

спрос на слоновую кость (*Ryder A. F. C. Benin and the Europeans. 1485—1897*). London; Harlow, 1969). Однако представляется, что это могло произойти и гораздо раньше, поскольку слоновые бивни в виде завершений бронзовых голов *ухуа* — *элао* еще до прихода европейцев были важнейшим элементом культа царских предков. Косвенно такой вывод подтверждается и устной традицией (*Egharevba J. U. Op. cit. P. 1*): в числе первых легендарных ремесленных объединений в ней фигурирует и союз придворных резчиков по слоновой кости, материал для работы которых, по логике вещей, также должен был поставляться централизованно.

²³ Проломов Ю. Указ. раб. С. 52.

²⁴ Возрожденный Бенин // За рубежом. 1967. № 37. С. 30.

²⁵ Мириманов В. Б. Основные тенденции развития искусства эпохи классообразования // Сов. искусствознание. 79. Вып. 1. М., 1980; *его же*. Становление и эволюция искусства раннеклассовых обществ Тропической Африки // Этнографические исследования развития культуры. М., 1985.

²⁶ History of West Africa. L., 1976. V. 1. P. 242; Lloyd P. C. Yoruba Land Law. London; New York; Ibadan, 1962. P. 54; Mabogunje A. L. Yoruba Towns. Ibadan, 1962. P. 6—8.

²⁷ Кочакова Н. Б. Города-государства йорубов. С. 77.

²⁸ История первобытного общества. Эпоха классообразования. М., 1988. С. 179—181.

²⁹ Bascomb W. Urbanisation among the Yoruba // Cultures and Societies in Africa. N. Y., 1960. P. 262.

³⁰ Кочакова Н. Б. Города-государства йорубов. С. 95.

³¹ См., например: Dapper O. Umständliche und Eigentliche Beschreibung von Africa. Amsterdam, 1671. Цит по: Hodgkin Th. Nigerian Perspectives. An Historical Anthology. London; Oxford; New York, 1975. P. 165.

³² См.: Африканский город (Критический очерк зарубежных концепций). М., 1979. С. 18—22.

³³ Bray J. M. The Economics of Traditional Cloth Production in Iseyin, Nigeria // Economic Development and Cultural Change. 1969. V. 17. № 4. P. 545. Излагается по: Африканский город. С. 20.

³⁴ Кочакова Н. Б. Города-государства йорубов. С. 77.

³⁵ См., например: Дворниченко А. Ю. Эволюция городской общины и генезис феодализма на Руси. С. 64—65; Шапов Я. Н. О функциях общины в Древней Руси // Общество и государство феодальной России. М., 1975. С. 19.

³⁶ Кочакова Н. Б. Города-государства йорубов. С. 77.

³⁷ Африканский город. С. 3.

³⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Т. 3. С. 50.

³⁹ Африканский город. С. 3.

⁴⁰ Бондаренко Д. М. К вопросу о соотношении классогенеза и политогенеза в процессе становления государства // V Всесоюзная конференция африканистов. Тезисы докладов и научных сообщений. Вып. 2. М., 1989. С. 110.

⁴¹ Кочакова Н. Б. Рождение африканской цивилизации. С. 14—17.

фигурирует и союз придворных резчиков по слоновой кости, материал для

© 1991 г., СЭ, № 4

И. Н. Соломоник

ТИБЕТСКИЙ ТЕАТР МАСЛЯНЫХ КУКОЛ

(Об одной восточной параллели
к европейской рождественской
кукольной традиции)

Необычную форму тибетского кукольного театра породили природные условия. Тибет расположен на одном из высочайших на земном шаре плоскогорий. Тибетские поэты называли свою страну *Ганчен* — страной снегов. Но официально местные жители называют ее *Бод*, а себя — *бодпас*. *Тебод* обозначает «Верхний Тибет» — это область, лежавшая на пути первых проникавших сюда европейцев, которые переделали услышанное название в «Тибет»¹. Климат Тибета суров, зимние морозы достигают 30—40°; Последнее обстоятельство и сказалось на появлении уникального кукольного театра — фигуры персонажей лепили из застывшего на холоде сливочного масла.

В Тибете исповедуют буддизм особого толка, называемый в науке ламаизмом². До второй половины XX в. треть населения страны составляли монахи —

ламы, вся светская и духовная власть была сосредоточена в руках высшего духовенства, возглавлял страну с середины XVII в. по 1959 г. далай-лама. Огромное влияние религии на жизнь тибетцев определило характер их кукольного театра: его представления входили в ламаистские праздничные обряды.

История Тибета тесно связана с Китаем, с многовековым подчиненным ему положением. Долгое время по воле китайских императоров Тибет оставался закрытой для иностранцев страной. Пересекать его границы разрешалось только буддийским паломникам, приходившим поклониться буддийским святыням. Поэтому число европейцев, проникавших всякими правдами и неправдами в Центральную Азию, было крайне ограничено. А в составленных ими описаниях Тибета только дважды, насколько мне известно, и то очень бегло, упоминаются кукольные представления. Первое описание встречается в воспоминаниях французского миссионера Юка (в дореволюционном написании — Гюка), тайно от властей путешествовавшего по Тибету в 1846 г. Другое принадлежит этнографу Эрнсту Шеферу, проводившему полевые исследования в Тибете во второй четверти XX в. Сами эти описания очень мало говорят о местном кукольном театре. Но, рассматривая их в контексте исследований религии, верований, обычаев тибетцев, а также театра кукол соседних стран, можно кое-что в этих описаниях объяснить и попытаться их дополнить. Приведу эти два коротких свидетельства, а потом перейду к их комментированию.

