarṇaprabhāsottama sutra*, монгольское краткое название "Алтан герел") принадлежит к числу наиболее распространенных и почитаемых буддийских сутр. Широкое распространение сутры и ее переводы на многие языки связаны с распространением буддизма. Первоначально написанная на санскрите, сутра была переведена на ки-

тайский, тибетский, уйгурский, монгольский, ойратский, маньчжурский и японский языки.

По содержанию "Сутра золотого блеска" довольно разнообразна. Здесь и философские рассуждения, затрагивающие основные положения буддизма Махаяны (таковы, например, главы, посвященные толкованию понятия пустоты, объяснению сущности трех тел Будды и продолжительности его жизни), и тарни — магические заклинания, и джатаки — истории из жизни Будды в прежних перерождениях, содержащие религиозное учение. Например, в известной джатаке рассказывается о царевиче Махасатве, отдавшем себя на съедение голодной тигрице с детенышами. Еще одна джатака повествует о сыне купца Джалахакане, давшем воду и корм десяти тысячам рыб. И Махасатва и Джалахакана — прежние перерождения Будды Шакьямуни. Некоторые главы посвящены восхвалению Будды и бодисаттв. Во многих местах проза перемежается со стихотворными строками, в которых приводятся красочные примеры, поясняющие предшествующие прозаические отрывки.

В Монголию, как и большинство буддийских сочинений, "Сутра золотого блеска" пришла из Тибета. На монгольском языке имеются три версии сутры, все они входят в Ганджуру. Только одна версия из трех, состоящая из 29 глав (средняя по величине), существует не только в составе Ганджура, но и в виде отдельных текстов. Перевод ее был сделан в 14 веке монгольским ученым Шарав-сенге на основе тибетского и уйгурского переводов. С тех пор сутра неоднократно переписывалась и переиздавалась сначала в Пекине, а затем в Бурятии. В хранилищах Ленинграда имеется 18 полных текстов этой версии, из них 7 рукописных и 11 ксилографических, не считая неполных отрывков. Самый ранний ксилограф датируется 16-м годом правления маньчжурского императора Шуньчи, по монгольскому летоисчислению годом желтой свиньи, т.е. 1659 годом. Переиздания делались особо тщательно, так как сутра представляет собой каноническое произведение, и поэтому тексты практически не отличаются друг от друга. Еще один очень распространенный ксилограф был сделан при Канси в 1721 году. Вторая версия "Алтан герел" — самая длинная, она состоит из 31 главы. Имеется только в составе Ганджура. Она восходит к китайскому переводу санскритского оригинала,

выполненному Ицзином в 708 году. Третья, самая краткая версия "Алтан герел", имеющая 21 главу, ближе всего стоит к дошедшему до нас санскритскому тексту. Она, также как и вторая версия, имеется только в Ганджуре. Три версии "Алтан герел" отличаются друг от друга числом глав и их составом. Например, в краткой версии полностью отсутствуют главы 3, 5, 6, 8, 10, 13, 14. Некоторые главы средней версии соответствуют одной главе краткой (II и I2 главы соответствуют 7 главе, а I6 и I7 — 9 главе), и наоборот 4 глава средней соответствует 3 и 4 главам краткой версии. Кроме того в краткой версии отдельные главы приведены не полностью. Например, из первой главы средней версии в краткой имеются только стихи. И вообще в тех главах краткой версии, которые по объему меньше соответствующих глав средней версии, стихотворный текст, в отличие от прозы, как правило, приведен полностью. Необходимо отметить, что строки, называемые стихотворными в сутре, не имеют начальной аллитерации, свойственной монгольскому стихосложению, но они имеют построфную организацию, и персонаж перед их произнесением сообщает о своем намерении говорить стихами. Если сравнить языки этих трех версий, то становится ясным, что каждая является самостоятельным переводом.

