

Н. Р. Гусева

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕМЕСЛА ИНДИИ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ЭТНОГРАФИИ
имени Н. Н. МИКЛУХО-МАКЛАЯ

Н. Р. Гусева

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕМЕСЛА ИНДИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1982

74
Г96

Ответственный редактор
Э. В. ПОМЕРАНЦЕВА

Гусева Н. Р.
Г 96 Художественные ремесла Индии. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1982.

239 с. с ил.

В книге дается исторический обзор развития индийского художественного ремесла, рассказывается об основных типах традиционной одежды и тканях, из которых она делается. Характеризуются наиболее значительные виды художественных ремесел: обработка металла, ювелирное дело, керамическое производство, резьба по дереву и кости, плетение и др.

Г $\frac{0508000000\text{-}103}{013(02)\text{-}82}$ 218-82 74

© Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1982.

Глава I
ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Открытие в 20-х годах нашего века цивилизации долины Инда, или Хараппской цивилизации, явило миру огромное число предметов материальной культуры, созданных в древней Индии в III—II тысячелетиях до н. э. Наряду с земледельческими орудиями, керамическими водопроводными трубами и множеством других утилитарных предметов из глины, камня и металла, свидетельствующих о развитом хозяйстве древнего общества, при раскопках были обнаружены высокохудожественные изделия, служившие и для практического бытового использования, и для декоративного убранства жилья, и для проведения культово-религиозных обрядов. По мере выявления новых очагов этой цивилизации к востоку и юго-востоку от первых обнаруженных археологами городов долины Инда, Хараппы и Мохенджо-Даро, выявлялось и все большее количество предметов художественного ремесла.

Изделия художественного ремесленного производства той эпохи многообразны: керамические орнаментированные сосуды, изготовленные на гончарном круге, бронзовые, серебряные и золотые украшения и утварь, орнаментированные ткани, изделия из слоновой кости. Особое место занимают предметы, которые в литературе принято именовать печатями,— небольшие квадратные и прямоугольные (изредка — цилиндрические) пластины из мягкого камня, керамики и фаянса, на лицевой поверхности которых вырезались изображения животных, растений, людей, предметов утвари и надписи или пиктографические знаки, а на обратной делались шишкообразные выступы со сквозным отверстием для шнура (на некоторых печатях этих выступов нет, и сквозное отверстие для шнура высверлено в самом теле печати). Из камня изготовлялись и некоторые сосуды и статуэтки.

Найдено много украшений из стекловидной пасты и фаянса, мелкие фигурки из этих материалов и из глины, предметы, украшенные перламутром, изделия из раковин и т. п. [см. 39; 207]. Есть основания полагать, что изготовлялись и различные поделки из дерева, а также плетеные изделия, но они не дошли до нашего времени.

Исследователи находят много следов хозяйственных и культурных связей между населением ареала цивилизации долины Инда и населением других частей древнего мира — Ирана, Месопотамии, Египта, Крита. О том, что жители долины Инда знали искусство кораблевождения, говорят изображения весельных судов, обнаруженные при раскопках. Письменные источники, найденные в Вавилоне, подтверждают наличие связей Месопотамии с долиной Инда. Полагают, например, что «большим торговым центром обмена товарами между долиной Инда и Ираком был остров Бахрейн в Персидском заливе» [34, с. 67]. На территории многих стран древнего мира археологами обнаружены различные предметы из ареала цивилизации Хараппы, равно как и в долине Инда найдены вещи, произведенные в других странах: бусы, печати, сосуды, статуэтки и т. п. [39, с. 128—132; 22, с. 373—378; 62, с. 200—243].

Наиболее древние, доступные археологам слои цивилизации долины Инда датируются первой четвертью III тысячелетия до н. э., но возникла она раньше — ее древнейшие слои скрыты подпочвенными водами и поэтому исследованию подлежать не могут.

Этническая принадлежность древнего населения Хараппской цивилизации не может быть установлена до тех пор, пока не будут расшифрованы надписи на печатях. Подавляющее большинство ученых сходятся в предположении, что язык древних насельников северо-западных областей Южноазиатского субконтинента относился к семье дравидийских языков, на которых говорят население современной Южной Индии, некоторые малые народы Центральной Индии и немногочисленный народ брагуи в Пакистане, являющийся, возможно, сохранившейся здесь частью древнейшего населения.

Цивилизация Хараппы прекратила свое существование в конце первой — начале второй четверти II тысячелетия до н. э. Следы ее влияния прослеживаются в более поздних культурах, развившихся на южных и восточных границах ее ареала.

Причины упадка цивилизации долины Инда не выяснены с точностью. Предполагают, что единой причины и не было и что эта цивилизация пришла в упадок под воздействием ряда факторов, к числу которых относятся и такие природные явления, как разливы рек и землетрясения, и такие исторические события, как набеги воинственных племен арьев (ариев). Нам важно здесь отметить, что сохранившаяся часть населения, создавшего цивилизацию Хараппы, в значительной своей части стала, очевидно, переселяться в глубинные области субконтинента, унося с собой и сохраняя в своей среде производственные навыки, выработанные в предшествующие века, и ту духовную культуру, которая развилась в пределах районов, охваченных границами распространения цивилизации. Население, не покинувшее своих земель, в течение многих веков подвергалось ин-

тенсивной этнокультурной ассимиляции, в результате чего усвоило много элементов культуры, принесенной арьями. Но это был не односторонний процесс — арьи в эпоху первоначальных контактов тоже заимствовали многое из традиционной культуры местного населения и, расселяясь в дальнейшем по субконтиненту, продолжали усваивать все больше и больше хозяйственно-производственных и культурных навыков, выработанных жителями страны в течение длительного периода приспособления к ее климатическим и географическим условиям. В число этих навыков входили и приемы ремесленного производства, распространившиеся по всей территории Индии в эпоху этих массовых переселений народов.

Раскопки, проведенные индийскими археологами в восточных и южных областях Индии, показали, что здесь культуру позднего каменного века сменила почти непосредственно культура железа: найдено очень мало предметов из меди и бронзы наряду с большим количеством каменных (микролитических) орудий и многими предметами из железа [22, с. 472—482].

Железная металлургия была издревле известна племенам, населявшим плоскогорье Чхота-Нагпур (где сосредоточены и современные металлургические предприятия Индии). И в древнейших источниках упоминаются племена асуров, умеющих выплавлять железо, и в наше время существует на указанной территории малочисленный народ, носящий то же название, который известен тем, что выплавляет железо ручным способом в домашних печах.

В долине Ганга в эпоху, предшествующую приходу арьев, жили племена, создавшие «культуру медных кладов и желтой керамики». Большинство исследователей считает их предками современных центральноиндийских народов, говорящих на языках семьи мунда [14; 15, с. 217—218]. Медные и бронзовые изделия до наших дней изготовляются многими малыми народами, населяющими эти области, и традиционный стиль этих изделий заметно отличает их от металлических поделок, вырабатываемых ремесленниками других районов Индии.

Ученым сравнительно мало известно о ремесленном производстве самих арьев. Древнейший памятник их устной литературы — сборник молитвенных гимнов и песнопений «Ригведа», сложившийся окончательно уже на территории Индии в конце II тысячелетия до н. э. [19а, с. 27], содержит лишь небольшое число упоминаний о производившихся в арийском обществе предметах материальной культуры. Предполагают, что с одним из племен арьев можно связывать производство серой расписной керамики, локализуемой в верхнем течении р. Ганг на территории Восточного Пенджаба, а также серую и красную керамику и железные изделия из раскопок на территории севера Пакистана [19а, с. 28].

Судя по гимнам «Ригведы», а также по описаниям жизни

арьев, содержащимся в других древних текстах, равно как и по данным археологических раскопок, прослеживающих пути продвижения этих племен с их предполагаемой прародины в Северном Причерноморье на юг через Кавказ и Закавказье и на восток через Среднюю Азию, они умели производить колесницы, окованные металлом, конскую упряжь, оружие, доспехи и украшения из бронзы, железа и золота, а также деревянную и керамическую утварь [122, с. 83, 86, 119; 22, с. 464, 468—469; 55].

Если при раскопках в ареале цивилизации Хараппы были обнаружены остатки ткани и нитей, доказывающих, что его население знало хлопок и шелк, то о тканях, изготовлявшихся древними арьями, науке ничего не известно. Можно предполагать, что арьи умели прясть шерсть и делать шерстяные ткани, потому что развитое овцеводство связано с этим занятием. Возможно, они изготовляли и более легкие ткани из волокна дикорастущих растений, но описаний этого процесса не сохранилось.

Одним из высоко почитаемых богов древнеарийского пантеона был Вишвакарман (буквально — «Вседелатель») — бог созидательной работы. Он вошел в общеиндийский пантеон и до сих пор почитается как покровитель ремесленников.

В I тысячелетии до н. э., в эпоху широкого развития процессов взаимной ассимиляции народов и этнографических групп арийского, неарийского и смешанного происхождения, в эпоху возникновения древнеиндийских государств, ремесленное производство повсеместно расцветает. В памятниках ведической литературы, создававшихся в этот период, отражено становление городского ремесла, отличавшегося большим разнообразием [270; 186; 196; 106]. Если ремесленники, работавшие в деревнях, изготовляли предметы сугубо утилитарного характера, то город, где располагался двор правителя, жила знать и концентрировалось зажиточное население, требовал от ремесленников умения производить предметы роскоши: богато орнаментированные ткани, драгоценные украшения, изысканную домашнюю утварь, тонко отделанное оружие и т. п.

В памятниках письменности отражены процесс складывания каст ремесленников, а также законы и регуляции, которые касались положения этих каст в обществе, условий их работы, сбыта их продукции и т. д. Из такого памятника, как «Артхашастра», который в науке принято датировать или эпохой Маурьев (т. е. относить его приблизительно к IV—III вв. до н. э.), или эпохой Гуптов (т. е. III—IV вв. н. э.) [1], можно извлечь много конкретных указаний и предписаний относительно правового положения ремесленников и оценки качества их продукции. Главы «Артхашастры», содержащие эти материалы, как бы подытоживают и объединяют многие разрозненные данные о развитии ремесла в древней Индии, встречающиеся в дру-

гих письменных памятниках. Этот трактат, название которого дословно переводится как «Наука о пользе» (выгоде) (т. е. «о достижении пользы, или выгоды»), отражает разные стороны жизни развитого монархического государства древней Индии и состоит из предписаний и советов, относящихся к самому монарху, его родне, его приближенным, армии, охране, слугам, жителям городов и сел и т. д.,— предписаний, долженствовавших, судя по тексту, иметь силу закона. В трактате, в частности, подробно оговариваются условия сбора и получения сырья и красителей, способы определения качества этих материалов, некоторые технологические процессы производства тех или иных ремесленных изделий, меры по проверке их качества и, наконец, условия их продажи или их сдачи в царскую казну.

Из текста этого памятника мы узнаем, что в древней Индии широко применялись окрашенные и неокрашенные ткани и тканые изделия из шерсти, шелка, льна и хлопка, предметы из различных металлов (особое внимание уделяется доспехам, оружию и ювелирным украшениям), изделия из дерева, плетеные изделия. Есть в нем отдельные разделы, посвященные надзору за ремесленниками и наблюдению за купцами [10, разд. 76, 77]. В этих разделах упоминается также об объединениях ремесленников и их руководителях, из чего можно сделать правомерный вывод, что в обществе формирующихся каст складывались и касты ремесленников, возглавлявшиеся, по всей видимости, традиционными выборными советами — панчаятами, несшими ответственность как за качество изделий, так и за их сбыт.

В разновременно возникавших на протяжении, очевидно, не менее 8—10 столетий книгах эпической поэмы «Махабхарата» содержатся подробные и цветистые описания различных изделий художественного ремесла, служивших и для нужд повседневной жизни, и для украшения дворцов и мест жертвоприношений, и в качестве приданого богатых невест, и в качестве даров, раздаваемых царями и знатными или богатыми людьми в дни праздников и торжеств.

Исследователями еще не проделана работа по датировке отдельных сказаний «Махабхараты», поэтому трудно определить, к какому веку следует относить то или иное ремесло, описываемое в поэме. В основной своей части, однако, она создавалась в I тысячелетии до н. э., и лишь некоторые разделы вошли в нее в первой половине I тысячелетия н. э., когда, как предполагают, она подверглась редактированию и была сведена в памятник, более или менее унифицированный по своей идеологической направленности. В любом случае мы видим в этой поэме множество описаний различных производившихся в древней Индии предметов ремесла, что свидетельствует о высоком уровне развития художественных промыслов. Так, в состав приданого, данного за Субхадрой, сестрой великого богочело-

века Кришны, входили помимо множества слонов, коней и коров также тысяча девушек «в прекрасных украшениях и нарядах, в (ожерельях) из ста золотых бусинок» и много «богатств и драгоценных камней, одеял, легких и белых, как пена, одежд и шерстяных тканей...» [43, с. 555]. В других главах эпоса постоянно упоминаются искусно выстроенные дворцы из резного дерева, инкрустированные металлическими узорами двери, резные решетки на окнах, причудливые по своей форме троны, многоцветные ковры, прекрасные сосуды и т. п.

В эпоху дальнейшей дифференциации профессий и усложнения производственных процессов в средневековой Индии все более четко вычленялись касты ремесленников. Дж. Неру определял эти группы как своего рода профессиональные союзы или гильдии ремесленников и подчеркивал, что им было свойственно чувство общей культуры и общих традиций [45, с. 264].

Постепенно оформлялись и находили себе соответствующее место в неписаном кодексе обычного права регуляции, касающиеся производственных взаимоотношений между членами ремесленных каст и членами других каст индусского общества [9, с. 34—49]. Сложились четко регламентированные отношения взаимного обслуживания и выработались условия оплаты труда ремесленников: в обмен на их товары члены других каст сельской общины отдавали определенную долю производимой продукции (зерна, овощей, соломы, молока и т. д.) или обязаны были оказывать им определенные услуги (это относилось к жрецам, сторожам, стиральщикам, брадобреям, уборщикам и т. п.). В пределах замкнутых самообслуживающихся сельских общин эти связи приобрели такую устойчивую форму, что сохраняются во многом и в наше время.

Сельская община в значительной степени сохранила свой самодовлеющий характер и в эпоху развития в Индии капиталистических отношений. Даже сейчас, несмотря на рост товарности крестьянского хозяйства, упрочение связей между деревней и городом, рост отходничества и появление в деревне самых разных товаров фабричного производства, нельзя утверждать, что традиционный строй межкастовых отношений в сельской общине разрушен. Веками вырабатывались традиционные трудовые обязанности члена каждой касты по отношению к совершенно определенному числу членов других каст, относящихся к определенным семьям, причем тот, кто заказывает работу, обычно именуется «джаджман», а тот, кто ее выполняет,— «камин» или «пурджан». Случаи нарушения этих отношений, немотивированные отказы от выполнения работы или от выдачи установленной платы, а также самовольная перемена клиентуры и другие подобные изменения установившихся норм взаимообслуживания должны, по традиции, рассматриваться деревенскими и кастовыми панчаятами, которые могут приговорить виновных к штрафам и другим взысканиям [см. 19; 74; 194; 232]. Панчая-

ты же должны вмешиваться и в случаях жалоб на недоброкачественность поставляемой продукции [2].

Ответственность ремесленников за качество производимых ими товаров была особенно высокой в городах, где, судя по «Артхашастре», за низкое качество продукции или за плохое отношение к работе ремесленника не только карали штрафом, но могли и изувечить по приговору надзирателей [10, разд. 32, 40].

Особое внимание во все времена уделялось выработке высококачественных товаров, идущих на экспорт. Уже в I тысячелетии до н. э. из Индии вывозили продукты художественного ремесла в страны Ближнего Востока и дальше на запад — в Грецию и Рим, а также на восток — в Китай и Индокитай, расширяя и развивая древние связи, зародившиеся в эпоху цивилизации Хараппы. Предметы вывоза были весьма разнообразны — ювелирные изделия, различные сорта тканей и изделия из них, поделки из слоновой кости, художественная утварь и т. д.

Все предметы роскоши были в широком употреблении у зажиточных слоев городского населения и при дворах феодальных правителей ранне- и позднесредневековой Индии. И в эпических поэмах, и в произведениях драматургов и поэтов I тысячелетия н. э., как и в более поздних памятниках, можно встретить описания изделий художественного ремесла, отличавшихся высокими достоинствами.

Упоминаются не только богатые и разнообразные одежды и украшения, но и разные элементы декоративного убранства дворцов и других архитектурных сооружений, построенных как из дерева, так и из камня. Эти упоминания и описания дают нам возможность судить о том, что в древности очень распространенным приемом украшения отдельных деталей построек были резьба по дереву, а также инкрустация драгоценными (видимо, и полудрагоценными) камнями и металлом [69, с. 107—108]. Еще в «Махабхарате» описывается украшенный таким образом дворец, специально воздвигнутый для царской игры в кости [198, XLIX], а в империи Маурьев был деревянный дворец, описания которого сохранились в памятниках буддийской литературы и в сообщениях греческих послов и полководцев [262]. Много позже, в XI в. н. э., кашмирский поэт Сомадева воспевал колонны и беседки, которые «были украшены разными драгоценными камнями», и троны, усыпанные жемчугом, и прекрасные корабли, сделанные плотниками, и много иных ремесленных изделий [58, с. 83, 165, 191 и др.]. Сказки на санскрите и народных языках — пракритах тоже изобилуют описаниями разных предметов, искусно выработанных городскими и деревенскими ремесленниками [см. 21; 48; 70]; многообразные изделия высокоразвитого ремесла воспеваются и в произведениях южноиндийской литературы (например, в известной тамильской поэ-

ме «Шилаппадикарам», созданной около середины I тысячелетия н. э.) и западноиндийских сборниках сказок (например, в «Повести о плутах», созданной на санскрите в VII—VIII вв., очевидно, в области распространения языка гуджарати, на который этот сборник был переведен лишь в XVII—XVIII вв. [50, с. 11]).

Подробные указания о соотношении отдельных деталей построек, о способах их декорирования ажурной резьбой, рельефными фризами, скульптурами и колоннами содержатся в санскритских трактатах по архитектуре, входящих в обширную ветвь научной литературы, именуемую «шильпашастрой». В этих трактатах имеются точные промеры и рекомендуемые пропорции, которыми следует руководствоваться и зодчим, и мастерам, занимающимся убранством и отделкой зданий, будь то жилые дома, дворцы или храмы.

По путям караванной торговли, на кораблях купцов-мореплавателей, с армиями завоевателей разносились по другим странам слухи о богатствах Индии и о великолепных изделиях ее ремесленников. Вторая половина I тысячелетия н. э.— время завоевательных войн Арабского халифата — была и временем широкого ознакомления арабских стран с Индией. Купцы, полководцы, географы и путешественники сообщали в Дамаск, а с VIII в.— в Багдад о возможности торговли с Индией и о всех товарах, производимых в этой стране. Рост приморских городов Персидского залива был связан с тем, что в руках иранских и арабских купцов сосредоточилось управление торговыми операциями между странами, лежащими, с одной стороны, к западу от этих областей, а с другой — к востоку от них. И если в доисламский период в арабской литературе встречаются лишь отдельные упоминания о тех или иных предметах из Индии, попавших в Аравию морем из западноиндийских портов, то в результате роста контактов, прибытия в Ирак посольств из Индии и приезда в страны Халифата ученых, поэтов, врачей, а также купцов и ремесленников, в арабских книгах VIII—XII вв. можно найти уже разнообразные сведения о ремеслах Индии.

Особое место в ряду этих книг занимает труд уроженца Хорезма ал-Бируни — «Книга, содержащая разъяснения принадлежащих индийцам учений, приемлемых разумом или отвергаемых». В этом сочинении, известном как «История Индии», или «Индия» [11], упоминаются касты ремесленников и говорится об их социальном статусе (гл. 9).

Многие индийские книги были в эти века переведены на арабский язык, что чрезвычайно расширило представления арабов об Индии (позже появилось и много переводов на персидский).

В период существования в Индии крупных империй, возглавляемых мусульманскими династиями, происходившими из стран Ближнего и Среднего Востока и Средней Азии, в северо-запад-

ных и северных областях Индии появилось много ремесленников — выходцев из этих стран. Они поселялись главным образом в городах и при дворах правителей, выполняя заказы знати на привычные предметы быта, оружие, доспехи, конскую сбрую. Входя в близкое соприкосновение с индийскими ремесленниками, они заимствовали многое из их производственных навыков, сообщая им, в свою очередь, целый ряд приемов своего мастерства. В эти века по Северной Индии широко распространились, например, способы нанесения на металлические сосуды тонкого растительного орнамента методом чеканки и гравировки, а также стала популярной «мусульманская» форма тонкогорлых кувшинов с длинным носиком, «подобным лебединой шее». Стала широко применяться и инкрустация по мрамору и алебастру полудрагоценными камнями. Этот метод нанесения орнамента получил широкое распространение как в строительстве, так и при изготовлении декоративных блюд, шкатулок и т. п.

Один из властителей империи Великих Моголов, Акбар, правивший во второй половине XVI в., проводил политику взаимного примирения представителей всех религиозных общин Индии. Он не только собирал к своему двору выдающихся поэтов и музыкантов, ученых и архитекторов, исповедовавших индуизм, но и привлекал к работам по убранству городов и строительству новых зданий ремесленников-индусов. Именно в годы его правления в Северной Индии были воздвигнуты такие прекрасные сооружения, как архитектурный комплекс Фатехпур-Сикри близ г. Агры, в убранстве которого наряду с мусульманским прослеживаются следы традиционно индийского стиля.

Из описаний современников вырисовывается картина существования в Индии множества центров художественного ремесла, из которых ко двору Моголов поставлялись великолепные и разнообразные ткани и тканые изделия, оружие, драгоценности и т. п. [84; 61].

Эти изделия еще в раннесредневековый период получили широкую известность и в странах Европы. Торговые пути пролегали тогда через Византию, купцы которой вплоть до начала XV в. сказочно обогащались на перепродаже индийских товаров в европейские страны. Упадок Византии почти прервал приток индийских товаров в Европу, и торговля эта вновь стала расцветать лишь с конца XV в., когда португальцами был открыт морской путь в Индию вокруг Африки.

Началась эпоха колониальных захватов Индии. Португальцы, укрепившись в первой половине XVI в. на Гуджаратском торговом побережье, на Конканском берегу и в главных портовых городах Бенгала, поставили под свой контроль вывоз товаров индийскими купцами в Аравию и порты Персидского залива [30, с. 412—415]. Основывая торговые фактории в городах, издавна связанных путями караванной торговли и с внутренни-



Фрагмент ручной росписи стенной завесы (XVIII в.)

ми областями Индии, португальцы получили возможность узнать, какие изделия производились в этих областях, и начать их вывоз в Европу морским путем.

Это были главным образом товары из южноиндийской империи Виджаянагар, которая, начав развиваться в середине XIV в., достигла расцвета в XV—XVI вв. и пришла в упадок в начале XVII в. В ней производились самые разнообразные товары, вывозимые и в северные области Индии, и в другие страны Востока и Океании. Среди этих товаров существенное место занимала продукция ремесла: окрашенные и орнаментированные хлопчатобумажные и шелковые ткани, изделия из бронзы и слоновой кости, поделки из ценных пород древесины, ювелирные изделия из золота, драгоценные камни и т. д. [9].

Вслед за португальцами начали торговать с Индией итальянские, голландские, французские и английские купцы, приобретавшие в этой стране не только пряности и ценное сырье, но и произведения ремесла. С индийской стороны торговлю с европейскими купцами вели в основном перекупщики, приобретавшие ремесленные изделия по дешевой цене и продававшие их иностранцам в факториях и портовых городах.

Особенно велик был спрос на индийские ткани, парчу и шали. Набивные индийские ткани, отличавшиеся тонкостью выработки и прочностью окраски, заполнили в XVII—XVIII вв. внутренний английский рынок, вытеснив ткани местного производства. Это привело к тому, что в 1721 г. британский парламент принял специальный закон, запрещавший употребление индийских тканей в Англии и для изготовления одежды и для убранства жилья. К середине XVIII в. вывоз окрашенных хлопчатобумажных тканей из Индии в Англию почти прекратился, а во второй половине XVIII в. изобретение и введение на фабриках в английских промышленных городах ряда новых типов ткацких станков выдвинуло Англию на ведущее место в производстве фабричных набивных тканей. Лишь после этого, в 1774 г. парламент отменил закон 1721 г. [91, с. 75]. Но экспорт индийских тканей уже не возобновился, потому что их производство в прежнем объеме в Индии было в значительной мере подорвано.

Касты индийских ремесленников селились в городах в своих кварталах или на своих улицах [30, с. 411—412]. Этот принцип территориального сосредоточения групп населения в зависимости от их профессии сохраняется в значительной мере и в современной Индии: не только в городах, но и в больших деревнях можно видеть кварталы, улицы или поселки ткачей, горшечников, ювелиров, красильщиков, плетельщиков, кожевников и т. д.

Многие расцветшие в средневековье и в начале нового времени города Индии обязаны своим развитием главным образом росту прядильно-ткацкого дела и широкому сбыту продукции прядильщиков и ткачей [65, с. 3—25]. Так, огромной популяр-

ностью стали пользоваться в Европе в конце XVIII в. кашмирские шали. Особенно велик был спрос на них во Франции, куда их стали ввозить в большом количестве [83]. Однако повышенный спрос на продукцию индийских ремесленников не способствовал ни их обогащению, ни повышению их социального статуса. Зависимость от купцов-посредников нарастала, и это часто приводило ремесленников к кабальному рабству, так как денежные авансы, взятые под отработку, было трудно погасить в условиях чрезвычайной отсталости техники ремесленного производства. Многие ремесленники становились неоплатными должниками ростовщиков. В средневековой Индии развитие ремесла и рост спроса на внутреннем и внешнем рынке на продукцию ремесленников помогали обогащению и перекупщиков и ростовщиков, т. е. служили факторами, которые впоследствии объективно способствовали формированию прослойки компрадорской и финансовой буржуазии.

Этот исторически неизбежный конфликт между мелким раздробленным сбытом и развитием товарно-денежных отношений, связанных с расширением рынка, закономерно ставил ремесленников в зависимость от скупщиков. В. И. Ленин писал: «На крупном рынке сбыт должен быть крупным, массовым. И вот мелкий характер производства оказывается в непримиримом противоречии с необходимостью крупного, оптового сбыта... Таким образом, в обстановке товарного хозяйства мелкий производитель неизбежно попадает в зависимость от торгового капитала в силу чисто экономического превосходства крупного, массового сбыта над разрозненным мелким сбытом» [7, с. 359—360].

Феодальные князья тоже обогащались за счет ремесленников, беспощадно эксплуатируя их труд и одновременно принимая активное участие в перепродаже их продукции. Они поощряли рост городского ремесла и были заинтересованы в том, чтобы в городах возникали целые кварталы, заселенные ремесленниками, специализировавшимися в производстве товаров, спрос на которые был особенно велик.

В XVII в., когда английская Ост-Индская компания начала вывозить из Индии пряжу для снабжения ткацких фабрик Англии, многие феодалы стали поощрять производство в княжествах хлопчатобумажной и шелковой пряжи для продажи английским купцам. Такая скупка пряжи иностранцами подрывала индийское ткацкое производство, и в XVII в. были отмечены активные протесты индийских ткачей, доходившие до бойкота ими английских купцов [222, с. 137].

Многие города Западной Индии, особенно гуджаратские, откуда товары было легко доставлять к морским портам, а также бенгальские центры ремесла, тоже издавна связанные с морской торговлей, а затем и города восточного побережья Индии стали в Могольский период цветущими, всемирно прославлен-

ными центрами ремесленного производства. Но эти центры неоднократно подвергались разграблению и в периоды междоусобиц внутри Могольской империи, и во время войн между правителями отдельных феодальных княжеств. Жизнь и благополучие ремесленника зависели и от перекупщика, и от ростовщика, и от сборщика налогов и податей, и от военачальников, и от правителя области; процесс производства совершенствовался крайне медленно, и высокое качество изделий достигалось путем напряженнейшего труда самого ремесленника и всех членов его семьи.

Ремесленники неоднократно восставали. Часто они присоединялись к антифеодальным восстаниям крестьян, а иногда, не выдержав эксплуатации, покидали свои дома и уходили в другие города [66, 101—105]. Ремесленники составляли значительную, а иногда и основную часть социальной базы таких религиозных движений, как бхакти и сикхизм, направленных и против феодальной и против начинающейся колониальной эксплуатации [см. 24; 54; 64; 56].

Португалия, теснимая с территории Индии голландской и английской Ост-Индскими компаниями, а также восстаниями местного населения, потеряла к середине XVIII в. свои позиции в этой стране, прочно сохранив за собой лишь четыре небольших колониальных владения на побережье Аравийского моря — Гоа, Даман, Диу и Чаул (эти области были воссоединены с Индией лишь в 1961 г., т. е. через 14 лет после того, как Индия освободилась от английского колониального господства).

Голландцы занимались главным образом вывозом пряностей из стран бассейна Индийского океана и соперничали с англичанами только в закупке бенгальских тканей. Вытесненные голландцами с западного побережья Индии, английские купцы укрепили свои фактории на восточном побережье и в Бенгале, сделав эти фактории после середины XVII в. исходными пунктами колониальных захватов всей территории Индии [35]. Компания особенно укрепила свои позиции в начале XVIII в., когда она слилась с компанией частных английских торговцев.

Коромандельский берег и юго-восточные области Индии были широко известны своими ремесленными изделиями. По свидетельству одного европейского путешественника XVII века, «огромное количество ремесленников занимается здесь изготовлением изделий из камня, дерева, глины, железа... Они мастерски работают по золоту, драгоценным камням, серебру и латуни. Однако наиболее искусны они во всех видах ткачества, крашения и производства узорчатых тканей всевозможных цветов» (цит. по [27, с. 4—5]). Приобретя еще в середине XVII в. часть территории на Коромандельском берегу, англичане построили там через 100 лет портовый город Мадрас, ставший крупным центром ремесленного производства и торговли, в том числе и вывоза изделий индийского ремесла.

Вслед за этим англичане стали расширять город Бомбей на острове у западного побережья, полученном в составе приданого португальской принцессы Катарины Браганца, когда она выходила замуж в 1661 г. за английского короля Карла II. Карл II передал остров Ост-Индской компании, и та вскоре превратила его в мощный укрепленный город с большой гаванью — средоточие торговых операций на западе Индии.

Получив в начале XVIII в. от Моголов ряд привилегий в области не только торговых операций, но и землевладения в Бенгале, Компания прочно утвердилась также в Калькутте, сделав ее центром вывоза продукции сельского хозяйства и ремесла не только из всего Бенгала, но и из областей, соединенных с ним караванными путями. Здесь в факториях английские купцы немедленно создали поселения ткачей, которые вырабатывали ткани, имевшие спрос на европейских рынках.

В XVIII в. главным конкурентом англичан в Индии стала французская Ост-Индская компания, которая возникла во второй половине XVII в. Она пользовалась всемерной поддержкой короля и правительственных органов Франции, и ей было предоставлено право неограниченного контроля всех сторон жизни на захваченных индийских территориях (область Пондишери близ Мадраса и г. Чандранагар, стоявший на р. Хугли выше Калькутты). Французы вывозили из Индии главным образом ткани (и хлопчатобумажные и шелковые) и некоторые тканые изделия, но объем их торговли был намного ниже английского.

К середине XVIII в. практически все портовые города Индии оказались в руках европейских торговых компаний. Поскольку основным предметом их торговли были в это время ткани и пряжа, то сотни тысяч индийских ткачей, прядильщиков и красильщиков попадали в кабалу к европейским купцам, а индийские торговцы не могли соперничать на море ни с европейскими торговыми флотами, ни с европейскими пиратскими судами, занимавшимися разбоем на путях вывоза индийских товаров в Европу.

В середине XVIII в. на территории Индии развернулись военные действия между Англией и Францией. Одержав победу в этих войнах, завершившихся к 1763 г., Англия стала по сути дела монопольным хозяином в Индии. Битвы за господство в Индии, длившиеся около 20 лет, крайне тяжело отразились на жизни индийского населения в целом и особенно — на жизни ремесленников, сконцентрированных в городах-факториях и вокруг них.

К. Маркс писал, что английская Ост-Индская компания превратилась после этих войн «из торговой державы в державу военную и территориальную» [2, с. 152]. Исторические судьбы индийских народов и их экономическое развитие с этого времени были насильственно подчинены запросам и потребностям метрополии, так как, по выражению К. Маркса, «англичане уже

в то время были, пожалуй, самой большой силой в Индии» [5, с. 50]. После ряда побед, одержанных в битвах с Моголами и правителями индийских феодальных княжеств, англичане в 1764 г. «стали фактически хозяевами Индостана» [5, с. 68]. В 1781 г. они выиграли бой с голландской компанией, сведя на нет ее владения в Индии, а в 1793 г. захватили Пондишери — «самое важное из французских владений» [5, с. 94].

Все войны колонизаторов за захват индийских земель гибельно отражались на жизни народа: в битвы втягивались миллионы мирных жителей, многие селения и города были стерты с лица земли, разруха и голод гнали людей с места на место, спрос на продукцию художественного ремесла упал, ремесленники разорялись (за исключением, пожалуй, оружейников, поставлявших оружие и доспехи сражавшимся армиям).

Лишь в завоеванном англичанами Бенгале, который в середине и конце XVIII в. находился в стороне от нескончаемых битв, продолжало развиваться ремесло — прежде всего, производство тонких хлопчатобумажных тканей, вывозимых в метрополию [218, с. 235, 470 и др.]. Но это развитие происходило под экономическим нажимом со стороны колонизаторов и приводило с каждым годом ко все возрастающей зависимости от них ремесленников-ткачей. Заказы на ткани было трудно выполнять из-за того, что оборудование было крайне устаревшим, и для достижения требуемого объема продукции вся семья ткача, включая пятилетних детей, должна была участвовать в процессе производства.

Ограбление крестьян, на которое была направлена вся фискальная политика Ост-Индской компании в Индии, привело к разорению деревни, к подрыву производственной базы всего хозяйства страны и к голодовкам, которые губительно отразились и на положении ремесленников[3].

Выкачивание из колонии сырья — пряжи, красителей, драгоценных металлов и камней и т. п.— также подрывало базу ремесленного производства. Английские предприниматели создавали в Индии плантации нужных им культур, в том числе технических, но условия труда на этих плантациях были столь невыносимыми, что занятые на них крестьяне поднимали одно восстание за другим. Так, в течение 100 лет — до конца XIX в.— вспыхивали широко известные «индиговые бунты» на плантациях, где выращивали для экспорта растение индиго, издревле используемое индийскими красильщиками для получения ярко-синего красителя для тканей.

Ремесленники, задавленные налогами и поборами, закабаленные скупщиками, не находящие сбыта своей продукции и во многих местах лишенные возможности приобретать необходимое сырье, присоединялись к крестьянам, восставшим против невыносимых условий феодальной и колониальной эксплуатации. Повсеместно разгорались ожесточенные бои повстанцев с

правительственными войсками. К этим восстаниям стали примыкать широкие слои трудового городского населения, а затем начали восставать и сипаи — солдаты англо-индийской армии.

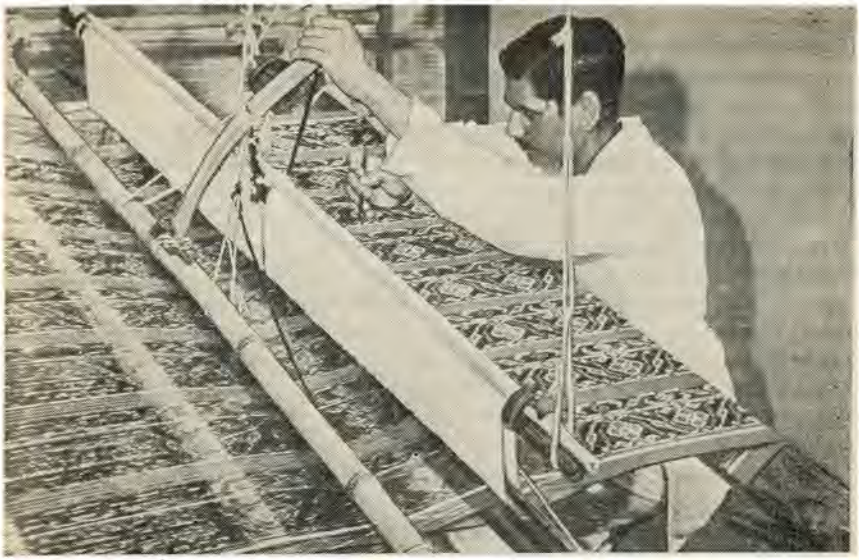
В 1857 г. вспыхнуло великое народное восстание. Оно началось в рядах армии, затем на борьбу поднялись массы крестьянства Северной Индии, и повсюду к ним присоединялись ремесленники. Восстание было подавлено в 1859 г., в частности, из-за того, что носило стихийный характер и не имело единого организованного руководства. Восставшими руководили вожди, выдвинувшиеся из среды крестьян, ремесленников, сипаев и феодалов, все они были мало связаны друг с другом и действовали без определенного плана [4].

После подавления восстания колонизаторы усилили эксплуатацию Индии в качестве аграрно-сырьевого придатка Англии. Из Индии вывозилось все больше сырья, потребного для ремесленного производства — хлопка, шелковой и шерстяной пряжи, джутового волокна и т. п., а в числе ввозимых в страну товаров продолжали преобладать ткани (до 40% всего импорта) [46, с. 340—342].

В конце XIX — начале XX в. в индийской деревне начался рост капиталистических отношений. Стала складываться торгово-ростовщическая сельская буржуазия, постепенно начали разрушаться внутриобщинные производственные связи, и соответственно многие ремесленники стали искать сбыта своей продукции на внешнем рынке или уходить из деревень на заработки в города или на плантации.