Эварист Юк: «Перед главным храмом — театр, в котором все — декорации, куклы — вылеплено из масла. Действующие лица высотой около фута. Они изображают общину лам, собравшихся на молитву. Сначала сцена была пустой. Но вот раздался звук морской раковины, и из двух боковых дверей цепочками вышли младшие по чину ламы. Чуть позже появились старшие ламы, одетые в церемониальные костюмы. Все куклы немного постояли на сцене без движения, а затем, тем же порядком, что и входили, удалились за кулисы. На этом представление закончилось. Спектакль вызвал сильное возбуждение зрителей»³.

Эрнст Шефер: «Наибольшее внимание глазющих священнослужителей и мирян привлекает настоящий кукольный театр. Он состоит из храма, построенного по китайскому образцу и наполовину покрытого крышей. С помощью звона колокола, раздающегося через равные промежутки времени, происходит изгнание беса. В театре представляют пьесу „Оракул“. Разыгрывают ее фигурки из масла. На миниатюрной сцене появляются высокопоставленные ламы. Они бьют в цимбалы, играют на „чинелли“ (?), дуют в рога, читают молитвы. Привлеченный звуками музыки и молитвами, выходит жрец-оракул, также сделанный из масла. Он ведет себя как дикарь и при этом предсказывает нескольким высокопоставленным лицам будущее. После этого фигурки, которые, несмотря на малую величину, держат в руках священные палочки, символы молний, колокольчики, проходят по сцене и затем исчезают; их движения угловаты, отрывисты, как движения всех кукол мира»⁴.

Э. Юк видел представление в знаменитом среди ламаистов монастыре Гумбум, расположенном на северо-восточной окраине Тибета, возле границы с Монголией. Монастырь славен тем, что, по преданию, построен на месте, где «пролилась кровь пупка», т. е. где родился тибетский реформатор буддийского учения создатель культа лам Цзонхава (1357—1419). Французский миссионер приехал в Гумбум в феврале 1846 г. и присутствовал на самом пышном празднестве этого монастыря, отмечаемом в пятнадцатый день первой луны (тибетцы ведут летоисчисление по лунному календарю). По Юку, этот праздник называли «Праздником цветов» (*Fete des fleurs*).

Э. Шефер наблюдал представление столетие спустя в столице Тибета Лхасе во время того же праздника пятнадцатого дня первой луны. Кукольный театр располагался у входа в главный храм Лхасы, в котором находится одна из самых почитаемых святынь буддистов — статуя молодого принца Гаутамы Шакьямуни, сделанная, как считают тибетцы, еще при его жизни.

Тот факт, что описания сделаны в разных концах Тибета и с временным разрывом в столетие, свидетельствует о прочности положения «масляного» театра в ламаистских праздничных обрядах. С чем же именно были связаны его представления? Ответ дают ритуалы праздника, во время которого они исполнялись. В пятнадцатый день первой луны отмечали приходит будды будущего, Майтрейи. В числе совершаемых обрядов было принято приносить жертвы духам — хранителям веры *чойчжунам* (*чойчжонам*). По мнению советского тибетолога Е. Д. Огневой, принесение жертв пятнадцатого дня первой луны берет начало в добуддийском местном культе плодородия; это было одним из жертвоприношений духам, которые, по верованиям древних тибетцев, управляют погодой и, следовательно, влияют на урожай⁵.

Жертвы пятнадцатого дня назывались *чжунгай чодба*⁶. Чодба изготавливались из сливочного масла. Это были статуэтки, скульптуры и рельефные картины на сюжеты ламаистской мифологии, тибетских легенд и преданий, истории, жизнеописаний святых (см. рис. 1). Некоторые картины достигали больших размеров (по словам востоковеда Г. Н. Потанина, от аршина до сажени⁷). Основой масляного рельефа служили шкуры яков. Рельефные изображения полихромно раскрашивались. Щиты с масляными рельефами вставляли в рамы и укрепляли на помостах; так как принесение жертв *чодба* начиналось вечером, с наступлением темноты (оно приурочивалось ко времени первого полнолуния года), то изображения подсвечивались масляными светильниками в виде медных или бронзовых чаш, наполненных топленным маслом, посреди которого в небольшой полене плавал фитиль. Десятки и даже сотни колеблющихся язычков пламени не только освещали картины, но как бы оживляли их, создавая иллюзию движения фигур. (Возможно, по этой причине в Гумбуме ночь первого полнолуния называли иногда еще и «Праздником Света»⁸).

К одной из разновидностей *чжунгай чодба*, видимо, относилось и кукольное представление.

Семантика тибетского масляного театра выясняется, таким образом, довольно легко. Она раскрывается через главное событие праздника — ритуальное подношение духам — хранителям веры художественных изделий из масла, изображающих символы веры, сцены из жизни знаменитых лам и монастырей, из истории страны и буддизма. Богов, сидящих на небе, в стране радости, приглашают этими жертвами на землю, чтобы помочь людям в мирских делах, уточняет смысл жертвоприношения Э. Шефер⁹.