Краткая версия была переведена не только на монгольский, но и на ойратский язык. Перевод на ойратский язык был сделан с тибетского выдающимся деятелем ламаизма Рабжамбой Зая-пандитой в 1650—1674 годах. Его имя упоминается в колофонах, а о времени перевода имеются сведения в биографии, составленной его учеником Ратнабхаратой. Вопрос о том, почему появился отдельный, ойратский перевод сутры "Алтан герел", представляет большой интерес для истории монгольской культуры. В первой половине XVII века, когда на юго-востоке, в Китае установилась маньчжурская династия Цин, и возникла реальная угроза маньчжурского завоевания Монголии, идея объединения монгольских ханов становилась все более наущной. Ойратский Рабжамба Зая-пандита, стараясь содействовать идею объединения, в 1648 году создал новый общемонгольский алфавит, так называемое "ясное письмо", устранив полифонию старомонгольского. Добиваясь широкого распространения своего письма, Зая-пандита выбрал для этого верный

путь — перевод наиболее почитаемых, центральных произведений буддизма. Из его биографии известно, что он перевел с тибетского около 200 различных произведений, и "Алтан гэрэл", естественно, вошла в их число. Однако новый алфавит так и не стал общемонгольским, оставшись исключительно ойратским.

Все имеющиеся в Ленинграде тексты ойратской "Алтан гэрэл" — рукописи (всего 5). В колофоне одной из них имеются сведения о ксилографическом издании этой сутры, экземпляр которого имеется в Улан-Баторе. Все рукописи отличаются друг от друга только ошибками переписчиков. Текст ойратской версии, естественно, отличается от текста соответствующей монгольской версии, поскольку написан на другом, хотя и близком, языке; но есть и другие отличия. Перевод Зая-пандиты отличается, в частности, максимально строгим следованием тибетскому оригиналу, число и порядок слов сохраняются, кроме случаев, когда в тибетском определение стоит после определяемого. Кроме того, в ойратском, как и в тибетском тексте, санскритские личные имена, географические названия, обычные религиозные термины почти всегда переводятся, а не транскрибируются. Например, имя будды Ратнакету в монгольском тексте передано как Ratnakitu burqan, то есть имя будды транскрибировано, но к нему добавлено поясняющее слово burhan — будда. В ойратском тексте это имя переведено — Erdeni oki, буквально "драгоценная сущность". Таким образом очевидно, что перевод Зая-пандиты представляет собой результат совершенно самостоятельной переводческой работы. Это видно и по терминологии, и по употреблению отдельных слов и по построению фраз.

Т.В.Сергеева

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ЖИВОПИСИ МОНГОЛИИ

Национально-освободительная борьба монгольского народа, начавшаяся на рубеже XIX-XX веков, оказала воздействие на развитие национальной культуры в направлении демократизации. Если раньше все области культуры были всецело подчинены интересам буддийской церкви, то в конце XIX — начале XX века все более усиливается реалистическая тенденция, которая проявляется, например, в открытой критике светских и духовных правителей страны и канонов буддизма. Монгольский писатель Агванхайдав (1779-1838 гг.) так охарактеризовал служителей буддийской церкви: "Мне стыдно, что по сути своей призванная помочь всем живым наша буддийская религия стала источником страданий. Весьма чтимыми стали типы в желтом обличье, невежественно-темные, пронырливо-хитрые, алчные и беспутные".

Демократические тенденции нашли свое отражение и в живописи Монголии: появляются новые, не известные ранее жанры живописи, а в традиционные проникают все более и более сюжеты, почерпнутые из повседневной окружающей жизни. В живописи Монголии появляются видовые и архитектурные пейзажи, бытовой жанр, создает свои произведения известный художник-анималист Цаганжамба. В собрании Государственного музея искусства народов Востока есть живописная картина типа "гандза" — жертвоприношения божеству, написанная на рубеже XIX-XX веков в мастерских Урги. Согласно канону на ней представлены традиционные символы. Но художник изобразил и предметы повседневного обихода, среди которых национальная обувь, одежда, музикальные инструменты. Вместо традиционных лука со стрелами, дротика, кинжала неизвестный художник старательно выписал пару пистолетов, видимо, поразивших его воображение.

Творчество художников перестает быть анонимным, оно выходит из-под контроля буддийской церкви. Например, известно, что только в одной Урге во второй половине XIX — начале XX века работало более 30 художников и среди них такие извест-

ные мастера, как братья Цэрэндорж и Ширбазар, Балдангомбо, Гэндэндамба и другие.

Происходят изменения и в самом творческом методе художников. Монгольское искусство в прошлом не знало штудии с натурой. Работа на натуре началась, как сообщает художник Д.Дамдинсурэн, лишь в начале XX века, когда столичные иконо-писцы Гэндэндамба, Гомбосурэн, Ценджав, Данжин со своими учениками, разделившись на группы, отправились в окрестности Урги, чтобы изучить жизнь столицы и ее пригорода.