В художественных промыслах Индии складывались низшие формы капиталистических отношений — начали возникать мелкие мануфактуры. Нарастала тяга к территориальному сосредоточению ремесленников, занятых в одинаковых или близких видах производства, что привело к возникновению специализированных центров — целые города стали известны как такие центры [46, с. 360, 361]. Продукция ремесленных мануфактур имела возможность хоть частично выдерживать конкуренцию с импортными фабричными товарами только благодаря тяжелейшей для ремесленника комплексной системе использования его труда — сочетанию капиталистической эксплуатации с ростовщической кабалой и зависимостью от скупщика и от лиц, снабжающих ремесленников сырьем.

Несмотря на свою забитость и зависимость от поставщиков сырья, работодателей и ростовщиков, несмотря на кастовые регуляции, ограничивавшие общение между членами разных ремесленных каст, городской ремесленный люд принимал участие в нараставшем год от года антиколониальном движении. Где бы в стране ни вспыхивали очаги восстаний, всюду против эксплуататоров и ростовщиков поднимались и ремесленники. Они составляли существенный компонент социальной базы и ряда реформаторских религиозных движений, тоже служивших вы-



Ремесленник, изготовляющий сари
на простейшем горизонтальном станке

ражением антиколониальной борьбы и борьбы за демократические свободы.

Сосредоточение значительной части мелких производителей-ремесленников в развивавшихся городских мануфактурах и на мелких капиталистических предприятиях сближало их с формирующимся фабричным пролетариатом в городах, которые превращались в начале XX в. в промышленные центры Индии — главным образом, центры хлопчатобумажной промышленности. Складывался все более широкий и все более единый фронт национально-освободительного движения.

Требования об улучшении условий труда ремесленников, об уменьшении ростовщических процентов, о снижении налогов, о пересмотре таможенных тарифов на ввозимые в Индию промышленные товары, подавлявшие и развитие индийской национальной промышленности и местное ремесленное производство, содержались во многих декларациях, заявлениях и ультиматумах, принимаемых во время митингов и заседаний самых разных политических организаций и партий, создававшихся в Индии в первой половине XX в. [45, с. 439, 442; 46, с. 527, 542 и др.].

Особое место в истории всего индийского национально-освободительного движения, и в частности движения против подавления ремесленного производства, занимает М. К. Ганди. Невоз-

можно переоценить его роль в борьбе против заполнения индийского рынка английскими товарами и соответственно в борьбе за возрождение индийских ремесел, в первую очередь прядения и ткачества. Его призывы к проведению политики «свадеши» (т. е. поощрения всех сторон жизни, органически свойственных «своей стране» — Индии) включали в себя и экономическую программу. Он говорил в 1916 г.: «Глубокая нищета народа есть в значительной мере следствие губительного отступления от принципов свадеши в экономике и промышленности. Если бы никакие товары не ввозились из-за границы, Индия была бы сегодня страной изобилия... Ткацкое ремесло находится при последнем издыхании. Во время своих прошлогодних поездок я нарочно старался повидать как можно больше ткачей, и было больно видеть, что их профессия исчезает, что целые семьи оставили это некогда процветающее и почетное занятие... я бы допустил, приветствовал бы, просил бы: пусть введут строгие оградительные пошлины на иностранные товары» [цит. по 17, с. 468—469].

Сам Ганди ежедневно занимался ручным прядением и носил только домотканую одежду, призывая представителей всех слоев населения следовать его примеру. По его призывам в Индии проводились кампании бойкота английских фабричных товаров, во время которых население, в частности, сжигало на кострах английские ткани. Изучением состояния мелкого ремесленного производства стал заниматься созданный в 1938 г. Национальный комитет планирования, возглавлявшийся Дж. Неру [132, с. 125].

Однако в условиях колониальной эксплуатации все эти меры не могли, естественно, привести к кардинальным изменениям в положении индийских ремесленников. Продолжал усиливаться регресс многих видов ремесленного производства, а некоторые ремесла практически прекратили свое существование. Даже кампания по поощрению ручного производства тканей-кхади (из изготовленной вручную пряжи), проводимая Ганди, не оказала заметного влияния на объем производства тканей в стране, хотя и привлекла к ручному ткачеству всеобщее внимание.

Сразу же после освобождения страны в 1947 г. от власти английского империализма индийская общественность стала уделять огромное внимание возрождению всех отраслей художественного ремесла, этой многовековой «славы Индии». Правительство приняло ряд решительных мер по поощрению развития ремесленного производства. Было создано несколько специальных организаций общеиндийского и местного значения, и по первому же пятилетнему плану развития народного хозяйства были ассигнованы соответствующие суммы на развитие ремесла. Однако до начала его выполнения, т. е. до 1951 г., мелкое ремесленное производство еще не учитывалось как существенный компонент национальной экономики.

По первому пятилетнему плану на развитие мелкой кустарной промышленности было выделено 50 млн. рупий [285, с. 16]. Вскоре был создан и специальный комитет, назначенный правительственной Плановой комиссией. Комитет рекомендовал организовать сбытовые кооперативы, начать совершенствовать технику ремесленного производства и создать в штатах особые организации, занимающиеся вопросами ремесла. Первые из них возникли в Калькутте, Бомбее, Дели и Мадрасе. В начале 50-х годов были учреждены Национальная корпорация мелкой промышленности, Всеиндийское управление по делам художественных ремесел, Управление по делам мелкой промышленности и другие подобные общенациональные организации.

В процессе выполнения первого пятилетнего плана выяснилось, что необходимо принимать срочные меры по усилению позиций ремесла как на внутреннем, так и на внешнем рынке. Это нашло отражение в специальной главе Резолюции об индустриальном развитии, принятой в 1956 г., и имело своим результатом то, что по второму пятилетнему плану на развитие промыслов было ассигновано уже 610 млн. рупий; в третьей пятилетке для этой же цели было выделено 1142 млн., а в четвертой — 2930 млн. рупий [285, с. 17—19]. Кроме того, Национальная корпорация мелкой промышленности стала разрабатывать программы по снабжению ремесленников сырьем и оборудованием и по сбыту их продукции через государственные каналы.

В стране насчитывается свыше 400 тыс. мастерских и мелких предприятий, относимых к разряду мелкой промышленности. Те из них, которые расположены в городе, отличаются более высокой степенью механизации, чем деревенские. В большей части городских предприятий сектора мелкого производства используется наемный труд, тогда как в деревнях количество мастерских, где работает всего один человек (сам производитель-ремесленник), составляло, например, к началу 70-х годов 55%, от 2 до 5 человек — 32%, свыше 5 человек — 13% [33, с. 97].

Трудно с точностью определить, сколько предприятий мелкой промышленности можно связать с выработкой изделий собственно художественного ремесла. С одной стороны, с разными видами этого ремесла связаны и предприятия, где производятся сырье и полуфабрикаты, используемые ремесленниками: заготовка древесины, выплавка металлических пластин или болванок, изготовление пряжи, красителей, эмали, проволоки и т. д.; с другой стороны, ряд предприятий мелкой кустарной промышленности выпускает и такую продукцию, как шариковые ручки, винты, сельскохозяйственный инвентарь, посуду, точные приборы и множество других предметов, не имеющих отношения к художественным ремеслам, но учитываемых наряду с ними в общих статистических данных по мелкой промышленности.

Поэтому подсчитать ассигнования, предназначенные только для этих ремесел, не всегда возможно, тем более что правительственные органы разных штатов имеют право варьировать свой бюджет в зависимости от нужд экономики штата в данный отрезок времени.

Продукция мелкой промышленности в целом составляет около 40% всей промышленной продукции Индии, и в ней занято 50% всех рабочих страны. Предприятия собственно художественных промыслов подчиняются административно двум верховным органам: ткачество, художественные ремесла, производство шелка и койра — соответствующим Управлениям при министерстве внешней торговли Индии, а выработка грубых хлопчатобумажных тканей и ряд деревенских промыслов — аналогичным Управлениям при правительствах штатов, подчиняющихся министерству промышленного развития Индии [285, с. 27].

Правительство Индии оказывает всестороннюю поддержку различным организациям (как общеиндийским, так и работающим в масштабе штатов), связанным с ростом промыслов. Так, координацией ряда вопросов и проблемами развития занимается правительственная Организация по развитию мелкой промышленности, созданная в 1954 г., имеющая свои ответвления в штатах, центры по снабжению предприятий техникой и сырьем, центры по подготовке инструкторов, по подготовке новых образцов и моделей продукции, по повышению квалификации работников и т. д. Эта организация уделяет также большое внимание расширению экспорта ремесленных изделий [228, с. 93—96].

По-прежнему основная масса ремесленников живет в деревнях (около 7,5 млн. человек), и именно здесь сохраняются в основном традиционные формы большей части ремесел, в том числе художественных.

В 1979 г. в стране началось проведение в жизнь общенациональной программы, получившей название «Схема по подготовке сельской молодежи к (профессиональной) занятости». В соответствии с этой программой предполагается обучать ежегодно 200 тыс. представителей деревенской молодежи. На 1979/80 г. было выделено 35 млн. рупий и предусматривалось дальнейшее наращивание этой суммы. Схема охватывает 24 вида разных промыслов, включая производство тканей, гончарных, деревянных и других изделий.

Программа проводится через сельские промыслово-сбытовые кооперативы, а также через созданные в разных штатах в разные годы Управления по развитию деревенских промыслов. В целом хорошие результаты уже принесла работа Комиссии кхади (тканей ручной выработки) и сельских промыслов, которая функционирует с 1966 г. В 1977/78 г. по ее программе работало 2314 тыс. сельских жителей, а продукция оценивалась в 2,51 млрд. рупий; в 1978/79 г. занятость возросла до 2497 тыс.

человек, а стоимость продукции — до 3,2 млрд. рупий [160а, с. 253—254].

Жизнь подтвердила слова Дж. Неру о том, что «даже при самом быстром развитии тяжелой промышленности в Индии останется широкое поле деятельности для мелкого и кустарного производства» [45, с. 441]. В первой половине 70-х годов доход от производства художественных ремесленных изделий составлял 15% всей доли дохода от нефабричного производства в стране, и в ремесленных мастерских вырабатывалась ежегодно продукция общей стоимостью 3,8 млрд. рупий. В начале 70-х годов доля ремесленных изделий в общем экспорте страны возросла вдвое по сравнению с началом 60-х годов и составила 5,6% этого экспорта [225].

В 1973 г. произведения индийского художественного ремесла вывозились более чем в сто стран, и это число возрастает с каждым годом. Индия вывозит ковры, изделия из бронзы, серебра, камня, слоновой кости, койра. Растет спрос на кашмирские шали, на нирмал (деревянные изделия с росписью, покрытой лаком), резные изделия из дерева, орнаментированные ткани и многое другое. И если в 1971—1972 гг. доход Индии от экспорта предметов художественного ремесла составил 382 млн. рупий в иностранной валюте, то в 1974 г. эта сумма возросла до 603 млн. [52], а к 1975—1976 гг.— до 1 млрд. рупий [130].

Главной отраслью ремесленного производства в Индии является ткачество. Поскольку историю его развития и все процессы, связанные с орнаментированием тканей и тканых изделий, нельзя рассматривать, не ознакомившись с особенностями индийской национальной одежды, для которой эти ткани предназначались, мы должны сначала подробно рассмотреть разные, исторически сложившиеся и эволюционировавшие в специфических условиях виды национальных костюмов населения Индии.

Глава II

ОДЕЖДА

1. НЕСШИТАЯ ОДЕЖДА

Судя по дошедшим до нас рельефным и скульптурным изображениям, большинство населения Индии начиная с глубокой древности носило несшитую одежду: шарфы, длинные пояса, набедренные повязки и тюрбаны. Очевидно, для разных частей этой одежды изготовляли полосы ткани определенной длины и ширины.

Какие бы то ни было детали сшитой одежды в древнеиндийских памятниках искусства отражения не получили.

То, что Э. Маккей называет короткой юбкой на некоторых женских статуэтках или длинной юбкой на мужской фигуре из ареала цивилизации Хараппы [39, с. 81—82], является, по нашему мнению, набедренной повязкой-запашкой, надевавшейся подобно современным лунги, т. е. прямой полосой ткани, два угла которой завязывали на животе узлом и так туго затягивали вокруг талии верхний край этой полосы, что под этот затянутый край подтыкали, как это делают и теперь, оба верхних угла, вслед за чем край закатывали валиком в виде пояса, и эта повязка таким образом прочно удерживалась на бедрах [99, табл. I]. Очевидно, именно такой узел и изображен спереди на глиняной статуэтке, и Э. Маккей, по нашему мнению, ошибочно считает его бляхой [39, табл. XVI, 2; 207, т. I, табл. XCV, 18, 26—27]. Но пояса, придерживавшие такие набедренные повязки, вероятно, тоже носили, что и нашло свое отражение в ряде фигурок той эпохи.

Плащи, один из которых изображен на знаменитой статуэтке «жреца», или шали, вроде той, которую Э. Маккей называет плащом, «который скрывает руки, но оставляет открытой грудь» [39, 81] еще на одной из фигурок цивилизации Хараппы, тоже были в употреблении. На многих из этих фигурок можно видеть и такие же большие, сложные и разные по способу закрутки головные уборы, как на скульптурах всех более поздних веков и на головах многих жителей современной Индии. Подобные уборы, как и набедренные повязки, обнаруживаются и на статуэтках из Элама III тысячелетия до н. э. [42, с. 63].

Можно предположить, что доарийское население страны, будучи после прихода арьев в значительной своей части оттеснено в области Восточной Индии и на Декан, принесло с собой в эти районы свойственную ему традиционную несшитую одежду. Видимо, несшитой одеждой здесь пользовалось и местное население; все это подтверждается дошедшими до нас памятниками искусства, древнейшие из которых датируются первой половиной I тысячелетия до н. э.

Сопоставляя известные нам данные об одежде жителей древней Индии начиная со II тысячелетия до н. э., мы можем выделить два основных ее типа, связанные с определенными этноисторическими общностями: несшитую одежду неарийских народов и сшитую одежду арьев (всех волн их переселений). Вместе с тем нельзя не отметить, что в результате контактов с местными народами, а также под воздействием климатических условий Индии потомки арьев должны были усвоить — и, совершенно очевидно, усвоили — многие детали костюма, свойственного древним жителям этой страны. Поэтому не представляется возможным провести четкую границу между областями распространения одежды, свойственной той и другой группе народов. Существовали переходные формы, в которых сочетались отдельные элементы сшитой и несшитой одежды, но все же в целом почти на всей территории древней Индии, за исключением северо-запада, была распространена несшитая одежда.

О явном преобладании в древнеиндийском обществе до конца I тысячелетия до н. э. несшитой одежды говорит и то, что в «Артхашастре» практически отсутствуют какие бы то ни было указания о работе портных. Эти ремесленники упоминаются лишь в одном-двух местах, да и то комментаторы спорят о правильности понимания этого термина в памятнике [10, 587, 653]. Не исключено, что в обязанность этих ремесленников входило изготовление доспехов из хлопчатобумажных тканей. Такие доспехи, очевидно, были в большом ходу, судя по тому, что о них в «Артхашастре» упоминается неоднократно [10, разд. 36, 39, 40]. Что собой представляли эти доспехи, сказать трудно, так как не сохранилось их подробных описаний или изображений. Можно думать, что они напоминали воинский костюм традиционного индийского народного театра, отдельные детали которого сделаны из нескольких слоев грубой хлопчатобумажной ткани, на которую нашиты металлические пластинки. Эти детали следующие: оплечья; род широкого воротника, прикрывающего верхнюю часть груди и спины; нагрудник, укрепляемый при помощи широких, перекрещивающихся на спине полос ткани; широкий пояс.

Несшитая одежда, как мужская, так и женская, предстает перед нами на всех наиболее древних и наиболее традиционных по исполнительской манере изображениях людей.

Несшитая одежда мужчин, как правило, двухчастна — на-



Терракотовые статуэтки из Матхуры. *Слева* —VIII—VI вв. до н. э. Одежда — видимо, жгут из ткани. *Справа* —III—II вв. до н. э. Одежда — видимо, витой жгут из ткани

бедренная повязка и головной убор. Иногда она состоит лишь из одной набедренной повязки, а иногда бывает и трехчастной — на плечи или на спину накинут длинный шарф, концы которого спускаются спереди вдоль тела или свисают с локтевых сгибов. Шарф иногда закручен и вокруг бедер. Обувь отсутствует. Лишь аскеты изображаются в деревянных сандалиях, закрепленных на ногах при помощи деревянного же штифта с плоской шляпкой, продеваемого между большим и вторым пальцем ноги. Иногда, хотя и редко, сандалии изображены также на ногах царей или воинов.

Самые древние известные науке фигурки женщин либо не имеют никакой одежды (например, так называемая танцовщица из Мохенджо-Даро, III тысячелетие до н. э.) [262, табл. 4, А], либо несут на себе изображения опоясок по линии бедер: таковы фигурки «богини-матери» из Хараппы [135, с. 2]

и Сари-Дхери (III тысячелетие до н. э.) или «богини плодородия» из Матхуры (начало I тысячелетия до н. э.) [262, табл. 6, А, В].

Трудно сказать, из чего сделаны такие опояски. На первых двух фигурках, возможно, изображена задрапированная ткань, на третьей же — или цепь из последовательно скрепленных пластин, или же ткань, свитая жгутом. На такой жгут похожа и опояска на бедрах терракотовой фигурки из Матхуры, относящейся к гораздо более позднему времени — III в. до н. э. [57, табл. 8].

Многие изображения, относящиеся к самым разным областям Индии и датируемые последними веками до н. э.— первыми веками н. э., позволяют сделать вывод, что пояса и низко повязанные опояски и шарфы, а также цепочки или бусы, охватывающие в несколько рядов бедра, могли иногда заменять женщинам набедренную повязку. Таковы изображения женщин из буддийских пещерных храмов в Карли (современный штат Махараштра), I в. до н. э. [271, табл. 8], и буддийского монастырского комплекса Нагарджуниконды (штат Андхра-Прадеш), III в. н. э. [244, табл. XXX, XXXII, LVI], скульптурные и горельефные фигуры на воротах и оградах буддийских ступ в Санчи (Центральная Индия), II—I вв. до н. э. [271, табл. 7], и Матхуре (к югу от Дели), II в. н. э. [144, с. 362; 271, табл. 10, 11; 57, табл. 17], фигура из Файзабада (в центре штата Уттар-Прадеш), I в. н. э. [28, с. 33], и ряд других изображений. Но у нас нет никаких оснований полагать, что в эту эпоху все женщины одевались только так. Многие из подобных скульптур изображают или персонажей мифов (таких, например, как духи лесов — якшини, небесные нимфы — апсары и т. п.), или же гетер, а поэтому можно думать, что изображенный костюм не всегда соответствует реально существовавшей одежде большинства женщин. Однако и большой разницы, вероятно, не было, поскольку одежда женщин, которых по сюжетному содержанию композиций можно принять за горожанок и крестьянок, отличается от одежды вышеописанных фигурок лишь тем, что узкая набедренная опояска одним концом пропущена между ногами. Таковы некоторые персонажи бытовых сцен из рельефов буддийских памятников — Нагарджуниконды [244, табл. XXXV, XXXVIII, XL], Санчи, Карли [28, с. 37], а также индусских храмов в Айхоле[1], в Бхубанешваре и др.

Возможно, впрочем, что и эти изваяния изображают гетер. Судя по бесчисленным упоминаниям о женщинах этой профессии в эпических поэмах, особенно в «Махабхарате» [198, IV, 26, 34, 64, XII, 88, XIII, 53, XV, 22 и др.], и в буддийских джатаках, где неоднократно описывается, как становились гетеры или их клиенты на «восьмичленный путь спасения»; судя по тому, что в древнеиндийской литературе существует много названий, определяющих разные группы и категории этих женщин

[211а], а в правовой литературе древней Индии содержатся детально разработанные статьи, касающиеся их положения в обществе и строжайших взысканий за нанесение им оскорблений или вреда [10, разд. 44, 74—75, 88 и др.]; судя также по тому, что восхвалениями их достоинств насыщены многие поэмы и драмы [2], можно полагать, что в древней, как и в средневековой Индии, скульпторы чаще всего изображали именно гетер. Трудно представить, что образцами для скульптурных фигур обнаженных красавиц, то стоящих в кокетливых позах, то танцующих или играющих на музыкальных инструментах, то демонстрирующих «искусство любви», могли служить замужние женщины или девушки из «хороших семей» [3]. По нашему глубокому убеждению, все скульптуры на храмах Индии, отражающие именно это искусство, служат иллюстрациями к жизни гетер и дополняют многочисленные литературные описания тех знаний в области сексологии, которые были обязательны для них.

Гетеры были актрисами, певицами, танцовщицами, поэтессами и т. п. Представители знати и люди из высоких каст могли не только брать их в свои дома, но и жениться на них (что и описано в «Глиняной повозочке»). Эти женщины, изучавшие 64 вида разных искусств, были обязательными участницами всех празднеств и культовых церемоний; в крупных городах древней Индии, бывших центрами культуры, таких, как Каши (Варанаси), Паталипутра, Удджайн, Таксила и др., существовали кварталы гетер, посещавшиеся всеми знатными и образованными горожанами [51; 117]. Институт гетер, подобно институту храмовых танцовщиц, был издревле связан с религией шактизма — поклонения женскому началу — и с шиваитским фаллическим культом.

Одежда гетер, судя по описаниям, часто носила очень откровенный характер, что, видимо, и нашло свое отражение в изобразительном искусстве.

О том, что существовали не только короткие, но и длинные, прикрывающие ноги, женские набедренные повязки, говорят многие скульптуры этих же веков. Чаще всего можно видеть изображение дхоти — полосы ткани, обертываемой вокруг ног и бедер так, что она напоминает по своей форме плотно прилегающие сальвар (шаровары, штаны).

На каменных изваяниях наличие дхоти условно отмечается линией, косо обводящей каждую ногу (с внешней стороны ниже, с внутренней — выше). Иногда таких линий несколько, и это обозначает складки ткани, которой задрапирована и левая, и правая нога; иногда на изображениях видна вертикальная извилистая линия, идущая спереди от пояса вниз (до колен и ниже) [4],— это говорит о том, что уже в те времена знали декоративный прием закладывания одного конца дхоти мелкими складками, которые потом выпускались из-под пояса так, что самая верхняя складочка была короче второй, вторая короче

третьей и так последовательно до самого низа. В результате такой закладки ткани орнаментальная кайма, идущая по ее краю, извилисто падает сверху вниз по мере удлинения каждой складки (этот способ широко используется и в современной Индии при надевании дхоти и некоторых типов сари).

Дхоти были, по-видимому, очень популярны уже в I тысячелетии до н. э. и на рубеже нашей эры. Об этом свидетельствуют памятники изобразительного искусства Северной, Восточной и Южной Индии (о Северо-Западной и Западной Индии будет сказано ниже). Одной из наиболее древних сохранившихся женских фигур в дхоти является фигура придворной прислужницы, держащей опахало из хвоста яка [262, табл. 24; 57, табл. 9][5]. Она найдена на территории штата Бихар, датируется эпохой Маурья (IV в. до н. э.), и на ней с необыкновенной четкостью изображены дхоти, доходящие до щиколоток и задрапированные в складки, которые с внутренней стороны ног направлены вверх, а с внешней слегка провисают от тяжести ткани (точно так же вплоть до наших дней драпируют ноги исполнительницы древнего южноиндийского танца бхарат-натьям) [179].



Каменная фигура якшини (г. Патна, IV в. до н. э.). Одежда — дхоти, длинный шарф

Описанная выше опояска из нескольких рядов цепочек (или бус) охватывает бедра этой фигуры поверх дхоти, а спереди свисает из-под пояса тот конец дхоти, который продевают между ногами сзади наперед и пропускают спереди под пояс, подтягивая таким образом кверху всю драпирующую ноги ткань.



Каменные женские изваяния.
Слева — г. Матхура, II в. Одежда — пояс и набедренный шарф.
Справа — штат Бихар, I в.
Одежда — пояс и набедренный шарф

Этот свисающий спереди конец заложен мелкими продольными складками.

Нельзя, видимо, исключать мысль, что длинная полоса ткани, постоянно изображавшаяся на фигурах обнаженных женщин то в виде шарфа, то в виде жгута, небрежно обвязанного вокруг бедер так, что его концы свисают вдоль ног, то в виде собранной в складки шали, переброшенной через руку или подоткнутой под набедренную опояску [28, с. 33, 42; 271, табл. 7, 28], является тканью, которую, возможно, носили с собой, чтобы по мере надобности надевать ее в качестве дхоти.

Полоса ткани, свернутая жгутом, играла и роль какой-то разновидности узкой набедренной повязки. Такой длинный жгут иногда в виде нескольких последовательно спускающихся вниз рядов (или плотно примыкающих один к другому, или вольно свисающих) обвивал бедра и верхнюю часть ног. Подобный способ использования этого шарфа-жгута можно увидеть на изваяниях и рельефах, хранящихся, например, в Национальном музее в Дели. Это, как правило, изображения мужчин, но, поскольку несшитая одежда мужчин той эпохи почти не отличалась от описываемой здесь женской одежды, мы можем полагать, что шарф-опояска мог одинаковым образом использоваться представителями обоих полов. Примерами фигур, одетых указанным способом, являются хранящиеся в Национальном музее изображения летящих небожителей из Айхоле (Западный Декан), V—VI вв. н. э., Шивы на колеснице из Паттадакаля (Западный Декан), VIII в. н. э., бронзового Шивы из Тамилнада, X в. н. э. Следует отметить, что

и на западе Декана, в храмах Айхоле и расположенного рядом Паттадакаля, и в храмах Тамилнада имеется, судя по описаниям и фотографиям, множество изображений в мужской, а также в женской одежде подобного типа [6]. То же можно сказать о храме Вишну в Деогархе (север штата Мадхья-Прадеш), V в. н. э. [143, табл. 10], о близко находящихся храмах Кхаджурахо, X в. [133, табл. II, A. B. IV, V], и др.



Бронзовая фигура богини Парвати (штат Тамилнад). Одежда — дхоти и пояс

Привлекает внимание одна особенность, связанная с таким способом обвязывания тела жгутом-шарфом — очень часто его завязывали на животе большим бантом. Поскольку на скульптурах и рельефах этот бант изображался с большой тщательностью, можно полагать, что он воспринимался как важный декоративный элемент одежды. Древнейшим из дошедших до нас изображений мужчины в дхоти и с бантом является так называемый якша из Паркхама (восточная часть Северной Индии). Эта каменная фигура датируется V—IV вв. до н. э. [262, с. 43—44, табл. 12, А]. Подобный бант можно увидеть также на фигурах бога Брахмы в Айхоле и бога Шивы в Калугамалайе (Тамилнад), VIII в. н. э. [271, табл. 21—23], на изваянии бога Агни из Тирунельвелли (Тамилнад), датируемом XI—XIII вв. [144, табл. 289], и в ряде других изображений. На многих скульптурах можно видеть и большие пряжки (очевидно, их делали из металла и украшали самоцветами), скрепляющие на животе концы жгута-обмотки или шарфа-опояски.

Бант на животе, задрапированный мелкими складками, часто упоминается и в индийской литературе. Складкам этого банта, как и свисающему спереди концу дхоти, приписывалась, по утверждению индийского исследователя Гхюри, сила отгонять злых духов, а поэтому важным моментом свадебного обряда считалась замена женихом своих дхоти теми, которые дарила невеста. По словам Гхюри, мужчины должны были вообще следить за тем, чтобы передний конец дхоти, называемый

ануччхада [217, с. 32] и посвященный богу ветра Ваю, был аккуратно задрапирован [146, с. 69].

На миниатюрах более позднего времени можно ясно разглядеть то, что трудно различить на скульптурах: широкий шарф, которым плотно обвязывали бедра поверх дхоти и, завязав его тугим узлом на животе, оставляли длинные концы, которые тоже часто закладывали складками. У южноиндийских народов этот шарф-опояска был, судя по дошедшим до нас средневековым миниатюрам, широко применяем в среде воинов, хотя на некоторых миниатюрах в таких же поясах изображены и женщины [185; 214; 272]. Эта деталь одежды играла, видимо, существенную ритуально-обрядовую роль, потому что в XIX—XX вв., когда появились размножаемые большими тиражами типографски отпечатанные иконы, на всех богах, богинях и других персонажах мифов обязательно стали изображать такие пояса.

Иногда на скульптурных фигурах толстыми тканевыми жгутами бывает плотно перевит торс от линии подмышек до бедер. Это очень хорошо видно, например, на фигурах воинов на рельефах ступы Амаравати (штат Андхра-Прадеш), II в. н. э. [28, с. 44; 183, табл. 22, 32]. Не исключено, что витки этих жгутов скреплялись один с другим или нашивались на тканевую основу и, охватывая тело, подобно толстому панцирю, могли служить своего рода защитными доспехами; возможно, именно такими частично были тканевые доспехи, о которых, как уже говорилось, упоминается в «Артхашастре».

Часто шарф косо повязан через плечо, или обвязан, как пояс, выше набедренной опояски, или перекрещивается на груди, или переброшен через шею и т. д. Можно думать, что в разных областях страны по-разному носили эти шарфы, и в памятниках литературы есть упоминания об этом [117, с. 157, 158]. Есть также основания полагать, что существовала какая-то разница между двухчастной (набедренная повязка и шарф) женской и подобной же мужской одеждой. Об этом упоминает, в частности, в своем романе Дандин (VI—VII вв.): «Тогда я сброшу женский костюм, надену принесенные тобою две мужские одежды и пойду вместе с тобою» (см. [20, с. 92]; о датировке романа см. там же, с. 8). В чем именно состояла эта разница, определить невозможно; не исключено, что в качестве ткани и стиле ее орнамента.

Изображениями — и рельефными, и объемными — женщин и мужчин в дхоти и шарфах изобилуют памятники древнего и средневекового искусства Индии. Не поддаются исчислению подобные изображения на стенах и колоннах буддийских и джайнских ступ и пещерных монастырей и, главным образом, индусских храмов.

Это преимущественно короткие дхоти, доходящие до колен или спускающиеся немного ниже колен. Их можно видеть на



Образцы одежды на каменной скульптуре. *Слева* — торс мужчины (г. Патна, III—II вв. до н. э.). Одежда — лунги, витой пояс из ткани, длинный шарф. *Справа* — фрагмент женской фигуры (г. Матхура, IV в.). Одежда — лунги

персонажах бытовых сцен на буддийских ступах II—I вв. до н. э. в Санчи, Бхархуте, Амаравати и др. [262, табл. 17; 183, табл. 15—18], на горельефных и статуарных фигурах храмов V—VI вв. н. э. в Айхоле [143, табл. 22, 38], IX в.— в Виджаяваде (на востоке современного штата Андхра-Прадеш) [271, табл. 26], X—XI вв. н. э. в Хемавати (штат Тамилнад) [271, табл. 28], на прославленных 64 фигурах йогини X—XI вв. н. э. в Бхерагхате (приблизительно в центре штата Мадхья-Прадеш) [271, табл. 40], на статуе богини речи XI в. н. э. в Дхаре (вблизи южной границы штата Раджастхан) [271, табл. 39] и

практически в любом районе Индии, за исключением северо-запада [146, с. 80—87].

Очень реалистически изображались складочки дхоти на южноиндийских бронзовых фигурках богов и богинь (эти фигурки получили широкую известность не только в Индии, но и в других странах мира уже в I тысячелетии н. э.). И дхоти, и широкие набедренные пояса являются одеждой танцовщиц на орисских миниатюрах на пальмовых листьях.

Женщины разных социальных групп (а также разных областей) носили дхоти по-разному. Известно, что варьировалась их длина, а также расположение свисающего конца: он мог быть спереди, сзади, слева и справа, мог быть задрапирован в складки или свисать свободно. Если конец был задрапирован, то складки могли быть заложены так, что нижняя кайма ткани располагалась или горизонтально, или вертикально, или косо, или стреловидно по отношению к земле.

В памятниках литературы постоянно упоминается узел, которым верхний край дхоти завязывался на животе. Наличие такого узла свидетельствовало о замужестве [146, с. 292—295], девушки же, возможно, укрепляли дхоти при помощи пояска. Разные типы узлов отражены и в скульптуре [245, табл. 14—15]. У гетер этот узел не должен был быть тугим [117, с. 149].

Мужчины тоже носили дхоти различными способами. На Декане и в Бенгале конец дхоти спускался сзади, в Гуджарате «свободно развевался» (возможно, сбоку), в Раджастхане и на севере плотно закреплялся под верхним краем дхоти [146, с. 290].

Другим типом набедренной повязки является лунги — своего рода юбка-запашка, уже описанная в начале этого раздела. На юге Индии для обозначения той же одежды применяют слово «мунду», которым иногда (штат Тамилнад) определяют короткие лунги, а иногда (штат Керала) — длинные лунги чисто-белого цвета, без орнамента.

В ведической и эпической литературе (в «Атхарваведе», «Шатапатхабрахмане», «Махабхарате») встречается и слово «ниви», которым определяется полоса ткани, обертываемая вокруг бедер (особенно — женщинами) и представлявшая собой род юбки-запашки или нижней юбки [217, с. 567]. У лексикографов нет указаний на то, что это слово встречается в «Ригведе», и можно полагать, что санскритское название было дано традиционной индийской одежде, драпирующей нижнюю часть тела (возможно, с фактом появления в санскрите этого слова можно исторически связывать и усвоение арьями этой детали костюма).

Словом «ниви» обозначался в памятниках раннесредневековой литературы и узел, которым завязывали на животе углы дхоти, лунги или набедренной опояски, а иногда и свисающий спереди и задрапированный в складочки конец этих деталей

одежды; подчеркивается, что в женском костюме такой узел был признаком замужества [146, с. 292—295].

Лунги встречаются на изображениях женщин и мужчин реже, чем дхоти. Самым древним из изображений лунги на мужской фигуре являются длинные, запахнутые справа налево и плотно закрепленные поверху толстым тканевым жгутом (который спереди завязан «морским узлом») лунги на изваянии, известном как «якша из Патны» (штат Бихар) и датируемом III—II вв. до н. э. [262, с. 44, табл. 13; 183, табл. 5].

В течение всего последующего времени лунги неоднократно изображались на каменных скульптурах. Длинные лунги очень четко видны, например, на женских фигурах храма Вишну в Деогархе V в. н. э. и храма в Раджмахале VI—VII вв. н. э. (оба храма в штате Бихар) [29, табл. 17, 24], на сохранившейся нижней части женской фигуры из Матхуры, датируемой VI в. н. э. [290, табл. 107; 144, табл. 167], на фигурах храмов Паттадакаля и других мест. Возможно, именно о лунги писал поэт Хала (III—IV вв. н. э.), когда рассказывал в своей поэме «Гатхасапташати», что дуновение ветра отогнуло край одежды и стала видна выше колена нога красавицы — у дхоти такого края быть не может.

Необычны по своему виду короткие лунги на так называемой богине растительного царства из Гияраспура (штат Мадхья-Прадеш) X в. н. э. Края лунги запахнуты слева направо и спереди не сходятся, так что одна нога открыта доверху [29, табл. 38].

Особняком стоит горельефная фигура женщины, известная под названием «Охотницы». Она происходит из Хойсалы (Майсур) и датируется XII в. н. э. На ней изображена юбочка из пучков листьев, что говорит о принадлежности этой женщины к среде лесных племен — женщины некоторых племен одеваются подобным образом и в наши дни.

Повсеместно на всех фигурах и дхоти и лунги закреплены ниже линии талии, а часто по самому низу живота. Лишь на некоторых фигурах, например на рельефах Санчи, лунги закреплены по линии талии.

На древних скульптурах отражена еще одна разновидность набедренных повязок, близкая по виду их современному типу, называемому ланготи. Судя по ее изображению, это была узкая полоска ткани; сзади она прикрывала поясницу так, что была похожа на треугольник, основание которого крепилось на поясе, а между ногами проходила узкая полоса, в которую как бы переходил угол этого треугольника; спереди эта полоса вновь расширялась, и ее пропускали под поясок так, чтобы ее широкий конец свешивался до середины бедер.

В наше время верхний задний край ланготи подшивают широким рубцом и в этот рубец продевают поясок, в древности же, судя по изображениям, ткань складывали вдвое и надевали



Каменные изваяния
богинь рек Джамны и Ганги
(штат Уттар-Прадеш, IV в.).
Четко видны нагрудные повязки

двуслойные ланготи так, чтобы поясок можно было продеть сзади под линию сгиба. Подобная повязка очень четко видна на одном из рельефов из храмов Айхоле (VI в. н. э.), хранящемся в Бомбейском музее [183, табл. 63, 64].

На женских фигурах набедренной повязки такого типа нам нигде обнаружить не удалось,— видимо, ее носили только мужчины.

На большинстве памятников I тысячелетия до н. э.— I тысячелетия н. э. женщины изображены с открытой грудью. Это вполне согласуется с многократно высказывавшимися утверждениями исследователей о том, что в общественном строе неарийских народов Индии доминировали матриархальные институты, с которыми был связан обычай, предписывавший женщинам не закрывать грудь. Так, в Южной Индии, судя по литературным памятникам XII в., женщинам Тамилнада предписывалось грудь совсем не закрывать, а женщинам Карнатаки — прикрывать ее левую сторону [117, с. 217]. У многих каст народов малаяли (штат Керала) и тулу (север Малабарского побережья), сохранявших ряд сильнейших пережитков матриар-

хального строя, женщины не прикрывали грудь до самого недавнего времени (в наши дни этого обычая продолжают придерживаться лишь женщины старшего поколения). Приведенное выше предписание «Натьяшастры» об обязательности ношения порядочными женщинами одежды, «прикрывающей грудь», можно, видимо, связывать с распространением в Индии семейно-патриархальных институтов арьев: в «Ригведе» говорится об Ушас — богине зари, что «ее грудь явилась взорам, как у блудницы» [55, с. 160].