Что касается сюжетов, то здесь известно только одно название, приведенное Э. Шефером, — «Оракул». Но исполнялась ли ежегодно во всех монастырях одна и та же пьеса? Или сюжеты варьировались, как менялись каждый год сюжеты и композиции масляных рельефных картин? Вопросы остаются открытыми. А вот почему разыгрывалась на сцене столичного масляного театра пьеса об оракуле, понять можно — для этого снова следует обратиться к исследованиям по тибетской религии, верованиям, обрядам.

Из них выясняется, что в Тибете был широко распространен культ оракулов. «Культе прорицателей, или оракулов, основан на культе... чойчжонов... или хранителей учения... Чойчжоны вещают устами прорицателей, на которых нисходят... Народ представляет (чойчжонов — И. С.) в виде страшных чудовищ с воинскими доспехами. Поэтому и прорицатель перед нисхождением на него чойчжона надевает шлем, берет в руку пику, саблю или лук со стрелами... Смысл... нисхождения заключается в том, что дух — хранитель учения ради пользы живых существ воплощается в избранного прорицателя. Таких духов — хранителей учения очень много, соответственно чему много и прорицателей»¹⁰.

Среди сонма чойчжонов, нисходящих на избранных ими прорицателей, старшим считался дух Найчун, обитавший, по убеждению тибетцев, в ветвях старого дерева, стоявшего во дворе одного из храмов близ Лхасы. Прорицателя,



Рис. 1. Тибетская икона «Жизнеописание Цзонхавы». Фото В. К. Шульца. Она может дать представление о композиции масляной картины

устаи которого вещал Найдун, признавали главным оракулом Тибета. К нему обращалось за предсказаниями все высшее духовенство, включая далай-ламу. Подробно описал церемонию «ниспускания» Найдунa Г. Ц. Цыбиков (российский этнограф, бурят по национальности, окончивший Петербургский университет и путешествовавший с научными целями по Тибету в 1899—1902 гг. под видом паломника):

«Днем для ниспускания чойчжона предпочтительно избирают... второе число каждой луны, потому что... в тот день чойчжон нисходит сам, а в другие дни посылает кого-нибудь из своих помощников... Местом для ниспускания служит особый храм, называемый Нойчун-ца-хан, посвященный этому чойчжону... В назначенный день с раннего утра монахи выходили на рынок и покупали хвою древовидного можжевельника... Затем начали понемногу собираться во дворе цхан-хана и сжигать... хвою в двух печеобразных курильницах. Около восьми с половиной часов утра явился под звуки труб лама-прорицатель...

со свитой. Спустя немного прибыл и перерожденец (в данном случа — настоятель монастыря, — И. С.) ¹¹..., несомый четырьмя ламами в маленьких прекрасных сделанных носилках китайского образца... Собравшиеся монахи толпились во дворе. Перерожденец... стоял перед дверями храма, откуда слышны были звуки труб, желто-медных ударных тарелок и барабанов; читали... призывные молитвы. Спустя немного под те же звуки показался на крыльце прорицатель в полном облачении, главную часть которого составляли шлем с флагом и одежда из парчи. В правой руке он держал саблю,... в левой — лук. Лишь только он вышел, перерожденец... перекинул через его шею длинный шарф *хадак*. ¹²... Прорицатель, приняв этот дар с видимым почтением, направился к особому устроенному седалищу. Лицо его было искажено и из раскрытого рта выступала пена, которую прислужники вытирали хадаками. Сначала к нему подходила монастырская администрация и просила предсказаний относительно благополучия монастыря, а затем и частные лица, интересующиеся своей судьбой. Прорицатель (отвечал.—И. С.) хриплым голосом отрывисто... Все это он делал стоя. Затем он сел на седалище, и тогда стали по порядку подходить... простые монахи, поднося большую часть хадаки. Некоторые давали на благословение ленточки с узелком на середине для ношения на шее. ... Прислужник прорицателя подносил ленточку ко рту его и вытирал выступавшую изо рта пену, если прорицатель не предупреждал его легким плевком на ленточку. Когда приложились все монахи, прорицатель в новом, усиленном экстазе кинулся к наружным воротам и от них выпустил стрелу из лука. Возвратившись снова на террасу храма, он произнес краткую... речь и... ушел во внутрь храма. Церемония кончилась. Все стали расходиться. Уехал и перерожденец... Немного спустя вышел из храма и прорицатель, уже обратившись в простого ламу» ¹³.

Трудно сказать, насколько точно кукольное представление передавало церемонию прорицания. Но поскольку представление происходило в ночь с 15-го на 16-й день первой луны, а не во второй день месяца, то можно предположить, что оно было не прямым прорицательным актом главного духа — хранителя веры, а скорее всего лишь изображением этой церемонии. Видел ли Юк в Гумбуме сходную прорицательную пьесу или там показывали другой сюжет из монастырской жизни, также определить по его нескольким фразам невозможно. Однако совершенно ясно, что тибетский масляный театр и сюжетно был далек от светской тематики. Его пьесы были тесно связаны с религией и верованиями тибетцев, они так или иначе отражали главные события монастырской жизни, его действующими лицами были монахи-ламы и, возможно, ламаистские божества.

* * *

О внешнем виде масляных кукол, их стилистических и технических особенностях, о способе их изготовления и управления приходится судить лишь косвенно, привлекая к анализу описания других чодба — рельефных масляных картин, и проводя некоторые сопоставления с кукольными театрами других стран, в первую очередь китайским.