С роскошью убранства богатейших монастырей стали соперничать собрания произведений искусства светских правителей страны, которые активно покровительствовали талантливым художникам, организовывали свои придворные мастерские, куда приглашались художники из монастырей, переходившие на исполнение светских заказов. Жизнь и творчество одного из монгольских художников этого времени Балдугийна Шарава (1869-1939 гг.) сконцентрировали в себе характерные черты монгольской живописи. На его картинах предстают перед зрителями образы старой Монголии, ее столицы Урги, представлявшей своеобразное зрелище, в котором переплетались черты средневековья и сегодняшнего дня, востока и запада. Вот какое ее описание оставил один из современников: "С одной стороны, огромные буддийские монастыри с храмами и ярко-белыми юртами-часовнями, тысячи желто-красных монахов... монголы в цветных терликах верхом на лошадях, с ножами за поясом; монголки с "рогами" и серебряными украшениями на голове, длинные караваны медленно покачивающихся верблюдов с выюками на спинах..." Именно такой предстает перед нами Урга на картинах выдающегося художника Монголии Марзан-Шарава. Его реализм был подготовлен не только социально-историческими условиями, но и традициями монгольского национального искусства. Автор прославленных картин "Один день Монголии", "Праздник кумыса", "Зеленый дворец" и других, он был не одинок в поисках новых тем и форм в искусстве. Источником создания таких картин Шарава, как "Один день Монголии" и "Праздник кумыса" являлись очень популярные в Монголии "Сансарын-хурдэ" ("Колесо жизни"), в которых изображались все ступени жизни человека. Для "Сансарын-хурдэ", созданных монгольскими мастерами на рубеже XIX-XX ве-

ков, чрезвычайно характерны повествовательность, использование фольклорных и литературных сюжетов. Основное место в этих композициях отводилось изображению повседневной деятельности человека.

В собрании ГМИИ хранится "Сансарын-хурдэ", созданный на рубеже XIX-XX веков, который, возможно, послужил прототипом указанных работ М.Шарава.

Новый период в развитии всего изобразительного искусства Монголии связан с революционными событиями 1921 года и с провозглашением в 1924 году Монгольской Народной Республики, что явилось событием чрезвычайной исторической важности.

Монгольская народная республика получила тяжелое наследие: расстроенное хозяйство, нищета и болезни среди населения, почти поголовная неграмотность, власть ламаистской церкви над сознанием народа. В этих условиях одной из актуальных проблем становится задача проведения социалистической культурной революции в масштабах всей страны.

Активную роль в политико-просветительной и агитационно-пропагандистской работе среди населения Монголии должны были сыграть революционная печать, иллюстрированные листовки, брошюры, газеты и журналы. Эти издания первых лет революции воздействовали не столько словом, сколько зрительным образом. Авторы, беря за основу знакомые народу и популярные фольклорные образы, наполняли их новым содержанием, тем самым делая этих персонажей участниками современных революционных событий. Традиционные герои народных сказок и притч получали новую, политическую функцию, донося до глубин народного сознания важные вопросы революционной действительности. Особенно много художники того времени работали в области плаката, используя чрезвычайную мобильность его как вида искусства. Немало мастеров обращалось к символике народного орнамента, который окружал монголов на протяжении всей жизни. Комбинируя элементы старой системы орнаментики, художники стремились создать графические, живописные и даже скульптурные композиции, обращенные к современности.

К сожалению, имена многих художников, работавших в те годы, неизвестны. Среди тех, кто с первых дней революции включился в активную творческую деятельность, был выдающийся художник Монголии Балдугийн Шарав.

Несмотря на целый ряд трудностей, испытываемых страной в эти годы, МНРП и правительство МНР делали все возможное для успешного проведения и завершения культурной революции.

В разное время в МНР приезжали советские мастера изобразительного искусства - О.Бектеева, Н.Бельский, С.Бушнев, Л.Шенауэр, Ц.Сампилов и др., внесшие большой вклад в дело профессионального воспитания молодых художников республики. Одним из них был Константин Иннокентьевич Померанцев и его жена Вера Ивановна Померанцева-Шершун.