Каменное изваяние богини Сарасвати (штат Западный Бенгал, II в.). Одежда — сари-дхоти

На некоторых изображениях женщин I тысячелетия н. э. можно видеть подобие лифчика — неширокую полосу ткани, которую обводили вокруг спины и груди, закрывая грудь либо полностью, либо частично — обычно лишь верхнюю часть (подобно тому как это делают женщины современного Раджастхана). Такая деталь женской одежды заметна на рельефах и фресках буддийских пещерных монастырей Аджанты [143, табл. 96, 98; 261, табл. 8] III—VII вв. н. э., индусских храмов X в. в Кхаджурахо (например, на фигуре флейтистки [271, табл. 37]), храмов Бхубанешвара (например, на фигуре женщины с мячом [28, с. 95]), храма бога Сурьи в Конараке и др.

Шарф, который часто изображался на фигурах людей (и мужчин, и женщин) ниспадающим с плеч, возможно, использовался и в качестве длинной шали для прикрытия верхней части тела (хотя бы в прохладные вечера). Однако в произведениях искусства это не нашло отражения, и повсеместно такой шарф имеет вид узкой полосы ткани из-за того, что он или плотно сжат в складки по всей своей ширине, или свит жгутом. В литературе же часто упоминается ткань для прикрытия плеч и торса, что свидетельствует о наличии двухчастной несшитой одежды. Так, поэт Магха (VII в.) говорит, что женщины в спешке перепутали верхнюю и нижнюю части своих одежд [146, с. 271], а это может означать только одно — что обе эти части были прямыми полосами ткани. Драматург Шудрака пишет, что героиня его драмы была одета в два одеяния [69, с. 134]. Поэт Бана в «Кадамбари» (VII в. н. э.) говорит, что гетера,

омывавшая царя, потуже затянула свою нагрудную повязку [117, с. 122].

Большой интерес вызывают две женские статуэтки IV в. н. э. из Ахиччхатры (штат Уттар-Прадеш). Они изображают богинь рек Джамны и Ганга (или, точнее, Ганги). На обеих очень ясно показаны нагрудные повязки, охватывающие грудь только сверху, а также с внешних сторон слева и справа и завязанные (или застегнутые?) под грудью [143, табл. 177, 178]. Нижняя половина груди при этом фактически не прикрыта, так как снизу повязки сужаются до объема шнура. Но, повторяем, элементы одежды, прикрывающие грудь женщин, на скульптурных и рельефных фигурах в Восточной и Южной Индии встречаются очень редко, хотя географически они прослеживаются очень широко: почти такой же костюм, как на статуэтке из Ахиччхатры, можно видеть на фигурке с крайнего юго-запада Индии (современный штат Керала), изображающей богиню Дургу и датируемой XVII в. н. э. (лишь грудь у нее больше открыта) [144, табл. 328], и на медной фигурке богини Парвати из Танджавура (Тамилнад), созданной в IX в. н. э. [163, табл. VIII]. Разница в типах этого «лифчика» состоит в том, что на статуэтках с севера страны полоска ткани как бы стягивает груди одну с другой, а на обеих южных фигурках узкие лентообразные полоски проходят над грудью и под ней и их соединяют вертикальные полоски, прикрывающие соски.

Вплоть до начала II тысячелетия н. э. редко изображали и сари, из чего можно сделать вывод, что их еще практически не носили. Они возникли как развитие дхоти,— очевидно, отрез ткани, предназначавшийся для дхоти, стали делать длиннее и, задрапировав традиционным способом бедра и ноги, оставшимся концом прикрывали грудь, перебрасывая его через плечо (или укрывая им оба плеча). Но не всегда ноги обертывали тканью каждую отдельно — возникли сари и в виде лунги с тем же удлиненным концом для прикрытия верхней части тела. В дальнейшем именно такой тип сари, который можно условно назвать сари-лунги, стал преобладающим в северных областях Индии, тогда как на юге преимущественно сохранился тип сари-дхоти.

Можно полагать, что сари возникло как претворение в жизнь идеи соединения наплечного шарфа с дхоти или лунги (санскритские слова «уттария» и «антария», обозначавшие верхнюю и нижнюю части одежды, возможно, относились именно к отдельным кускам ткани, предназначенным для прикрытия верхней и нижней части тела).

Какое-то подобие сари заметно уже на одной из фигурок, найденных при раскопках в долине Инда [207, т. III, табл. C, 1—3]. Одним же из наиболее древних несомненных изображений женского сари в скульптуре можно считать терракотовую фигурку из Тамлука (Бенгал), датируемую III в. до н. э.

На этой фигурке ясно видно, как край сари-лунги прикрывает грудь, переброшен через левое плечо и левую руку и из-за спины уголком выходит на правое плечо [183, табл. 7]. К тому же времени относится и рельефное изображение женщины в сари-дхоти из Тамлука (терракота) [204, табл. 35].



Мужская фигура из камня (г. Матхура, I в.). Одежда — сари-лунги

Сари не было в древности только женской одеждой — его, подобно лунги и дхоти, носили и мужчины. Так, в недлинных сари-лунги, свободный край которых поднимается спереди от правого бедра к левому плечу и, драпируя левую руку, ниспадает за спину с левого плеча, изображены мужчины и женщины на рельефах ступы Санчи (I в. до н. э.). Аналогичные сари можно увидеть на фигуре стоящего мужчины из Музея в Сарнатхе, датируемой I в. н. э.[7], а также на статуях сидящего Будды из Катры, II в. н. э. [28, с. 43], и сидящего Будды из Бодх-Гайя (Бихар), IV в. н. э. [183, табл. 41]. В Патне (Бихар) найдена фигурка женщины в сари-дхоти (II в. н. э.), верхним концом которого плотно обмотан ее торс и прикрыта голова [135, с. 5]; на фигуре Яшоды, приемной матери бога Кришны, из Деогарха (IV—V вв.) изображено сари-лунги, тоже прикрывающее торс и голову, и подобный же тип сари можно видеть на изваяниях женщин (той же эпохи) из Бенареса (Варанаси), Матхуры и Гвалиора (Гвалияр) [135, с. 8, 11, 15], т. е. из самых разных городов Северной и Центральной Индии. Но в целом все же все эти изображения встречаются значительно реже, чем изображения людей в разных видах набедренных повязок или в двухчастной одежде.

В древнейших памятниках живописи Индии, изображающих людей,— на фресках буддийских пещерных храмов Аджанты (Западный Декан) — запечатлены различные типы несшитой одежды. Это опять же главным образом лунги и дхоти разной длины, но есть и фигуры женщин, тела которых тесно обернуты

полосой ткани от линии сосков до середины бедер; такой костюм похож лишь на одежду женщин племени тода (горы Нильгири) и не встречается больше нигде в Индии. Эти изображения находятся в пещерах № 1 (V—VII вв. н. э.) и № 17 (V в. н. э.) [213, с. 14; 261, табл. 2, 4, 18]. Есть на этих фресках и изображения сари; правда, в большинстве случаев плохая сохранность фресок не дает возможности с уверенностью утверждать, что это именно сари, однако по крайней мере одна фигура явно одета в сари, краем которого прикрыта и голова [73, табл. LXXIV].

В целом вся эта несшитая одежда, использовавшаяся поразному в зависимости от местности и от принадлежности людей к разным общественным слоям, известна в литературе на санскрите как «дакшинатья правритти», т. е. «южная одежда». Это название охватывает и Калингу (Ориссу), так как на всех орисских скульптурах и в рукописях на пальмовых листьях тоже много изображений женщин в сари-дхоти [202]. Данное название ясно указывает на то, что были и области распространения других типов одежды и что эти области лежали к северу от областей распространения несшитой, или «южной», одежды. Это были районы первичного расселения арьев — северо-западная часть Южноазиатского субконтинента.

2. СШИТАЯ ОДЕЖДА (II—I ТЫСЯЧЕЛЕТИЕ ДО Н. Э.)

Не располагая памятниками материальной культуры арьев начальной эпохи их расселения в Индии (II — начало I тысячелетия до н. э.), мы можем судить об их одежде главным образом по указаниям, содержащимся в памятниках литературы.

В древнейших из них, в гимнах вед, почти нет конкретных упоминаний о типах одежды и о материалах, из которых ее изготовляли. В «Атхарваведе», например, лишь в двух-трех гимнах вскользь говорится об одежде или указывается на такую деталь, как пояс, и лишь в одном гимне обращаются к богам с просьбой облачить жертвоприносителя в некое символическое одеяние, в которое боги облачают друг друга и которое дарует долголетие, власть, богатство и процветание [81, XIX, 24].

В «Ригведе» более часто упоминается женская и мужская одежда. Так, четкими указаниями на наличие сшитой одежды являются упоминания, например, о «прекрасных, хорошо сделанных нарядах», а также о женщине, распарывающей шов, о брачной рубашке и свадебном платье и т. п. [55, V, 29, III, 61, IV, 53, X, 71, 85, и др.]. Особенно ценными здесь являются, конечно, упоминания о шве и о рубашке.

В «Ригведе» одежда определяется словами «васас» и «васана» от глагольного корня «вас» (cl. 2, A), обозначающего

«надевать, носить». Другим словом для обозначения одежды в «Ригведе» было «вастра», значившее также и «покров, укрытие». Лексикологи упоминают и о слове «вастрагриха» — «навес, тканевый шатер, дом из ткани» [217, с. 932]. В этом значении «вастра» производится от уже упомянутого корня «вас»; небезынтересно отметить, что есть другой корень «вас», фонетически одинаковый с первым, но грамматически отличающийся от него иной системой спряжения (cl. 1, P.), который означал в «Ригведе» «жить (в чем-либо), иметь укрытие» и от которого тоже производятся слова «васа», употреблявшееся в значении «жилище, прибежище», и «васана», имевшее те же значения в «Махабхарате» [217, с. 932].

Эти исторически сложившиеся явления языка заставляют предполагать, что такие понятия могут быть рассматриваемы как реликтовые явления, отражающие в себе древнейшее осмысление одежды как «жилища тела» и «убежища для тела»; об этом же, видимо, говорит и другое лексическое совпадение — глагол «нивиш» (A. P.) обозначает и «жить в доме, поселяться», и «одеваться» [217, с. 559]. Наконец, в «Ригведе» встречаются и глагол «адхивас» — «надевать, укрывать», и слово «адхиваса», или «адхивасас» — «верхняя одежда, накидка»; этим же словом, если оно восходит ко второму из вышеприведенных глагольных корней «вас», обозначается также «дом, укрытие, жилье» [217, с. 22].

Слово «васана» при обозначении одежды употребляется в «Ригведе» и в форме двойственного числа, и тогда оно обозначает комплект из верхней и нижней части костюма [217, с. 932], но эти части не описаны в памятнике.

В «Ригведе» встречается и такое название одежды, как «атка» — «рубаха» [217, с. 16], образованное от глагольного корня «ат» — «постоянно двигаться, тянуться, идти». От этого же корня происходят слова «атаси» — «лен» и «атаса» — «льняная одежда» [217, с. 12]. Это ценное указание на то, что арьи знали лен. Об этом же говорит и предписание Законов Ману, повелевающее целомудренным ученикам брахманов носить одежду из льна, пеньки и овечьей шерсти [25, II, 41]. Здесь упоминается и профессия портного (IV, 214), что говорит о существовании сшитой одежды.

Язык «Ригведы» хранит и название «меша», которым определялись овечья шерсть или что-либо, сделанное из шерсти. Были ли это детали одежды или войлочные подстилки — сказать трудно; лексикографы указывают, что слово «меша-камбала» определяло шерстяное одеяло или накидку [217, с. 833]. Само слово «камбала» в ведической и эпической литературе тоже обозначает шерстяное одеяло или какую-либо верхнюю одежду из шерсти, и от этого слова существует ряд производных, включая такие, как «камбаларна», которым определялся долг, состоящий из шерстяных одеял и одежд, и «камбалья» —

количество шерсти, потребное для изготовления одного одеяла [217, с. 252—253]; в «Артхашастре» словом «камбала» тоже обозначается покрывало из шерстяной ткани [10, разд. 76, с. 653].

Для обозначения накидки в «Ригведе» и «Атхарваведе» есть и слово «драпи» [217, с. 501], но материал, из которого делались такие накидки, не определен. Возможно, это была как раз овечья шерсть — ведь овцеводство было широко и давно известно арьям. Главной жертвой богу огня, Агни, считался баран; баран также описывается и изображается как животное, на котором ездил этот бог (о том, что баранов использовали еще и в Индии в качестве ездовых и тягловых животных, говорят скульптурные памятники Северной Индии — рельеф ворот буддийской ступы в Санчи, I в. до н. э. [57, табл. 16], или один из рельефов Гандхары, II в. н. э. [271, табл. 9].

В более поздних памятниках упоминания об изделиях из шерстяных тканей неоднократны. Так, в «Артхашастре» перечисляются неокрашенные и окрашенные (полностью или частично) шерстяные изделия — «вязаные, разнотканые, сшитые из кусочков и с пропущенными нитями... покрывало, колпак... плащ, куртка... головное покрывало» [10, с. 85]; тут же упоминаются шерстяные изделия найпалака (т. е. «непальского происхождения»), сшитые из восьми полос, покрывала, защищающие от дождя, и завесы. Все это свидетельствует о том, что дело изготовления шерстяных изделий привилось в Индии и спрос на эти изделия возрастал. В литературном памятнике VI—VII вв. н. э.— романе Дандина «Приключения десяти принцев» говорится, что в качестве лучшего царского дара были посланы «двадцать пять вышитых золотом, крашенных в шафран шерстяных одежд» [20, с. 141]. Поэт XII в. Хемачандра упоминает, что в Гуджарате люди, поднимавшиеся к храмам на горах, надевали шерстяную одежду [146, с. 291].

Трудно сказать, употребляли ли арьи наряду с овечьей и козью шерсть (или пух). В санскрите существует много производных от слова «аджа» — «козел, коза», но все они связаны с употреблением козьего мяса и молока, а не шерсти; лишь слово «аджавика» обозначает нечто, изготовленное из шерсти коз и овец, но что это такое, определить трудно, и встречается этот термин лишь в одном из памятников поздневедической литературы [146, с. 9, 132]. В более позднее время уже упоминаются «изделия из козьей и овечьей шерсти» и даже перечисляются изделия из пуха диких коз: «повязки для бедер, квадратный плед, шаль, шаль-плетенка, плащ и покрывало» [10, с. 86].

И ведические арьи, и неарийские народы Индии использовали шкуры животных для разных хозяйственных нужд, включая изготовление некоторых частей костюма. Для этого, в частности, использовались козьи шкуры, о чем неоднократно упоминается в древнеиндийской литературе, как ведической, **так и**

буддийской. В этих же памятниках постоянно встречаются указания на то, что отшельники обертывали бедра (или прикрывали все тело) оленьими шкурами; по давней традиции, бог Шива часто описывается и изображается именно в таком виде; на оленьих и тигровых шкурах люди сидели и лежали. В «Артхашастре» определены пошлины со шкур (не менее значительные, чем пошлины с тканей и тканых изделий) [10, с. 118] и подробно описываются и перечисляются сорта шкур в соответствии с местами их выработки (это в основном области северо-западных отрогов Гималаев) [10, с. 85].



Женская фигура из камня (г. Матхура, II в.). Заметно сильное влияние стиля Гандхары

Красота одежды, определявшая и внешний вид человека, и, видимо, степень его зажиточности, привлекала к себе внимание. В «Ригведе» употребляется слово «сувасана» — «имеющий хорошие одежды» [217, с. 1233], а позже появилось словосочетание «суварна-вастраади» — «(имеющий) золото, одежду и прочее» как определение богатого человека, причем одежда здесь занимает как показатель богатства второе место после золота, а это может означать только одно — что ей уделяли очень большое внимание и она играла видную роль в материальной культуре всех народов древней Индии.

На северо-западе Индии в середине и второй половине I тысячелетия до н. э. стал складываться новый стиль одежды — комбинация элементов сшитой одежды арьев с проникавшими через Ахеменидскую империю элементами древнегреческой одежды — широкими ниспадающими плащами, хитонами и туниками, свободно драпирующими тело. Эти элементы заняли здесь ведущее место в эпоху существования греко-индийских сатрапий, возникших после похода Александра Македонского

(327—325 гг. до н. э.). Возвышение Бактрии в последующий период способствовало распространению в культуре и искусстве Северо-Западной Индии особого стиля, известного под названием гандхарского — по имени области Гандхары, ставшей ведущим центром формирования этого стиля.

Во II—I вв. до н. э. значительная часть Северо-Западной Индии, в том числе Гандхара, находилась под властью шаков (или саков) — среднеазиатских скифов. До этого, в первой половине I тысячелетия до н. э., шаки тоже проникали в Индию [38] и, будучи носителями языков индоиранской группы, без труда приспосабливались к условиям жизни традиционно близких им арьев Северо-Западной Индии.

На рубеже нашей эры в Северо-Западной Индии сложилась империя кушанов, в которую входили и соседние области Средней Азии и Афганистана. Ее создатели и правители были выходцами с территории Таджикистана, представителями другой группы индоираноязычных племен — тохаров[8]. При кушанах тоже происходило передвижение в Северо-Западную Индию больших групп родственного им среднеазиатского населения.

Легко ассимилируясь в среде местного населения северных областей Индии и приспосабливаясь к климатическим условиям новых районов своего расселения, пришельцы из Средней Азии уподоблялись местным жителям и по своему костюму. Греки же, будучи гораздо более чужеродными этническими включениями, сохраняли, судя по изображениям на гандхарских скульптурах, на монетах и т. п., свою одежду, как и (судя по литературным памятникам той эпохи) свои обычаи [144, табл. 106, 141; 15, с. 441, 601]. Поэтому в последние века до нашей эры — первые века нашей эры на северо-западе Индии существовало два основных типа одежды: 1) греческий с элементами местного стиля и 2) шакско-кушанский, являвшийся, возможно, в какой-то мере развитием сшитой одежды древних арьев.

Произведения искусства Гандхары дают нам возможность представить основные черты одежды городского населения этих областей в указанный период. Следует сразу же оговориться, что не надо принимать все изображенное за реально существовавшее — на северо-западе Индии привились изобразительные приемы, свойственные греческим мастерам, и часто можно видеть в памятниках гандхарского искусства индийскую одежду, изображенную так, что ее можно ошибочно принять за греческую. Таковы, например, сари-лунги и сари-дхоти на некоторых каменных изваяниях Будды, боддисаттв и женщин I—III вв. н. э. [28, с. 39—41; 262, табл. 36; 144, табл. 136].

Не умея лаконично и выразительно, всего несколькими штрихами, высеченными в камне, передавать драпировку тела тканью дхоти, лунги или сари, как это делали индийские мастера, греки уделяли большое внимание тому, чтобы как можно стара-

тельнее выработать на изваянии каждую складку ткани, выявить каждый ее извив и излом, обрисовывающий формы тела, и таким образом невольно придавали незнакомой им индийской одежде вид греческой, «одевая» статуи в привычный по виду костюм. Но в искусстве Гандхары можно видеть и чисто греческие элементы одежды.

3. МУЖСКАЯ ОДЕЖДА (НАЧАЛО НАШЕЙ ЭРЫ — XX в.)

В эпоху шакских и кушанских переселений определился свойственный Северо-Западной Индии и в более позднее время стиль сшитой одежды. О некоторых частях этой одежды мы можем судить по изображениям, дошедшим до нас от тех веков: монетам кушанского царя Канишки (II в. н. э.), статуям царей кушанской династии Вимы Кадфиза (I в. н. э.) и Канишки [34, табл. 70], статуе кушанского воина [9а, табл. 7], рельефу IV—V вв. с изображением двух скифов [142, с. 79] и другим памятникам. Нам известна главным образом мужская одежда этих областей: широкая рубаха до колен и длинные штаны. На фигурах обоих царей изображены, кроме того, длинные расширяющиеся книзу кафтаны с расходящимися полами, а также постолы — высокие мягкие кожаные сапоги без каблуков, сшитые в форме мешковидных чулок. На подъеме и верхней части стопы ясно видны сборки на коже этих сапог, образовавшиеся из-за того, что стопа расположена под углом к голени. Возможно, однако, что этот условный скульптурный прием указывает и на наличие шнуровки, подобной шнуровке на постолах или туркменской или армянской традиционной мягкой обуви, хотя на описываемых скульптурах не отражены петли, в которые должны бы продеваться шнурки. Скифы на рельефе одеты в длинные рубахи и присборенные у щиколоток штаны; на ногах изображена какая-то обувь, однако ее верх прикрыт штанами, и нельзя определить, является ли эта обувь тоже высокими сапогами.

В других областях Индии — восточных и южных — сапоги известны не были. В произведениях искусства из этих областей есть лишь одно их изображение — это ясно обозначенные скульптором высокие с фестончатым верхним краем сапоги на фигуре Сурьи — бога Солнца на внешних стенах храма Солнца в Конараке (штат Орисса) [29, табл. 48].

Мужской костюм, сформировавшийся в Северо-Западной Индии в первые века нашей эры, стал в своих основных формах типичным в период средневековья (а во многом и в современную эпоху) для областей северо-запада, а затем и севера страны. Штаны на упомянутой фигуре скифского воина выглядят, например, точно так же, как широко известные до наших дней



Статуя царя Канишки
(г. Матхура, II в.).
Одежда — длинная рубаха и кафтан

узкие штаны «чудидара», или «чуридара», которые длиннее ног, и поэтому их собирают на голенях в горизонтально расположенные сборки, подобные последовательно надетым ножным браслетам. Равным образом, во все последующие века мужчины здесь носили как длинные широкие рубахи, так и приталенные кафтаны разных покроев, и эта наплечная одежда распространилась во многих других областях страны.

Рубаха с длинными рукавами и с круглым вырезом у шеи нередко встречается на фресках Аджанты. Это наиболее часто изображаемый здесь тип мужской наплечной одежды [73, табл. XIX, XXXVI, XLI, XLIII; 141, табл. IIa; 261, табл. 21]. Но есть и рубахи, подобные женским коротким кофточкам-чоли, с короткими рукавами,— они видны на воинах и погонщиках слонов на фресках пещер № 17 и 10 [73, табл. LXVIII].

Поскольку фрески в пещерах Аджанты датируются V—VII вв. н. э., надо полагать, что на них изображены буддисты из области северо-запада, где буддизм получил широкое распространение в первые века нашей эры и где его исповедовали сами правители Кушанской империи.

Более подробной и полной, чем на фресках Аджанты, изобразительной документацией сшитой одежды I тысячелетия н. э. мы не располагаем. Из скульптурных изображений можно указать только на фигуру «дварапалы» («охранителя дверей») одного из шиваитских храмов Махакутешвара (VI в. н. э.) на западе Декана, вблизи Айхоле [245, табл. 25]. На этой фигуре необыкновенно четко видна подпоясанная прямая рубаха, доходящая до колен, имеющая рукава до локтя и круглую горловину; застежки не видно.

Судя по всем этим изображениям, мы можем полагать, что рубахи в этот период, как и в кушанскую эпоху, застежек не имели и надевались через голову. Традиция такого способа надевания верхней одежды отражена и на некоторых статуях Будды, происходящих из восточных областей Гангской равнины,— медной статуе V в. н. э. из Султанганджа [28, с. 49], брон-

зовой статуе из Наланды [262, табл. 94, В] и каменной статуе IV в. н. э. из Сарнатха [144, табл. 159]. На них ясно виден длинный плащ, представляющий собой прямую широкую полосу ткани с круглым вырезом для головы. Приверженность индийских скульпторов традиционным изобразительным приемам помогает нам отличить этот тип плаща от плаща-накидки, который всегда изображается с ясно видными косыми линиями складок, идущими обычно снизу справа вверх к левому плечу и левой руке; и даже если правое плечо тоже прикрыто этой накидкой, то можно и по направлению складок и, главное, по нижней линии ткани увидеть, что тело ею обернуто, тогда как в первом варианте она свисает вдоль тела.

Мужские рубахи на фресках Аджанты, помимо уже описанных, бывают и средней длины, и короткими, лишь слегка прикрывающими бедра. Эти рубахи обычно изображаются с поясом, тогда как длинные рубахи выглядят прилегающими к торсу и расширяющимися книзу, но пояса не видно, так что нельзя сказать, подпоясывали их или нет.

На нижней части тела мужчин, изображенных на фресках Аджанты, можно различить, кроме дхоти и лунги, также штаны. Интересен костюм двух сидящих мужчин, берущих еду из миски, которую один из них держит в руке. Они изображены в средней длины рубахах с поясом и в штанах, заправленных в длинные цветные полосатые носки (типа джурабов); на головах у них надеты тюбетейки с кисточками, свисающими сверху. Не исключено, что это выходцы из Средней Азии, поскольку такой костюм в дальнейшем в Индии неизвестен, в то время как в Средней Азии он сохраняется с некоторыми видоизменениями вплоть до наших дней; контакты же с населением стран Средней Азии, как уже упоминалось, были длительными и разносторонними.

Памятники миниатюрной живописи гуджаратской (или джайнской) школы (начиная с X—XII вв.), ранней и поздней раджпутских школ (XV—XVIII вв.), могольской школы (XVI—XVIII вв.) и деканской школы (XV—XVIII вв.), а также сохранившиеся от этих веков остатки стенописи позволяют нам судить о типах костюмов позднего средневековья, о покрое отдельных их частей, об их цвете и характере орнамента, наносимого на ткани, которые для этих костюмов использовались.

На сохранившихся миниатюрах XV в. из Виджаянагара мы видим мужчин в дхоти, сшитых рубахах с длинными рукавами и кафтанах; рубахи надеты так, что нижний край правой полы спускается из-под пояса на правое бедро, а левая пола, видимо, убрана под дхоти, кафтаны с длинными прямыми полами прикрывают дхоти до колен (миниатюра «Процессия Видьяраньи», XV в., Хампи; публикация Национального музея, Нью-Дели). Сшитых штанов не видно ни на одном персонаже — можно полагать, что при дворе (поскольку изображена сцена

из придворной жизни) в царствах Южной Индии мужская наплечная сшитая одежда, пришедшая с севера, сочеталась с традиционными дхоти.

Комплект мужской одежды, состоящий из рубахи и верхней куртки или кафтана (как на статуе Канишки) и штанов, стал особенно интенсивно распространяться по областям Северной, Центральной и Западной Индии в эпоху передвижений в Индию больших масс населения из стран ислама. Эти передвижения были связаны с завоевательными походами правителей афганских, иранских, а впоследствии и среднеазиатских феодальных государств. Аналогичные или близкие североиндийским типы одежды населения этих стран были во многом заимствованы населением Пенджаба, Кашмира, Синда, Гуджарата, а впоследствии и Раджастхана и Махараштры.

В известном сочинении хорезмийца ал-Бируни «Индия» (или «История Индии»), созданном в 1017—1030 гг. [11, с. 14] по личным наблюдениям и в результате широкого ознакомления со страной по арабским и персидским источникам и по переводам на эти языки трудов индийских ученых и поэтов, содержится ряд чрезвычайно ценных сведений о быте индийцев той эпохи. Как предполагают, ал-Бируни был увезен из Хорезма в Газну и попал в Индию, возможно, в составе свиты правителя Газны, Махмуда Газневи, во время его неоднократных походов в Индию в первой четверти XI в. К сожалению, одежду индийцев ал-Бируни не описывает, упоминая лишь о том, что ставший отшельником брахман должен носить набедренную повязку из луба [11, с. 455]; что вдове, которая не сожгла себя после смерти мужа, сын должен давать одежду [11, с. 476]; что был обычай обертывать перед сожжением тело покойного саваном, а тем, кто участвовал в погребальном обряде, следовало «мыть свои одежды в течение двух дней» [11, с. 479—480]. Важно указание ученого на бедность шудр, вследствие которой они обвязываются только «хлопчатым вервием» [11, с. 457], т. е., очевидно, носят небольшой кусок ткани, пропущенной между ногами и укрепленной на веревочном пояске (ланготи). При описании праздников ал-Бируни постоянно упоминает, что индийцы наряжаются и жертвуют идолам богатые наряды, но снова типов костюма не описывает, так что мы узнаем только о том, что одежде придавали большое ритуальное значение и что она была связана с общественным и материальным положением человека.

В Северо-Западной Индии до наших дней наряду со штанами сохранились мужские набедренные повязки — плотно обертываемые дхоти, упоминаемые в памятниках средневековой литературы под санскритским названием «каччха» или под более поздним местным названием «каччхота» или «касота». Здесь до сих пор бытуют и лунги, которые носят, например, большинство пенджабских крестьян (по-пенджабски эти лунги называются

«тамба»). Что же касается штанов, то они в северо-западных областях были четырех типов: 1) уже упомянутые выше чудидара; 2) широкие штаны «пайджама», охваченные у щиколотки прямой каймой, которая нашивается на низ каждой присборенной штанины (при этом если на штанах чудидара сборки ложатся горизонтально, то на штанах пайджама они располагаются вертикально); 3) еще один тип пайджама — прямые широкие штаны без сборок и каймы внизу; 4) штаны «чорана» — с узкими от верха до низа штанинами.

Все типы штанов кроятся очень широкими в своей верхней части, и штанины (за исключением прямых широких пайджама) разделены горизонтально расположенным швом ширинки, достигающим в длину иногда 70 см. В рубец по верхнему краю продевается шнур, при помощи которого штаны вздергиваются и завязываются по линии пояса. Чудидара обычно широко скроены выше колен и узко — ниже колен. Короткие штаны с аналогично выкроенным широким верхом служат нижней нательной одеждой, надеваемой иногда под лунги, дхоти или пайджаму, причем на средневековых миниатюрах они чаще всего изображаются в качестве верхней одежды на простолюдинах — водоносах, конюхах, солдатах и т. п. [44, табл. 35, 64—69].

Наплечная сшитая мужская одежда в средние века и новое время продолжала оставаться двухчастной (видимо, такую одежду носили зажиточные или знатные люди) либо одночастной, т. е. состоявшей только из рубахи.

Еще с ведической эпохи здесь была известна рубаха, называемая «атка»[9]. В произведении поэта Баны (или Банабхатты, VII в. н. э.) «Харшачарита», посвященном Харше, одному из могущественных царей Северной Индии VII в. н. э., говорится о «чанда-атке» — свободной рубахе, доходящей до середины бедер, которую подпоясывали. Возможно, именно такие рубахи изображены на вышеупомянутых фресках Аджанты.

В дальнейшем у различных этнических и конфессиональных групп населения указанных областей страны сложились разные варианты обеих частей мужской наплечной одежды.

В одном из памятников литературы XII в. н. э. описаны некоторые виды костюмов охранителей гетер и царских телохранителей, нанятых в разных областях Индии. На одних были зеленые кафтаны «курпасака» и повязки на головах, на других — шафранные рубахи «ангика» (об этих двух категориях людей не говорится, откуда они), на третьих — из Тамилнада — белые прилегающие рубахи, на четвертых — из Гуджарата — рубахи «ангика» и окрашенные в красный цвет дхоти и шарфы, еще на некоторых — из Махараштры — бледноокрашенные полудлинные свободные рубахи [117, с. 222—223].

Верхняя одежда, надеваемая в холодное время или в праздничные дни, а иногда — и по соображениям престижа, продол-



Мужской костюм могольского периода (миниатюра XVII в.)

жала и во II тысячелетии н. э. представлять собой длинный кафтан с запахивающимися полами, которые закреплялись завязками. Наверху полы обычно кроились от плечевого шва косо вниз, так чтобы в запахнутом виде кафтан имел бы на груди под горлом «косой вырез». Верхняя пола завязывалась или у левой подмышки (судя по миниатюрам, так делали индусы), или у правой подмышки (у мусульман). Внизу полы или прямо ложились одна на другую, или подкраивались так, чтобы от пояса косо расходиться в стороны.

Эта одежда (с завязанной слева полой) в сочетании с длинными чудидара четко изображена на одном из рельефов храма Вирабхадрасвами в Кхаджурахо, относящемся к X—XI вв. [284, табл. 26]. На этом рельефе, кстати, очень хорошо видны многочисленные сборки на ширинке чудидара.

В XVI в. император Акбар, проводивший политику веротерпимости и добивавшийся максимального сближения между индусами и мусульманами Индии, попытался унифицировать одежду и повелел всем своим подданным завязывать верхнюю полу у правой подмышки. Это повеление не было исполнено, и индусы по-прежнему завязывали полу слева; но просьба (или приказ?) Акбара о том, чтобы низ кафтана пришивался к его верхней части в виде присборенной широкой юбки, была удовлетворена членами обеих религиозных общин [146, с. 136—137], и такие кафтаны (длиною до колен и ниже) можно увидеть как на могольской, так и на раджпутской миниатюре более позднего времени — их стали носить и в Раджастхане, и в Махараштре, и в Гуджарате, и в Пенджабе, и в горных областях расселения раджпутов (на западных отрогах Гималаев) [47; 44; 28, табл. 147—163; 29, табл. 88—98; 37; 128; 164]. На миниатюрах встречаются и прямые, открытые спереди кафтаны с короткими (судя по виду — цельнокроенными) рукавами.

Названий, под которыми известны разные типы кафтанов, или зимних курток, много: «джама», «ачкан», «курта» (или «кудта»), «ангаркха», «мирджаи», «сутхан» и др. Не всегда эти названия связаны с тем этносом, в среде которого распространен этот вид одежды,— часто в разных языках бытуют заимствованные наименования, и, в частности, многие названия частей одежды заимствованы из персидского и арабского языков.

Курта и ачкан — цельнокроенные длинные куртки с длинными узкими вшивными рукавами, прилегающие к телу и имеющие обычно застежку посередине (сверху донизу или до середины живота). Близка к ним по крою ангаркха, но у нее широкие рукава. Джама и близкие к ней чога, чугха и чола являются открытыми на груди двубортными кафтанами с поясом и пришивным присборенным низом в форме юбки (часто — до щиколоток). Мирджаи — название верхней одежды, близкой ачкану, распространенное в восточноиндийских землях; мирджаи

короче ачкана. Сутхан состоит из двух отдельно надевавшихся частей — верха и юбки, которая присборена на шнуре и завязана, а сверху надет пояс (этот комплект известен и под названием пехеран). Наверху полы могут быть выкроены и по горловине, а застежка бывает и посередине, и слева, и справа.

Подобную одежду носили правители княжеств, их придворные, знатные и зажиточные городские люди, командный состав армии, т. е. те лица, которые, если они исповедовали индуизм, принадлежали в основном к варне кшатриев, а если ислам, то были, как правило, военными или придворными.

Одеждой брахманов в эти века продолжала и на северо-западе оставаться, как правило, традиционная комбинация дхоти или лунги с шарфом или шалью. Можно полагать, что эта несвойственная арьям одежда была усвоена брахманами в древности, когда они вели активную работу по ассимиляции местных народов, прививая им духовные и правовые нормы ведизма и, в свою очередь, усваивая многое из их религии, обычаев и элементов материальной культуры, рационально сочетавшихся с климатическими условиями страны. Вероятно, впоследствии дхоти стали обычной одеждой брахманов и в первичных областях расселения арьев, т. е. на северо-западе страны.

Трудовые слои населения городов в описываемых областях северо-запада носили рубахи (с длинными и короткими рукавами) и штаны пайджама (как прямые, так и присборенные у щиколотки) или дхоти. В деревнях, судя по памятникам средневековой живописи, дхоти продолжали служить основой одежды — особенно в Раджастхане, Гуджарате и в Северной Индии, а наплечной одеждой бывали и сшитые рубахи, и несшитые покрывала. И если у членов высоких каст дхоти, как правило, достигали щиколоток, то у людей из низких каст они доходили лишь до колен или их заменяла (как это можно постоянно видеть и сейчас) совсем короткая набедренная повязка.

Наплечное покрывало, шаль или одеяло, известные здесь повсеместно, начиная с древности, продолжали выполнять для незажиточных людей функцию верхней одежды, надеваемой поверх рубахи или прямо на тело.

У незажиточных людей северо-запада и севера Индии рубаха была обычно короче, чем у людей с достатком. В различных районах ее называли по-разному: бандиа ангаркха или банди, чаубанди и барабанди, а также кудати, пайран, садара и др. Пуговиц эта рубаха не имела — разрез ее горловины завязывался тесемками. Известен ее совсем короткий вариант (до пояса) с вырезом, полы которого закреплялись на четырех завязках чаубагала [10].

В областях Гуджарата—Саураштры и Раджастхана сложился очень своеобразный тип верхнего короткого кафтана, имевшего совсем особенный покрой. К облегающей плечи и верхнюю часть груди «кокетке» пришивалась ниже линии подмы-

шек густо присборенная полоса той же ткани, в результате чего кафтан (или куртка, или верхняя рубаха) приобретал вид короткого платья с пышной юбкой: длина его была небольшой — обычно до бедер; рукава были втачные, узкие, длиной превышавшие руки, вследствие чего их, подобно брюкам чудидара, вздергивали вверх, собирая в браслетообразные сборки от локтя до кисти.

Эта верхняя одежда известна в указанных областях и в наше время. Ее традиционное название — пасабандхи кедийю. В Раджастхане подобные кафтаны имеют под горловиной глубокий круглый вырез; их надевают на нательную рубаху без рукавов. На нижнюю часть тела при этом надевают дхоти или штаны чудидара. Таким образом, здесь продолжают комбинировать элементы сшитой одежды с несшитой.

В Кашмире и на западных отрогах Гималаев практически нет несшитой одежды: издревле здесь получили распространение рубахи, кафтаны, куртки и штаны. Единственной широко используемой в этих районах несшитой деталью одежды являются шали, покрывала и накидки разных видов и размеров, включая грубotканые шерстяные одеяла, которые набрасывают на плечи.

Во всех районах северо-запада и севера постоянно употребляемой деталью верхней одежды в средние века стали длинные шерстяные жилеты (до бедер, а иногда и прикрывающие бедра). Известны и рубашки со стоячим пришивным воротником.

Для всех типов наплечной мужской одежды характерны не накладные карманы, а вшитые в боковые швы — как с обеих, так и с одной стороны.