В литературе масляным рельефным картинам повезло больше, чем масляному театру — они привлекли внимание большего числа путешественников ¹⁴. Видимо, это связано с непродолжительностью кукольного представления, тогда как щиты с масляными барельефами выставлялись на всю ночь. Приведу несколько выдержек, посвященных внешнему виду масляных рельефных картин.

«Все весьма искусно обработано», — отзывается об изделиях пятнадцатого дня нового года в Лхасе китайский чиновник Лу-хуа-чжу, видевший их в начале 1791 г.

«Нам представились дивные скульптуры, сделанные из масла. Эти „цветы“ были барельефами огромных размеров и чудесной работы. Они представляли эпизоды из истории буддизма. Лица не могли быть изображены с большою

верностью. Фигуры казались живыми, позы естественными, платье настоящим; можно было тотчас узнать, какие материи хотел изобразить художник, особенно же поражала нас отделка мехов. Овчины, тигровые шкуры, лисьи и волчьи меха изображены были до того натурально, что многие дотрагивались до них руками, чтобы удостовериться, не надеты ли на них настоящие меха», — восхищается мастерством картин знакомый уже нам Эварист Юк.

«В ту зиму, когда мы жили в Гумбуме, щитов было выставлено тринадцать. В центре каждого щита обыкновенно вылепляется крупная фигура в позе. На полях вправо и влево от этой фигуры разные сцены: в лесу, на воде, в садах и пр. Гут целая флотилия лодок, прикрытых балдахинами и наполненных человеческими фигурами, мандаринами и китайскими дамами; там нагруженные слоны, пруд, на котором плавают водные птицы и т. п. Все эти барельефы вылепляются по китайским рисункам; как декорация и как передача простого черного рисунка посредством лепной работы эти барельефы обнаруживают большую старательность и трудолюбие, но желания художника самостоятельно приблизиться к природе не видно», — вносит существенные уточнения Г. Н. Потанин, оценивая достоинства картин с позиций явной симпатии к искусству русских передвижников¹⁵.

«Как только стемнело, я отправился к кумирне, во дворе которой должно было сосредоточиться главное торжество. Под высоким навесом, прислоненным к южной стене этой кумирни, были помещены два главных барельефа из масла... Барельефы, имевшие до 22 футов длины и 10 футов высоты, помещались на деревянных подставках, освещались снизу рядом маленьких масляных лампадок. Содержание этих барельефов было религиозное; здесь изображались, конечно, в обычном буддийском стиле, боги и различные сцены будущей жизни в раю и в аду. Главная фигура имела около трех футов вышины; на заднем плане виднелись длинные процессии, битвы и т. п., причем большинство фигур, а их можно было насчитать несколько сот, не имело и восьми дюймов в высоту. Следует также заметить, что каждая подробность была старательно выделана из больших глыб масла и весьма тщательно раскрашена. Эти барельефы-картины окружала прекрасно исполненная рама из цветов, птиц и буддийских эмблем, среди коих то там, то сям выглядывала белка или выступало извивающееся, длинное чешуйчатое тело дракона. Вдоль тропы, проложенной вокруг храма, было расставлено семь других барельефов меньших размеров, а именно длиною около восьми футов и высотой до четырех футов, такого же содержания, как и только что описанные, но заслуживающие особого внимания за действительно артистическое исполнение и за массу положенного на них труда. Для исполнения одного такого барельефа требуется не менее трех месяцев усидчивой работы... Каждый год выходят новые рисунки, и новые художники конкурируют со старыми в красоте и замысловатости своих произведений... Самые искусные в лепке переходят из монастыря в монастырь; слава об их таланте зачастую предшествует им, и их принимают повсюду с распростертыми объятиями». Это подробное описание принадлежит У. Рокхиллу, видевшему празднование пятнадцатого числа первой луны в Гумбуме 14 февраля 1889 г.¹⁶

«На высоких столбах и подставках выставлены различных размеров щиты (натянутая на рамы яковая кожа) с барельефными фигурами и узорами из масла, окрашенного в разные цвета. ... Эти фигуры налепляются на щиты. Более крупные фигуры делаются вчерне из дерева, затем облицовываются маслом», — сообщает еще одну подробность Г. Ц. Цыбиков¹⁷.

«Творческая фантазия художников достигает высшей точки в созданных из масла храмах, в статуях ламаистских божеств и святых... Среди калейдоскопического множества масляных скульптур имеются сцены из жизни больших ламаистских монастырей, из повседневной жизни тибетцев, кочевников, из боевого прошлого тибетского народа; ... символы в виде священного лотоса, борющихся драконов, страшных чудовищ, держащих в руках колесо жизни,

священных спиралей, кругообразных изображений неба и ада;... превосходно разрисованные будды и бодхисаттвы в своих дворцах и парках. Кроме того, представлены легендарные события из жизни глав ламаистской церкви и других мистических личностей в прекрасных одеяниях, в мехах, сидящих на коврах в естественных позах. Будь то пейзажи, мифические персонажи или лошади, слоны, ...черепахи, ...гордые журавли или другие представители фауны — характерные детали, атрибуты и индивидуальные особенности всегда настолько точно переданы, что все отдельные фигуры составляют как бы единую мозаичную картину гигантского пантеона», — делится своими впечатлениями Э. Шефер¹⁸.

Думается, не будет большой натяжкой предположить, что все масляные «жертвы пятнадцатого», включая и кукол, выполнялись в одной манере, по общим канонам, принятым в ламаистских монастырях. Во всяком случае, все исполнители были ламами. Это подтверждают замечания Г. Ц. Цыбикова и Э. Юка по поводу изготовления «цветов» и «жертв пятнадцатого».