Личность К.И.Померанцева - одаренного художника, собирателя-исследователя, ученого-искусствоведа - оказала большое влияние на его учеников. Бесконечно преданный своему делу, влюбленный в природу Центральной Азии художник приобщал своих учеников к великому процессу познания и отображения окружающего мира. В одном из своих писем, рассказывая о природе Монголии, Померанцев как бы суммирует свое художественное и педагогическое кредо: он стремится "к тому, чтобы художники знали эти чудеса, где и фантазировать не надо, где стиль отбрасывается как не нужное, где только существует неодолимая жажда записать правдиво эти моменты природы... О, как много об этом можно рассказать художнику".

Центром художественной жизни страны 20-30 годов был Государственный народный театр. Учеба в школе при театре под руководством опытных педагогов давала возможность начинающим художникам овладеть техникой рисунка, освоить приемы живописи маслом, почти неизвестной в дореволюционной Монголии. Многие известные впоследствии художники получили здесь путевку в большое искусство. Одним из них был Лувсангийн Гава, ставший впоследствии ведущим театральным художником и выдающимся пейзажистом, первым из монгольских художников награжденным Государственной премией.

В 30-е годы основы художественного мастерства начинающие художники получали уже не только в студии при Государственном Народном театре, но также и на одном из факультетов открывшегося в 1934 году педагогического института в Улан-Баторе, где преподавание велось под руководством художника Соелтоя. Наиболее одаренные художники направлялись на учебу или стажировку в СССР.

30-40-е годы были в истории монгольского искусства важным периодом формирования и появления новых видов и жанров живописи, музыки, театрального искусства, литературы и т.д. Художники совершенствуют мастерство письма маслом, овладевают тайнами линейной и световоздушной перспективы. Для дальнейшей успешной творческой деятельности монгольским художникам требовался координирующий направляющий центр, который сплотил бы вокруг себя художественную интеллигенцию всей страны.

Первоначально такой организацией явилось творческое объединение художников при Комитете по делам искусства в Улан-Баторе под названием "Монголизо", возникшее в 1943 году и просуществовавшее одиннадцать лет. "Монголизо" объединило в своих рядах около сорока художников, а возглавлял его Чойдог. В программе деятельности "Монголизо" нашли отражение задачи, поставленные партией и правительством перед монгольской интеллигенцией. Одной из них являлось создание произведений искусства, отражающих завоевания нового времени, успехи революционной борьбы и новые трудовые свершения.

Очень характерна как пример сложения новой творческой интеллигенции Монголии судьба народного художника МНР У.Ядамсурэна. Он мальчиком был отдан родителями в монастырь, где его способности угадал один из известных художников старой Монголии Чойдаш. Он начал обучать мальчика секретам и особенностям религиозной живописи. Но мальчик тянулся к знакомым с детства ремеслам: резьбе по дереву, чеканке по металлу, вышивке и аппликации. Если бы не народная революция, талантливому юноше был бы уготован путь безвестного монастырского художника, каких было много в феодальной Монголии. После победы народной революции перед молодежью открываются большие перспективы. У.Ядамсурэна посыпают на учебу в СССР в Коммунистический университет трудящихся Бостока. Вернувшись после окончания учебы на родину, он занимается партийной работой, связанной с частыми поездками по стране, во время которых он рисует, собирает произведения народного искусства. У.Ядамсурэна все больше и больше увлекает задача создания образов людей, с которыми он встречался, образом, отражающим их радости и заботы, труд и отдых. Но для этого нужно было продолжить

обучение живописному мастерству. С этой целью У.Ядамсурэн в 1939 году снова едет в СССР для занятий в Московском художественном институте, где его учителями стали И.Грабарь и С.Герасимов. Великая Отечественная война прервала его занятия, и он вернулся на родину. После возвращения он возглавил работу художественных курсов при "Монголизо", где не только учит молодых художников, но много и плодотворно работает сам.

Наряду с молодыми художниками продолжали творческую деятельность и мастера старшего поколения. Один из них - Долгорын Манибадар (1889-1963 гг.) - ученик М.Шаава. Он родился в аратской семье и в раннем детстве был отдан в монастырь, где овладел художественными ремеслами резчика, вышивальщика, литеящика. Такая разносторонняя подготовка давала возможность освоить не только все технические сложности, но и вырабатывала определенный художественный стиль в рамках строгих канонических правил. На протяжении всей жизни художника отличала эта многогранность: он делал скульптуры из дерева и металла, маски из папье-маше, писал картины и портреты. В монастыре Манибадар овладел искусством станковой и монументальной живописи. За свою долгую жизнь Манибадар создал много замечательных произведений декоративно-прикладного искусства. Он был тончайшим знатоком монгольского орнамента и искусства других народов Востока.