В конце XIX и особенно в XX в. среди мужского населения Индии стала постепенно распространяться европейская одежда. Сначала она находила признание только в среде энглизированных чиновников, потом более широкие массы горожан начали носить рубашки европейского покроя, а после освобождения страны в 1947 г., в результате расширения контактов Индии с Западом и массовых выездов индийцев за рубеж, мужской костюм европейского типа — рубашка, пиджак и брюки — распространился повсеместно в образованных слоях общества. Такие детали этого костюма, как рубашка с отложным воротником или пиджак, стали часто сочетаться в одежде индийцев — как в городах, так и в деревнях — с дхоти или лунги. Рабочие и крестьяне в последние 20 лет все чаще носят шорты.

Европейский костюм все же получил наиболее широкое распространение в зажиточных кругах населения больших городов и среди чиновников административного аппарата. В маленьких городках продолжают пользоваться традиционной одеждой. Равным образом и те, кто в официальной жизни пользуется европейским костюмом, надевают национальную одежду в дни ре-



Крестьяне в дхоти и европейских рубашках.
У каждого — шарф на плече или на голове
(штат Уттар-Прадеш, 1979 г.)

лигиозных праздников, свадеб и других семейных торжеств. Обычно и приходя домой с работы, индийцы сразу надевают дхоти или пайджаму вместо брюк.

Многие политические и общественные лидеры и деятели культуры постоянно носят национальный костюм, чтобы показать пример приверженности национальным традициям и национальной культуре (известно, например, что ни Махатма Ганди, ни Джавахарлал Неру никогда не надевали европейской одежды в пределах Индии).

Традиционный головной убор мужчин в Индии издревле делился на два основных типа: круглая или коническая шапка — на северо-западе и тюрбан — повсеместно. Цари, воины и царицы носили шлемы-короны разных типов.

На фресках Аджанты мы видим круглые тюбетейки с кисточками и высокие с округлым верхом шапки, отороченные по нижнему краю выпуклым (видимо, свернутым из ткани) валиком [73]. Высокая коническая шапка нам известна по скульптурной «голове шакского князя», датируемой I в. н. э. [144, табл. 103], и по другим изображениям мужчин той эпохи.

На упоминавшихся выше рельефных фигурах скифов изображены островерхие шапки, спускающиеся сзади, за ушами, на спину, а впереди свисающие с висков узкими полосками на плечи. Можно полагать, что они сделаны из кожи [142, с. 79].



Пастухи спасают ребенка Кришну
(миниатюра из Кангры, XVIII в.). Видны тюрбаны разной формы
и различные типы мужской и женской одежды Раджастхана

В наше время круглые шапки разных форм носят только кашмирцы и жители горных районов Гималаев. В XX в. стала очень популярной шапочка типа пилотки, получившая название «топи» или «Ганди-топи» и ведущая происхождение от тюремной шапочки, которую носили в заключении борцы за свободу Индии.

Тюрбаны изображены на древних и средневековых памятниках в таком множестве, что ни описать, ни перечислить их типы не представляется возможным. Этот головной убор сохранился и в современной Индии, хотя и в ограниченном количестве вариантов — они колеблются между пенджабским сикхским городским тюрбаном, на который идет до 4 м ткани, закладываемой плоскими косо направленными (с обеих сторон к средней линии головы) складками, и тюрбаном раджастханцев, который делают из свернутой жгутом полосы ткани длиной иногда до 12 м.

4. ЖЕНСКАЯ ОДЕЖДА (НАЧАЛО НАШЕЙ ЭРЫ — XX в.)

Женская сшитая одежда, подобно мужской, сложилась в своих основных формах на северо-западе.

Мы уже упоминали о том, что с приходом арьев было, оче-

видно, связано появление в Индии наплечной сшитой женской одежды, прикрывающей грудь. В искусстве Гандхары и Кушанской эпохи отражены разные формы этой одежды, и в частности блузка с узкими рукавами, надетая под сари [144, табл. 106], по виду настолько похожая на более позднюю южноиндийскую блузку-лиф «чоли», что это дает нам основание считать северо-западные области местом зарождения данной детали костюма и полагать, что на юг она проникла отсюда. Время этого проникновения с точностью определить нельзя, но фрески Аджанты уже знакомят нас с несколькими типами сшитых женских лифов и блузок.

Ряд элементов этой одежды сохранился до наших дней. Так, в Аджанте изображена женщина в тесном лифе-блузке с короткими рукавами, оставляющем бока открытыми, но спереди опускающемся на живот в виде длинного узкого передника [73, табл. XI]. В современной Индии подобный тугой лиф с таким же передником (но только лишенный рукавов и надеваемый на кофточку типа чоли с узким рукавом) носят крестьянки некоторых северо-западных и западных областей (в частности, Саураштры) [11].

В драме Калидасы «Шакунтала» героиня жалуется, что ей тесен лиф из луба (из которого она как отшельница должна была делать свою одежду), а увидевший ее царь Душьянта сетует на то, что этот колючий покров стесняет расцвет ее груди [31, с. 89]. В литературных памятниках на санскрите VII—XII вв. уже довольно часто упоминаются разные виды нагрудных повязок или сшитых лифов, которые завязывались или на спине, или спереди. Такие упоминания есть в драмах Баны, или Банабхатты, в VII в., Бхаттанараяны — в IX в., Раджашекхары — в X в. и т. д.

Некоторые авторы употребляют слово «каньчука», обозначавшее, возможно, и кофточку-лиф, потому что в одной из драм Раджашекхары девушка жалуется, что похудела от любви и каньчука стала ей очень свободной; поэты Магха (VII в.) и Амарука (VII в.) описывают лифы-кофточки, тесно облегавшие грудь и подмышки и имевшие короткие рукава, причем Амарука говорит, что у одной женщины такой лиф порвался по швам [146, с. 254—267]. Комментаторы более позднего времени разъясняют, что эту часть одежды, упоминаемую в литературе и под названиями курпасака или чудика, следует связывать в основном с южными областями Индии, где ее называют чолика [146, с. 264].

В литературе короткие лифы и лифы-кофточки упоминаются и под названием «стханамсука» [91, с. 22]. Видимо, лифы-кофточки появились как результат соединения нагрудных повязок юга с кофтами северо-запада страны.

У Дандина при описании танца принцессы говорится, что пальцы одной ее руки были «заняты поправкой лифа, немного



Женские блузки с вышивкой (штат Гуджарат)

приоткрывавшего ее высокую грудь» [20, с. 99], но описаний этого лифа не приводится.

Очень важными являются упоминания поэтов Бильханы (XI в.) и Манкхи (XII в.), что женщины должны были закрывать грудь только вне дома, т. е. на глазах у посторонних лиц [146, с. 267]. Это говорит о том, что процесс распространения среди женщин Индии нагрудной и наплечной одежды занял много веков и что пользование этой одеждой еще в начале II тысячелетия н. э. рассматривалось во многих областях Индии как дань приличиям или моде.

Судя по упоминаниям в «Камасутре» о том, что замужняя женщина должна выходить или выезжать из дома только в специальной одежде для выездов [284, с. 96], можно полагать, что обычай обязательного прикрывания всего тела к этому времени утвердился. Мусульмане, вливаясь на территорию Индии все в большем и большем числе в процессе расширения походов правителей «стран ислама», способствовали упрочению этого обычая, во многом прививая индийскому обществу свои нравы и подавая личный пример отношения к женам как к затворницам, которые всегда должны быть укрыты от посторонних взглядов. Расселение пришлых мусульман по Западной и Северной Индии, а затем и по многим областям Декана, и обращение в ислам больших масс местного населения служили объективными факторами, способствовавшими распространению в Индии сшитой наплечной женской одежды.

Сшитая женская одежда для нижней части тела тоже рас-

пространялась из северо-западных областей, но если кофточки и лифы-кофточки разных типов получили практически повсеместное распространение (за исключением уже упомянутых выше некоторых групп населения Юго-Западной Индии, а также крестьянок восточных и южных областей и женщин из «зарегистрированных племен»), то юбки и разные виды шаровар привились или в среде народов, этнически родственных тем пришельцам, которые расселялись по северо-западным областям, начиная с эпохи прихода арьев, или же в среде мусульман, где бы они ни жили.

Разнообразие форм женской сшитой одежды первой половины — середины II тысячелетия н. э. можно проследить по миниатюрам всех локально складывавшихся в эти века школ живописи, уже перечисленных выше. Элементы традиционной несшитой одежды — главным образом шарфы и шали, но иногда и дхоти или лунги — тоже нашли свое отражение в миниатюрах, обычно в сочетании с деталями сшитой одежды.

Наиболее ранними можно считать гуджаратские миниатюры, датируемые X—XIII вв. На произведениях этой школы эпохи ее расцвета (XV в.) мы видим много изображений женщин в дхоти и шароварах и в лифах-кофточках с узкими полудлинными рукавами, а также мужчин в дхоти или чудидара и с непокрытой верхней частью тела или в прилегающих рубахах с длинными рукавами [262, табл. 130, А, В; 150, табл. 1, 2; 144, табл. 261; 98, табл. 2, 4]. На гуджаратских миниатюрах XIII в. есть изображения мужчин в сари-дхоти [183, с. 225], но, возможно, это продиктовано древностью передаваемых сюжетов: обычно это иллюстрации к джайнским преданиям.

Прославились миниатюры гуджаратской школы, относящиеся к концу XVI в. и иллюстрирующие санскритскую поэму «Бильхана Паньчашика» (или «Чхаурапаньчашика») о любви кашмирского поэта Бильханы к принцессе Чампавати. Несмотря на то что поэма была создана в XII в., художники отразили в своих работах костюмы середины и конца XVI в. Мы видим здесь на женщинах маленькие лифы-кофточки, укрепленные двумя завязками сзади и выкроенные так, чтобы не только спина, но и бока до половины оставались открытыми; их названия — «качали», «качаво», иногда «чоли» либо «ангийя». Живот обнажен, так как качали прикрывает только грудь.

Нижняя часть одежды представляет собой широкие и длинные шаровары, схваченные по бедрам и талии традиционным поясом-шарфом, завязанным на животе красивым узлом, от которого вниз спадают длинные концы.

Обязательная деталь женского костюма областей Гуджарата и Раджастхана — орхни, или одхни — также воспроизводится здесь очень ясно. Одхни — это полусари, которое женщины подтыкали одним углом под пояс юбки или шаровар (обычно — спереди), затем в один слой обводили им бедра, после чего

прикрывали грудь в направлении левого или правого плеча и набрасывали на голову так, чтобы его конец свободно ниспадал с одной стороны головы.

На Бильхане изображен традиционный костюм знатного горожанина-индуса эпохи Акбара: плотно прилегающая к торсу джама с узкими рукавами, собранными от кисти до локтя в «сборки-браслеты», завязанная наверху у левой подмышки и имеющая длинную широкую (очевидно, пришивную) юбку, выкроенную так, что книзу обращены длинные острые зубцы, начинающиеся от середины бедра и доходящие почти до щиколотки (такими острыми зубцами заканчивался, по моде той эпохи, и нижний край женской юбки, надеваемой поверх чудидара, что отражено не только на миниатюрах, но и на настенной росписи домов Раджастхана [287]); под юбкой джамы видны чудидара, а по талии все это схвачено тканевым поясом, тоже завязанным на животе и ниспадающим спереди длинными концами. На голове — высокая шапочка с округлым верхом, обмотанная по низу тканевым жгутом [12].

Женский костюм раджпутской миниатюры отличается от описанного выше главным образом тем, что вместо шаровар или штанов типа чудидара (женские широкие штаны такого типа называются в северо-западных и северных областях «сутхан», «сутхна» или «сальвар») изображены юбки, широкие и густо присборенные по талии. Спереди эти юбки часто имеют полосу, заложенную мелкими складками,— возможно, в этом отразилось стремление сочетать традиционно драпированный «приносящий счастье» передний конец дхоти с юбкой; часто можно видеть ниспадающий спереди до низа юбки конец одхни, который подоткнут на животе под верхний край юбки. Эти длинные широкие юбки называются «гхагра», «сайя» или «лаханга».

Часто на женщинах надеты штаны типа чудидара, а поверх них — юбка из прозрачной ткани (иногда спереди она имеет разрез снизу доверху). Такой вариант юбки известен под названием «пешгир». Качали и одхни тоже являются обязательными деталями женского костюма на раджпутских миниатюрах как с территории Раджастхана, так и с территории северных раджпутских княжеств, т. е. на миниатюрах школы Кангры. Таков же костюм большинства женщин и на могольских миниатюрах.

На ряде раджпутских миниатюр изображены большие квадратные шали, которыми женщины Раджастхана и Харьяны широко пользуются и в наши дни. Такую шаль, набросив середину одной ее стороны на голову, откидывают за спину, а затем выводят ее вперед из-под рук и два верхних угла подтыкают под вырез лифа, а два нижних — под верхний передний край юбки.

Для шалей и шарфов в Гуджарате и Раджастхане существовал ряд названий — «чундади», «чола чундади», «лахарийо», «чадар» и др.



Образцы женской одежды. *Слева* — женщина в сари («общеиндийский стиль»). *Справа* — женщина из штата Ассам. Одежда — кофта, юбка-запашка и полусари

Неоднократно в индийской литературе, начиная с древних времен, упоминается специальная одежда для купанья, но только на некоторых кангрских миниатюрах, изображающих любовные игры бога-пастуха Кришны с пастушками в реке под луной, такая одежда нашла свое отражение. Это простые, прикрывающие ноги до колен или немного ниже, традиционного типа дхоти из белой ткани, в которых можно видеть сохранявшиеся и на северо-западе страны реминисценции древних форм несшитой одежды.

Еще одной долго сохранявшейся на северо-западе деталью несшитой одежды служили женские лунги, которые носили женщины трудящихся слоев населения Саураштры еще в позднем

средневековье (иногда эта одежда встречается там и в наши дни).

В северо-западных областях среди широких слоев населения распространена длинная женская рубаха, надеваемая поверх юбки или штанов. Наиболее широко она известна под общим североиндийским названием «камиз», но на разных языках есть и другие ее наименования. Это цельнокроенная, со втачными длинными рукавами прямозастежная рубаха, боковые швы которой часто не прошиваются до конца, что делает низ рубахи более свободным.



Так носят сари
женщины из низких каст
в штате Махараштра

В Кашмире поверх рубахи в прохладное время надевается женская куртка — широкая, длинная, с цельнокроенными широкими рукавами, имеющая круглую горловину и разрез до середины груди куртка (или верхняя кофта) из толстой хлопчатобумажной или шерстяной ткани.

В Пенджабе выработался тип женской одежды, известной как «сальвар-камиз» и состоящей из широких, присборенных у щиколотки штанов сальвар и длинной рубахи камиз. На грудь и плечи набрасывается концами назад широкий шарф дупатта (или чуни), которым вне дома или в других случаях, когда этого требует обычай, женщины прикрывают голову и лицо.

В новое время этот комплект широко распространился по Индии в среде учащейся молодежи, только вместо штанов сальвар часто надевают узкие штаны типа чудидара.

Женщины и девушки-мусульманки носят обычно широкие штаны пайджама и особый тип штанов-юбки горара, состоящих

из верхней части, выкроенной в форме коротких трусов, и нижней части — двух очень широких, сшитых в виде присборенных юбок полос ткани, каждая из которых пришита к нижнему краю этих трусов. Паранджа была в течение длительного времени (и во многих семьях остается и сейчас) важным элементом верхней сшитой женской одежды, надеваемой мусульманками вне дома.

Если исключить распространившийся почти по всей стране комплект сальвар-камиз и сшитую одежду, обязательную для широких слоев мусульманок, где бы они ни жили, то можно проследить исторически сложившуюся границу между территориями распространения сшитой и несшитой женской одежды в современной Индии. Областью широкого распространения сшитой одежды по-прежнему является северо-запад страны, кончая западной границей союзной территории Дели и северными районами штата Махараштра; во всех остальных областях основой женского костюма является сари (преимущественно в форме, условно называемой нами «сари-лунги», но местами и в форме «сари-дхоти»). Единственной сшитой деталью одежды здесь является (да и то не у всех слоев населения и не во всех районах) маленькая блузка, или блузка-лиф, с узкими втачными полудлинными рукавами или без рукавов, надеваемая под сари и входящая в комплект, определяемый самим словом «сари».

В городских кругах населения северо-западных областей — особенно среди его зажиточных и образованных слоев — многие женщины тоже носят сари, равным образом как и многие мусульманки, принадлежащие к этим слоям населения во всей Индии.

После завоевания Индией независимости сари стало своеобразным символом общеиндийской национальной культуры, как бы материализованным лозунгом общеиндийского единства. Это особенно заметно за рубежами Индии; женщина в сари, в какой бы стране она ни появилась,— это женщина из Индии. Причем вне пределов своей страны индийские женщины надевают сари в одинаковой манере, драпируя его в том стиле, который стал повсеместно принятым в городах страны в сфере официальной жизни, вне зависимости от этнической, конфессиональной или кастовой принадлежности.

Когда сари надевают так, чтобы его вид соответствовал этому стилю, то начинают драпировать им тело с правого бока, подтыкая его угол под тугой поясок нижней юбки, затем один раз обводят его спереди и сзади вокруг бедер (подтыкая под поясок таким же образом его верхний край), закладывают спереди 6—8 складок, снова подтыкая их на животе под поясок нижней юбки, а оставшееся полотнище еще раз обводят вокруг нижней части тела и переносят его справа снизу через грудь на левое плечо, перебрасывая свободный конец сари за спину.

В надетом виде такое сари доходит до земли, а его верх-

ним концом можно прикрыть голову и окутать плечи, так что в целом сари выглядит одеждой, укрывающей женщину в буквальном смысле слова с головы до пят.

Но этот «общеиндийский официальный» стиль является далеко не единственным в самой Индии. Прежде всего, ширина и длина сари бывает разной. Например, крестьянки, работающие на полях, или женщины из «зарегистрированных племен» надевают сари, доходящие до колен, и, как уже упоминалось, кофточки или лифа не надевают. Такое сари являет собой полосу ткани длиной 3,5 м и шириной 70—80 см.

В Махараштре и Тамилнаде женщины из брахманских каст носят сари, драпируя его так, что спереди оно выглядит как все обычные сари, а сзади — как свободные шаровары; для этого типа драпировки употребляются сари длиной до 9 м и шириной до 1,3 м. Рыбачки в Махараштре носят сари, по ширине не превышающее 80 см, и надевают его так, что оно иногда не прикрывает колен и охватывает верхнюю часть ног и бедра так плотно, что ткань выглядит как бы приклеенной к телу.

В Ассаме одежда трехчастна: длинные лунги, кофточка с узкими рукавами и драпирующее это все сверху полусари длиной 3 м. Существуют и еще несколько способов ношения сари.

Необходимо отметить, что традицию ношения несшитой одежды можно исторически связывать не только с югом, но и с крайними горными северо-восточными областями субконтинента. С этими областями арьи познакомились поздно, и обычаи горцев северо-востока в их литературе практически не нашли отражения. Видимо, поэтому и вся несшитая одежда индийцев, так или иначе, сохраняла в их языках названия, связанные с югом страны.

Несшитая одежда многочисленных горных народов северо-восточных областей Индии отличается заметным своеобразием, варьируясь от одной народности к другой, но в целом неся на себе печать определенного взаимного подобия, позволяющего отличать ее от одежды жителей долин этих областей — например, ассамцев или бенгальцев.

Остановимся на традиционном костюме народностей крайних северных гор — дафла [104], восточных гор — нага [105] и западного горного плато — джайнтья [107].

Женщины дафла носят домотканые запашные длинные юбки, имеющие по подолу кайму, узор которой, как правило, состоит из цветных (чаще всего зеленых) полосок. Эта юбка повязывается по талии длинным тканым поясом красного цвета. Верхняя часть тела обертывается прямой широкой полосой ткани, которая пропускается под левую руку и завязывается на правом плече.

Мужчины обертывают все тело до колен полосой ткани, верхние углы которой перетягивают через плечи (со спины) вперед и завязывают на груди (либо закалывают большой бамбу-

ковой или железной булавкой). Поверх этого покрывала надевают от груди до бедер много обручей из тростника, плотным слоем охватывающих тело.

У разных подразделений нага, широко расселенных на обширной территории гор Нага, одежда не совсем идентична, но в целом может быть проиллюстрирована на примере ао-нага.

Женщины ао-нага носят прямые юбки-запашки типа лунги, обертывая ими бедра так, чтобы вертикальный край (обычно украшенный бахромой) приходился на переднюю часть правой ноги. По талии их плотно обвязывают узорными тканными поясами. Эти юбки называются «ану» или «сутсукам».

Верх тела обертывают по линии подмышек полосой ткани, заменяющей плотную блузку без рукавов, а сверху набрасывают широкую шаль с бахромой, оставляя открытым правое плечо и перебрасывая концы шали сзади наперед и спереди назад через левое плечо. Такие шали называются «субосу» или «сункасу», и их носят и женщины и мужчины.

Мужская одежда тоже состоит из нескольких частей, вид которых, как и узор на них, говорит о социальном положении человека, о числе принесенных им в жертву животных, о том, принимал ли он участие в сражениях и т. п.

Бедра плотно обертываются узкой и длинной полоской ткани, передний конец которой, свисая, образует как бы небольшой передник. Сверху бедра охватываются широкой полосой ткани, доходящей до колен подобно юбке-запашке. На левое плечо, как и у женщин, набрасывается шаль. Эти шали так широки, что спускаются ниже колен.

В разных сочетаниях и вариациях эти части несшитой одежды встречаются у всех нага.

Джайнтья (пнар, кхаси) одеваются во многом почти так же, как нага.

Женщины носят шах кпох — укрепленную на плечах полосу ткани, плотно обертываемую вокруг тела. Бедра и ноги тоже обертывают широкой полосой ткани, схваченной по талии длинным поясом, концы которого свисают до щиколоток. Третьей частью одежды служит традиционная у горных народов широкая шаль, пропущенная под правую руку и закрепленная на левом плече; у джайнтья она называется «ка киршах».

Мужчины носят ланготи — кусочек ткани, пропускаемый между ногами и укрепленный на поясе из полоски ткани или из шнура. На верхнюю часть тела надевают род жилета — две полосы ткани, продольно сшитые вертикальным швом на спине и переброшенные через плечи на грудь. В этом жилете выкраивается вырез для шеи. Спереди полосы скрепляются шнуром, с боков сшиваются или завязываются шнурками. Наконец, сверху опять-таки набрасывают через одно плечо широкую шаль-покрывало.

Следует сказать, что все эти горные народы постепенно пе-

реходят на покупные вещи европейского стиля — рубахи, шорты, брюки, блузы, но при этом не отказываются полностью и от своего традиционного костюма, особенно от шали-покрывала.

Разнообразие способов изготовления и употребления сшитой одежды (как женской, так и мужской), как и большое разнообразие ассортимента несшитой одежды (включая шарфы, шали, пояса, тюрбаны и т. д.), издревле отличали Индию от других стран и служили поводом к разработке совсем особых приемов производства тканей. Наряду с изготовлением длинномерных тканей, предназначавшихся для раскроя деталей сшитой одежды, в стране выработалась специализированная технология производства купонов ткани и особые приемы их орнаментации, продиктованные их практическим назначением.

Глава III

ТКАНИ

При раскопках в долине Инда в одном из кладов с драгоценностями были обнаружены остатки хлопчатобумажной ткани и семена хлопка, что свидетельствует о наличии хлопкоткачества в Индии уже в ту далекую эпоху. Хотя следов полотняных и шерстяных тканей не было обнаружено [39, с. 17, 82, 119], можно думать, что шерстяные изделия тоже изготовлялись, так как, судя по костным останкам животных, создатели цивилизации Хараппы разводили и коз, и овец; возможно, что это древнее население ввозило и льняные ткани из стран Малой Азии, где эти ткани были известны.

Не исключено также, что изготовлялись грубые ткани и из волокна других растений, но это предположение пока ничем не подтверждено. Оно основано лишь на том, что науке известен высокий уровень развития культуры местного населения той эпохи, и поэтому можно думать о вероятности освоения людьми разных дикорастущих растений; равным образом, в древнеиндийской литературе сохранились многократные упоминания об использовании в быту волокон этих растений (травы, луба и др.) — особенно для одежды отшельников, а сам институт отшельничества исследователи связывают с религиозными предписаниями доарийского населения Индии [см. 125, с. 287—322]; известно также, что для изготовления священных шнуров, надеваемых на мальчиков трех высоких варн при совершении обряда посвящения, традицией рекомендованы хлопок для брахмана, конопля, т. е. пенька,— для кшатрия и шерсть — для вайшьи, а для изготовления поясов соответственно трава мунджа, трава мурва и пенька [25, II, 42, 43].

О повсеместном распространении прядения, начиная с глубокой древности, говорят обнаруженные в раскопках на юге страны пряслица эпох неолита, энеолита и бронзы [71]. На юге, в энеолитическом погребении в Невасе (современный штат Махараштра), найдена и шелковая нить, на которую были нанизаны бусы [71, с. 69], и кусочек шелковой ткани [189, с. 24].

Классовая дифференциация древнего общества заставляет предполагать и наличие разного уровня потребностей у разных

слоев населения. Это подтверждается и разным качеством изделий ремесла, найденных в раскопках; мы имеем основания думать, что зажиточные горожане пользовались, например, более разнообразным ассортиментом тканей, чем ремесленники или крестьяне.

Арьи, как уже упоминалось, знали шерстяную одежду. У них, безусловно, должно было существовать развитое шерстоткацкое дело, потому что в странах, по которым пролегал их путь в Индию, климат не позволял обходиться без теплых одежд, покрывал, войлочных изделий и т. п. Равным образом, и население гор, граничивших с областью цивилизации Хараппы, должно было, в силу климатических условий, уметь изготовлять шерстяные ткани. Но существовали ли торговые и культурные контакты между горцами и жителями долин в ту эпоху, мы сказать не можем, а поэтому не можем и утверждать, что в долине Инда были известны те ткани и те способы их производства, которые, вероятно, были распространены в быту горцев.

В связи с оживленными миграциями населения Северо-Западной Индии, вызванными завоевательными войнами арьев, как и в связи с развитием культурных контактов, начался расширенный взаимный обмен производственными навыками, в том числе в области выработки пряжи и тканей. Приемы ремесленного производства, накопленные в отдельных очагах культуры, распространялись по всей Индии.

В памятниках древнеиндийской литературы — как ведической, так и особенно эпической и классической — мы иногда встречаем упоминания о тканях разного качества (и по материалу, и по способу изготовления). Так, уже в «Ригведе» встречаются указания на ткани и на процесс ткачества: например, автор гимна 9 книги VI жалуется, что не может понять «ни нити, ни ткани», которую ткут, вступая в состязание, мрак и свет воздушного пространства; в гимне 71 книги X упоминаются брахманы, плохо владеющие словами молитв, за что они сравниваются с ткачами, которые «ткут по утку (негодную) тряпку, не сознавая этого» [55, с. 104, 247], и т. п. Уже эти цитаты позволяют заключить, что у арьев, создателей вед, были ткацкие станки, хотя реконструировать их тип не представляется возможным.

Ведическая лексика содержит ряд подтверждений наличия у арьев шерстоткацкого дела.

Глагол «урну» (cl. 2, P. Ā.) в «Атхарваведе» означает «покрывать, облачать, укрываться», а в «Ригведе» словом «урна́» определяется шерсть, шерстяная нить; от этого слова образованы многие производные: урнават и урнавала — «шерстистый, покрытый шерстью», урнасутра — «шерстяная нить», урнастука — «ком (клубок) шерсти» [217, с. 221—222] [1].

В «Махабхарате» описывается народ мадров, который жил на северо-западе древней Индии (а до этого в Балхе); гово-

рится, что они пили пиво и вино, ели разное мясо, включая говядину, что у них была белая кожа и что их женщины носили длинные одежды из тонкой шерстяной ткани [198, VIII, 30].

Накопленный опыт во многом подытоживает правовая литература, в которой содержатся некоторые конкретные указания о производстве пряжи и тканей и описания их качества.

В «Законах Ману» говорится лишь о наличии в стране хлопка, шелка, шерсти, льна и пеньки [25, X, 87, XI, 169, XII, 64], но не уточняется, какие именно ткани, где и каким способом из них вырабатывались. В «Артхашастре» уже подробно описываются самые разные ткани и указываются места их выработки, что чрезвычайно ценно. Так, говорится, что лучшие сорта хлопчатобумажных изделий (тканей) выделываются в областях, соответствующих нынешним Керале, Ориссе, Бенгалу, центральным районам Северной Индии и Раджастхану [10, с. 86, 598—599], из чего мы можем сделать вывод, что хлопководство было распространено в древней Индии повсеместно.

В этом же разделе «Артхашастры» перечисляются шелковые ткани: «Тонкий шелк — это: вангака — белый, гладкий; паундрака — черный и гладкий, как самоцветный камень; сауварнакудьяка — золотого цвета. (Тонкий шелк бывает) тканный в воде и лощенный самоцветным камнем, тканный из однородного материала и тканный из смешанного разного материала. Они (шелка) бывают одинарные, полуторные, двойные, тройные и четверные. Этим объяснены и плотные шелка, кашика и паундрака. Шелковые волокна (коконы) бывают магадхские, паундрика и сауварнакудьяка» [10, с. 86].

Названия всех этих сортов шелка являются производными от названий областей восточной части Гангской равнины, начиная от Каши (т. е. Бенареса, или Варанаси) и до Восточного Бенгала, а также области, предположительно связываемой с территорией современного Ассама [10, с. 597—598]. Далее указывается, что лучшие шелка происходят именно с этой территории, и говорится, что были известны и высококачественные шелковые ткани из Китая. Все это указывает на то, что шелководство пришло в древнюю Индию из Китая, и в силу этого именно в близких к Южному Китаю землях и было локализовано производство шелковых тканей (в Индии и в наше время славится ассамский шелк золотистого цвета, именуемый «мука»).

В «Артхашастре» шелковые ткани обобщенно определяются словом «каушея». Указывается, что они использовались не только для одежды, но и служили «покрывалами и одеялами» [10, с. 118],— здесь речь идет, видимо, о плотных сортах шелка, которые, возможно, были близки по своей выработке знаменитому индийскому шелку-сырцу, очень прочному и теплому, как шерстяная ткань.

О том, что ткани высоко ценились и что по их качеству и

количеству определялись благосостояние человека и его место в обществе, говорит множество указаний, встречающихся на страницах памятников древнеиндийской литературы. В развитых государствах действовали законы, регулировавшие производство пряжи и тканей, гарантировавшие их качество, а также определявшие размер пошлин с разных сортов тканей и меру наказаний за их порчу или похищение.

В «Артхашастре» есть особый раздел, озаглавленный «Надзиратель за прядильным делом» [10, с. 119—120], из которого явствует, что профессиональные знания такого надзирателя должны были быть очень высокими. Из раздела «Грабеж» мы узнаем, что штраф, взимавшийся за похищение тканей, был двух видов: меньший — за простые ткани (называемые «более ценными» лишь по сравнению с вещами такого рода, как кожа, бамбук, овощи или глиняная посуда) и в десять раз больший — за похищение тонких тканей, приравниваемых по своей ценности к крупному скоту, людям, домам и золоту [10, с. 209].

О правилах окраски и стирки тканей и об ответственности ремесленников и прачек подробно говорится в разделе «О надзоре за ремесленниками», где содержатся указания о штрафах и наказаниях. Наказания (начиная от лишения платы за работу и кончая тем, что отрубали верхние фаланги пальцев) налагались на прядильщиков и ткачей за разные погрешности; есть уточнения, касающиеся ответственности за качество шерстяных тканей,— говорится, что с ремесленников следует брать штраф за небрежное изготовление покрывал из шерстяных тканей и тонкого сукна [10, с. 220].

В обществе того времени ткачи занимали низкое положение. Об этом свидетельствует, в частности, содержащееся в «Артхашастре» предписание поселять ткачей вне пределов цитадели, в западной части города, вместе с шерстобитами, плетельщиками матов и кожевниками, а также шудрами [10, с. 61], т. е. с представителями общественных групп, искони именуемых низкими. Следует вообще отметить, что ремесленники, как правило, упоминаются в этом правовом кодексе в одном ряду с такими неуважаемыми в обществе людьми, как актеры или публичные женщины, а что касается оплаты труда ремесленников, состоящих на государственной службе, то она, по предписанию, должна быть, например, в 100 раз ниже оплаты надзирателей за деловой жизнью города, в 65 раз ниже оплаты начальников войсковых частей и в 10 раз ниже оплаты астрологов или возниц [10, с. 272].

Упомянутое предписание «Артхашастры» свидетельствует о том, что с давних пор ткачи, вероятно, селились колониями (что является чертой, типичной для всех групп ремесленников Индии). Колонии ткачей, видимо, располагались рядом с колониями красильщиков пряжи и тканей, т. е. представителей тех профессий, без которых ткачество не могло бы успешно разви-

ваться. Можно полагать, что поблизости должны были селиться и мастера по орнаментации тканей — набойке, вышивке, аппликации и т. п., поскольку все эти процессы при изготовлении отдельных частей индийской несшитой одежды были (да и сейчас остаются) прочно связанными один с другим, а это диктовало и обязательную взаимную связь мастеров. От назначения вещи и от требований потребителя всегда зависело качество ткани, используемой для данной вещи, размер купона, соотношение его размера с композицией орнамента и со способом его нанесения и т. п., поэтому в течение веков оставались нерушимыми производственные связи между прядильщиком, ткачом, красильщиком и мастером орнамента. Представители этих каст взаимно обслуживали друг друга по традиционной индийской системе «джаджмани», о которой упоминалось выше.

В какую конкретно эпоху указанные ремесла выделились в самостоятельные отрасли производства, сказать трудно — об этом в памятниках середины и конца I тысячелетия до н. э. прямых упоминаний нет. В «Артхашастре» указывается, что надзиратель, например, за прядильным делом должен заботиться, чтобы требуемые товары выделывались специалистами, но это еще не говорит ни о наличии специализации, передаваемой от отца к сыну внутри касты — определившейся профессиональной группы,— ни о наличии в обществе таких групп, т. е. каст, так как тут же говорится, «чтобы нити из шерсти, рогожи (очевидно, волокна луба.— *Н. Г.*), хлопка от хлопкового дерева и льна прялись вдовами, калеками, девочками, монахинями, женщинами, отрабатывающими штраф, содержательницами гетер, старыми царскими рабынями и храмовыми служительницами, прекратившими службу в храмах» [10, с. 119]. Такое множественное перечисление занятых в прядильном деле представителей самых разных общественных групп исключает существование касты прядильщиков. Видимо, в эту эпоху еще не существовало и касты ткачей как определившейся социальной прослойки, потому что в этом же памятнике сказано, что указанный надзиратель может производить (очевидно, организовывать производство) ткацкую работу «также при помощи специальных мастеров...» и направлять «работы по изготовлению холщовых тканей, дукула[2], шелка, шерстяных и хлопчатобумажных тканей...» [10, с. 119], но не поясняется, как именно «направлять». Много говорится о требованиях, которые должны предъявляться к качеству работы наемных прядильщиков и ткачей, но ничего конкретного не говорится о существовании и организации их каст, хотя о наличии каст как социального института, как и о наличии ремесленных объединений, упоминается неоднократно.

Судя по этому памятнику, как и по указаниям, содержащимся в других памятниках литературы, можно выявить наличие в деревнях трех категорий ремесленников, представителей необходимых деревенской общине профессий,— горшечников,

кузнецов и плотников, оплата труда которых уже в ту эпоху производилась зерном и другими продуктами из хозяйства земледельцев [173, т. V, с. 156]. Ткачество же, возможно, не вышло еще за рамки домашнего промысла, и, подобно тому как это часто встречается и в современной Индии, изготовлением тканей занимались в деревнях «каждый для себя»[3], а в городах лишь начиналась специализация групп семей или отдельных лиц, которые не выделялись в касту как эндогамную группу.

Возможно, самоопределению этих каст объективно препятствовало и многообразие требований, предъявляемых разными слоями городского населения к качеству продукции ткачей и к стилям орнаментации тканей. Известно также, что процесс ткачества был в какой-то мере связан с рабским трудом[4], и поэтому не могли сложиться исторические условия, необходимые для возникновения кастовой, т. е. наследственной, специализации в пределах родовых или родо-племенных групп населения или же групп, возникших от смешанных браков между представителями пришлых и местных этносов (этот фактор кастообразования рассматривался и с позитивных и с негативных позиций рядом исследователей, но окончательного подтверждения ни одна точка зрения пока не получила [176; 192; 239; 260]).

Ткачи, к которым, судя по «Артхашастре», предъявлялись жесткие требования, должны были сдавать государству (вероятно, также купцам или торговым гильдиям) продукцию высшего качества — в противном случае был бы невозможен вывоз этой продукции ни в страны Римской империи в качестве «предметов роскоши» [34, с. 195], ни во многие страны Юго-Восточной Азии, где она издавна славилась своими высокими качествами [94, с. 244—245]. Государство в эпоху Маурья заставляло работать для царской казны и занимавшихся домашним ткачеством ремесленников-крестьян под наблюдением местных надзирателей[5].

Ткачеством занимались в древности главным образом шудры, поэтому все предписания обычного права арьев, относящиеся к шудрам, относились и к ткачам.

Не только в «Артхашастре», но и в трактатах, посвященных другим сторонам жизни, равно как в памятниках буддийской и джайнской литературы второй половины I тысячелетия до н. э., содержатся данные, позволяющие относить тех ткачей, которые не были рабами, наряду с другими ремесленниками, к работникам, именовавшимся «кармакара». В литературе они упоминаются отдельно от рабов, но вместе с тем они и «не принадлежали к полноправным членам этих рабовладельческих обществ и были резко отграничены от остального населения и прежде всего от правящего сословия кшатриев» [13, с. 116].