Согласно Юку, приготовления к «Празднику цветов» начинаются за три месяца до торжества¹⁹. Совет из высших лам монастыря («Совет цветов») выбирает главного автора проекта, назначает 20 лам из числа лучших художников и скульпторов монастыря²⁰. Каждый год создается новый замысел «цветов». Автор проекта рисует эскизы цветов, и после одобрения их советом мастера приступают к изготовлению масляных жертв. Труд исполнителей был крайне тяжелым, мучительным — скульпторы работали ежедневно в течение более двух месяцев в холодном помещении, все время окуная руки в ледяную воду, чтобы материал лепки — масло — не размягчался, чтобы теплота пальцев не деформировала тонкие контуры рельефного рисунка. И так как джунгай чодба готовили в самое холодное время года, монахи, лепившие масляные фигуры и картины, постоянно преодолевали боль и ломоту в пальцах, наживали неизлечимые болезни суставов и очень скоро становились калеками. От скульпторов масляные изображения переходили в руки живописцев, и те раскрашивали их, используя пять красок²¹. За несколько дней до праздника в честь Майтрейи все должно быть готово. Совет смотрел и принимал сделанную работу (а кукольники, вероятно, играли перед ним предстоящий жертвенный спектакль), к вечеру пятнадцатого числа нового года «жертвы» выставлялись около монастырских храмов.

По словам Цыбикова, порядок изготовления масляных изображений в Лхасе был несколько иной. Знатные богатые семейства и общины лам (монахи устраивали складчину) заказывали картины выбранным ими мастерам. Мастерами были монахи, которые получали за работу плату, «соизмерявшуюся с искусством мастеров», среди них многие пользовались большой известностью, а иногда и славой²².

* * *

Описания масляных рельефных картин позволяют спроецировать на кукольный масляный театр следующее:

Во-первых, куклы должны были отличаться высокой художественностью, искусностью лепки, тончайшей отделкой деталей. (Вспомним свидетельство Юка, утверждавшего, что зрителям хотелось проверить, не настоящие ли меха надеты на фигуры.)

Во-вторых, в стиле масляных кукол сказывалось влияние канонов китайского искусства (на это прямо указывает Г. Н. Потанин).

В-третьих, замечание Г. Ц. Цыбикова о том, что центральные фигуры на барельефах делались из облицованной маслом деревянной болванки, наводит на мысль о конструкции масляных кукол: вероятно, остов куклы составлял деревянный стержень, на который налеплялся толстый слой масла, обработанный затем скульптором. Нижний конец деревянной палки-остова спускался под фигуру и служил для управления куклой, для движения ее по сцене. Руки



Рис. 2. Эскиз тибетского кукольного театра, выполненный
Л. Дагъябом

кукол были скорее всего неподвижными — персонажи представлений, судя по описаниям, держали разные предметы.

В-четвертых, сравнение Шефером кукольного театра с китайским храмом, а также рисунок Лодена Дагъяба — тибетца по происхождению, впоследствии тибетолога, ведущего исследования в одном из западногерманских университетов²³, — позволяют представить конструкцию сцены тибетского театра масляных кукол. Сравнение Шефера сразу же напоминает об устройстве китайского театра *будайси*, театра-ширмы с надстройкой: задняя половина надстройки представляет собой домик с четырехскатной крышей и двумя входами в фасадной стене, а передняя как бы террасу этого домика; действие происходит на террасе, через двери персонажи выходят на сцену и удаляются с нее. На рисунке д-ра Дагъяба театрик больше похож на юрту кочевников: вместе с домиком с верандой в верхней части фасада ширмы прорезано прямоугольное, вытянутое по горизонтали отверстие — собственно кукольная сцена (см. рис. 2). Д-р Дагъяб пояснил, что весь театрик изготавливался из кожи, на которую на носили декоративные цветные узоры из сливочного масла. Видимо, конструкция театрлика сделана из деревянных рам, обтянутых кожей яков, отверстие-сцена прорезалось выше голов спрятанных внутри кукловодов. Сцену должны были освещать масляные светильники, их колеблющееся на ветру пламя — оживляло кукол, возмещая до некоторой степени скульптурную застылость лиц и поз

Тибетский масляный театр, таким образом, — театр кукол на палке. Его куклы управляются снизу и выступают на сцене-ширме, скрывающей актеров. Прием изображения действия — иллюзионный, предлагающий зрителям поверить в самостоятельную жизнь кукол. Тибетский масляный театр давал свои спектакли под открытым небом, и это его сближает со многими уличными кукольными театрами. Но в отличие от большинства представлений такого рода, дошедших до нас в виде чисто светских представлений, он, видимо, еще далек от простого светского развлекательного зрелища, его спектакль хотя и вышел за пределы храма, но далеко не ушел — остановился на его пороге. Он еще очень тесно связан со всем, что происходит внутри храма, и поэтому в отличие от других уличных кукольных театров его можно было увидеть только раз в году и только в одном определенном месте. Его создателями и исполнителями были монахи. Представление было, видимо, ритуальным действием — принесением жертвы божеству или духам. Для каждого представления изготавливали новых кукол, после него куклы уничтожались — перед рассветом шестнадцатого дня все масляные жертвы выбрасывали на съедение воронам или растаптывали и полученное топленое масло продавали потом как целебное средство²⁴.