Манибадар выполнил огромное количество орнаментальных росписей, эскизов, зарисовку и предметов народного искусства. Талант, вкус, чуткость к особенностям народного искусства отличают его работы. По эскизам Манибадара были впоследствии осуществлены росписи плафонов в залах музея Сухэ-Батора в Чойбалсане, роспись стен в Центральном Государственном театре МНР в Улан-Баторе. В коллекции ГМИИ хранится несколько его работ: "Портрет Сухэ-Батора", "Портрет Чойбалсана", эскизы орнаментов и одна из лучших его работ - картина "Город и деревня" (1947 г.), которую можно рассматривать как предвестницу нового национального направления в живописи МНР - "Монгол дзураг" ("Монгольское письмо").

"Монгол дзураг" как течение окончательно сложилось в современной живописи МНР в середине 50-х годов. Однако у истоков его находились художники старшего поколения, работавшие

еще в конце XIX - начале XX в. Представители этого направления возрождают технические приемы (письмо на мелкозернистом грунтованном холсте минеральными красками на клеевой основе) и стилистические особенности старой монголо-тибетской живописи: четкая плановость композиции, преобладание графического элемента, аппликативность, сочетание микро- и макроэлементов в изображении, использование традиций народного декоративно-прикладного искусства со свойственными ему символикой орнаментов и цветов. В картинах этого направления большое значение уделяется декоративному обрамлению, которое выполнялось в живописной технике по мотивам народных орнаментов. О становлении стиля монгол дзураг можно говорить с 1956 года. Национальная живопись почти сразу завоевала себе многочисленных сторонников, являясь закономерным завершением поиска новых путей в монгольском искусстве.

Почти одновременно с Ядамсурэном в стиле "монгол дзураг" начинает работать один из талантливейших мастеров новой Монголии Адъягийн Сэнгэцхою (р.1917). Он начал заниматься живописью уже взрослым, самостоятельно постигая ее законы. Его работам, очень эмоциональным и экспрессивным, идеально соответствует стилистика "монгол дзураг" с ее большой декоративностью, чистым красок, прихотливым движением линий, аппликативностью и орнаментальностью. В стиле "монгол дзураг" Сэнгэцхою исполняет исторические полотна, жанровые сцены, портреты (например, портреты "Марзан Шаав", 1962, "Поэт Нагадорж", 1967). Сэнгэцхою - художник, интересный своими попытками возродить старые полузабытые техники национальной живописи. Так, картину "Орхонский водопад" (1962, ГМИИ) он пишет в технике "нагтан", чрезвычайно красивой и декоративной: по черному фону художник делает контурные прорисовки золотой и серебряной краской, мерцающей на бархатисто-черном фоне, сочетает золото и серебро с немногочисленными приглушенными цветовыми пятнами.

Говоря о современной живописи МНР и отмечая наличие в ней двух направлений - европейской манеры письма маслом и монгольского стиля "монгол дзураг", не следует проводить между ними резкой границы, ибо часто художники, долго работавшие в масляной живописи, обращались затем к манере "монгол дзураг". Так случилось, например, с Намсороным Цултэмом, кото-

рый в последние годы начал создавать чрезвычайно интересные произведения в стиле "монгол дзураг".

Кроме того, внутри этих направлений работает очень много ярких самобытных художников, которым присуща, пожалуй, лишь одна общая черта – разносторонность творческой деятельности. Ведущий театральный художник МНР Лувсангийн Гава (р.1920) начал свою трудовую и творческую биографию в одной из типографий Улан-Батора. В 13 лет он пришел работать в Улан-Баторский народный театр – помогал писать декорации, а по вечерам ходил заниматься в организованную при театре студию К.Померанцева. Ныне Гава заслуженный деятель искусства МНР, один из первых лауреатов Государственной премии, полученной за оформление первого монгольского полнометражного художественного фильма "Цогт Тайдж" ("Степные витязи"), поставленного в 1948 году. В оформлении Гавы идут многие спектакли, ставящиеся на сцене театра оперы и балета в Улан-Баторе. Он воспитал многих театральных художников: Манвала, Сухбатора и др. Гава плодотворно работает и в станковой живописи. Он – автор замечательных пейзажных картин. Л.Гава все чаще обращается к сюжетной картине, его привлекает революционная история страны.