В процессе развития и упрочения устоев кастового общества, в процессе оформления каст в среде разных народов страны в I тысячелетии н. э. ткачество — одно из самых важных для жиз-

ни общества ремесел — стало, очевидно, считаться занятием, достаточно почетным и для членов третьей варны — вайшьев. В сборнике санскритских сказок «Панчатантре», датируемом первыми веками н. э. (в IV в. н. э. они уже были записаны) [48, с. 8], наряду с утверждением, что ткач имеет право только на владение пищей и одеждой, но не богатством [48, кн. 2, рассказ 6], прямо говорится, что ткач относится к вайшьям, и описываются его богатства, украшения и даже умение пользоваться благовониями, притираниями и т. п. [48, кн. 1, рассказ 8], что позволяет приравнивать его к «нагаракам» — «культурным горожанам», образ жизни которых рисуют в своих произведениях классики индийской литературы I тысячелетия н. э. Впрочем, можно думать также, что упоминаемый в сказке ткач-вайшья был или главой какого-то объединения ткачей, или вышедшим из их же среды скупщиком, перепродававшим их продукцию.

В эпоху Гуптов, судя по ряду свидетельств, ткачи в Северной и Северо-Восточной Индии были объединены в нигамы, или шрени (что обычно переводится на русский язык как «гильдии»), и каждую из этих шрени возглавлял руководитель — джеттхака, который вместе с членами совета шрени занимался организацией сбыта ремесленной продукции купцам — сеттхи, перепродававшим ее внутри страны и за ее пределами. В эти века шрени ткачей объединялись уже в более крупные организации, называемые «самуха», в которые входили также шрени прядильщиков и красильщиков тканей [94, с. 244, 300], что свидетельствует о налаживании взаимной координации действий всех этих ремесленников в пределах империи, а возможно, и об определенном уровне унификации производственных процессов не только в границах империи, но и на более широкой территории, отдельные области которой издревле были связаны взаимными деловыми и культурными отношениями.

Нам представляется, что в областях, где носили традиционную несшитую одежду, т. е. на большей части территории Южноазиатского субконтинента, к представителям профессий, связанных с изготовлением тканей, а точнее — тканых изделий, предъявлялось больше требований, чем на территории распространения сшитой одежды. Ведь каждый шарф, пояс, купон на дхоти или лунги должны были являться законченным по своему композиционному решению произведением ткацкого и орнаментального искусства, тогда как от длинномерной ткани этого не требовалось.

В литературе, к сожалению, почти нет конкретных описаний отдельных частей одежды и материалов, из которых их изготовляли. Из древнеиндийских, равно как и из раннесредневековых, памятников литературы мы черпаем крайне скудные сведения главным образом о том, что тканые изделия окрашивались в самые разные цвета и что зажиточные люди носили

шелковые или тонкие хлопчатобумажные ткани, а бедные — одежду из грубых тканей.

Можно привести ряд упоминаний об одежде и тканях, которые изредка встречаются на страницах этих произведений и не содержат никаких характеристик, хотя взяты из самых разновременных источников: «Они разукрасились, надели прекрасные одежды, нарядились» — середина I тысячелетия до н. э. [67, с. 13, 135]; «У одного бедного человека была единственная пара целой одежды» — III—II вв. до н. э. [50, с. 5, 28]; в «Законах Ману» об одежде сказано, что она не подлежит разделу при разделе имущества, что брахман не должен носить старую и грязную одежду, что не полагается носить одежду, использованную другими [25, IX, 219, IV, 34, IV, 66]; «Цари, нарядившиеся в красивые одежды...», «Драупади в прекрасном платье...» [43, с. 470—471]; «Спавшая с ее плеч верхняя одежда из белой кисеи представляла как бы... поверхность... океана» — VI—VII вв. н. э. [20, с. 84]; царь «одарил брахманов... одеждой», брахман «украшал свое тело роскошной одеждой», женщин «украшали прекрасные одежды» — XI в. н. э. [25а, с. 82, 93, 123]; «в божественных одеждах и украшениях...» — XI в. н. э. [59, с. 201] и т. д.

Из всего этого напрашивается только один вывод — что слово «одежда (одежды)» относилось к прямым купонам ткани, предназначенным для употребления в качестве тех или иных частей несшитой одежды: никто из читателей не нуждался в описаниях ее формы или покроя, поскольку форма была одинакова (лишь размеры разные), а о покрое и речи идти не могло, поэтому указывалось и оценивалось только качество ткани, что само по себе определяло степень богатства человека и его место в обществе.

В «Панчатантре» содержится упоминание, отличающееся известной долей определенности,— говорится, что один ткач «изготовлял разнообразные красивые одежды, пригодные для царских слуг...», а другие ткачи ткали грубые одежды [48, с. 251]. В более позднем сборнике сказок «Шукасаптати» (XII—XIV вв.) повествуется о жене деревенского старосты, которая хотела иметь шелковую одежду, а муж отвечал ей: «Мы, пахари, носим рубища из хлопка. У нас и слова такого никто не знает — шелк» [70, с. 88—89].

При описаниях одежд богов, небесных танцовщиц, царей, куртизанок, нагараков и т. п. часто встречаются упоминания о шелке[6], а также о золотых и серебряных тканях. Последнее позволяет предполагать, что уже в древние времена в Индии умели изготовлять златотканые и сребротканые изделия. Очевидно, это была парча, подобная той, которую изготовляют традиционным способом и в современной Индии: для основы используют шелковые нити, а для утка (или тканого орнамента) — шелковую нить, обвитую тончайшей золотой или серебря-

ной канителью. Возможно, именно о парче говорится и в драме «Глиняная повозочка»: «Коль хочешь получить ты новый плащ, расшитый сотнями блестящих нитей» [69, с. 175].

О способах окраски и орнаментации тканей и тканых изделий сведения практически отсутствуют. Наиболее ценные указания содержит опять же «Артхашастра», где точно говорится: «Если одежда моется (красится) так, что ей придается цвет или бутонов жасмина, или белизна каменной плиты, или цвет вымытых ниток, или же полная белизна, то срок возвращения (указанной одежды) устанавливается соответственно в один, два, три и четыре дня. Если материя окрашивается в бледно-розовый цвет, срок устанавливается в пять дней, если в синий цвет — в шесть дней, а если ценная материя окрашивается краской, приготовленной из цветов или марены, причем эта работа является трудно исполнимой и требует большой затраты труда — семь дней... В спорах по делам крашения сведущие и заслуживающие доверия лица должны устанавливать плату за работу» [10, с. 220—221]. И дальше приводится шкала оценки работы в зависимости от качества и ценности красок.

Разного типа красящие вещества и рецепты их изготовления приводятся в разделе 178 «Артхашастры», озаглавленном «Применение средств обмана». Здесь нет прямых указаний об окраске этими веществами пряжи или тканей, но, судя по тому, что их рекомендуют для окрашивания волос, кожи и других вещей, можно полагать, что их использовали и для набивки узора на ткань или протравливания фона.

Считается, что наиболее ранним термином, определяющим окрашенную ткань, является слово «читранта» в «Шраутасутре» Апастамбы (XIX, 20) — памятнике середины I тысячелетия до н. э. [91, с. 25]. В «Законах Ману» употребление окрашенных тканей связывается уже с определенными слоями общества. Брахманам, например, рекомендуется избегать, при занятиях торговлей, всякой крашеной ткани [25, X, 87]. Вообще брахманам повсеместно традиция предписывает белые одеяния — символ знаний, чистоты и справедливости.

Красный цвет, издревле воспринимаемый как символическое обозначение власти, битвы, сильных эмоций[7], упоминается в связи с описаниями богов, героев, любви, свадеб. Так, о Вишну говорится, что «блеск солнца побагровел, как верхняя одежда (видимо, уттарийя.— *Н. Г.*) всесильного бога Вишну» [20, с. 45]; в «Повести о браслете» говорится, что на бедра духа-покровителя воинов «была надета алая шелковая повязка» [51, с. 135] и что красавицы, ожидающие в сезон дождей возвращения своих возлюбленных, «закрывают свои талии пурпурным шелковым сари» [51, с. 102]; в «Глиняной повозочке» выявляется интересная символика — красный цвет знаменует собою и казнь и свадьбу; герой драмы, Чарудатта, по ложному обвинению предан в руки палачу, и на него надевают красный плащ, но в

час казни является его возлюбленная и снимает с него тяжкое обвинение, после чего Чарудатта восклицает: «Смотри,— и этот красный плащ, и осужденного венок ты в украшенья жениха своим приходом превратила» [69, с. 234]. Сари (или другая одежда) красного или темно-розового цвета и в наши дни обязательно надевается невестой в день свадьбы почти во всех областях Индии.

Красные и оранжевые одежды всех оттенков считались праздничными. К тому же издревле в шафранный цвет окрашивали ткани для одежд монахов и отшельников. Поэтому спрос на тканые изделия этой гаммы цветов был большим, и много разных красителей использовалось при их изготовлении: амбара — шафран (слово также обозначает «хлопок»); кусумбха (Crocus Sativus) — шафран; кампилья — рыжая краска, добываемая из растения Rottleria Tintoria; капила — близкая кампилье по цвету краска из Aloe Perfoliata; тильвака и родхра, или лодхра — буро-красная краска из растения Symplocus Racemosa; лакшана — краска из Ardea Sibirica; патали — из Bigonia Suaveolens [217, с. 83, 298, 252, 250—252, 448, 908, 892, 615] и ряд других.

Для получения желтого цвета, который во многих областях Индии считается цветом весны, использовались растения турмерик (куркума), даруниша (разновидность куркумы), барбарис, желтый амарант и другие.

В синий цвет окрашивали главным образом при помощи растения раджани — индиго (Curcuma Longa). Широко применялись также самые разнообразные минеральные красители.

От процесса выработки тканей и тканых изделий неотделим также процесс мытья и выбеливания. Касты стиральщиков (прачек) — дхоби, или неджака, передавали из поколения в поколение секреты своего ремесла, связанные с получением таких моющих средств, которые не портили бы цвета ткани, ее вида и фактуры. В зависимости от сорта ткани они использовали разные виды щелочных глиноземов, золу, приготовленную путем сжигания разных растений, а иногда применяли только чистую воду.

Выработанные на протяжении многих столетий производственные навыки и установившиеся прочные деловые связи привели к тому, что в процессе создания тканей и тканых изделий были заняты одновременно прядильщики, ткачи, красильщики и стиральщики. Представители всех этих каст вплоть до последнего времени селились рядом и занимали на лестнице кастовой иерархии примерно одинаковое положение — все они считались низкими кастами.

В силу крайней скудости описаний, касающихся окраски и орнаментации тканей, мы можем судить об этом главным образом по скульптурным изображениям и сохранившейся фресковой живописи. При этом скульптуры могут дать нам представ-

ление о характере орнамента на одежде (в основном — несшитой), но, естественно, не о ее цветовой гамме.

Древнейшим известным нам изображением орнамента на ткани является узор из трехлепестковых розеток и кружочков на плаще «жреца» эпохи Хараппы, но техника орнаментации определена быть не может.

Мотивы четырехлепестковой розетки и кружочков, известные по росписи сосудов этой же эпохи, очевидно, должны были встречаться и на тканях, судя по тому, что они могут быть выявлены на тканых изделиях более позднего времени — второй половины I тысячелетия до н. э.— I тысячелетия н. э. Например, кружочки изображены на одежде терракотовой фигурки сидящей женщины (III в. до н. э.; хранится в Национальном музее в Дели) [144, табл. 4]; четырехлепестковые розетки ясно видны на конской попоне на рельефе одной из колонн ступы в Бхархуте [144, табл. 6] и на слоновьей попоне на фризе той же ступы [144, табл. 73] (II в. до н. э.); такими же розетками украшена набедренная повязка уже упоминавшейся «Богини растительного царства» из Гийяраспура (X в. н. э.) [29, табл. 38]; розетки, а также листики и ромбы помещены в продольные полосы, украшающие дхоти на женской фигуре в сцене «Материнство» на рельефе XI в. из Бенгала [144, табл. 32]; продольные полосы с розетками видны также на женских дхоти на рельефах храма Байталь Деуль (IX в.) в Бхубанешваре (Орисса), а розетки в поперечных полосах (т. е. расположенных по направлению утка) изображены на фигуре Шивы в одном из двадцати храмов Махакутешвара (VI в.) в центре Декана [245, табл. 67, 26] и т. п.

Изучение скульптуры позволяет проследить и другие виды орнамента на тканях. Так, на тюрбанах мужских и женских фигур из Бхархута четко виден орнамент в виде узких полосок, на которые нанесены черточки, квадратики и точки [144, табл. 6, 64—68]; аналогичный рисунок нанесен на тюрбан «Головы знатного человека» из Матхуры (I—III вв. н. э.) [144, табл. 104]; орнамент в виде клеток и поперечных полос изображен на лунги на фигурах из западных областей страны эпохи Гупта (V в. н. э.) [144, табл. 145, 146]. В бронзовой пластике Южной Индии вплоть до позднего средневековья можно видеть отражение тех же типов орнамента.

Таким образом, мы видим, что культурно-хозяйственные контакты между отдельными народами древней и раннесредневековой Индии, развивавшиеся в течение ряда веков в пределах больших территорий, входивших в империи Маурьев, Кушанов и Гуптов, привели к значительной унификации не только основных типов одежды, получивших широчайшее распространение, но и стилевых особенностей орнамента, наносимого на тканые изделия.

Локализация рисунка, наносимого на отдельные части несши-

той одежды, также имела сходный характер у всех народов Индии (во многом сохраняющийся вплоть до настоящего времени). Дхоти и лунги могли быть одноцветными и могли иметь рисунок, равномерно распределенный по всему полю изделия [8], но в обоих случаях их края обычно украшались каймой (иногда по всему периметру, иногда за исключением того края, который затягивается по линии талии и завязывается на животе) [9]. Тканые пояса и шарфы чаще всего не имели рисунка на всей своей поверхности, но их концы обязательно украшал орнамент [10]. Тюрбаны бывали и одноцветными, и покрытыми рисунком, но не имели ни каймы, ни орнаментированных концов. И наконец, сари представляли собой самые разнообразные по стилю орнаментации тканые изделия, так как их большая поверхность позволяла мастерам широко проявлять свою творческую фантазию. Отделка сари, как правило, композиционно делилась (и продолжает делиться в наше время) на три части — поле, кайма и паллав, или анчаль, т. е. свободный верхний конец. Именно паллав постепенно превратился в ту часть сари, на которую падает основная декоративная нагрузка: в нем, как и в кайме, сгущен рисунок и подчеркнуто выделены цвета, которые должны оттенить цвет поля сари и его узора.

Об окраске и орнаментировании одежды древнего периода мы можем судить по упоминаниям в ведической и классической литературе. В трактатах по ритуальным церемониям — шраутасутрах, относящихся к середине I тысячелетия до н. э., и в более поздних комментариях к ним указывается, что во время проведения жертвоприношений надевали соответствующие одежды; упоминаются ткани «тарпья» и «кшаума» [177, с. 172], сделанные соответственно из какого-то вьющегося растения «трипа» и из льна, называвшегося также «кшума» [277, с. 453, 331]; говорится также, что, например, для принесения в жертву определенного вида плодов следует надевать одежду с черной каймой, а для других церемоний у одежды должны быть два конца — «паша» и «даша» [177, с. 172]. Можно полагать, что, раз это специально оговаривается, концы должны были чем-то выделяться — вероятно, окраской или орнаментом, а возможно, и функциональным назначением.

В классической санскритской литературе встречается ряд терминов, семантически связанных со словом «патака» — «хлопчатобумажная ткань» и говорящих об ее орнаментации: «пата» — «разрисованное тканое изделие», «пати» — «кайма на тканом изделии» и, наконец, «патакара» — «ткач, рисовальщик, художник» [217, с. 579] [11]. Это говорит о вероятном существовании уже в древности цветнотканых, набивных или разрисованных тканей, широко известных в Индии в более поздние века.

Равным образом способ выработки орнамента, зародившийся вместе с зарождением самого ткачества,— изготовление тканого орнамента в процессе производства самой ткани — тоже, безу-

словно, был и в древности повсеместно распространен в стране, как он был распространен во все последующие эпохи. Кайма, например, вполне могла вырабатываться в процессе ткачества, потому что, судя по упоминаниям о ней в литературе и отражениям ее на скульптурах, она была наиболее распространенным приемом декоративной отделки драпирующих тело деталей несшитой одежды.

О цветовой гамме одежды эпохи раннего средневековья мы можем судить в основном по фрескам Аджанты. Поскольку на них наиболее широко представлены такие детали одежды, как дхоти, лунги и мунду [12], следует уделить внимание прежде всего их окраске и орнаментальному оформлению.

Одежда абсолютного большинства персонажей фресок Аджанты представляет собою полосатые набедренные повязки разных типов. Полосы на этих повязках, как правило, расположены вдоль основы ткани; исключениями являются набедренные повязки некоторых фигур, где полоски расположены по утку. Судя по тому, что люди, одетые в такие ткани, обычно заняты оказанием различных услуг, можно сделать предположение, что это слуги или рабы, и заключить, что именно такое расположение полос на одежде служило указанием на социальный статус человека [73, табл. XIX, пещера № 1; табл. XXXIV, пещера № 1; табл. LI, пещера № 2; табл. LXXXII, пещера № 17; рис. 11, пещера № 1].

Полосы, нанесенные и по основе, и по утку, совершенно очевидно, изготовлялись в процессе ткачества, как и клетки, тоже встречающиеся в качестве орнаментальной отделки.

Иногда на самих полосах виден узор — ромбы, косые черточки, кружочки, розетки (например, на фигуре танцовщицы, одетой в длинный лиф-передник и продольно-полосатые лунги) [73, табл. XI, пещера № 1; табл. XXVII, пещера № 1]. Трудно сказать что-либо о способе нанесения этого рисунка; не исключено, что это была набивка. На руках этой же танцовщицы мы видим длинные узкие рукава из темной ткани, орнаментированной светлыми неровной формы пятнышками с темной точкой посредине (такие же пятнышки видны иногда и на одеждах других фигур). Вид этого рисунка заставляет вспомнить о популярном вплоть до наших дней западноиндийском способе (Гуджарат, Раджастхан) орнаментации ткани, называемом «завяжи-окрась», или способе узелковой окраски — бандхана (когда мастер до окраски защипывает пальцами и плотно обвязывает нитками маленькие участки ткани, а после окраски и просушки нитку снимает, в результате чего по всему полю ткани остаются неровные неокрашенные пятнышки).

Интересен узор на полосах сшитой одежды одной из женских фигур: на этой одежде полосы направлены косо, и в них изображены идущие друг за другом гуси [73, табл. XV, пещера № 1]; надо полагать, что такой узор, расположенный на по-

ле ткани под углом к ее основе и утку, мог быть выработан и в процессе ткачества, и росписью или набивкой, а возможно, и способом «патола» (прим. 11) или вышивкой. Вся композиция орнамента свидетельствует о том, что его наносили на длинномерную ткань, предназначенную для раскроя, а это, в свою очередь, указывает на вероятность изготовления такой ткани в северо-западных областях.

Узор из цветочных розеток виден преимущественно на подушках и завесах [73, табл. XXXIV, пещера № 1; табл. LXXXI, пещера № 10; рис. 18, пещера № 17], на которых встречаются также полосы и клетки [73, табл. XLI, пещера № 1; табл. LIII, пещера № 2].

Исследователи указывают, что в Восточной Индии в середине I тысячелетия н. э. был распространен способ нанесения на тканые изделия цветочных узоров методом набивки [94, с. 345], но изображений, которые подтверждали бы это, не сохранилось.

Кайма четко видна на концах некоторых мужских набедренных повязок и шарфов [73, табл. XXXIV, пещера № 1; табл. LXIX, пещера № 17; табл. LXXXII, пещера № 17]; есть она и на одеждах женщин [73, табл. XLI, пещера № 1].

Редкий на всех этих изображениях орнамент встречается на некоторых типах сшитой одежды, в которую одеты, совершенно явно, люди, пришедшие на поклонение Будде из северо-западных областей; это — мелкие треугольнички, которыми окантованы вырезы ворота, рукава и даже кайма одежды [73, табл. XLI, пещера № 1; табл. LXXIV, пещера № 17]. Техника нанесения данного орнамента непонятна,— возможно, это вышивка гладью, до наших дней широко распространенная, например, в Пенджабе.

Цвета тканей ограничены всего несколькими — синий, охристый, терракотовый и зеленый разных оттенков.

Есть сведения, что в IX—XII вв. в области Бихара было создано много книжных миниатюр на пальмовых листьях, украшавших рукописи произведений, посвященных Будде, и что мастера этой миниатюрной живописи использовали при изображении различных жизненных сцен красную, синюю, зеленую, белую и черную краски, а также смешанные лиловые, розовые и серые оттенки [94, с. 364]. Можно думать, что ткани и тканые изделия не только на этих рисунках, но и в реальной жизни окрашивались в указанные цвета.

О том, что одежда орнаментировалась, упоминается и в «Камасутре»: «Когда жена стремится приблизиться к мужу, она должна надеть украшения, убрать себя цветами разных видов и надеть одежду, окрашенную в разные оттенки» [284, с. 94]. Женщинам это руководство предписывает изучать процессы окраски и росписи тканей и одежды, а также шитье и вышивку [284, с. 11, 12], но ни стили орнамента, ни его цвета не описываются.



Мужская сшитая и несшитая одежда
на фресках джайнского храма (Южная Индия, XIV в.)

К середине II тысячелетия н. э. сложились локальные школы миниатюрной живописи на этнических территориях почти всех крупных и развитых народов Индии. До этого прошел длинный ряд веков, в течение которых эта форма живописи определяла путь развития, перенимая многие изобразительные приемы, композицию, краски и, главное, сюжеты настенной росписи, которая издревле была доминирующей формой живописного искусства в Индии. Роспись стен и создание портретов на кусках ткани постоянно упоминаются в индийской литературе. Поэт VII в. н. э. Бхавабхути, например, в своей драме «Уттарарамачарита» (один из многих пересказов эпоса «Рамаяна») писал, что Рама, привезя в свой дворец завоеванную им на состязании женихов красавицу Ситу, показывал ей картины на стенах, изображавшие его подвиги [214, с. 13].

К сожалению, древние стенные росписи не сохранились из-за разрушительного действия климатических условий Индии, но мы можем полагать, что это была красочная, энциклопедически полная изобразительная эпопея, отражающая быт и нравы (и, конечно, одежду и ткани) индийских народов. Это подтверждается дошедшими до нас от XIV—XV вв. росписями стен и потолков некоторых храмов Южной Индии [272; 123], а также расцветшей в эти века миниатюрной живописью.

Сохранившаяся роспись джайнского храма в Канчипураме

(Тамилнад), нанесенная на его стены и потолок в XIV в. (этот храм известен под названием Тирупарутикундрам), изображает царей и придворных, слуг и музыкантов, воинов и монахов, детей и женщин.

Одежда царей, придворных и воинов состоит из плотно прилегающей к телу рубахи с узкими полудлинными рукавами, длинных дхоти и широкого шарфа, завязанного спереди так, что свисает одна петля, из-под которой концы шарфа спускаются до колен. Низ рубахи скрыт этим шарфом, а ее нагрудная часть, от круглого выреза горловины до линии желудка, не то вышита сплошным узором со вшитыми в него камнями и бусинами (видимо, жемчугом), не то имеет глубокий, округляющийся книзу вырез, края которого соединены один с другим несколькими рядами низок из просверленных драгоценных камней и жемчуга [13]. Цвет рубахи чаще всего белый, но есть и полосатые рубахи. Дхоти белые, синие (иногда «в горошек»), красные и желтые. Пояса таких же оттенков, но не совпадающих с цветом дхоти в каждом комплекте одежды. Края дхоти, шарфов и рукавов имеют кайму, заметно отличающуюся по своему цвету от цвета основного поля ткани. На некоторых персонажах видны шарфы, перекрещивающиеся на груди поверх рубахи и свисающие сзади ниже бедер.

Носильщики паланкинов одеты в длинные рубахи (преимущественно полосатые, причем, как и у других персонажей, полосы направлены вдоль основы ткани), выпущенные из-под пояса поверх дхоти; верхняя правая пола рубахи, по обычаю индусов, закреплена у левой подмышки (лишь у одного персонажа — у правой, по обычаю мусульман); пояс узкий, по цвету отличается от рубахи и имеет короткие, свисающие спереди концы.

Таким образом, мы видим, что не только способы употребления, длина и ширина деталей несшитой одежды, но, видимо, и ее цвет строго регламентировались обычаем, и представители каждой социальной группы должны были придерживаться неписаных правил, четко определяющих все эти параметры. Лишь рубаху, как новую для Южной Индии часть одежды, надевали и знатные люди, и их слуги, но последние, возможно, имели право на это только при участии в торжественных процессиях и выездах, которые как раз и изображены на стенах описываемого храма [245, табл. 56].

Вплоть до наших дней в Южной Индии мужчины из высоких каст, надевая национальный костюм, набрасывают на шею свисающий спереди почти до колен узкий, часто украшенный золотой нитью, шарф, как деталь одежды, имеющую престижное значение.

Женщины на описываемых фресках одеты в сари и чоли. Сари и одноцветные, и продольно-полосатые; чоли коротенькие и, насколько можно понять, одноцветные. Сари, насколько нам

удалось рассмотреть в этом храме, надеты в стиле сари-дхоти, так что спереди свисает донизу конец, задрапированный в складки по всей ширине ткани. Этот стиль практикуется и сейчас в семьях тамильских брахманов; на такие сари идет до 9 м ткани.

Орнаментальная отделка имеет обязательные и необязательные элементы. Поле ткани на любой из деталей мужской и женской несшитой одежды может нести на себе узор из полосок, пятнышек или стилизованных цветов, но этого всего может и не быть. Обязательными же являются каймы по всей длине тканого изделия и орнаментированные концы шарфов и поясов, а также паллавы сари.

Фрески Тирупарутикундрама очень важны для нас, так как на них изображены ткани и тканые изделия (а также отображен стиль одежды), получившие широкое распространение в Южной Индии в эпоху существования империи Виджаянагар (1336—1614) [9, с. 12—16]. Одежды и ткани, подобные описанным выше, могут быть прослежены и на сохранившихся фресках храма Вирупакша в Хампи (XV в.), представляющих собой иллюстрации к эпосу и пуранам [251, с. 79]; храма Вирабхадра (XVI в.) в Лепакши (ныне это небольшая деревня в районе Анантапура, в самом центре Декана); храмов Тадпатри (XVI в.) и Соммапалле (XVI в.) в Канчипураме [272, табл. 73, 74]; храмов в Тирувалуре (XVII в.) и Чидамбараме (XVII в.), т. е. в самых разных областях Южной Индии.

Повсеместно можно видеть локальные варианты способов надевания отдельных деталей несшитой одежды (следует подчеркнуть, что резкой разницы между этими вариантами не заметно) и обязательность богатого орнамента на концах поясов, шарфов и дхоти, а также орнаментальной каймы по их краям.

На фресках храма в Лепакши все ткани сплошь покрыты узором — продольными линейными полосами, полосами, нанесенными точками, стилизованными цветами, розетками, «горошком», клеткой и т. д. Все это свидетельствует о высоком уровне развития искусства орнаментации тканей в эпоху расцвета Виджаянагара (роспись храма датируется 1540 г.) [251, с. 77—78; 214, рис. 1—3].

Композиционный стиль всех этих фресок и храмовых завес был усвоен и южноиндийской миниатюрной живописью, с такой же достоверностью (особенно как в храме в Лепакши) отражавшей бытовые реалии этой эпохи.

Прекрасные образцы такой живописи представляют собой иллюстрации к «Рамаяне», созданные в Андхре в XVIII в. Эти миниатюры детально передают сюжет великого эпоса, но персонажи одеты в костюмы южноиндийского средневековья, знакомящие нас опять же не только с тем, как выглядели тканые изделия и как люди ими пользовались, но и с тем, как отражалась в одежде социальная дифференциация общества. Как и на



Южноиндийское панно из ткани. Ручная роспись

храмовых фресках, персонажи высокого происхождения (принцы и придворные) носят здесь длинные богато орнаментированные дхоти и набедренные и наплечные шарфы, брахманы-наставники одеты в длинные белые дхоти, а слуги и рядовые воины — в короткие дхоти с узкой каймой и шарфов не имеют [214, табл. 15—48, рис. 1—50].

Женщины на многих южноиндийских фресках и средневековых миниатюрах одеты в дхоти с длинным складчатым передним концом и в чоли. Как правило, чоли одноцветны, имеют орнамент лишь на краях рукавов и по цвету контрастируют с окраской дхоти.

Часто встречающиеся комбинации красного и зеленого цветов характерны и для современных южноиндийских сари-чоли (особенно в Тамилнаде и Майсуре).

В иллюстрациях-миниатюрах к «Рамаяне» видны чоли, прикрывающие лишь верхнюю часть груди,— возможно, именно этот «южный стиль» ввел в моду на северо-западе правитель Харша, о чем упоминалось выше. Во всяком случае, мы знаем, что такие чоли сохранились вплоть до наших дней в Раджастхане.

На имеющейся в личной коллекции автора картине на ткани, созданной в Андхре в XIX в., изображена группа принцев, одежда которых во многом совпадает с одеждой персонажей описанных выше фресок и миниатюр. Дхоти украшены продольными полосами с нанесенным на них узором из кружочков или зигзагов; пояса-шарфы, охватывающие бедра, имеют аналогичные по узору полосы, но только направленные вдоль утка и не совпадающие с полосами на дхоти по цвету; передний длинный конец дхоти орнаментирован богато и заканчивается фестончатым краем. Наплечной одеждой некоторых из этих персона-

жей служат плотно прилегающие рубахи типа чоли, отличающиеся по цвету и от дхоти и от шарфов-поясов (подобные чоли встречаются и на фресках Аджанты и всех других памятниках южноиндийской живописи).

Перечисленные выше изображения свидетельствуют, что в широком употреблении были ткани, на которых в самом процессе ткачества вырабатывались полосы, а затем на эти полосы штампом набивались кружочки, «галочки», черточки и зигзаговидные линии. В одеждах сочетались в разных комбинациях пять цветов — белый, охристый, голубой, красный и зеленый.

Судя по многочисленным упоминаниям в литературных источниках об «одеждах, сияющих золотом», или даже о «золотых одеждах» (на что обратили внимание еще греки, появившиеся в Индии в IV—III вв. до н. э.), можно полагать, что охристым цветом художники передавали золотую отделку ткани на одеждах знатных людей.

Таким образом, изучение памятников искусства и литературных источников позволяет проследить традиционный для Южной Индии стиль орнаментации, который мало менялся на протяжении длинного ряда веков, протекших со времени создания фресок Аджанты. Имеющаяся в нашем распоряжении картина на ткани отражает древний сюжет, поэтому мы лишены возможности точно датировать стиль изображенных на ней одежд — художник XIX в. выполнил их в свете реминисцентных представлений, предписываемых традицией, но в то же время, очевидно, и не в полном отрыве от жизни, а поэтому мы имеем право усматривать и в этой картине отражение южноиндийских тканей эпохи позднего средневековья.

Все сказанное лишь в приблизительной степени может обрисовать картину необозримого многообразия производившихся в Индии тканей и тканых изделий. На протяжении тысячелетий развитие производства тканей не нарушалось, и их ассортимент постоянно расширялся. Правда, в среде бедных слоев населения, прежде всего в среде лесных экономически отсталых племен, выработка тканей производилась в семьях, как это происходит зачастую и сейчас в районах расселения «зарегистрированных» племен, живущих в отдалении от тех центров, где можно или купить ткань, или выменять ее на продукты своего труда. Но в пределах деревенских общин и тем более в городах ткачи всегда имели заказчиков и, удовлетворяя их растущий спрос на свои изделия, поддерживали и совершенствовали свое традиционное мастерство.

Как уже говорилось, страшным историческим бедствием, поразившим индийское ткачество, явилось завоевание Индии английскими колонизаторами.

В начале XIX в. английский парламент лишил Ост-Индскую компанию монопольного права на ведение торговли с Индией, открыв тем самым всем другим английским промышленникам

и торговцам путь к использованию этой обширной колонии не только и не столько в качестве поставщика товаров, сколько в качестве рынка сбыта для фабричных товаров, производимых в Англии. Этим актом, принятым в 1813 г., открылась тяжелейшая эпоха в жизни индийских ремесленников — и прежде всего городских ткачей [14], так как ни один из них, разумеется, не мог соперничать по производительности с английскими фабриками. Равным образом, и стоимость фабричных товаров, сбываемых в Индию, была ниже стоимости предметов индийского ручного ремесла, требовавшего огромной затраты труда. На внутреннем рынке Индии началась жесточайшая конкурентная борьба, в которой побежденными неизменно оказывались индийские ремесленники, вытесняемые из сферы сбыта своих товаров и обрекаемые на тяжкие лишения и голодную смерть. К. Маркс писал, что «Индия, бывшая с незапамятных времен величайшей мастерской хлопчатобумажных изделий, которыми она снабжала весь мир, стала наводняться теперь английской пряжей и английскими хлопчатобумажными тканями» [2, с. 158].

Англичане начали ввозить в Индию наряду с тканями и пряжу фабричного производства — в 50-х годах XIX в. эта пряжа составляла свыше 17% всего объема английского импорта хлопчатобумажных тканей [46, с. 239].

Принятые после освобождения Индии меры по возрождению и развитию индийского ткацкого промысла привели к положительным изменениям в этом виде ремесла.

В городах поощряется воскрешение и дальнейший рост всех традиционных видов производства орнаментированных тканей и тканых изделий. Политикой поощрения предусматривается и создание кооперативов прядильщиков, ткачей, красильщиков и вышивальщиков тканей, и снабжение их на льготных условиях сырьем и более усовершенствованными техническими средствами производства, и организация сбыта их продукции, и привлечение художников для разработки и внедрения новых или забытых традиционных мотивов, и многое другое, что помогло возродить разные виды художественного ткачества и дало ему возможность вновь обрести мировую славу.

После создания в 1960 г. при правительстве Индии Рабочей группы по поощрению ручного ткачества, а также сформирования Всеиндийского управления по ручному ткачеству было принято решение уделять в каждом новом пятилетнем плане как можно больше внимания этому ремеслу. В результате уже по третьему пятилетнему плану было запроектировано увеличить выпуск тканей ручного производства до 2800 млн. ярдов (1 ярд=91 см) к 1965/66 г. Правда, в эти планы входило и продолжает входить также развитие прядильно-ткацких мастерских и небольших фабрик с использованием ручного труда, так что многие ткачи-кустари или небольшие их объединения прак-

тически все же не имеют ощутимой финансовой поддержки.

В начале 40-х годов организация всего ткацкого дела в Индии (от которой тогда еще не был отделен Пакистан) сводилась к тому, что в большей части провинций и княжеств основное количество тканей производилось в индивидуальных мастерских: в Ассаме — 99%, в Бихаре — 98%, в Гвалиоре — 85%, в Центральных Провинциях и Бераре — 80%, в Пенджабе — 58%, в Траванкоре — 47%. Эти ткачи относились к разряду так называемых независимых ткачей, т. е. таких, которые сами доставали сырье, сами вырабатывали ткани и сами их продавали. Значительное количество тканей производили также ткачи, закабаленные купцами махаджанами, которые продавали ремесленникам пряжу на условиях, обязывавших мастеров сдавать этим купцам впоследствии готовую продукцию для перепродажи. В Бароде такие ткачи составляли 80% от общего их числа здесь, в Ориссе — 79%, в Кочине — 61%, в Мадрасе — 60%, в Хайдарабаде — 32%, в Бомбее — 24%, тогда как работающие на фабриках составляли в Бомбее 54%, в Хайдарабаде — 40% и в Траванкоре — 32%.

К началу 60-х годов сложилась структура отношений, которая в значительной мере сохраняется и в наши дни. Посредники продолжают существовать, и от них зависят непосредственные производители. Посредником по снабжению сырьем и по продаже может быть и саукар — богатый член данной касты ткачей, и махаджан из торговой касты, и каркханадар — владелец мастерской или маленькой фабрики, отличающийся от двух первых тем, что ткачи работают для него не у себя дома, а в его мастерской [155, с. 10—11]. Именно поэтому такое большое внимание уделяется в свободной Индии ликвидации отношений кабальной зависимости, приковывающих ремесленников к посредникам.

Большое внимание уделяется деревенскому ручному ткачеству. В 1966 г., как уже указывалось, была создана специальная Комиссия кхади и сельских промыслов, которая объединила две организации, учрежденные Махатмой Ганди,— Всеиндийскую ассоциацию прядильщиков и Всеиндийскую ассоциацию деревенских промыслов [285, с. 36]. В документах Комиссии иногда трудно отделить данные о художественных ремеслах (в частности, о ткачестве) от данных по другим деревенским промыслам, вплоть до производства пальмового сахара. Но приводятся и существенные для нас сведения: что в каждом штате имеется Управление по производству кхади [80]; что в домашнем ткачестве занято 3 млн. ткачей, которые вырабатывают около 50% всех тканей, выпускаемых в стране; что около 50% ручных станков сосредоточено в штатах Андхра-Прадеш, Ассам и Тамилнад [285, с. 37, 39] и 10% — в штате Уттар-Прадеш, где ручным ткачеством занимается свыше 1 млн. человек [49, с. 15]. Всеиндийская федерация ткачей активно защищает интересы ремес-

ленников, добиваясь снабжения их работой, снижения цен на пряжу и т. д. [231].

Необходимо упомянуть и о том, что одной из форм помощи ткачам в современной Индии служит предоставление им долгосрочных государственных кредитов для приобретения небольших благоустроенных домов, где размещается и мастерская. Максимальная стоимость дома вместе с его земельным участком не должна превышать 5 тыс. рупий, причем три четверти этой суммы ткач должен погасить в течение 15 лет, а четверть выплачивает государство в виде субсидии [229].

Тот факт, что к началу 70-х годов в Индии было 3 млн. ткачей-кустарей, говорит о широком возрождении этого ремесла. И если в самом начале XX в. их было 10 млн. (включая членов их семей) [46, с. 514], это отнюдь не означает, что роль ручного ткачества снизилась в стране в течение XX в. Следует помнить о том, что 10 млн. ткачей производили тканей в полтора раза больше, чем все существовавшие в то время в стране фабрики, т. е. удовлетворяли 60% потребительского спроса, тогда как сейчас, при высоком уровне развития индийской ткацкой промышленности, ручного ткачества вообще могло бы уже не быть, а оно не только существует, но и успешно развивается с каждым годом.