В заключение описания можно еще объяснить название праздника, услышанное Э. Юком и переведенное им как «Праздник цветов». Разгадку происхождения этого термина предложил Г. Н. Потанин: «Выставка масляных работ по-тангутски называется „чоба“, жертва; монголы зовут ее „чечек“, цветок; по-видимому, это перевод с китайского, на котором одним словом „хуар“ передаются и „цветок“ и „картина“»²⁵. Прокомментировала это замечание преподаватель китайского языка Института стран Азии и Африки при МГУ Хуан Шунин: речь идет о слове *ху-а*, которое в зависимости от тона меняет значение. В китайском четырехтоновом языке это слово, произносимое первым тоном, означает цветок, четвертым — картину. На письме «цветок» и «картина» изображаются разными иероглифами. Видимо, на слух монголов, в языке которых тон не служит смысловозначительным признаком, слово *ху-а* воспринималось как полисемантическое, обозначающее одновременно и «цветок» и «картину».

Теперь перейду к сравнению тибетской традиции с европейской рождественской, иллюстрирующей евангельские рассказы о появлении на свет младенца Иисуса и о поклонении ему его первых почитателей.

Прежде всего отмечу типологические параллели между этими на первый взгляд такими далекими традициями. Они просматриваются по целому ряду признаков.

Во-первых, по связи их с религией, с культами определенных божеств (в Тибете — с поклонением чойчжонам, в Европе — с поклонением Святой Деве Марии и Иисусу Христу).

Во-вторых, по привязанности представлений к единственному в году религиозному празднику, по временной ограниченности периода, в который играют представления (в Тибете это ночь полнолуния первого месяца года, в Европе — неделя от Рождественской ночи до Дня Королей, или в терминологии календаря православной церкви — до Крещения).

В-третьих, по жестким рамкам содержания, обязательно отражающего события, лежащие в основе отмечаемого церковью праздника.

В-четвертых, по типу куклы (и там и здесь — примитивная по механизму движения фигурка, насаженная на палку-стержень, за которую ее держит кукловод и ведет вдоль сцены).

В-пятых, по иллюзионному способу показа (в обеих традициях кукловоды скрыты от глаз зрителей, куклы как бы живут самостоятельной жизнью).

Наряду с параллелями между этими двумя традициями просматриваются

и различия, и сравнительный анализ наблюдаемых несовпадений помогает, как мне представляется, понять некоторые темные места в истории европейского рождественского театра.

К примеру, несколько слов об одном из «темных мест», которое можно выставить при помощи тибетского театра.

Историки, восстанавливая прошлое рождественского театра, дошедшего до нас в светской народной форме южнофранцузских крешей (*la crèche*), польских шопок, украинских вертепов, белорусских батлеек и т. п., выводят его происхождение от итальянских *презепио*. Первоначально *презепио* представляли собой ящики с мизансценой из статуэток, изображающей момент поклонения чудесно рожденному младенцу. Этот «неподвижный театр» выставляли в алтаре храма. Делали это служители храма, выставление ящика входило в церковную праздничную обрядность (напомню, что слово *презепио* означает «ясли»; по преданиям римской церкви, подлинные ясли, в которых лежал новорожденный Иисус, были перевезены в VII в. в Рим, хранились там в одной из церквей, а несколько веков спустя по почину Франциска Ассизского служители культа стали делать на Рождество копии вифлеемских яслей и выставлять их в алтарях храмов). В некоторых католических церквях этот обычай сохранился до настоящего времени. Но он же породил и светский рождественский театр. Однако в истории развития рождественского театра остается звено, не имеющее достаточной фактической основы — выход ящика за пределы храма, переход его из рук служителей храма в руки мирян, приобретение неподвижной статуэткой движения в пространстве. Эту фактическую лакуну исследователям приходилось домысливать, предлагать свои гипотезы трансформации церковного неподвижного театра в профанный народный подвижный.

Знакомство с тибетской традицией, как мне представляется, дает нам реальную модель одного из моментов такого перехода. В Тибете мы застаем фазу развития, скрытую в недрах истории европейского рождественского театра: тибетский театр вышел из алтаря храма, но далеко от него еще не отделился: он остановился у входа в храм, оставаясь еще в руках служителей культа (представления дают монахи); искусно выделанные монахами же статуэтки получили самое примитивное движение — они способны вереницей проплыть перед глазами зрителей, но не более этого, у них еще нет подвижных деталей.

Эти две культурно и географически далекие, но типологически близкие, параллельные традиции оборвались примерно в одно время, однако на разных этапах развития. Конечный этап тибетского масляного театра приходится на более раннюю стадию развития относительно европейского: он еще не оторвался полностью от храма, не перешел окончательно в мирские руки, не «разбавил» религиозные сюжеты светскими, не наделил своих кукол более сложным движением (которое получило наибольшее развитие во французских крешах, где по всем параметрам рождественский театр так далеко ушел от своего итальянского источника, что слово *крешь* на юге Франции в XIX в. воспринималось как синоним кукольного театра).

Сравнительный анализ территориально и культурно далеких, но типологически близких кукольных традиций может, таким образом, оказаться очень полезным при изучении кукольного театра, особенно в тех случаях, когда в его истории имеются лакуны, вынуждающие исследователей перебираться от факта к факту по шатким гипотетическим мосткам. Он как бы придает реальные контуры тем звеньям истории, которые отсутствуют в описаниях одной традиции, но сохранились в другой.