Стилистические изменения в монгольском искусстве свидетельствовали о том, что период ученичества закончился, и монгольские мастера, овладев всеми достижениями европейской школы и основываясь на лучших традициях старого искусства, создали свой своеобразный стиль не только в "монгол дзураг", но и в живописи маслом. Начиная с конца 40-х годов, монгольские художники экспонируют свои работы на зарубежных выставках. всегда вызывающих большой интерес.

В 1955 году состоялся I съезд монгольских художников, на котором было принято постановление об организации Союза монгольских художников и утвержден его устав. Центральное правление и его аймачные отделения сплотили вокруг себя большой отряд мастеров старшего поколения, который вскоре стал пополняться новыми членами – выпускниками художественных отделений монгольских вузов. Многие из них после учебы у себя на родине посыпались для продолжения художественного образования или на стажировку в СССР и страны народной демократии.

Многие художники МНР постоянно обращаются к народному

искусству как к источнику неисчерпаемого творческого вдохновения. Собирание, изучение старого монгольского искусства стало целью жизни для многих современных мастеров. Например, Ядамсурэн на протяжении всей своей жизни коллекционировал произведения народного искусства и быта; Манибадар в конце жизни опубликовал альбом "Образцы монгольских орнаментов". Внес свой вклад в это благородное дело и выдающийся мастер монгольской живописи Нямсэрын Цултэм – он написал монографию "Изобразительное искусство Монголии с древнейших времен до XX века", которая в 1983 г. вышла в свет в издательстве "Изобразительное искусство". Книга Цултэма явилась первым фундаментальным исследованием истории развития монгольского национального искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬГАНЕК И.В. Протяжная песня в монгольском музыкальном фольклоре.....	3
КУХТИНА Е.В. Космологические представления древних якутов (на материале сюжетов "олонхо").....	13
ЛЕОНОВ Г.А. Мандалы из вложений в ламаистские скульптуры (по материалам собрания Государственного Эрмитажа...)	25
ЛИТВИНСКИЙ Б.А. Восточный Туркестан и Средняя Азия в древности и раннем средневековье.....	38
ЛУВСАНВАНДАН Д. (МНР). Концепция красоты человека в одном монгольском трактате.....	48
МАРКОВ Г.Е. Проблемы истории хозяйства и материальной культуры кочевников Центральной Азии.....	67
НИКИШЕНКОВА Д.Д. Предсвадебный цикл обрядов у агинских бурят с конца XIX в. по наши дни.....	78
НОВГОРОДОВА Э.А. Искусство древней Монголии.....	87
ОГНЕВА Е.Д. Жанры в тибетском искусстве (живопись).....	98
ОРЛОВА Г.В. А.М. Горький и монгольская литература.....	113
ОСМАНОВ Ф.Л., ДЖАБИЕВ Г.Дж. Из истории города Кабалы и его отношений с зарубежными странами	122
ПОДУЗОВА С.А. Описание бурятской этнографической коллекции в музее истории и культуры народов Сибири ИИФ СО АН СССР	128
СКОРОДУМОВА Л.Г. Изобразительные средства романов Инжинаша "Одноэтажный павильон" и "Палата красных слез".....	136
СПИРИНА И.И. Декор ритуальных изделий (коллекция Омского музея изобразительных искусств)	145

СТАВИСКИЙ Б.Я. "Западные ткани" из Ноин-Улы (к вопросу о культурных связях Средней и Центральной Азии в кушанскую эпоху).....	150
ТКАЧЕВ В.Н. Степные ориентиры в кочевой архитектуре Центральной Азии.....	159
ТУРЧИН П.М. Города кочевников.....	171
ЦЕДЕНОВА С.Н. Художественная концепция личности в монгольском историко-революционном романе.....	178
ЧЫРЬ Л.А. Предварительные замечания о народном искусстве уйгуров.....	188
ЯХОНТОВА Н.С. Переводы "Сутры золотого блеска" на монгольские языки.....	198
СЕРГЕЕВА Т.В. Национальные традиции и современность в живописи Монголии.....	202



Подписано к печати 01.09.83. А-12432.
Усл. п.л. 13,25. Усл. кр.-отт. 13,375. Уч.-изд. л. 12,58.
Тираж 600 экз. Зак. 363. Цена 1 р. 90 к.

Офсетное производство типографии №3
издательства "Наука"
Москва К-31, ул. Жданова, 12/1.

1 p. 90 k.

mp 90