По пятому пятилетнему плану объем товарооборота в производстве кхади и одежды из этих тканей должен был превысить 800 млн. рупий; важно отметить и то, что особое внимание в плане уделялось не только обеспечению ремесленников всем необходимым для производства их товаров, но и созданию для них хороших жизненных условий, особенно в экономически отсталых районах [149].

В XVIII—XIX вв. некоторые древние центры производства ремесленных тканых орнаментированных изделий прекратили свое существование, не выдержав, как уже указывалось выше, конкуренции с импортируемыми из Англии фабричными тканями; другие центры пришли в упадок во время колониальных войн. После освобождения Индии силами государственных и штатовских организаций, а также при большой поддержке широких слоев общественности удалось воскресить часть этих центров и снова придать им былой блеск, равно как и поддержать те традиционные центры, которые выдержали натиск тяжких исторических обстоятельств, губивших художественные ремесла Индии.

Ткацкие и прядильные ручные станки и орудия отличаются во многих случаях древним традиционным характером. Зачастую они бывают чрезвычайно примитивны.

Так, прялки делятся по способу намотки пряжи на две основные категории — с подвесным веретеном и с колесом. Прялки первого вида обычно представляют собой вилку (или штырек, или две параллельные дощечки), рукоятку которой человек дер-

жит в левой руке. На это простое устройство крепят кудель и правой рукой вытягивают из нее и сучат нитку, которую наматывают на веретено. С такими прялками часто ходят со стадами коз и овец пастухи, занимающиеся отгонным скотоводством; они (и мужчины, и женщины) прядут шерсть и пух как для изготовления предметов одежды или одеял, так и на продажу.

Прялки такого вида бывают и непереносные. Их стержень в таком случае укреплен на удлиненной ножке, имеющей подставку и стоящей на земле. Нитка тоже вытягивается и наматывается на веретено вручную (для изготовления особо тонких тканей веретено должно быть не толще швейной иглы).

Прялки с колесом отличаются тем, что нить наматывается не на веретено, а на колесо (это колесо, называемое «чаркха», в период гандистского движения свадеши стало символом независимой экономики Индии). Чаще всего это горизонтальный небольшой прядильный станок, состоящий из доски-опоры и колеса для намотки спряденной нити (расположенного справа от прядильщика). В левой части доски укрепляется на чем-нибудь пучок кудели.

Чаркха обычно состоит из двух колесиков, укрепленных почти рядом на короткой оси. Спицы каждого из них выведены за пределы обода, а иногда идут прямо от оси и ободом вообще не скреплены. Каждая спица постепенно расширяется к концу. Если они укреплены в два ряда, то расположены как бы в шахматном порядке — один ряд сдвинут на половину интервала между спицами. На расстоянии 8—12 см от своих верхних концов каждая спица одного ряда привязана шнуром к ближайшей спице другого, а затем шнур опять идет к первому ряду, потом опять к другому и так зигзагом обводит всю окружность чаркхи. На этот шнур при вращении чаркхи (вращают ее вручную) накладывается спряденная нитка. Иногда чаркха представляет собой сплошной деревянный круг с глубоким желобом по окружности — в этот желоб ложится нить.

Ткацкие станки, которыми в основном пользуются индийские ремесленники, тоже примитивны. В среде малых народов, где, в отличие от кастовых ткачей в составе крупных этносов, ткачеством занимаются женщины, широко распространен станок, представляющий собой грубую деревянную раму, почти горизонтально укрепленную на кольях с небольшим уклоном в сторону ткущей женщины. На раме закреплены нити основы, и нижний валик, на который наматывается вытканная часть изделия, имеет петлю, забрасываемую, как пояс, за спину женщины. Сидя на земле, она своим телом регулирует натяжение нитей основы. Такие станки широко распространены, например, у малых народов в горах крайних северо-восточных областей [104, с. 32].

Станки деревенских и городских кастовых ткачей имеют довольно грубые деревянные рамы, и их основные конструктивные различия сводятся к тому, в какой плоскости они установле-

ны — горизонтально или вертикально, или же горизонтально с вертикальной или наклонной ступенью на участке выработки узора. Вертикальными обычно бывают станки для выработки одеял, половиков и ковров, тогда как для производства тканей применяются горизонтальные станки. Различаются они и по способу управления челноком тилли: в одних (35% всех станков) челнок проталкивается нитью, прикрепленной к рукоятке, которую дергает ткач, в других (64%) мастер толкает челнок рукой [155, с. 3].

В большей части станков нити основы попеременно поднимаются при помощи педального устройства, соединенного с отшлифованными палками, продетыми поперек основы. Широко распространены станки, у которых передняя часть станины погружена в яму, и ткач сидит на краю этой ямы, опустив в нее ноги на педали станка.

Когда вручную (в технике «выборного ткачества») ткется изделие, по полю которого разбросан узор, состоящий из отдельных, не соединенных один с другим элементов, ткачу помогает еще один (а иногда и несколько) человек.

Этот помощник ткача манипулирует тонкими бамбуковыми, заостренными с обоих концов челноками, пронизывая ими нити основы только на тех местах, где требуется нанести ту или иную деталь узора. Это делается по мере приближения нитей утка к месту запланированного узора, который обычно наносится на бумагу и подкладывается под основу, а иногда и размечается прямо по основе какими-либо легко смываемыми красителями.

Завершив каждый элемент рисунка, помощник ткача обрезает нить и привязывает ее конец снова в том месте, где предстоит повторить этот элемент. Если узор многоцветный, то и таких маленьких челноков бывает несколько. Обычно помощниками ткача в этом многотрудном деле бывают его подрастающие сыновья — считается, что для такой тонкой операции детские пальцы подходят больше, чем пальцы взрослого человека. Участвуя с юного возраста (иногда с семи-восьми лет) в процессе ткачества, сыновья ткачей приобретают необходимые производственные навыки и к 16 годам овладевают ремеслом.

Не всегда узор наносится челноками — иногда пользуются и тонкими шлифованными бамбуковыми иглами, которыми проводят орнаментальную нить между нитями основы одновременно с процессом нанесения утка.

Фабричные ткани применяются главным образом для изготовления вошедших в быт индийцев предметов европейского костюма, преимущественно мужского (да и то чаще всего тогда, когда эти предметы шьются на фабриках, как, например, мужские рубашки из хлопка или шелка с набивным или тканым орнаментом), а также сари женщин из среды зажиточных слоев городского населения. Но подавляющее большинство женщин

продолжает пользоваться тканями и ткаными изделиями ремесленного ручного производства.

Как уже указывалось, значительное число городских и деревенских ткачей вырабатывает не только отдельные части традиционной несшитой одежды, но и длинномерные ткани, причем орнамент, создаваемый самыми разными методами, наносится на оба типа тканей. В связи с этим небезынтересно отметить, что основными местами выработки длинномерных тканей ручного производства являются северо-западные, западные и северные районы страны, тогда как в южных областях, а также в центральных и восточных выделывают преимущественно разные детали несшитой одежды (в том числе и мужской). Так, в Западном Бенгале лунги составляют 40% всей продукции ремесленников-ткачей [155, с. 3], а из южных районов лунги и дхоти даже вывозятся во многие страны Юго-Восточной Азии. Здесь же производят и большое количество традиционных мужских шарфов-шалей.

Из числа всех ручных ткацких станков 72% занято под производство хлопчатобумажных изделий и тканей, 16% — шелковых, 7% — из искусственного шелка и смешанной пряжи и 5% — шерстяных [155, с. 3]. Шерстяные изделия вырабатываются преимущественно на северо-западе; в Ассаме производится примерно одинаковое количество шелковых и хлопчатобумажных тканей и изделий, а в остальных областях преобладают хлопчатобумажные и на втором месте стоят шелковые.

Как и раньше, для процессов выработки окрашенных и орнаментированных различными методами тканей, а также готовых изделий характерно кустовое производство. Прядильщик иногда сам красит пряжу, а иногда отдает ее красильщику. Окрашенную (или, если нужно, бесцветную) пряжу приобретает ткач, и если узор наносится на ткань или на изделие в самом процессе ткачества, то готовая продукция поступает от ткача или прямо к заказчику, или к посреднику, или в кооператив. Если же орнаментирование изделия связано с дальнейшей его раскраской или вышивкой, то ткач обычно передает его членам других каст или профессиональных групп — вышивальщикам или специалистам по росписи, набойке или любому другому виду нанесения рисунка.

Эти древние связи во многом продолжают сохраняться и в наши дни. Собственно ткачеством занимаются на севере страны касты танти, кашти, джольша и момин (название «момин» охватывает в основном ткачей-мусульман, отдельные группы которых сохраняют многие черты кастовой организации), а на юге — сали, падмасали, деванга и мудалиар. Это самые крупные группы ткачей, составляющие основную их массу, но есть и значительное число более мелких локальных каст и подкаст.

Глава IV

ОРНАМЕНТИРОВАНИЕ ТКАНЕЙ. КОВРЫ И ПАЛАСЫ

Разнообразные приемы орнаментирования тканей и тканых изделий, известные в Индии, имели разные судьбы. У каждого из них были периоды подъема и упадка, вызванные как уже описанными историческими причинами, так и, естественно, модой, а иногда и распространением тех или иных предрассудков.

Например, издревле известный по всей Индии способ орнаментирования тканых изделий золотой нитью не сразу был принят мусульманскими завоевателями и переселенцами из «стран ислама». Судя по такому памятнику обычного права мусульман, как «Хидая» («Хедая»), приверженцам ислама возбранялось использовать золото и серебро даже для изготовления сосудов, ибо «адский огонь войдет во внутренности того», кто будет есть или пить из таких сосудов. Равным образом в среде мусульманских законников в Индии начались нескончаемые споры по вопросам о возможности использования златотканых изделий, а также шелковых тканей. Видимо, влияние среды индийских аристократов, с которыми общалась мусульманская знать, привело к тому, что суровые запреты ислама стали постепенно смягчаться, и шелк был разрешен к употреблению сначала только женщинам и детям, а затем и мужчинам. Такие же изменения были внесены и в запрет пользоваться золотом и серебром — появились не только орнаментированные этими металлами троны, седла, предметы утвари и оружие, но и затканные или вышитые золотой и серебряной нитью ткани и детали одежды [106, с. 13—14].

Изготовители ценных тканей, а также вышивальщики золотом и серебром стали уже в эпоху средневековья селиться только в городах, и их кварталы с течением времени разрастались повсеместно, так как пользование их изделиями было вопросом престижа для всех зажиточных и знатных людей. Растущий спрос порождал умножение численности их каст, а также вовлечение в это производство и ремесленников-мусульман.

В Индии известен ряд центров — и городских, и сельских,— издавна специализировавшихся на производстве тех или иных видов орнаментированных тканей или тканых изделий.

Сари, например, производимые в ремесленных мастерских, хранят в своем орнаменте те особенности, которые были типичны для них, судя по литературным описаниям и по устной традиции, в течение многих веков [см. 278; 288; 219]. Эти особенности могут быть сведены к трем моментам: материалу, способу окраски и орнаментации и стилю орнаментального узора. Это не означает, что все сари, производимые в данной области или городе, одинаковы в отличие от производимых в другой области или городе. Нет, они не могут быть одинаковыми уже в силу того, что каждый ремесленник творчески преломляет традицию, создавая индивидуальные вещи; но в целом все члены ремесленных каст данного центра производства работают в традиционно принятой манере, что и дает возможность определять с первого взгляда место выделки сари, хотя его могут продавать за тысячу километров от этого места.

Сказанное относится не только к сари, но и к любому другому изделию художественного ткачества. В Индии говорят, что не только в отдельных местностях или городах, но зачастую и в отдельных деревнях существуют свои традиционные приемы изготовления тканей и свои способы их орнаментирования. Это утверждение недалеко от истины, так как каждая каста, будь то прядильщики, ткачи, красильщики или вышивальщики, передавала от поколения к поколению выработанные ее членами приемы и навыки производства.

Равным образом и сами индийцы, и знатоки их народного искусства легко определят, к какой конфессиональной общине относится тот или иной мастер, работающий в области некоторых видов художественных ремесел. Например, кашмирские шали и ряд изделий из металла изготовляют, как правило, мусульмане. Некоторые узоры, наносимые на ткань, также часто определяются в литературе как «мусульманские». Это, например, орнамент, похожий на инкрустацию по мрамору, столь характерную для искусства, развивавшегося при дворах правителей-мусульман. Этот стиль был заимствован раджпутами, и ткани такой выработки стали широко изготовляться в их княжествах.

Не следует, однако, путать эти вещи с похожими на них тканными изделиями, которые были здесь известны и до мусульман. Таковы, например, тончайшие сари, одхни и другие вещи стиля «асавали», центром которого был г. Чандери (штат Мадхья-Прадеш). Этому стилю подражали во многих соседних районах, но нигде ткачи не добились такой прозрачности ткани, как в Чандери[1]. Такими вуалеобразными сари, в частности, известны г. Бхопал и другие центры вблизи г. Чандери. Главным отличием этих изделий от чандерских индийцы считают, помимо большей плотности ткани, отсутствие на ее поле часто и равномерно повторяющихся элементов стилизованного узора.

Вероятно, именно о тканях, подобных чандерским, говорит

поэт Бана (VII в. н. э.) в своей поэме «Харшачарита», когда воспевает красоту Лакшми, одетой в прозрачную одежду с узором из птиц и цветов, или Малати, ноги которой были видны сквозь окутывавший их белый тонкий шелк.



Парча из Варанаси

Каждый тип рисунков, придающих изделию определенный вид, отличающий его от других изделий, выполненных в той же технике, имеет традиционное название, хорошо знакомое индийцам — как заказчикам, так и исполнителям работы. Так, полосатые ткани известны под названиями «дория» и «салайдар»; в первых полосы идут вдоль основы, во вторых — вдоль утка. Ткань аредория имеет диагональные полосы, а ханджаредар — зигзаги по полю. Хамсавали капта — это сари, узор каймы которого составлен из фигур гусей; если же эти фигуры расположены в полосах по всему полю изделия, оно носит название «хамсавали датапар» (иногда эти названия относятся и к рисункам, изображающим разных птиц, рыб и животных). И таких наименований множество, причем они варьируются в зависимости от места изготовления, от качества пряжи, а также от того, добавлены ли в фактуру шелковая, золотая или серебряная нить и т. п. Так, славятся тяжелые, сделанные из плотного шелка (часто — «переливающегося» цвета, так как нити основы и утка окрашены в разные оттенки), яркие южноиндийские сари с каймой и паллавом в виде полос из золотых или серебряных нитей. Известны и шелковые сари с различными по рисунку каймой и паллавом — этот стиль называют «корнад» или «канчипурам». В Керале есть ряд центров, где вырабатывают белые тонкие хлопчатобумажные сари с отделкой из золотых полос. Бенгал издавна прославился изделиями джамдани из тончайшего хлопчатобумажного муслина с бесконечно

разнообразными вытканными узорами, разбросанными по полю ткани; изредка для узора применяется шелк или золотая и серебряная нить, но узоры джамдани никогда не бывают контрастными по цвету. Нити для этих тканей прядут или утром, при росе, или над сосудами с водой, так как от влажности пряжи зависят ее прочность и упругость. Джамдани изготовляются и в Андхра-Прадеше, но по качеству они ниже бенгальских.

Ткани джамдани тоже носят разные названия в зависимости от содержания узора и его размещения по полю изделия. Так, в пхульвари цветочный узор покрывает все поле, в панна-хазара веточки расположены полосами, в джалар цветы рассеяны, как сетка, и т. д. При изготовлении джамдани, как и при выработке парчовых изделий, рисунок, нанесенный на бумагу, подкладывается под основу ткани, и работают обычно два ткача: один ткет саму ткань, другой вырабатывает только рисунок на ней отдельными челноками.

Производство многих традиционных типов тканых изделий и способы их орнаментирования не потеряли своего значения и в наше время. В современной Индии наряду с ростом спроса на длинномерные одноцветные и узорные ткани не падает спрос на ткани ремесленной выделки, особенно на тканые орнаментированные детали несшитой одежды и декоративные изделия самого разного назначения.

Основные способы и приемы орнаментирования тканей и тканых изделий в Индии могут быть сведены в три группы: 1) орнаментирование в процессе ткачества; 2) орнаментирование методом окраски; 3) орнаментирование вышивкой. Эти способы распространены по всей стране, и все они восходят к глубокой древности, хотя ученым еще не представилась возможность с уверенностью определить время возникновения того или иного приема орнаментирования.

1. ВЫРАБОТКА ТКАНОГО ОРНАМЕНТА

Из множества распространенных в Индии способов орнаментирования изделий в процессе ткачества мы остановимся на наиболее известных и употребительных.

Кинкхаб. В Индии издавна выделилось несколько главных центров производства парчовых златотканых и сребротканых изделий. На севере наибольшей славой в этой области ремесла пользовались Сурат и Варанаси, на юге — Бангалор (Бенгалуру).

В этих городах изготовлялось все необходимое для такого производства — от шелковой пряжи до тончайшей золотой и серебряной проволоки, которой обматывали пряжу, чтобы выработать золотую или серебряную нить, идущую на изготовление парчи (кинкхаб) или на вышивку по ткани.

Нити, идущие на парчовые изделия, известны под названиями «зари», «касаб» и «калабатту». В течение веков все стадии производства таких нитей были ручными, и такая картина нередко встречается даже в наше время, хотя ныне и в домашних мастерских все более широко применяются прядильные и волочильные машины.

При ручном способе металл разогревают до требуемой степени мягкости и выковывают из него круглые или продольные заготовки. Эти заготовки, вновь разогретые, раскатывают в округлые палочки длиной 20—25 см, которые затем подвергаются волочению. Мягкость и яркость конечного продукта во многом зависят от режима разогрева и от степени окисления металла — серебра, его заменителей или меди. (Издревле в Индии вырабатывают цветное золото и серебро методом добавки разных лигатурных материалов [10, разд. 31]. Так, к серебру для придания ему прочности добавляется в качестве лигатуры небольшое количество желтой меди.) Поскольку стандарты могут быть введены и соблюдены только при заводском производстве, то в ручном деле готовая проволока получается разного качества у разных мастеров. Три упомянутых центра прославились именно тем, что здесь вырабатывается проволока наиболее высокого качества.

Для изготовления золотой нити палочки серебра покрывают золотой амальгамой и тщательно проковывают (эта операция повторяется до трех раз), после чего вытягивают проволоку методом волочения. Процесс волочения состоит из нескольких последовательных протягиваний проволоки сквозь отверстия в стальной пластине с постепенно уменьшающимся диаметром, пока не достигается нужная степень тонкости. Золотая проволока считается наивысшей тонкости, если вес 1500 м ее не превышает 12 г, хотя устное предание, хранящееся в памяти этой касты ремесленников, говорит, что в прежние времена 12 г (индийская мера веса, называемая «тола») весили 2400 м проволоки [259, с. 2, 15].

Для волочения золотой и серебряной проволоки применяются также оправленные в металлические держатели рубины и алмазы с тончайшим просверленным в них отверстием [108, с. 27].

Производство проволоки завершается этапом ее уплощения, что тоже делается вручную. Затем эта тончайшая канитель — ламетта, или бадла — передается в мастерские, где производится обмотка ею хлопчатобумажной или, чаще, шелковой (а теперь и вискозной или нейлоновой) нити. Лишь в редких случаях эти процессы протекают в одной и той же мастерской.

Из центров производства золотых и серебряных нитей их пересылают в мастерские, где используют уже для изготовления парчи, а также для вышивки и выработки тканой каймы или бордюров к разным деталям несшитой одежды.

Данные по некоторым областям Индии характеризуют развитие производства нитей и соотношение числа изготовляющих их мастерских с числом тех мастерских, где используют эти нити. Так, в конце 50-х годов в Уттар-Прадеше было 334 мастерских по производству нитей, в Дели — 50, в Майсуре — 5, в Пенджабе — 5, в Бомбее — 1000, а количество мастерских по изготовлению изделий зари равнялось: в Андхра-Прадеше — 500, в Уттар-Прадеше — 5621 и в Бомбее — 800 [259, с. 10]. Эти данные приведены в цитируемом источнике избирательно, и, к сожалению, такой центр, как Сурат, в них не выделен, но все же по ним можно составить представление о том, например, что в штате Уттар-Прадеш сосредоточена основная масса поставщиков златотканых изделий.

Бóльшая часть мастерских по производству кинкхаба представляет собою слабо механизированные или совсем немеханизированные производственные точки. Они делятся в основном на две категории. Ремесленник, которого можно причислить к первой из них, сам покупает сырье, готовит парчовые изделия (с помощью членов своей семьи или одного или нескольких нанятых рабочих, причем часто эксплуатируется детский труд) и сам их продает. Ремесленник другой категории получает сырье с фабрики, от кооператива или от купца и им же сдает готовые изделия за установленную цену.

На севере Индии наиболее прославленным центром изготовления парчи издревле является г. Варанаси. Парчовые сари из Варанаси всегда считались самым дорогим подарком невесте. Стоимость таких сари в наше время доходит до 2—3 тыс. рупий. В середине 50-х годов нашего столетия в Варанаси был учрежден Индийский институт технологии ручного ткачества для поддержания производства парчи, разработки новых образцов и подготовки кадров специалистов [78].

В мастерских Варанаси изготовляются следующие парчовые изделия: 1) сари, сплошь затканные нитью зари; 2) сари, на которых этой нитью вытканы узор, симметрично расположенный по всему полю изделия и сконцентрированный в большей степени лишь на его кайме и, главное, на паллаве; 3) шарфы и шали, которые имеют узор, с равной степенью частоты повторяющийся на всем поле изделия, и богато украшенные концы; 4) вытканные в технике парчи декоративные картинки, предназначенные для обрамления (это производство можно скорее отнести к индустрии сувениров); 5) покрывала на кровати; 6) длинномерные ткани.

Все эти изделия ткутся вручную на горизонтальных станках, нижняя часть которых с педалями, подымающими и опускающими нити основы, расположена в яме. На краю ямы, опустив ноги на педали, сидит работник и руками пропускает через основу челноки (обычно — из полированного бамбука) с разноцветными нитями и нитями касаб. При особой сложности узора

на тонкой шелковой ткани он может выработать иногда не больше 20 погонных сантиметров за рабочий день.

Нити касаб используются и при изготовлении изделий из хлопка. Так, известными центрами, где производятся хлопчатобумажные сари со златотканой отделкой, являются города Гадваль и Уппада в штате Андхра-Прадеш. В основном, однако, в Индии для выработки изделий кинкхаб пользуются шелком.

В Южной Индии, особенно в штате Тамилнад, издавна производят сари, шарфы (а раньше — и отрезы на тюрбаны) из тяжелого, сотканного из двойной крученой нити цветного — чаще всего двухцветного — переливающегося шелка со златотканой каймой. Эта кайма обычно представляет собою широкую полосу по самому краю изделия с добавлением в глубину поля сари одной-двух узких прямых полосок или полоски условного орнамента. Даже паллав этих сари часто состоит из чередования золотых или серебряных полосок, а не из узоров.

За годы, прошедшие после освобождения Индии, иностранные фирмы делали неоднократные попытки внедрить на ее внутренний рынок цветные металлические нити «люрекс», предлагая заменить ими дорогие нити зари. Некоторые индийские предприниматели начали использовать их для производства цветной парчи, что вызвало известную обеспокоенность со стороны организаций, призванных поощрять рост художественных ремесел. Правительство разрешило пользоваться люрексом только тем предприятиям и мастерским, продукция которых идет на экспорт, так как в странах Запада охотно покупают цветную парчу, и Индии не имеет смысла лишаться этого внешнего рынка. Равным образом, и индийским ремесленникам было предложено освоить производство не только золотых и серебряных, но и цветных нитей зари [259, с. 17—18], чтобы расширить спрос также и на внутреннем рынке.

Когда тканое изделие с нитями из благородных металлов изнашивается, его отдают ювелирам, которые сжигают его, выплавляя металл. Из этого металла они, по воле заказчика, изготовляют затем те или иные украшения.

Пайтхани. Под названием «пайтхани» или «пайтхан» славились в течение последних 500 лет сари и другие изделия, украшенные тканым орнаментом, которые изготовлялись в г. Пайтхане (на берегу р. Годавари, вблизи г. Аурангабада).

Стиль пайтхани отличается или, точнее, отличался тем, что всё изделие изготовлялось из чисто золотых нитей тончайшего калибра, а узор ткался по нему из тонких хлопчатобумажных или шелковых нитей. Вес сари-пайтхани достигал 5 кг [286, с. 19—20]. Такие драгоценные одежды могли приобретать только жены монархов и представителей высшей придворной знати. В XIX в. это производство стало постепенно приходить в упадок, а в XX в. почти совсем заглохло. Мастера начали употреб-



Парча химру

лять нити зари и шелк (по-прежнему — некрученую пряжу), и осталось лишь несколько семей ремесленников, сохранивших древнее искусство.

Основной узор на вещах-пайтхани составляли цветы, иногда — изображения птиц, очень редко — сюжеты из жизни бога Кришны. В цветочном орнаменте, как правило, воспроизводились мотивы фресок Аджанты, что придавало изделиям дополнительную эстетическую ценность.

Узор на сари наносился только на паллав и кайму, на шарфах — на кайму и их концы, на тюрбанах — на кайму и один конец. В создании его, как и любого сложного многоцветного тканого орнамента, принимали участие два-три человека одновременно, манипулировавшие тонкими челноками тилли.

Немногие мастера, которые и поныне заняты в этом производстве, изготовляют тесьму с теми же традиционными узорами. Она так дорога, что ее покупают обычно лишь для того,

чтобы окантовать паллав дорогого сари. Богатые люди могут позволить себе нашить такую тесьму и на все сари в виде его каймы. Спроса на сари, целиком изготовленные в технике пайтхани, уже нет.

На современной парче, изготовляемой в области Декана, часто встречаются древние узоры, и хотя бы в этом в какой-то мере сохраняются традиции стиля пайтхани. Кроме того, некоторые мастера из Пайтхана переселились в район Бомбея и производят там шелковую парчу с нитями зари, стремясь сохранить свой стиль.

Химру. В городах Аурангабаде и Хайдарабаде в течение ряда веков производятся изделия, известные под названием «химру».

Ткачи, впервые начавшие изготовлять эти тканые вещи, прибыли на северо-запад Декана в XIV в., в эпоху правления мусульманской династии Туглаков. До этого они работали при дворе правителей на севере страны, но, когда Мухаммад Туглак перенес свою столицу в г. Даулатабад, ткачи тоже переселились. Позже, в XVII в., когда Великий Могол Аурангзеб сделал своей резиденцией Аурангабад, они стали работать в этом городе и в Ахмадабаде.

Необходимость производства тканей химру была вызвана тем, что ислам запрещает правоверным пользоваться как шелковыми одеждами, так и особенно шелковыми покрывалами или ковриками, используемыми в часы молитвы и чтения Корана [280, с. 89]. Поэтому сначала были разработаны приемы изготовления тканей, основой которых служила хлопчатобумажная нить, а шелковая являлась лишь добавкой. Такие тканые изделия, называемые «машру», не были запретными для мусульман. Постепенно появились ткани, в которых шелковая пряжа стала использоваться для покрытия изделия сплошным узором. Если этот узор был одинаковым с обеих сторон, ткань называлась «хамру» (позже это название приняло форму «химру»).

Сейчас в городах Декана вырабатываются в основном шали химру, но раньше, в средние века, местные ремесленники изготовляли этим способом многие бытовые изделия: ткани на одежды придворных, покрывала, завесы на двери, попоны для слонов и коней, покрытия для полов в домах знати и многое другое. Все эти изделия продолжают вырабатывать мусульмане для тех, кто придерживается ритуального запрета на использование чистого шелка.

Основой для производства изделий химру служит толстая мягкая хлопчатобумажная ткань, окрашиваемая обычно в зеленый, черный или синий цвет (иногда к этим нитям добавляется шерстяная пряжа). Узор создается за счет внесения одновременно с хлопчатобумажным утком яркой некрученой шелковой нити.

Теперь не делают двустороннего узора. На лицевой стороне ткани шелковая нить пронизывает основу от края до края каждого элемента требуемого узора, а на изнаночной стороне она проходит не соединенными с основой рядами, как бы дублируя в этих местах ткань, на которую наносится узор. Таким образом, в отличие от описанных выше способов использования нити лишь в местах нанесения узора (когда она отдельными челноками продергивается взад-вперед точно в его пределах), здесь нити, создающие узор, идут, как уток, от края до края всего изделия.

Наиболее популярными среди изделий химру, как отмечалось, являются ныне широкие шарфы, которые накидывают на плечи в прохладный сезон. Они очень яркие и блестящие. Блеск шелковому узору придается тем, что готовое изделие полощут в особой смеси из отвара специальной травы (Sapeindus Emarginatus), в который выжимают сок сладких лимонов. В каждой мастерской производятся все работы по изготовлению химру, начиная от окрашивания хлопчатобумажной и шелковой пряжи и кончая приданием блеска готовому изделию.

Подобно тканям пайтхани изделия химру иногда несут орнаментальные рисунки, заимствованные с фресок Аджанты — г. Аурангабад расположен близко к этим прославленным буддийским пещерным храмам. Но чаще на них можно увидеть условный геометрический и цветочный орнамент или изображения животных.

В последние 20—25 лет ведущим центром производства изделий химру стал г. Ахмадабад. Химру пользуются спросом не только в пределах Индии, но и на внешнем рынке. Мастерам оказывают поддержку такие организации, как Всеиндийское управление по делам художественных ремесел и Управление по делам ручного ткачества, однако в наши дни домашнее производство химру начало серьезно страдать от конкуренции, так как многие фабрики стали тоже выпускать изделия химру, которые стоят дешевле, хотя, конечно, и выглядят более стандартными.

Амру. Ткани амру являются одной из разновидностей парчовых тканей. Как и почти во всех описанных выше случаях, в технике амру тоже вырабатываются только готовые детали несшитой одежды.

Амру — это чисто шелковая парча без примеси какой-либо другой нити. Узор на ней вырабатывается, как и на тканях кинкхаб, дополнительными маленькими челноками одновременно с протягиванием нитей утка. Чаще всего он слегка выступает над поверхностью ткани и состоит из мелких цветных рисунков, равномерно рассеянных по полю изделия.

Шелк в Индии, как уже упоминалось, известен издревле[2]. В наше время здесь вырабатывается три сорта шелка из коконов, получение которых не связано с тутовым деревом. Эти сор-

та различаются по видам деревьев, на которых образуются коконы: 1) тасар; 2) эри, или энди; 3) муга.

Коконы тасар, образующиеся на дикорастущих деревьях, собирают люди из лесных племен (ораоны, мунда, тури и др.) в период летнего листопада. Они хранят эти коконы в домах до начала муссонов, затем вывешивают их под дождь, привязывая к шесту. Когда выводятся бабочки шелкопряда, самок отделяют от самцов и отпускают самцов на волю, а самок оставляют, чтобы к ним затем слетались самцы. Впоследствии коконы культивируются возле домов, так что их сбор уже не представляет трудностей. Шелковая нить, получаемая из этих коконов, неровна, довольно толста и слегка узловата. Ткани из нее, известные под названием шелка-сырца, пользуются большим спросом, так как сама их фактура выглядит как особая выработка.

Коконы эри, или энди, культивируются в деревнях племен, живущих в предгорьях и горах вдоль долины р. Брахмапутры (называемой в пределах штата Ассам долиной Ассама) вплоть до высоты в 1500 м. Гусеницы этой разновидности шелкопряда выводятся и окукливаются до пяти раз в год. Их выкармливают на листьях клещевины в больших плоских корзинах. Шелк эри тоже выглядит слегка узловатым, но он более мягкий и блестящий, чем тасар.

Муга, или золотой шелк, вырабатывается в самой долине Ассама шелководами из среды селящихся здесь представителей народностей гаро, рабха, лахунг и качари. Эти шелководы выращивают коконы на небольших плантациях [227, с. 12].

Весь шелк этих сортов потребляется главным образом на внутреннем индийском рынке. Экспортируются, как правило, только готовые вещи.

Несколько более высоким качеством отличаются бенгальский шелк и шелк из Кашмира и Карнатаки, но и эти сорта потребляют в основном местные ткачи. Недавно в Индии стали разводить новый вид шелкопряда, полученный путем скрещивания китайского и местного дубового шелкопряда [53]. В прежние времена пользовались и тонким китайским шелком. Лучшая разновидность парчи амру изготовлялась именно из этой шелковой пряжи. Эта разновидность известна под названием танчхои, что значит «три (брата) Чхои». Название дано по имени братьев-ткачей из общины парсов, которые начали в первой половине XIX в. изготовлять в г. Сурате такую парчу, причем довели ее до такой тонкости и одновременно плотности, что на три погонных сантиметра ткани приходилось от 150 до 250 пробежек челнока [147, с. 41]. Сейчас этот стиль выработки почти заглох, но делаются серьезные попытки возродить его и популяризировать как можно шире.

В последнее время ткачи все чаще используют для изготовления тканей амру синтетическую и вискозную пряжу местной



Узор бути на сари стиля балучар-бутидар

выработки. Кроме того, для производства тонких шелковых изделий и парчи амру Индия ввозит шелковую пряжу из Японии и Италии [258, с. 4—5].

Балучар. Истории известны примеры умирания какого-либо вида ремесленного производства в одном из его прославленных центров и возрождения его в другом, где оно не было популярным до этого (или если не полного возрождения, то по крайней мере использования каких-либо его испытанных приемов). Так произошло, в частности, с некогда широко известным стилем бенгальских сари — балучар, или бутидар. Эти сари издревле делали в г. Балучар (округ Муршидабад) из окрашенного и неокрашенного местного мягкого шелка, нанося на них в процессе ткачества орнамент с четко определенной композицией и содержанием. Поле сари обычно заполнялось редко расположенными цветами или «манго» — удлиненными овалами с вытянутым и загнутым концом. Этот же узор, только более крупный, ткали по кайме. Паллав представлял собой квадрат, стороны которого были равны ширине сари; его очерчивали той же каймой и заполняли узором из широких полос, в которых укрупненно повторялся рисунок поля сари. Иногда полосы в этом квадрате располагали параллельно всем его четырем сторонам и размещали рисунок в клетках [267, с. 24; 160, 166]. Это был или узор манго (называемый также «бути» и «калка»), или фигуры людей; часты были сцены из жизни индусской или мусульманской знати [91, табл. CXVI, CXVII], а впоследствии — даже англичан; позже стали использовать условный орнамент.

Обычно поле изделия было красного или темно-пурпурного цвета (иногда синего), а узор ткался белыми, кремовыми, красными, оранжевыми и синими нитями. Золотые и серебряные нити никогда не применялись. Сложность производства была такова, что требовала участия иногда 10 человек и более.

Каждый из помощников главного ткача, ведущего нити утка, работал, как и при производстве узоров кинкхаб, отдельными челноками или своего рода тонкими бамбуковыми иглами, создавая детали узора.

Кроме сари здесь изготовлялись и другие изделия — шарфы, шали, скатерти и т. п.

Дорогостоящие сари-бутидар ныне полностью вытеснены с рынка машинным производством, и только в г. Варанаси можно найти тканые изделия, на которых продолжают воспроизводиться некоторые сюжеты и изобразительные приемы этого стиля и изготовляются иногда даже целые сари такого типа, часто несущие на своем паллаве уже современные рисунки [135, с. 60—61].

Возможно, часть бенгальских ремесленников переселилась в Варанаси и продолжает развивать там свое традиционное производство, а возможно, здесь мы имеем дело с заимствованием прославленных традиций г. Балучара и стремлением ткачей-художников сохранить их и передать следующим поколениям. В самом округе Муршидабад и в г. Балучаре производство изделий этого стиля воскресает очень медленно из-за нехватки ремесленников-специалистов и большой трудоемкости этого производства.

Патола. Широкой славой в Индии и за ее пределами с давних пор пользовались сари и шарфы, изготовленные методом, известным под названием «икат», «патола» или «патан». В Индии, как полагают некоторые исследователи, такие ткани были известны в начале нашей эры, так как об изделии, вытканном способом «паталика», говорится в одном из памятников литературы IV в. н. э. [215, с. 26].

Центры этого производства разбросаны по стране очень широко, что, видимо, тоже может служить подтверждением его древности: города Патан и Камбей в штате Гуджарат, Самбалпур и Барипада в штате Орисса, Почампалли и Чирала в штате Андхра-Прадеш, Варанаси в штате Уттар-Прадеш, Джална в Махараштре, Танджавур, Кумбаконам и Тируччируппалли в Тамилнаде.

Патан в средние века был ведущим центром этого производства, и ткани патола широко экспортировались отсюда в страны Индокитая, Малайского архипелага (о чем упоминается, в частности, в записях португальцев в начале XVI в.) и арабского мира [267, с. 19]. Некоторые детали одежды на фресках Аджанты напоминают по орнаменту ткани патола.

Способом патола изготовлялись квадратные платки румаль с размером стороны 1—1,2 м (использовавшиеся и как накидки, и как лунги), длинные наплечные шарфы дупатта и сари. В наше время развито главным образом производство сари, и основными областями этого производства являются Гуджарат и Орисса.

В Гуджарате изготовляется основная масса шелковых сари патола, в Ориссе — хлопчатобумажных. В Гуджарате часто встречается орнамент геометрического характера; Камбей известен сари с узором из зубчатых ромбов по всему полю, Патан — сари без узора по полю, но зато имеющими широкие полосы на паллаве и на кайме, составленные из фигур людей, животных или птиц, расположенных всегда ногами к полю изделия, а головами — к его краю. В Ориссе и других местах растения, рыб или птиц изображают чаще, чем условные геометрические фигуры, хотя встречается и такой орнамент.