Примечания

¹ Кюнер Н. В. Описание Тибета. Ч. 1. Вып. 1. // Изв. Восточного ин-та. Т. 21. Владивосток, 1907. С. 1—6; Котвич В. Введение // Дас С. Ч. Путешествие в Тибет. СПб., 1904. С. XI; Уиннингтон А. Тибет. М., 1958. С. 93. (Оригинал на английском языке издан в 1957 г.: Tibet. Record of a Journey by Alan Winnington. L., 1957).

² По наблюдениям советского монголоведа Н. Л. Жуковской, в последние три десятилетия в европейской науке наблюдается явный отказ от этого термина и переход к этнорегиональным обозначениям разновидностей буддизма — «тибетский буддизм», «монгольский буддизм» и др. Причина этого, объясняет Н. Л. Жуковская, кроется в политическом конфликте между далай-ламой и правительством КНР. Последнее после эмиграции далай-ламы из Тибета объяснило санкционированный правительством разгром тибетских монастырей тем, что тибетский ламаизм — якобы не настоящий буддизм, а его деградировавшая форма. В ответ далай-лама призвал своих последователей на Востоке и на Западе отказаться от термина ламаизм, вернувшись к изначальному обозначению религии — буддизм. (Устное сообщение Н. Л. Жуковской. См. также: *Жуковская Н. Ламаизм // Азия и Африка сегодня*. 1983. № 6. С. 58—61).

³ *Huc E. R. Souvenir d'un voyage dans la Tartarie, le Thibet et la Chine pendant les années 1844, 1845 et 1846*. Т. II. Р., 1850. Р. 100. Вольный перевод на русский язык был сделан по второму изданию 1862 г.: *Гюк Э. Р., Габэ Ж.* Путешествие через Монголию в Тибет, к столице Теламы. М., 1866. (2-е издание: 1870).

⁴ *Schäfer E. Fest der weissen Schleier*. München, 1954 (?). S. 184.

⁵ Предположение высказано Е. Д. Огневой в рецензии на данную статью.

⁶ *Цыбиков Г. Ц.* Буддист паломник у святынь Тибета. Пг., 1919. С. 37.

⁷ *Потанин Г. Н.* Тангутско-тибетская окраина Китая и Центральная Монголия. Т. I. СПб., 1893. С. 390.

⁸ *Thubten J. Norbu. Tibet Is My Country*. N. Y., 1961. P. 136.

⁹ *Schäfer E.* Op. cit. S. 183.

¹⁰ *Дас С. Ч.* Путешествие в Тибет. СПб., 1904. С. 188. (Оригинал на английском языке издан в 1902 г.: *Das S. Ch. Journey to Lhasa and Central Tibet*. L., 1902). Детальный анализ института прорицателей дает австрийский тибетолог Пене де Небезкий-Войковиц. См., *Nebesky-Wojkowitz R. de. Oracles and Demons of Tibet*. Graz, 1975.

¹¹ «Перерожденцы», или «живые будды» (тибетск. *тулку, трулку*, монг. *хубилган*) — воплощения живых существ, достигших нирваны. К середине XX в. в Тибете насчитывалось около тысячи «перерожденцев». К ним принадлежало все высшее духовенство; настоятели монастырей всегда входили в этот раздел «живых богов» (см.: *Позднеев А. М.* Очерки буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии. СПб., 1887. С. 233, 248; *Леонтьев В. П.* Редакторское примечание // *Уиннингтон А.* Тибет. М., 1958. С. 29; *Жуковская Н. Л.* Ламаизм и ранние формы религии. М., 1977. С. 197).

¹² Хадак — длинный и узкий платок из шелковой или бумажной ткани, подносимый в дар как символ почтения, дружбы и благожелания. Платки были желтого, черного, белого, сиреневого цветов; на некоторых в середине были вытканы изображения божеств. См.: *Позднеев А. М.* Ургинские хутухты. СПб., 1880 (на обложке 1879). С. 78. По наблюдениям Н. Л. Жуковской, хадаки бывают часто также голубого цвета.

¹³ *Цыбиков Г. Ц.* Указ. раб. С. 47—49.

¹⁴ Упоминания о масляных картинах, их краткие описания я нашла у следующих авторов: *Лу-хуа-чжу.* Описание Тибета в нынешнем его состоянии. (Пер. с кит. о. Иакинфа -- Н. Я. Бичурин). СПб., 1828. С. 126; *Huc E. R.* Op. cit. Т. 2. Р. 98—99; *Потанин Г. Н.* Указ. раб. Т. I. С. 390; *Rockhill W. W.* The Land of the Land of the Lamas. L., 1891. P. 69—71. (Рус. перевод: *Рокхиль В. В.* В страну лам. СПб., 1901. С. 51—52); *Цыбиков Г. Ц.* Указ. раб. С. 198—199; *Козлов П. К.* Монголия, Амдо и мертвый город Хара-Хото. М.; Пг., 1923. С. 291; *McGowern W. M.* To Lhasa in Disguise. L., 1924. (Рус. перевод: *Мак-Говерн В. М.* Переодетым в Лхасу. М.; Л., 1929. С. 202—203); *Schäfer E.* Op. cit. S. 182—183; *Thubten J. Norbu.* Op. cit. P. 136—139, 190; *Stein R. A.* La civilisation tibétaine. P., 1962. P. 179, 182; *Ekvall R. B.* Religious Observances in Tibet. Chicago; London, 1964. P. 174—175; *Огнева Е. Д.* Тибетцы // Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Новый год. М., 1985. С. 217—218.