Узор, сделанный методом патола, составляется в процессе ткачества из пряжи, заблаговременно окрашенной с таким расчетом, чтобы при перекрещивании нитей утка и основы на заранее определенных местах получались определенные фигуры, имеющие требуемые по рисунку цвета. Расчет окраски нитей основы и утка (иногда одного из этих элементов) чрезвычайно сложен, и его секреты члены каст красильщиков передают из поколения в поколение в течение столетий.

Пряжу натягивают на деревянную раму и цветными, еле заметными точками намечают узор; затем обвязывают требуемые места не пропускающими краску нитями и после этого начинают окраску [289, с. 44]. В прежние времена мастера знали особенности естественных красителей, одна из которых, например, состояла в том, что красный цвет не менялся под воздействием других красок, поэтому он был первым, наносимым на пряжу; вторым цветом был желтый, который требовал уже обмотки, чтобы не подвергнуться изменениям при дальнейшей окраске. Такая операция повторяется в дальнейшем над еще не обвязанными частями пряжи по мере необходимости, продиктованной узором.

Для окраски используются традиционные красители — солончаковые земли, растворенные в растительном масле, отвар ржавых железных опилок, растительные краски; в последнее время стали применять ализарин.

Гуджаратские изделия, особенно сари для невест, отличаются темно-розовым и красным цветом с узором преимущественно различных оттенков этой же гаммы, включая темно-пурпурный. В других центрах производятся вещи самых разных цветов.

Узор тканей патола всегда носит характер рисунка, состоящего из равномерно распределенных по полю ткани фигур, иногда перемежающихся полосами, и из бордюра, часто имеющего зубчатую линию по своему внутреннему краю. Симметричность узора обусловлена самим методом окраски пряжи, поэтому так часты в этих тканях рисунки, помещенные в клетки [170].

Контуры рисунков и полос всегда лишены четкости, потому что никакой расчет не может быть настолько точным, чтобы



Узор на ткани патола (штат Орисса)

привести к идеальному совпадению окрашенных нитей основы и утка. В результате всегда и по вертикали и по горизонтали нити как бы продернуты на 0,5—2 мм за контур изображаемой фигуры, и это сообщает рисунку удивительную живость, своеобразный «эффект движения».

Трудоемкость процесса окраски пряжи столь велика, что даже Центры поощрения ремесел стали в последние годы рекомендовать нанесение краски методом пропитки требуемых участков из штампов-контейнеров, прижимаемых к расстеленной пряже. Однако этот метод пока не привился.

В технике патола вырабатываются не только детали несшитой одежды, но и такие изделия, как покрывала на кровати, скатерти и гардины. Эти вещи приобретают с каждым годом все более широкую популярность в Индии. Их изготовляют из толстой хлопчатобумажной пряжи, окрашиваемой описанным способом.

Способ патола может быть отнесен, по сути дела, и к нанесению орнамента в процессе ткачества, и к орнаментированию в процессе окраски. Но, поскольку в данном способе окрашивается не ткань, а пряжа, мы считаем возможным причислить ткани патола к изделиям с вытканным орнаментом.

В отличие от большей части других тканых изделий ткани патола изготовляются на особых горизонтальных станках с приспособлением для поднятия нитей основы путем ручного управления, а не с помощью ножных педалей [159].

Другие виды орнаментирования в процессе ткачества. Как мы уже говорили в начале раздела, описанные выше методы являются наиболее употребительными, однако ими, разумеется, не ограничиваются способы нанесения такого орнамента. Так, по всей стране ткачи вырабатывают на сари, дхоти и лунги кайму в виде узкой или широкой полосы. Для дхоти или лунги это обычно одноцветная полоса (или две-три узкие полоски), для сари — широкая полоса (или одна-две широкие полосы, чередующиеся с несколькими узкими, причем на паллаве эти полосы, чередуясь, идут в глубину на 20—70 см от его края). Цветной узкой полосой по кайме часто украшают и купоны на тюрбаны, делая иногда широкий узор из полос на том конце купона, который в закрученном на голове тюрбане должен свисать или подниматься «петушиным гребнем».

Широко распространен тканый орнамент и в виде клеток одного цвета или разных цветов и оттенков. Клетчатые лунги носят преимущественно мусульмане. Те мусульманки, которые носят сари, тоже часто предпочитают узор в клетку, нанесенный по всему полю или по паллаву монохромного сари.

Часто к кайме и паллаву, имеющим узор из ровных полос, добавляется узор из треугольников, расположенных в один продольный ряд и обращенных верхним углом к полю изделия. Иногда к полосам таким же образом добавляют ряд узора из манго, веточек или небольших стилизованных деревьев (последний мотив используют главным образом ткачи-мусульмане, и носят такие изделия предпочтительно тоже мусульмане).

В деревнях «зарегистрированных племен» в штатах Центральной, Восточной и Северо-Восточной Индии единственным видом тканого орнамента являются полосы (иногда — клетки, создающиеся при пересечении полос на углах изделия). Цветными полосами, расположенными как вдоль, так и поперек изделия, здесь украшают женщины в процессе ткачества и свои короткие сари и лунги, надеваемые в виде юбки-запашки, и шали.

В горах крайнего северо-востока Индии мужчины многих народностей также носят украшенные полосами юбки-запашки, похожие на короткие лунги, но из более плотной ткани, и широкие шали. Пояса из ткани, которые в этих областях часто являются обязательным элементом и женской, и мужской одежды, тоже украшены цветными полосками по обоим концам [107, с. 19].

Многие представители племен носят теперь ткани фабричной выработки — особенно те, кто живет неподалеку от городов. Но группы, живущие глубоко в лесах или горах, продолжают

иногда носить листья вместо набедренных повязок или ткать грубые изделия из волокон дикорастущих трав или фибры некоторых деревьев. У ряда народностей мунда хлопок считается табуированным растением, поэтому они избегают пользоваться хлопчатобумажными тканями [139, с. 25—28] и также делают себе одежду из волокнистых трав, окрашивая их растительными или минеральными красителями и вырабатывая орнамент из полос.

Повсеместно в Индии орнамент в виде простых или узорных полос вырабатывается в технике, близкой к русской технике так называемого браного ткачества. Утóчный эффект создается здесь за счет введения добавочного цветного утка, обычно из более толстой нити. Он вводится в ткань в соответствии с рисунком одновременно с процессом нанесения утка основного полотна и так плотно ложится между его нитями, что на готовом изделии выглядит вышивкой, нанесенной над этими нитями. Так, в частности, делают узор на шелковых сари из Южной Индии стиля «канчипурам».

В Индии не только применяют такой добавочный уток, но и добавляют цветные нити к основе — особенно при создании рисунка-клетки.

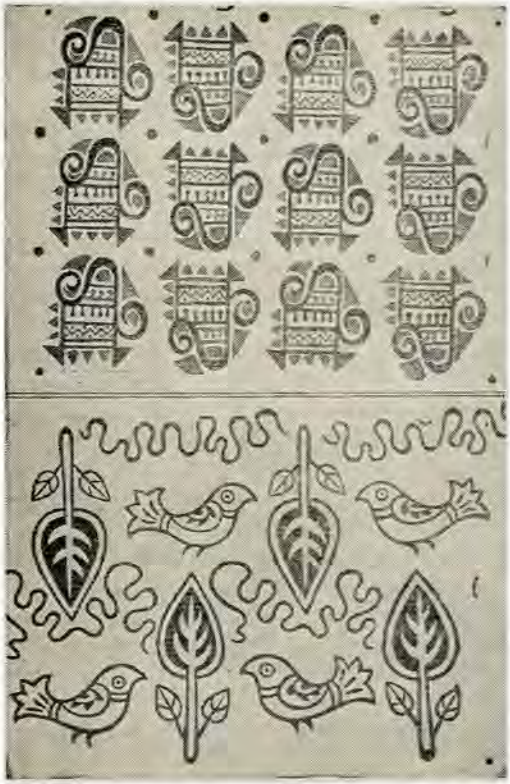
Орнамент, выработанный в технике добавочной нити, всегда выглядит рельефным. Когда же создаются нерельефные полосы или клетки — а это самый распространенный прием выработки каймы на тканях или тканых изделиях,— то просто чередуют цветную пряжу с основной пряжей вырабатываемого полотна.

Для нанесения узора на всю поверхность изделия или ткани применяется также техника гобелена с использованием разноокрашенных нитей основы и утка. В такой технике вырабатываются чаще всего дверные и стенные завесы, и она распространена сравнительно узко.

Заслуженной известностью пользуются дверные и декоративные завесы, вырабатываемые в технике добавочного утка в штатах Бихар и Орисса. Здесь эти завесы ткут из плотной монохромной хлопчатобумажной пряжи и их нижнюю часть украшают широкой полосой узора. В Бихаре в таком узоре часто встречается изображение женщины, стоящей с поднятыми и согнутыми в локтях руками. Этот элемент прослеживается и в ряде других изделий, вырабатываемых в областях расселения народов — носителей индоарийских языков, что дает нам основание связывать его с индоевропейской прародиной предков арьев. В Ориссе в узор часто включаются изображения храмов либо наносится геометрический или растительный орнамент.

2. ОРНАМЕНТИРОВАНИЕ МЕТОДОМ ОКРАСКИ

Древнейшими находками окрашенных орнаментированных индийских тканей считаются фрагменты, обнаруженные Ауре-



Образцы узоров на тканях

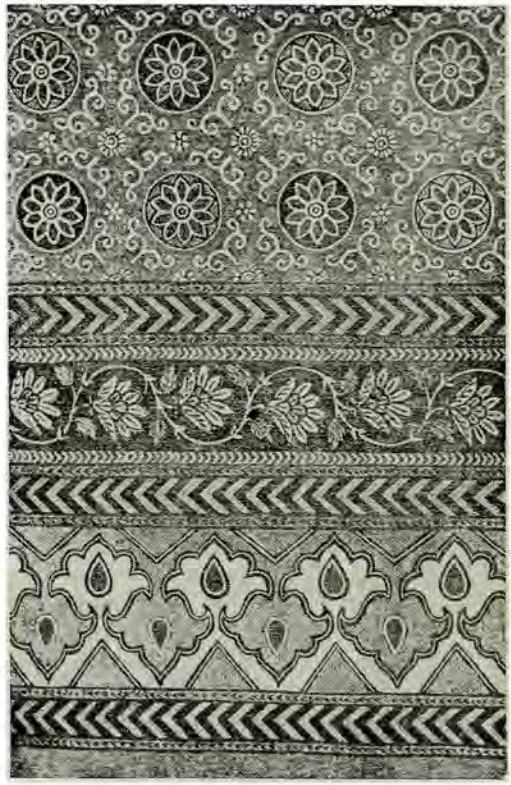
лем Стейном в Центральной Азии и датируемые VIII в. н. э., и ткани из погребений XII в. в Фостате (Египет), анализ красителей и стиля рисунка которых позволил считать их происходящими из Гуджарата [236; 266, с. 14—15], откуда издавна подобные ткани вывозились в другие страны Востока как по морю, так и по суше. В Европе эти ткани стали известны со времени первых португальских плаваний в Индию, и через два столетия европейский рынок был настолько наводнен ими, что в начале XVIII в., как указывалось, в Англии были приняты оградительные законы, запрещавшие ввоз индийских окрашенных хлопчатобумажных тканей.

Народам Индии издревле известен целый ряд способов нанесения орнамента красками на монохромный фон ткани. Наиболее широко практикуемым из них является набивка. Кроме нее, распространены выработка узора способом «бандхана», роспись от руки, раскраска по трафарету, батиковая раскраска и др. Эти способы орнаментации тканей не претерпевали столь серьезных кризисов, с которыми столкнулись некоторые из описанных выше способов нанесения тканого орнамента, и поэтому они по-прежнему широко распространены в стране.

Набивка. Нанесение узора красками на ткани, предназначенные для раскроя, равно как и на отдельные детали несшитой одежды, почти во всех областях Индии, за исключением крайних северо-западных и северо-восточных районов, очень часто производится методом набивки.

Этот метод, судя по фрескам на стенах храмов начала нашей эры и по цветным миниатюрам джайнских рукописей на пальмовых листьях (дошедших до нас от начала X в. н. э.), вы-

полненным в западноиндийском, или гуджаратском, стиле [90, с. 80], был издревле известен в Индии. Особенно хорошо он прослеживается на миниатюрах, создававшихся уже на бумаге, которую около 1400 г. начали широко применять вместо пальмовых листьев [116, с. 87],— здесь четко видны цветы, розетки, а также разные детали изображаемых на ткани фигур, явно свидетельствующие о том, что на ткань их наносили штампом.

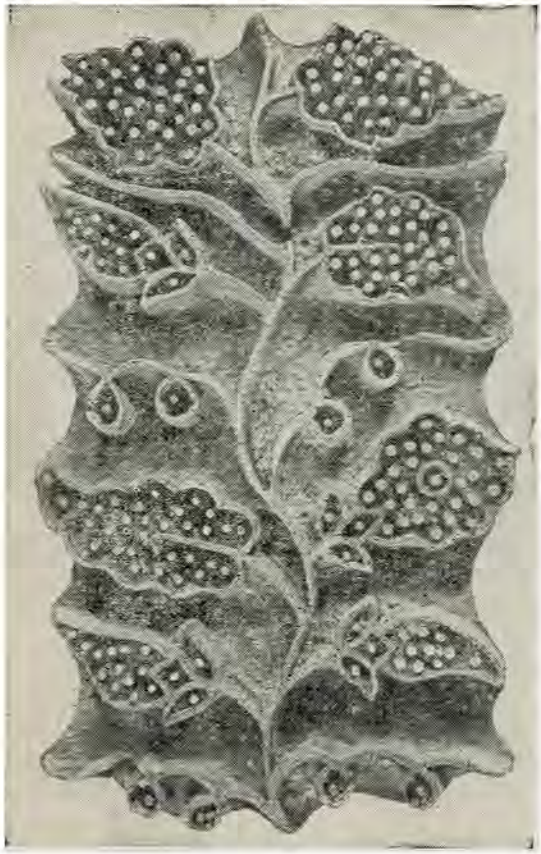


Фрагмент набивного узора на хлопчатобумажном покрывале для кровати (штат Гуджарат)

Для набивки используются штампы из тикового дерева, изготовляемые членами каст резчиков по дереву. В древности пользовались и глиняными штампами [126, с. 201], но теперь они вышли из употребления.

Узор на штампах прорезается глубиной до 2 см (чтобы в углублениях не скапливалась краска) в глубину направления волокон древесины — так края тонких пластинок штампа не крошатся и не обламываются. Непрорезанное рельефом основание штампа бывает до 3—3,5 см толщины. К нему крепится рукоятка, надеваемая на выточенные из того же куска дерева, что и штамп, длинные штифты и приклеиваемая водостойким клеем. Рукоятка вытачивается вдоль волокна древесины, поэтому в готовом штампе расположение ее волокон перпендикулярно волокнам древесины штампа. К штампу рукоятка сужается, чтобы удобнее было ее сжимать пальцами, надавливая в то же время ладонью на поверхность ее более широкой верхней части.

При необходимости нанести точки внутри какого-либо из элементов узора в соответствующую деталь на штампе (скажем, в контур цветка) вбиваются металлические штифты тре-



Деревянный штамп с металлическими стержнями для набивки тканей (штат Раджастхан)

буемого диаметра. Окончательная доводка штампа производится на строго горизонтальной шлифовальной поверхности.

Есть узоры, требующие только одной краски, есть и полихромные. Последний мастер прорисовывает на бумаге и переносит их поочередно на ряд штампов, вырезая отдельный штамп для каждого цвета. Если же необходимо нанести узор, состоящий не из отдельных рассеянных по полю изделия рисунков, а из длинной узорной полосы — например, извилистой ветки с листьями и цветами,— то в штампе предусматривается стыковка по центральной ведущей линии, и, ударяя таким штампом вдоль линии узора, мастер должен стремиться к точному совпадению точек этой стыковки.

Индийские набивщики тканей, учась своему наследственному ремеслу с детства, привыкают к такой точности попадания штампами в строго определенные места, что могут создавать узоры из непрерывно завивающихся по всему полю ткани линий, и порой бывает трудно определить, сделан этот рисунок штампом или нанесен от руки. Иногда от руки проводятся соединительные линии между отдельными деталями рисунка (скажем, ствол дерева и его ветви в «мусульманском» узоре «дерево»), но обычно это не принято делать; от руки прорисовывают иногда контур фигур и черты лица, т. е. те детали, которые трудно проработать штампом в небольшом масштабе.

Процесс набивки блоками называется «чаппу», а мастеров часто зовут обобщенным именем «чипу» или «чипа», хотя это

не является названием касты — названия каст у каждого народа свои.

Набивщики тканей часто живут своими поселками, многие из которых существуют уже в течение столетий; другие их группы селятся на отдельных улицах или в отдельных кварталах городов. Как и другие ремесленники, производящие тканые изделия, они традиционно связаны с представителями смежных профессий — ткачами, изготовителями штампов, красильщиками, а также со скупщиками своих изделий (государственными центрами или частными лицами). Зачастую они и сами продают вещи, которые вырабатывают.

В мастерских набивщики работают только в период муссонов. В остальное время, как правило, длинные столы для набивки (если они есть у мастеров) располагают вне помещения — во дворе или на улице перед мастерской. Возле стола стоит лавка или табуретка, на которой лежат металлические пластины с густо намазанной на них краской и штампы — для каждой краски свой. По правилам окраски после нанесения первого, контурного, рисунка мастер протягивает ткань вдоль стола и набрасывает окрашенный участок на специальные перекладины или просто на свис крыши для просушки, а сам набивает узор на следующем участке. После завершения первой операции ткань стирают и просушивают, затем наносят на нее следующую краску, опять сушат, стирают и сушат, затем кладут очередную краску и т. д. Правда, этот традиционный способ, за точным соблюдением которого должны, по обычаю, следить члены панчаята — выборного руководящего органа касты, не всегда можно увидеть в наше время, особенно когда пользуются химическими красителями. У группы семей из касты набивщиков часто бывает общий инвентарь, например большие латунные или медные котлы для смешения красителей, вкопанные в землю на глубину до 3 м [124].

Натуральные красители требуют знания рецептов их приготовления и фиксации на ткани. Часть из них уже совсем забыта, и их названия сохранились только в памятниках литературы, но многими из них мастера продолжают пользоваться до сих пор. Небезынтересно перечислить хотя бы основные из тех красителей, которые широко известны в Индии и используются для нанесения орнамента на ткани.

Так, светло-красная краска добывается из картамина (Carthamine) с добавкой настоя кожуры плодов манго, ярко-красная — из выращиваемого на плантациях растения ал (Morinda tinctoria), корни которого выкапывают через три года после посева, когда растение достигает высоты 2—2,5 м. Корни ала растирают в порошок и кипятят с водой 3—4 часа, ткань же сначала замачивают в краске, полученной из черного миробалана (Terminalia chebula), затем сушат, потом окунают в раствор, составленный из сока растения лодхра (Symplocos race-



Узор на длинномерной ткани
(набивка штампом и роспись по трафарету и от руки)

mosa), турмерика и квасцов, полощут, опять сушат и только после этого замачивают в растворе ала, к которому до этого добавляют еще немного цветов дхаора (Woodfordia floribunda). Красный цвет получается и из хорошо проваренной смеси лодхры с так называемым лесным лаком — густым, как воск, налетом на ветвях деревьев, который откладывают лесные насекомые, похожие на тлей (его собирают и используют не только в

качестве компонента красителя, но и для изготовления браслетов, кулонов, серег и других украшений). Красную и розовую краску добывают также из цветов сафлора (Carthamus tinctoria).

Синий цвет получается главным образом из плантационного растения индиго, смешанного с известью и черной патокой. Глубина и интенсивность цвета достигается количеством погружений ткани в краску или числом слоев, наносимых на ее поверхность. Индиго — вредная краска; работающие с ней обвязывают лицо тканью, оставляя неприкрытыми только глаза, и пьют молоко по нескольку глотков каждый час — если пренебречь этими мерами предосторожности, индиго пропитывает слизистые оболочки и даже все выделения человека приобретают синий цвет. Возможно, именно из-за ядовитости индиго торговать этой краской было запрещено брахманам еще в те давние времена, когда были созданы «Законы Ману» [25, X, 89], и этот запрет распространился на ношение брахманами одежды синего цвета: «Из всех красок синяя для брахмана является нечистой, и, если она коснется его тела, ему необходимо совершить омовение. Кроме того, он должен беспрестанно бить в барабан и читать перед огнем предписанные священные тексты»,— писал ал-Бируни в XI в. [11, с. 454].

Желтый и желто-оранжевый краситель получается из турмерика, смешанного с водой, но это нестойкая краска; для того чтобы ее закрепить, добавляют квасцы или сок лимона. Оранжевую краску добывают из цветов дикорастущего дерева сингхар (Nycthantos arbortistis) — с этих цветов обрывают белые лепестки, а оранжевую сердцевину вываривают в воде, получая стойкий краситель. Серый цвет получается при смешении плодов черного миробалана с купоросом или с сульфатом железа. Для получения зеленого, фиолетового и других красок разных тонов смешивают уже полученные красители в соответствующих сочетаниях и пропорциях. Имеется и еще целый ряд красителей естественного происхождения.

Технология приготовления всех красителей чрезвычайно сложна. Ее секреты хранятся в запасе знаний, изустно передаваемых в пределах каждой касты красильщиков от отца к сыну. Яркость и устойчивость красителя зависят от места, где он добывается, от времени года, в которое он добывается и используется, от содержания минеральных солей в воде, в которой растворяют краситель и прополаскивают ткань до и после окраски, от длительности просушки ткани под солнцем и т. п.[3].

Для нанесения набивного рисунка приготовляют и упомянутые выше густые, как паста, краски, и жидкие красители. Последние наливают в глиняные широкие сосуды, а сверху кладут бамбуковую четырехугольную раму, на которую натягивают два слоя грубой ткани разной фактуры. Штамп прижимают к этой ткани, она опускается до поверхности красителя, не

давая штампу погрузиться глубоко, и, смочив таким образом штамп, мастер затем бьет им по окрашиваемому изделию.

В деревнях обычно столами для набивки не пользуются, а расстилают ткань на длинных широких скамьях, покрывая их предварительно (как и столы) несколькими слоями старой толстой ткани, для того чтобы штамп глубже продавливал украшаемое узором изделие; иногда эту подстилку кладут и прямо на землю.

Набивкой украшаются, как правило, хлопчатобумажные ткани, от тонких муслинов до грубых холстов, но есть целые области (например, Западный Бенгал), где набивные узоры наносят на шелк. Для выработки каймы или паллавов употребляются особые штампы, при помощи которых мастер воспроизводит основной узор в уменьшенном виде или наносит самостоятельный рисунок, стилистически соответствующий основному [195].

Фон ткани чаще всего бывает заранее подготовлен — он может иметь естественный цвет пряжи, может быть отбелен, а может быть и окрашен в выбранный мастером цвет. Бывает и так, что фон создается особыми штампами в процессе набивки [158]. Встречаются также, хотя и редко, тканые изделия, на которые узор нанесен способом набивки с последующей вышивкой, либо контурующей фигуры рисунка, либо дополняющей его цвета [165].

Набивными узорами украшают купоны на широкие юбки гхагра, на одхни, шали и шарфы, сари, тюрбаны, покрывала на кровати, скатерти, дверные завесы, длинномерные ткани и т. д. В тканях, украшенных методом ручной набивки, ценится не только красота узора, но и точность попадания штампом в требуемое место. В частности, для эмпориумов (государственных магазинов по продаже изделий ремесла) очень строго отбираются набойки с учетом этого качества.

Способом набивки наносятся узоры, состоящие из растительных мотивов, изображений людей, персонажей мифов и преданий, животных, птиц или рыб. Часто повторяются, особенно на кайме изделия или на паллаве сари, орнаментальные узоры бути — мелкие листки, цветы или элементы манго — и бута — такие же узоры, но только более крупные (в бута, особенно в элементе манго, внутренняя поверхность элемента обычно бывает заполнена завитками, прожилками, точками или даже ветками с листьями и птицами).

На покрывалах и скатертях, как правило, повторяющийся узор заполняет поле изделия, а кайма отделяется полосой и покрывается более густым или более крупным рисунком; так же соотносятся поле сари с его паллавом и каймой и поле шали с ее концами и каймой. Длинномерные ткани несут на себе изображения повторяющихся фигур (или каких-либо других элементов узора), которые нередко бывают заключены в прямо-

угольник (часто эти прямоугольники располагаются в шахматном порядке) [4].

Бандхана. В произведениях фольклора северо-западных и северных областей Индии часто встречаются упоминания о тканях и тканых изделиях, выполненных в технике бандхана (бандхани, бандана). Эти ткани воспеваются в поэтических выражениях и именуются тканями юности, радости, красоты и семейного счастья. Поэтому в областях, где они преимущественно производятся — а это главным образом Раджастхан и Гуджарат,— и в соседних районах они считаются предпочтительными для свадебного костюма невесты (в Гуджарате для свадебного сари к узору бандхана добавляют золотую нить [268]). Их широко употребляют и для праздничных костюмов, и в повседневной жизни, применяя для изготовления сари, одхни, шарфов, кофточек, юбок, тюрбанов или в качестве орнаментальной отделки каких-либо деталей костюма (так, полосу ткани бандхана часто пришивают в качестве паллава к сари, выполненному в другой технике).

Окраска по принципу бандхана производится в Индии очень давно, если судить по точечному узору на тканях, изображенных на фресках, и по такому же узору, нанесенному на бронзовую и каменную скульптуру. Ведь мелкие, точечные пятнышки, из которых мастера составляют самые разные орнаментальные композиции,— это и есть узоры бандхана, или, как их пояснительно называют, «обвяжи-окрась». (Этим же термином называется способ нанесения на ткань полос, однако такой способ менее распространен, чем нанесение пятнышек.)

Узоры бандхана традиционно делятся на два стиля, различаемые по тщательности и тонкости выработки: гхарчола и чунари.

Узоры стиля гхарчола очень сложны, представляют собой иногда большие многофигурные композиции, полихромны (с применением до шести-семи красителей) и создаются путем нанесения на ткань мелких, густо расположенных точек.

Узоры чунари создаются либо из рассеянных по полю ткани разноцветных (иногда и одноцветных) пятнышек диаметром до 2 см, либо из грубо прорисованных этими пятнышками контуров цветов, животных или антропоморфных изображений [267, 16].

Наименования этих двух стилей не следует путать с двумя другими названиями, тоже относящимися к тканям бандхана, но определяющими лишь содержание рисунка: пхульвари — изображения растений и шикари, или сикари — изображения животных.

В обоих основных стилях на ткань могут наноситься и условные геометрические узоры, и стилизованные символы (розетки, манго, раковины и др.), и зигзаги или перекрещивающиеся полосы; в зависимости от стиля, окраски и расположения



Узор бандхана на шали (штат Гуджарат)

элементов узора тканям тоже присваиваются разные наименования, хорошо известные и красильщикам, и заказчикам.

Качество работы оценивается по количеству точек на участке ткани. Чем их больше и чем они мельче, тем лучше считается ткань бандхана [283, с. 63—64]. Очень мелким и сложным узором издревле славятся ткани из района портового города Кач в Гуджарате, откуда они вывозились в другие страны. Из Кача этот метод был перенесен в г. Джамнагар после его основания свыше 400 лет тому назад. Сейчас Джамнагар входит в число трех ведущих центров производства тканей бандхана. Третьим таким центром помимо Кача и Джамнагара является Джайпур (отличием местных тканей служит то, что здесь часто делают узор в виде прямых или косых полосок, комбинируя их с точками).

Кроме этих крупных центров, во многих других городах и деревнях указанных штатов тысячи ремесленников заняты в производстве тканей бандхана. Это и самостоятельные производители-продавцы изделий, и те, кто работает на скупщиков, и ремесленники, объединенные в кооперативы.

Операция окраски разделена на несколько ступеней, и на каждой из них, как правило, бывают заняты отдельные специалисты.

Первая ступень — плотное обвязывание крученными хлопчатобумажными, обычно провощенными нитками отдельных участков ткани перед ее окраской. Это делается для того, чтобы оградить эти участки от пропитывания их красителем. Участки, которые должны выглядеть в дальнейшем пятнышками или точками, защипывают пальцами правой руки (их приподнимают

над полем ткани снизу при помощи металлического округлого шипа, прикрепленного к кольцу, которое надевается на верхнюю фалангу одного из пальцев левой руки, или длинным заостренным ногтем) и обматывают ниткой. Вся ткань в этом случае выглядит как бы усеянной мелкими бугорками, расположенными по ее полю в соответствии с задуманным узором. Как правило, вывязыванием узелков занимаются дети и женщины, а окраской — мужчины.

Следует сказать, что узор заранее наносится либо точками, либо — если он состоит не из рисунка, сплошь покрывающего ткань, а из отдельно разбросанных узорных композиций — штампами, определяющими места вывязывания узелков. Наиболее же сложные узоры, требующие симметричного распределения отдельных деталей или равномерного их повторения, заранее размечаются следующим методом. Готовится штамп — деревянная пластинка, в которую вбивают гвозди или тонкие бамбуковые стерженьки, воспроизводящие узор; заточкой слегка притупляют острия этих гвоздей, чтоб они не рвали ткань, затем складывают ткань во столько раз, сколько раз повторятся одинаковые части узора, и надавливают ею на штамп; полученные на ткани точечные выпуклости показывают мастеру места, которые следует обвязывать.

Когда делают не точки, а полоски, ткань свивают жгутом и очень туго обматывают нитками отдельные ее участки, не подлежащие прокраске. Этот способ именуется «лахерия», и родиной его считается Раджастхан.

И в том и в другом случае после обвязывания ткань опускают сначала в самый светлый краситель. Когда она просохнет, операцию обвязки проводят снова в соответствии с намеченным узором и окрашивают ткань в более темный тон. Затем, если нужно, это повторяется снова для очередной краски [108, с. 15—18]. Иногда некоторые точки, или обвязанные с самого начала, или не окрашенные в процессе дальнейшей обвязки, окрашивают от руки в самом конце всего процесса, т. е. после снятия ниток. Делается это путем прикладывания к этим местам маленького тугого тампона из хлопчатобумажной тряпочки, пропитанного краской.

Когда после окончательной просушки провощенную нитку удаляют (ее используют для такой же работы в дальнейшем), ткань выглядит совершенно измененной не только благодаря появившемуся на ней узору, но и благодаря тому, что она становится похожей на гофрированную или буклированную. Ценным качеством считается то, что даже после нескольких стирок эта упругая выработка не распрямляется (если, конечно, изделие не гладить утюгом). Такая фактура ценится в косынках, шарфах и тюрбанах. Для сари она, естественно, не подходит, и предназначенные для них купоны тщательно разглаживаются перед сдачей в продажу. Сари, выработанные методом бандха-

на, ценятся не за фактуру, а за виртуозность узора и сочетания красок.

Вещи в технике бандхана вырабатываются из тонкой хлопчатобумажной ткани-кхади, из тонкого шелка (вплоть до жоржета), а также из тонкой шерсти [108, табл. IX].

В старину для изготовления тканей бандхана употреблялись только растительные краски: корень марены — для получения красного, коричневого и даже черного цветов, куркума или кора гранатового дерева — для желтого цвета, индиго — для синего, смесь индиго и куркумы — для зеленого; употреблялись и другие красители, описанные выше. В наше время используются в основном химические красители.

Роспись. Главным из нескольких известных в Индии приемов нанесения орнамента на ткань методом росписи является роспись от руки. Этот вид орнаментации — наиболее древний; традиция росписи тканей, создания на них рисованного узора связана по самой своей сути с росписью сосудов, стен домов, комнат и пещерных храмов, т. е. с древнейшими формами индийской живописи.

Судя по сохранившимся на тех же фресках изображениям тканей, темами для узоров служили фигуры богов, людей и животных, соединяемые порой в сложные сюжетные композиции. Часто эти композиции располагались в полосах, параллельно чередующихся на поле изделия. Изделиями же, подлежавшими такому орнаментированию, обычно были декоративные панно или завесы для стен храмов (именно на эти завесы, судя по скудным описаниям, сохранившимся в памятниках литературы, были перенесены многие узоры, которые наносились на стены), а также завесы, украшавшие храмовые колесницы, покрывала для кроватей, завесы для стенных ниш и дверей, межколонные завесы. Реже росписью украшали детали одежды (возможно, из-за того, что сюжеты росписи имели, как правило, сакральный характер или были заимствованы из эпоса и легенд, тоже близких к священным книгам). В частности, иногда расписывали шали, которые продавали (или дарили за пожертвования) паломникам в храмах.

Наиболее широко роспись тканых изделий от руки применялась в областях Южной Индии. Она была знакома также жителям восточных и западных областей (Орисса, Раджастхан, Гуджарат[5]), но почти не известна на северо-западе и на севере страны. В связи с этим напрашивается вывод об исторических связях данной отрасли художественного ремесла с неарийскими народами Индии и о том, что она была заимствована на окраинах «ведического мира» некоторыми народами — носителями индоарийских языков (например, раджастханцами).

Сохранившиеся до нашего времени средневековые завесы почти все имеют индусский характер и покрыты изображениями на сюжеты мифов и эпических поэм. Но изредка даже на юге

встречаются завесы, изготовленные, видимо, по заказу мусульманских правителей или знатных вельмож и несущие на себе изображения из жизни придворных или другие мотивы, не свойственные традициям индуизма.

Способ росписи тканых изделий от руки называется «каламкари». Под этим же названием известны и сами вещи, изготовленные таким способом. Это название восходит к тому периоду средневековья, когда арабское слово «калам» — «кисть, перо, карандаш» — стало известно в Индии. Возможно, именно мусульмане дали название этой своеобразной ветви народного искусства, с которой они познакомились в Индии.

Наиболее прославленные центры производства тканей каламкари расположены в современных штатах Андхра-Прадеш и Тамилнад. Здесь даже производят сари, расписанные от руки, но этим занимается помимо городских художников лишь несколько семей ремесленников. В традиционной же манере работают в целом ряде сел и городов, производя не столько ритуальные завесы, сколько такие бытовые вещи, как покрывала на кровати и подушки, декоративные картинки или даже квадратные головные платки и косынки.

Изделия каламкари, как правило, изготовляются из плотного хлопчатобумажного кхади местного производства. Узор на них наносится только естественными (растительными или минеральными) красителями. Для этих вещей характерен тускловатый, приглушенный колорит.

В соответствии с традицией контур рисунка делается обожженной тамариндовой палочкой, после чего все детали узора окрашиваются при помощи затупленных палочек разной толщины, или расщепленных веточек, обмотанных тряпичными тампончиками с краской, или кистей. Краска прочно втирается в поверхность ткани, но обычно не проходит на ее изнаночную сторону как из-за того, что ткань плотная, так и потому, что красители делаются достаточно густыми.

Широко известные храмовые завесы, достигавшие размера 3×6 (иногда до 8) м, расписывались с применением двух основных композиционных приемов: 1) все поле изделия делилось на горизонтальные полосы, заполнявшиеся рисунком, последовательно воспроизводившим сюжеты (или отдельные эпизоды) двух эпических поэм («Рамаяны» и «Махабхараты»), мифов или преданий-пуран; 2) в центральной части изделия крупно изображался главный персонаж сюжета или две-три наиболее важные сцены из его жизни, а вокруг в квадратных или прямоугольных рамках помещались сюжеты, связанные с его жизнью [152]. Таким образом, подобно храмовым фрескам и скульптурам, эти завесы служили иллюстрациями к бесчисленному множеству произведений устной литературы, способствуя закреплению их в народной памяти и помогая детям запоминать их сюжеты. Эти «книги без букв» сыграли огромную роль в деле пе-



Мастер в Центре ремесел «Найка» (г. Дели) за изготовлением каламкари

редачи от поколения к поколению национальных культурных традиций.

Вплоть до XVI в. в храмах Южной Индии работали мастера, расписывавшие их стены фресками. Мы не знаем, создавались ли одновременно с этим храмовые завесы и завесы для стен домов. В эпоху усиления в этой части страны позиций мусульман мастера-индусы стали покидать многие крупные города, включая и города империи Виджаянагар, где процветало искусство фресковой живописи, и уходить в окраинные районы и в княжества, где владычествовали правители-индусы. Здесь они, по мнению некоторых исследователей, и перешли к производству тканей каламкари, в точности воспроизводя на них не только сюжеты настенных росписей, но и композиционные приемы, стиль изображения тех или иных объектов и красочную гамму (эти же черты во многом были перенесены и на миниатюрную живопись, которой украшали рукописи) [214, с. 24—27].

Создаваемые в наше время произведения каламкари не так монументальны, и содержание их обычно сводится к изображению того или иного небольшого эпизода из упомянутых литературных памятников или даже одного-двух персонажей эпоса или мифов. Лишь в Гуджарате сохранилось несколько групп ремесленников из касты вагхра хариджанов, которые продолжают изготовлять большие завесы, посвященные богине Дурге и ее борьбе с демоном Махишей, и другие вещи [266, с. 15; 268].

Теперь при нанесении ручного рисунка на ткань для создания контура часто пользуются тюбиками с черной химической красильной пастой, из которых она выдавливается через за-

остренную трубочку. Но минеральные и растительные красители традиционных тонов все еще находят широкое применение.

В некоторых местах роспись от руки комбинируют с узором, нанесенным штампами; в такой технике, отличающейся от традиционной, работают в основном в северных и северо-западных областях, причем обычно — мастера-мусульмане [211, с. 122].

Многие из произведений каламкари — особенно небольшие картины, предназначенные для обрамления,— пользуются спросом на внешнем рынке.

За последние 15—20 лет немалую славу и в самой Индии и, благодаря туристам, за ее пределами приобрели также рисованные от руки картинки на ткани, изготовляемые в трех областях — Западном Бенгале, Бихаре и Раджастхане.

Бенгальские картинки на шелке (обычно — на «золотом» ассамском шелке муга) стали известны раньше бихарских и раджастханских. В Шриникетане — центре изучения и поощрения национальных форм художественного ремесла, работающем при университете в Шантиникетане, основанном Р. Тагором вблизи Калькутты,— это искусство изучается и поощряется. В Западном Бенгале стали делать в XX в. и расписные шейные косынки на тонком шелке.