¹⁵ Г. Н. Потанин пересказывает сюжет одной из картин, слышанный им от местного жителя: «Наш приятель Сэрэн... однажды видел представленной на одном шите историю женщины Барма. Это была злая старуха, поедавшая детей. Один бурхан („бурхан“ — от санскр. „будда“, в монгольском языке бурханами называют божеств, а также их изображения, — И. С.) взял у нее самого маленького сына и заключил в чашу. Старуха Барма стала рыдать и просить бурхана возвратить ей ребенка. Бурхан сказал: „Вот я взял у тебя одного ребенка и ты жалеешь и плачешь. Как же ты не думаешь, что и другим матерям также жалко своих детей и ешь их?“. Барма почувствовала стыд, и бурхан возвратил ей ребенка, после чего Барма больше не ела детей». (*Потанин Г. Н.* Указ. раб. Т. I. С. 390).

Еще один конкретный пример содержания встречаем у Тхубтэна Норбу; он рассказывает, как однажды сам предложил сюжет для масляной рельефной картины; она была выполнена по его плану одним из лучших мастеров Гумбума. Картина изображала вид Лхасы со всеми наиболее значительными постройками города и с дворцом далай-лам Поталой в центре. Во дворец въезжал далай-лама (младший брат Тхубтэна). Он сидел в своем роскошном паланкине, а за ним тянулась длинная торжественная процессия. (*Thubten J. Norbu.* Op. cit. P. 136—137).

¹⁶ *Rockhill W. W.* Op. cit. P. 69—71.

¹⁷ *Цыбиков Г. Ц.* Указ. раб. С. 198—199.

¹⁸ *Schäfer E.* Op. cit. P. 182—183.

¹⁹ *Huc E. R.* Op. cit. Т. 2. Р. 96.

²⁰ В монастырях Тибета и Монголии сложилась многоступенчатая иерархия монастырских чинов, в которой художники занимали далеко не последнее место. Русский монголовед А. М. Позднеев называет до 30 чинов; в этой монастырской табели о рангах художникам отводится восемнадцатое

место. См.: Позднеев А. М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии. СПб., 1887. С. 156—168.

²¹ О пятицветии масляных жертв упоминает Лу-хуа-чжу. См.: Лу-хуа-чжу. Указ. раб. С. 126.

²² Цыбилов Г. Ц. Указ. раб. С. 199.

²³ В 1980 г. д-р Л. Дагъяб был в Москве, рассказал о тибетском масляном театре, который видел в детстве, и нарисовал по памяти эскиз его внешнего вида.

²⁴ Schäfer E. Op. cit. S. 185; Нус E. R. Op. cit. T. 2. P. 102—103.

²⁵ Потанин Г. Н. Указ. раб. С. 390. По замечанию Н. Л. Жуковской, более близким к звучанию монгольского слова «цветок» было бы написание его как *цэцэг*.

© 1991 г., СЭ, № 4

Л. А. И в а н о в а

ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ЭКСПОНАТА НА ПРИМЕРЕ ТАИТЯНСКОГО «ПЛАЩА Р. ФОРСТЕРА» ИЗ МАЭ.

(О роли документов в идентификации экспоната)

Атрибуция музейного артефакта по задачам близка источниковедческому анализу документа в историческом исследовании. Без знания того, кто, где, с какой целью, а главное когда создал изучаемый документ, его использование в качестве источника может привести к сомнительным и даже ложным выводам. Точно так же установление по возможности всех этих данных должно предвлекать рассмотрение музейного артефакта в качестве историко-культурного феномена. И в первую очередь желательно знать датировку, или возраст изучаемой вещи. Если подходить строго, возраст любого предмета надсчитать с момента его изготовления. Однако в музейной документации отсутствие этих данных является скорее правилом, чем исключением. В особенности это относится к ранним коллекциям, собиратели которых, как правило, не интересовались такими подробностями. В этой ситуации следующими хронологическими рубежами выступают дата приобретения экспоната и дата его поступления в музей. Практически они никогда не совпадают, и очевидно что каждая из этих дат оставляет открытым вопрос о времени изготовления предмета. Однако любая из них маркирует время, позднее которого вещь не могла быть изготовлена¹. В свете этого сведения о поступлении экспоната в музейное собрание и их критический разбор приобретают первостепенное значение.

В 1986 г., при подготовке выставки «Путешествие в Океанию» для показа в Финляндии, я имела возможность познакомиться и тщательно изучить все собрание океанийской тапы в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (далее — МАЭ*) в Ленинграде. В настоящее время оно насчитывает около 150 экспонатов, происходящих с различных островов региона, собранных за 200 лет, начиная с последней четверти XVIII в. В процессе работы у меня сложилась обоснованная уверенность, что датировки ряда экспонатов из тапы крайне занижены, т. е. возраст артефактов увеличен. В какой-то мере это можно объяснить существовавшей в музее практикой фиксации новых поступлений, которая далеко не всегда позволяет идентифицировать экспонат с документальной записью о нем. Известно, что в отношении этнографических коллекций XVIII в.

* МАЭ стал наследником Петровской Кунсткамеры, поэтому в статье оба названия музея упоминаются как синонимы.