Рисунки на шелке муга чисто декоративны. Они предназначаются для украшения интерьеров городских домов и для экспорта. Это, как правило, небольшие картинки, часто оправляемые в бамбуковые рамки. Сюжеты их разнообразны — и сценки из жизни, и изображения танцоров или музыкантов, и фигурки животных.

Изготовляют их обычно в городах — и в домах призрения для сирот и вдов, и в специализированных мастерских-студиях. Городские художники из центров по делам художественных ремесел оказывают заметное воздействие на стиль этих картинок, предлагая не только сюжеты, но и метод их трактовки.

Изображаемые на картинках фигуры очень близки по своему виду и раскраске местным декоративным фигуркам из глины, особенно изображениям животных. Для фигурок людей характерна обобщенность, подчеркиваемая однотонностью каждого цветового пятна и четкой его контуровкой; лица, как правило, изображаются в виде овала, украшенного удлиненными большими глазами и черными бровями, ни нос, ни рот не прорисовываются.

За последние годы широко вошли в употребление миниатюрные картинки этого вида, вклеиваемые внутрь складывающихся поздравительных открыток. Заказы на них не иссякают, и их изготовители (а чаще — изготовительницы) всегда обеспечены рынком сбыта.

Косынки тоже заметно подверглись современной стилизации. Она проникла не столько в мелкий традиционный рисунок, обычно наносимый на косынки при помощи штампов, сколько

в рисунок от руки, представляющий собой единую композицию — хороводы пастушек, сцены танцев и т. п. Для нанесения этого рисунка применяются, как правило, яркие химические красители и современные мягкие кисточки. Рисунок на косынках гораздо детализированнее, чем на картинках, и имеет фон, заполненный условным (обычно растительным) орнаментом.

В Западном Бенгале главным центром производства таких косынок (а теперь и мужских шарфов) является Калькутта, но и в других городах многие ремесленники занимаются изготовлением этих вещей, всегда пользующихся спросом. Прославленным местом производства расписных тканых вещей (как и ряда других ремесленных изделий) является расположенный в границах «большой Калькутты» центр, носящий название Удай-вилла. Этот центр, где работают женщины, не имеющие семьи, существует на кооперативных началах и пользуется поддержкой ведущих организаций по поощрению художественных ремесел [279].

К западу от штата Западный Бенгал, в древней области Митхиле, входящей в штат Бихар, в течение многих веков сохраняется искусство росписи, именуемое «мадхубани». Оно имеет глубоко народные корни, восходя к обычаю нанесения магических рисунков на стены домов и на землю во дворе для изгнания злых духов и для снискания покровительства благожелательных божеств.

Магические узоры, типичные для данной семьи, было принято переносить на кусок ткани и отдавать дочери, уходившей в дом мужа после завершения свадебного обряда [75, с. 47]. Когда в употребление вошла бумага, узоры мадхубани стали делать и на ней, но это не могло сразу получить широкого распространения, так как искусство мадхубани было известно только в деревнях, где бумага долго являлась предметом роскоши.

Интересной чертой, отличающей этот вид декоративно-прикладного искусства, является то, что им владеет очень ограниченный круг лиц — только женщины из местных каст брахманов и каястхов. Видимо, обязанность нанесения сакральных узоров была для них одним из компонентов дхармы — религиозно-нравственного поведенческого комплекса. Создание таких узоров являлось, очевидно, выражением того, что жена делит с мужем его традиционные жизненные функции, которые состояли для брахманов в служении богам и в деяниях, направленных на нейтрализацию злых влияний и воздействий, а для каястхов — в переписке священных текстов.

Узоры мадхубани выделяются специфической композицией. Фигуры богов, людей или животных помещаются обычно в рисованную рамку, все пространство которой заполнено изображениями цветов, птиц, рыб, змей, условных символов космогонического содержания, религиозных символов и т. п. Все это



Декоративная картинка мадхубани

рисуется от руки и отличается чрезвычайной, как бы нарочитой примитивностью; непосредственность и живость изображения, его яркость и красочность делают узор необыкновенно привлекательным. В нем нередко, как и на уже упоминавшихся дверных завесах, встречается мотив женщины с поднятыми полусогнутыми руками, что, возможно, подтверждает нашу мысль о связи этого мотива с древнеарийскими религиозно-космогоническими представлениями.

Рисунки мадхубани были «открыты» совсем недавно — в середине 60-х годов, когда в газетах, журналах и туристических проспектах стали печатать рекламные обзоры этого «скромного искусства деревенских женщин». С тех пор этими узорами в Индии начали украшать настенные календари, переплеты книг, ширмы и многие другие бытовые предметы. Мастерицы мадхубани стали получать заказы на изготовление рисунков на бумаге, открытках и проч., и эти картинки начали продавать в эмпориумах в качестве предметов убранства комнат и сувениров. В 1973 и 1975 гг. в Париже были организованы две выставки, на которых мировая общественность могла широко познакомиться с искусством мадхубани.

Следует подчеркнуть уникальность самого факта появления на свет этих рисунков в качестве воспроизведения на ткани (или бумаге) традиционных магических узоров. Во многих областях Индии прерогативой женщин издревле является нанесение таких узоров на землю, на стены, на пол дома (в Раджастхане эти узоры называют «ранголи» или «мехнди мандана», в Махараштре — «ранголи», в Гуджарате — «сатхиа», в Уттар-Прадеше — «чоук», в Западном Бенгале — «альпона», в Бихаре — «арипан» и т. д.), но нигде, кроме Митхилы, их не стали воспроизводить в материале. Повсеместно эти узоры являются сакральной ветвью декоративного искусства, но здесь они превратились также и в область художественного ремесла. (Аналогичные этим магическим символам узоры наносятся в Индии хной на ладони и пальцы женщин к дням праздников и обязательно — невесте к дню свадьбы) [16; 118].

Близкой к мадхубани ветвью художественно-ремесленного производства является изготовление в небольшом городке Натхдваре (штат Раджастхан) картинок печваи.

Печваи — это картинки на ткани, посвященные богу Кришне. Они впервые появились в г. Матхуре — историческом центре кришнаизма. Здесь, по преданиям, Кришна родился в тюрьме, отсюда он был тайно похищен своим отцом и перенесен через реку Джамну в Гокуль, где и вырос в семье своей приемной матери, пастушки Ясоды, в окружении пастухов. Здесь, став юношей, он танцевал под звуки своей флейты с юными пастушками, безоглядно дарившими ему свою любовь, и здесь же он встретил и полюбил навеки прекраснейшую из пастушек, Радху. Тема любви Кришны и Радхи трактуется философами индуизма, как тема никогда не насыщаемого стремления человеческой души (ее символ — Радха) к слиянию с божеством (символ — Кришна), а широкие массы верующих индусов воспринимают эту любовь как идеал человеческой любви и восхваляют ее в стихах, преданиях, песнях, представлениях народного театра и произведениях художественного ремесла.

В Матхуре производство печваи особенно процветало в период средневекового движения бхакти — движения широких народных масс за равенство перед лицом бога всех каст и всех социальных слоев. Кришна, темноликий бог неарийских народов, живших за горами Аравалли и вдоль реки Джамны (возможно, бхилов), включенный в пантеон индуизма в качестве воплощения бога Вишну (явившегося людям в образе Кришны), особо высоко почитался на земле Матхуры и в соседних областях Раджастхана. Именно здесь он стал знаменем бхакти, сюда в его храмы стекались миллионы паломников, и отсюда они увозили домой картинки-печваи, на производстве которых специализировались брахманы кришнаитских храмов.

В XVII в., в период правления Аурангзеба, отличавшегося нетерпимым отношением к индуизму, главное изображение

Кришны было перевезено в Натхдвар, маленький городок к северу от г. Удайпура. Здесь с 70-х годов XVII в. расцвел культ Кришны, главным именем которого в новом центре стало одно из многих его имен — Натх-джи. Сюда же переселились и мастера, изготовлявшие печваи.

Сейчас главными изготовителями этих картин являются две касты брахманов: джангира (рисуют только мужчины) и ади гаур (рисуют и женщины) [254, с. 229]. Темами печваи являются изображения и самого Кришны — темноликого с узкими, длинными, опущенными вниз и слегка скошенными к носу глазами (такой образ Кришны известен только в этих областях), и разных сюжетов из его жизни [134, с. 73—80]. Изображают также животных, пейзажи и т. п. Рисуют это все теперь и на косынках, шалях и шарфах, а также делают картинки для календарей и открыток.

За последние годы в результате резкого спроса со стороны туристов мастера стали производить печваи стандартного типа, используя для ускорения производства яркие химические красители, которые не позволяют достичь глубоких, мягких и постепенных переходов тонов, отличавших прежние печваи. Многие из них стали работать на перекупщиков из Бомбея или Дели, которые втридорога перепродают их картинки в отелях этих городов. Вместе с тем почти прекратился спрос на настоящие ручные изделия со стороны храмов, совсем прекратился — со стороны князей и индусской знати и заметно снизился даже со стороны паломников, так как со времени появления типографски воспроизводимых дешевых печваи многие предпочитают не тратить денег на приобретение оригинальных вещей. Меры, принимаемые государственными и общественными организациями по поощрению этой отрасли художественного ремесла, почти не приносят результатов, и произведения, отмеченные печатью индивидуальности мастера, все реже и реже попадают на внутренний рынок.

Для Раджастхана характерен еще один вид расписываемых от руки тканых изделий — большие хлопчатобумажные завесы, на фоне которых выступают странствующие народные актеры.

На этих завесах в трех-четырех горизонтальных рядах, состоящих из обрамленных узкими орнаментальными полосками прямоугольников, изображают разные сцены того сюжета, который играют актеры. Чаще всего это героические баллады о битвах и подвигах воинов-раджпутов, но бывают и сюжеты, заимствованные из эпоса и мифов или из народных сказок.

Рисунки на этих завесах делают деревенские мастера по росписи тканей. По своему стилю эти рисунки близки красочным рисункам, наносимым на стены домов в области Раджастхана. Они выразительны, динамичны и реалистичны в трактовке образов. Будучи тесно связаны с сюжетами, отражающими картины прошедшей жизни, эти рисунки сохраняют черты, свой-

ственные минувшим векам,— старые костюмы, утварь, оружие и т. п.

Рынок сбыта таких произведений очень узок, и эта отрасль ремесла практически не развивается, хотя и не отмирает благодаря существованию в штате многих трупп народного театра.

Помимо росписи от руки, известны близкий ей прием создания красочного узора на ткани методом наклеивания красок, а также способы нанесения их по трафарету, окраски при помощи резистентных веществ и окраски методом протравливания.

Наклеивание производится обычно тогда, когда требуется нанести рисунок из золота или серебра. Этот способ близок набивке, так как прежде всего узорным штампом наносят клей на поверхность окрашиваемого изделия, а затем накладывают на эти места тончайшие листочки золотой, серебряной или ртутной фольги. Когда клей высыхает, избыточные частички фольги снимаются с ткани, а узор полируется для придания ему блеска [288]. Известен прием наклеивания золотой фольги сплошным слоем на плотную хлопчатобумажную ткань, использовавшийся, в частности, для изготовления настенных завес, украшавших покои владетельных особ. Примером такого роскошного декоративного убранства может служить дворец властителя Майсура — Типу Султана (XVIII в.), расположенный на острове на р. Кавери вблизи г. Майсура. В этом дворце сохранились остатки таких завес, а также бумаги для оклеивания стен, покрытой искусственной позолотой, которую делали из сока особого растения (так поясняют приезжим работающие там гиды). Вариантом этого способа является присыпание клейкого узора золотым или серебряным порошком [211, с. 126], а иногда и пылью от цветного шерстяного ворса.

Узор наносят иногда и пигментом — смесью красителя (порошка) с касторовым маслом. Если для этого применяется золотой порошок, то такая окраска называется золочением ткани [26, с. 13].

Существует и более сложный способ приготовления пигментов для нанесения ими от руки сложных и тонких узоров. Пигмент готовится из семян дикорастущего сафлора (Carthamus Oxicanthus), которые сначала кипятят в воде в течение 10—12 часов, а затем заливают холодной водой. В результате получается клейкая однородная маслянистая масса, к которой примешивают немного известкового порошка и различные красители (для создания псевдосеребряной краски примешивают истолченную в порошок слюду, но употребляют также и настоящие серебро и золото). Эту краску делают также из смеси красителя с касторовым маслом, которую прогревают до загустения. Готовая пигментная краска известна под названием «роган».

Процесс окрашивания ткани заключается в том, что мастер берет в ладонь левой руки немного рогана, а в правую — метал-

лическое стило. Погружая стило в роган, он вытягивает этот густой пигмент в тонкий шнурок и накладывает его на поверхность тканого изделия по заранее размеченным контурам и линиям рисунка. Если надо покрыть какую-то поверхность, он сплошь покрывает ее рядами этого клейкого «шнура». После просыхания красителя мастер втирает его в ткань пальцем, смоченным в воде, для разглаживания поверхности и более глубокой пропитки ткани [211, с. 103—104].

Применение для росписи тканей трафарета известно сейчас в различных районах Индии. Правда, неоднократно высказывалось мнение, что это не исконно индийский способ, а заимствование из Японии или, возможно, Китая. Автору, в частности, доводилось слышать это в Индии от художников и некоторых работников Центров по поощрению художественных ремесел. Возможно, это и так — ведь вопрос о времени начала пользования трафаретами индийскими ремесленниками не изучен и остается открытым. Но в факте заимствования заставляет сомневаться то обстоятельство, что в области Матхуры — одном из древнейших центров индийской культуры, а также в близлежащих областях Раджастхана трафаретами принято пользоваться при нанесении на землю декоративных узоров цветными порошками [126, с. 96—97]. Поскольку, как уже упоминалось выше, мотивы традиционных узоров, наносившихся в течение многих веков на стены домов и на землю, стали появляться и на тканях, возможно, не следует полностью исключать предположение, что и способ нанесения этих узоров по трафарету на землю мог быть также перенесен на раскраску тканей.

Трафареты делают из плотной промасленной бумаги или иногда из тонкой кожи особой выработки. Преимущество этого способа окрашивания состоит в том, что можно нанести узор с переходными тонами, чего нельзя добиться применением штампов. Вместе с тем трафарет не дает возможности изобразить круги, овалы или любой другой контур, состоящий из непрерывной линии. Дефектом этого метода является и то, что при применении жидких красителей возможно их подтекание под края вырезанного на трафарете узора, что портит рисунок, придавая ему неряшливый вид. Поэтому для раскраски тканей при посредстве трафарета используются чаще всего красящие пигменты [158].

По трафарету расписывают и длинномерные ткани, как хлопчатобумажные, так и шелковые, и готовые изделия — шарфы, косынки, иногда и сари. Частично трафареты используют в качестве вспомогательного средства при росписи ткани другими способами.

Окраска при помощи резистентных веществ сводится в основном к батиковой раскраске. Батик распространен на юге Индии — в областях, близких по ряду черт культуры странам Океании, где этот метод известен издревле. Оттуда, видимо, он



Современная картинка на ткани (батик)

и проник в южные области Индии. В других районах страны тоже известна батиковая раскраска тканых изделий, но здесь она стала развиваться лишь в последние 30—40 лет.

Для создания узора методом батика мастер покрывает расплавленным воском те места на ткани, которые не подлежат окраске, и постепенно, по мере погружения изделия в красители разных оттенков, снимает воск с частей узора, которые должны быть окрашены, и покрывает им другие части. Красители обычно бывают жидкими и обязательно холодными, чтобы воск не расплавился. Иногда для батиковой раскраски пользуются кистями, прокрашивая ими места, не покрытые воском.

При любом методе нанесения краски батиковые ткани приобретают неповторимый вид, по которому сразу можно определить, что был применен именно этот метод: в процессе окраски восковое покрытие неизбежно покрывается трещинками, в которые затекает краска, в результате чего весь узор и его фон покрываются тонкими черточками и зигзагами другого цвета.

Батиковой раскраской украшают сейчас самые разные изделия — длинномерные ткани, сари, лунги, шарфы, шали, косынки, покрывала, ткань для абажуров, декоративные панно и т. п. Батиковыми лунги пользуются главным образом на юге и юго-

западе Индии, тогда как сари вошли в моду повсеместно в среде образованных горожанок; остальные изделия пользуются большим спросом у туристов, а также идут на экспорт.

Менее сложным способом раскраски, аналогичной батику, является нанесение красителей на ткань, узор которой предварительно покрывается не воском, а смесью глины с коровьим навозом или растительной смолой. Эти составы наносятся иногда от руки, иногда штампами. Когда покрытие засохнет, красильщик накладывает краску на свободные места, затем повторяет эту операцию, закрывая другие места, а потом от руки раскрашивает узор, освобожденный от защитного состава.

Таким способом обычно раскрашивают хлопчатобумажные изделия кхади грубой выработки, делая покрывала на кровати, драпировочные ткани и т. п.

Существуют способы раскраски, при которых на ткань наносят не только механические покрытия, но и вещества, которые пропитывают неокрашенную ткань, защищая ее от прокраски, или обесцвечивают краситель в тех местах, на которые они нанесены, или дают, соприкасаясь с ним, новый цвет. Эти вещества наносят штампом или от руки в соответствии с задуманным узором. Если они бесцветны, то на ткань сначала наносятся точки или линии узора (обычно порошком толченого древесного угля), по которым затем тряпичным тампоном прорисовывается требуемый рисунок.

Это один из вариантов способов окраски при помощи протравливания ткани. Другой вариант заключается в том, что на окрашенную ткань наносят штампом или от руки обесцвечивающие вещества, получая белые узоры на цветном фоне. В эти узоры часто привносится, тоже от руки или штампом, дополнительная раскраска — обычно черточки, завитки, линейный рисунок или тоновая подцветка. Используется и протравка, дающая в реакции с красителем новый, дополнительный цвет [162, с. 3—4].

К описанным приемам сводятся все основные методы орнаментирования тканей способом окраски, известные индийским ремесленникам.

3. ВЫШИВКА

Вышивка (касида, касути или касуда) является способом орнаментирования тканых изделий, распространенным в северо-западных, западных, северных и северо-восточных областях страны. «Дравидийскому югу» этот способ практически почти не знаком, и можно предположить, что он был более свойствен народам — носителям индоарийских языков и некоторым из народов, говорящих на тибето-бирманских языках. Исключением можно считать лишь некоторые группы южноиндийского населения, в частности ту группу ремесленников штата Керала, ко-

торая занята производством вышитого облачения для священнослужителей местных католических церквей. Эти ремесленники вышивают золотыми и серебряными нитями, а также шелком и в технике накладного шнура не только разные детали ритуальных костюмов духовенства, но и завесы для алтарей и икон, покровы и т. п. [109, с. 187—192].

В Индии известны самые разные швы для вышивания тканей: стебельчатый, крестик, елочка (называемый в английской литературе скелетом селедки), гладь одно- и двусторонняя, штопальный, или почтовый (также одно- и двусторонний), тамбурный, узелковый и обметочный.

Характерной чертой индийской вышивальной техники является то, что иглу ведут всегда в направлении от себя и никогда — к себе. Как правило, вышивку производят, держа изделие в руках, но в некоторых случаях его натягивают на деревянную раму, и тогда ремесленник, сидя на земле или на полу, работает иглой так, что правая его рука находится над тканью, а левая — под ней.

Вышивкой украшают как одежду, так и тканые изделия декоративного характера. Ее наносят на любые ткани — шелковые, шерстяные и хлопчатобумажные, гладкие и ворсистые (бархат), окрашенные и неокрашенные, на те, которые уже имеют узор, нанесенный раскраской или в процессе ткачества, и на те, которые такого узора не имеют. Лишь длинномерные ткани, подлежащие раскрою, вышивкой украшают редко, предпочитая вышивать по уже готовой вещи.

Касида северо-западных областей. Население холодных горных областей крайнего северо-запада Индии издревле пользовалось шерстяными покрывалами и шалями. Как уже упоминалось, о них говорится даже в памятниках ведической и эпической литературы. Нельзя точно датировать начало производства в Кашмире вышитых шалей, но известно, что при дворах мусульманских правителей средневековых индийских империй и султанатов эти шали ценились очень высоко, и наиболее тонко и искусно выработанные шали постоянно включались в число даров, направляемых правителям соседних царств.

В эпоху средневековья на шали наносили тканый узор, иногда такой сложный, что изготовляли несколько продольных частей шали на отдельных станках, а затем соединяли их незаметным швом (иногда этот узор комбинировали с вышивкой) [126, с. 250]. Вышивка как способ орнаментирования шалей стала широко применяться во второй половине XVIII в.

В Европе кашмирские шали вошли в моду в начале XIX в., после того как Наполеон подарил такую шаль своей супруге. Вскоре индийские купцы стали вывозить на Запад лучшие произведения ткачей-вышивальщиков Кашмира, скупая их у ремесленников за гораздо более низкие цены, чем продавали европейским покупателям.

Изготовители шалей работали в тяжелых условиях, будучи закабалены скупщиками (что во многом не изжито до нашего времени [209]) и завися от поставщиков сырья, которые привозили шерстяную пряжу с гор (много пряжи поступало, в частности, из Ладака). Особенно дорого стоила шерсть «пашм», которую собирают на крутых скалистых откосах в период линьки диких коз. Именно из этой пряжи и в наши дни ткут мягчайшие, очень тонкие и наиболее теплые шали «пашмина», украшая их затем вышивкой.

В Кашмире вышивкой занимаются мужчины. Она называется здесь «амли» или просто «касида»; иногда, впрочем, это название относится лишь к сочетанию длинных и коротких стежков в стебельчатом шве. Вышивают и штопальным (почтовым) швом. Штопальный шов обычно носит название «рафугари», отсюда и сами вышивальщики шалей известны под именем рафугаров. Наиболее дешевыми считаются шали, вышитые тамбурным швом [140].

В начале XIX в., когда процесс замены тканого узора вышитым был в разгаре, иголку проводили точно между нитями основы, подобно утку, или между нитями утка, подобно основе, из-за чего было очень трудно отличить вышивку от узора, нанесенного в процессе ткачества. Эта сложная техника отмерла уже к середине XIX в.

Обычно вышивка наносится лишь на лицевую сторону изделия; если же она сделана так искусно, что лицевую сторону нельзя отличить от изнаночной, такие шали ценятся очень высоко и носят название «дорукха».

Рисунки создаются мастером в процессе работы, так что практически невозможно найти две одинаковые шали. Чаще всего вышивают цветочный узор, стилизуя ветви, бутоны, цветы и листья. Очень распространен мотив «калка», представляющий собой вариант рисунка «манго», но выполненный как стилизованное дерево. Это фигура, имеющая контур листа, округлого внизу и сужающегося кверху. Острый вытянутый конец его загнут (всегда налево и лишь изредка направо [267, с. 45]) и склонен вниз, как вершина дерева под ветром. Этот рисунок считается мусульманским, и он, действительно, широко известен во всех странах, где живут мусульмане. Весь контур калки заполняется узором из листьев, цветов, птиц и т. п.

Чаще всего густой вышивкой широко покрывают концы шалей и узко — их кайму, а по всему полю наносят регулярно повторяющийся какой-либо элемент основного узора. Но есть шали, на которых посередине вышит широкий равнобедренный треугольник, основанием опирающийся на кайму, а вершиной достигающий средней линии изделия или даже выходящий за нее; есть также шали с вышитым посередине ромбом, с двумя треугольниками и т. д.

В зависимости от стиля и композиционного построения узо-



Фрагмент вышивки на кашмирской шали

ра шали подразделяются на несколько видов: «хашия» — те, что имеют кайму одинаковой ширины по всем четырем сторонам; «пхала» — те, у которых вышиты только концы; «даур» — те, поле которых тоже имеет узор; «канджбута» — те, у которых вышиты только углы и т. п. [211, с. 106].

Перед началом вышивки ткань шали заглаживается при помощи шлифованного куска агата или сердолика. Узор рисуют на бумаге, накалывают его иголкой и протирают на шаль сквозь эти мелкие отверстия порошок древесного угля. По этой разметке мастер наносит вышивку, используя окрашенные шелковые, шерстяные или хлопчатобумажные нити.

Следует упомянуть, что подобная же техника вышивки используется для украшения купонов ткани, называемых «джамевар» и предназначенных для женских рубах или курток. На эти купоны вышивка наносится вокруг горловины и разреза спереди под горлом, а часто также на плечи (поскольку у этих рубах рукава не втачные, а цельнокроенные, то вышивка приходится на те места, где обычно бывает шов, соединяющий рукав с полами и спинкой) и на низ — особенно вокруг боковых разрезов, т. е. там, где боковой шов не доводится до низа.

В горном штате Химачал-Прадеш, к юго-востоку от штата Джамму и Кашмир, существует традиция изготовления вышитых квадратных платков, называемых «румаль». Центром про-

изводства этих вещей издавна был район Чамбы, поэтому стиль такой вышивки часто именуют «стиль Чамба».

В отличие от Кашмира, в Химачал-Прадеше вышивкой занимаются женщины, причем это не занятие ремесленников-профессионалов, а домашнее художественное ремесло. Платки, изготовляемые в каждой семье, по традиции используются для покрытия свадебного алтаря и даров, приносимых на свадьбу (являясь сами частью этих даров); есть и головные платки румаль. Под аналогичным названием известны и вышитые платки из Раджастхана и Гуджарата, но их стиль несколько отличается от стиля платков горных районов.

Женщины Химачал-Прадеша вышивают на платках двусторонней гладью сценки, заимствованные все из того же неиссякающего источника, который уже много столетий питает народное творчество,— из эпоса, мифов и пуран. Как и в миниатюрах пахарской (т. е. «горной») школы, или школы Кангры, основная масса сюжетов этих вышивок связана с Кришной, его жизнью среди пастухов, его победой над злым правителем Кансой и, конечно, его любовью к Радхе. Другие мотивы вишнуизма также находят в этом творчестве отражение, в частности мифы о деяниях самого бога Вишну и о его появлениях на земле в различных воплощениях (аватарах), главным образом в виде царевича Рамы — сцены из «Рамаяны» вышиваются на платках румаль наиболее часто после кришнаитских сцен.

Композиционно эти платки подобны стенным завесам (и, как и те, способствуют утверждению в народной памяти произведений фольклора). Посередине обычно изображается главный (или главные) персонаж предания или мифа, вокруг него в квадратах — отдельные сцены из его жизни, а фон заполняется цветами, фигурами животных, рыб, птиц и другими символами процветания и благополучия. Прежде в этих же районах создавались (иногда это делают и теперь) вышитые в той же технике большие стенные завесы с тем же мифологическим содержанием. На полотнище грубой хлопчатобумажной ткани вышивка наносится комбинированным швом — стебельчатым, штопальным и гладью. Используемые шелковые нити отличаются яркостью окраски (лишь контуры рисунка наносятся темной нитью), поэтому и платки и завесы очень живописны.

Иногда женщины отходят от традиции и сами создают мотивы вышивок. Чаще всего они вышивают бытовые сценки, а также предметы, поразившие их воображение (например, самолет или автомобиль), иллюстрации к любимой песне и т. д. [79].

Вышивкой пхулькари (дословно — «делание цветов») славятся женщины из штатов Пенджаб и Харьяна. Это национальное искусство джатов — тоже домашнее художественное ремесло; за рамки семьи оно вышло лишь в последнее время, когда государственные организации стали закупать вещи, вышитые в

этой технике, и продавать их в эмпориумах. Следует сказать, что слово «касида», как определение вышивки вообще, редко применяется к технике орнаментирования этих вещей — чаще всего само название «пхулькари» уже означает именно вышивку шелком в технике глади.

Традиционные изделия пхулькари — это, как правило, покрывала и шали.

Покрывала пхулькари представляют собой прямоугольные полосы домотканой хлопчатобумажной ткани кхаддар, окрашенной обычно в черный, вишневый, алый или темно-синий цвет. На эти полотнища наносится вышивка, чаще всего в технике глади. Для вышивки используется чрезвычайно ярко окрашенная некрученая шелковая пряжа, называемая «пат», которую прежде ввозили из Афганистана и Кашмира [77, с. 18], но всегда окрашивали на месте, теперь же используют дешевые отходы шелкопрядильных фабрик. Раньше пользовались растительными красителями и для тканей, и для вышивальной пряжи; сейчас употребляют анилиновые краски [86].

Размеры покрывал обычно 2—2,5 м в длину и 1,4 м в ширину. Их тканая основа сшивается из двух продольных полос. В зависимости от своего назначения покрывала бывают разных видов и носят разные названия.

Так, чопе (или чобе) — это покрывало, которое начинает вышивать бабушка для будущей свадьбы своей внучки. Поскольку к свадьбе надо успеть подготовить не одно пхулькари (два-три для невесты, да иногда столько же для родственниц жениха), работа начинается еще тогда, когда невеста не вышла из раннего детского возраста.

День начала работы над чопе отмечается семейным праздником — готовится угощение, приходят гости (как правило, женщины и девушки), и под их песни, исполненные пожеланий счастья и удачи, под звуки длинного барабана дхольки бабушка начинает вышивать пхулькари.

Чопе делают из тонкой ткани красного цвета. Вышивкой украшают кайму покрывала, середина остается незанятой. Для этого вида пхулькари используют особую разновидность стебельчатого шва, напоминающую крестик, и вышивают широкую кайму так, чтобы узор был одинаковым с обеих сторон. Узор наносится пряжей ярко-желтого цвета.

Другим видом свадебного покрывала является субер — тонкое покрывало-шаль, тоже красное, с узором, который наносится на углы и на самую середину изделия [275]. По традиции, его должны накидывать на невесту в самый ответственный, последний момент свадебной церемонии, когда жених обводит ее вокруг священного огня домашнего очага (семь раз или семь шагов) — в среде индусов, вокруг священного писания «Грантх Сахаба» — в среде сикхов.

Помимо этих ритуальных пхулькари, в приданое входят и



Образцы вышивки. *Слева* — вышивка настильной гладью (штат Гуджарат), *справа* — фрагмент вышивки пхулькари (штат Пенджаб)

покрывала, которыми женщины укутываются в холодное время года, и покрывала для застилки плетеных лежанок-чарпоев, и настенные завесы (которые изготовляются главным образом в городах и находят применение в быту горожан).

В технике пхулькари вышивают и сари, и легкие шарфы дупатта (или чуни), и женские камизы; в последние годы по заказам государственных организаций стали вышивать также разные детали женской одежды, купоны на юбки, женские брюки, декоративные настенные панно, наволочки для диванных подушек, галстуки и т. д.

Традиционные покрывала и завесы подразделяются по технике изготовления на два вида: пхулькари (или «подлинный пхулькари»), узор которого состоит обычно из ромбов или квадратов, равномерно рассеянных по всему полю изделия, и багх (что значит «сад»), на который вышивка наносится чаще всего сплошным слоем, так что все линии и элементы узора разделяются просветами шириной в толстую нитку — здесь вид-

на ткань основы, и это создает эффект контуровки каждой детали рисунка [6].

Шелковый узор гладью покрывает только лицевую сторону изделия в стиле багх, вышивают же всегда по изнаночной стороне, на которую наносится чертеж узора (что стали делать сравнительно недавно, раньше же просто отсчитывали с изнанки требуемое количество нитей). Узор состоит из стилизованных геометрических фигур или из цветов, листьев, звезд, фигурок животных и др. Иногда узоры стиля багх имеют особые названия, зависящие от изображаемых предметов. Так, на мирч-багхе вышивают стилизованные перцы, на какри-багхе — «огурцы», на шалимар-багхе — деревья и цветы и т. д. Мотивы варьируются от округа к округу, а иногда и от деревни к деревне; часто встречаются и местные названия [234].

Местами практикуется (главным образом на юге описываемой области) и способ вшивания в узор маленьких круглых кусочков зеркала — обычно в качестве сердцевины цветка. Пхулькари с зеркалами называется «шишадар». Но в целом этот прием свойствен вышивкам, которые характерны для областей, лежащих к югу от Пенджаба,— для Раджастхана и Гуджарата.

Касида западных и южных областей. В среде народов, населяющих западные области Индии,— гуджаратцев, раджастханцев, маратхов, банджара — вышивка (тоже именуемая здесь «касида») чрезвычайно популярна. И здесь, в отличие от Кашмира, она не была прежде работой на заказчика — ею, как в Пенджабе, Харьяне и Химачал-Прадеше, занимались в основном женщины как домашним промыслом. Лишь в последние 20—25 лет, как и повсюду в Индии, организации по поощрению художественных ремесел стали уделять внимание созданию в этих районах сбытовых кооперативов и предоставлять женщинам-вышивальщицам возможность зарабатывать своим мастерством деньги. Это дало и здесь положительные результаты — расширился ассортимент вышиваемых изделий, повысилось качество работы, мастерицы стали прилагать усилия к тому, чтобы воскресить ряд забытых сюжетов и внести больше разнообразия в рисунки.

В Гуджарате делают чокла — покрывала и завесы, близкие по технике пенджабским пхулькари. Их выполняют гладью, тоже покрывая вышивкой всю поверхность изделия или значительную его часть. Эта гладь отличается от пенджабской тем, что стежки ее длиннее и их накладывают гораздо свободнее, добиваясь главного результата — создания рисунка, не подлежащего, как правило, никаким ограничительным предписаниям. Этот рисунок предварительно наносится на ткань мелом.

В технике чокла вышивают крупные фигуры богов, людей, животных, изображения цветов и деревьев или условный орнамент. Женщины как бы рисуют вышивкой и условный, и вполне

реалистический узор, часто имеющий определенный сюжет. Квадратные платки чокла с таким узором раньше дарили невесте в день свадьбы, и она вешала их на стену в своем новом доме (иногда вокруг узора, сплошь выполненного гладью без просвета, делали кайму в технике аппликации).

Гораздо шире, чем гладью, на западе пользуются стебельчатым, тамбурным, штопальным, обметочным швом и швами елочка и крестик [172]. Часто в узор вшивают кусочки зеркала, слюды или раковин, закрепляя их по краям обметочным швом.

Комбинируя разные виды указанных швов и сочетая их с гладью, женщины западных штатов украшают вышивкой свои широкие юбки гхогра, чоли, кофточки, одхни, головные покрывала и другие детали одежды, а также делают распространенные в местном быту завесы торана, которые подвешивают над верхней частью двери или в верхней части стены. Торана — это прямая полоса плотной ткани, имеющая по нижнему продольному краю зубцы или свисающие через определенные промежутки полоски, заканчивающиеся внизу углом. У бедных людей торана бывают из хлопчатобумажного грубого кхади и вышиты гладью, у более зажиточных — из шелка и вышиты тамбурным швом. Торана могут иметь узор, сделанный в технике аппликации, но он встречается реже, чем вышивка.

В узоре вышивок очень часто можно увидеть круги, а также квадраты и ромбы, имеющие по углам нечто вроде веточки с тремя отростками. Иногда произвольным узором, состоящим из комбинации элементов условного растительного и геометрического орнамента, покрывается всё или почти всё поле изделия (на юбках обычно вышивается нижняя часть — треть или половина длины юбки). На завесах торана часто вышивают изображения животных и птиц.

Все эти узоры предварительно размечаются на ткани мелом или каким-либо смываемым красителем. Иногда для разметки узора применяются даже штампы.

Многие вышивки имеют тканевую основу, сшитую из кусков ткани разных цветов. Это делается для придания изделию большей красочности. Так, в Раджастхане можно повсеместно видеть чоли из ткани четырех, а иногда и шести цветов. Верхние и нижние части чашечек лифа бывают все разного цвета, при этом узкие, как у всех чоли, втачные рукава тоже могут по цвету отличаться от лифа. Если все это дополнено вышивкой, то чоли выглядит не только пестрым, но и нарядным.

В эпоху средневековья, когда раджпуты вели непрерывные бои, женщины вышивали для воинов небольшие подушечки, которые укреплялись на внутренней стороне щитов, чтобы предохранить руку от травмы при ударе по щиту. Эти подушечки, называемые «гадди», несли на себе изображения богов-покровителей, сцен боя, фигур коней и слонов и т. п. Сейчас это



Вышивка с использованием кусочков зеркала (Западная Индия)

искусство полностью отмерло, и гадди можно увидеть только в музеях.

В западных областях, в отличие от Пенджаба, тамбурный шов повсеместно считается более престижным, чем гладь или штопальный шов, а потому в прежнее время стенные завесы и завесы торана, попоны и шапочки для волов богатых людей и для слонов князей и воинской знати вышивались этим швом. Сейчас тамбурный шов также применяется для вышивки завес и других изделий. Для этого шва используют крученую нить, а для глади — некрученую шелковую пряжу.

Тамбурным швом предпочтительно украшают свою одежду и декоративные вещи члены каст земледельцев канби (кунби) и пастухов-скотоводов ахиров [121, с. 47]. Для этих вышивок они обычно применяют не иглу, а тонкий металлический крючок, которым протягивают нить сквозь ткань.

На западе Индии обитает множество групп кочевого племени цыган — банджара. Банджара кочуют по всей стране — их много и в Андхра-Прадеше, и в Тамилнаде, но бóльшая их часть живет в западных областях. Их одежда известна своей красочностью и обилием вышивки. При этом если в среде других народов описываемых штатов женщины добавляют к вышитому узору маленькие кружочки зеркального стекла или слюды, то в костюме женщин банджара можно видеть кружочки диаметром 5—6 см.

В среде маратхов вышивка встречается не так часто, как в среде гуджаратцев или раджастханцев; это связано с тем, что женщины Махараштры, как уже говорилось, носят сари. Но здесь иногда тоже вышивают чоли; можно видеть и вышитые

паллавы сари. Все же вышивкой в этом штате чаще украшают праздничные попоны для скота и завесы для дверей.

Есть только один штат Южной Индии, в котором достаточно широко встречается вышивка. Этот штат — Карнатака, причем и в нем достаточно четко выделяется один крупный центр этого ремесла — г. Майсур. Возможно, здесь оно было заимствовано от мусульман в эпоху султанатов, так как вообще в среде южноиндийских народов этот способ украшения тканей был слабо распространен и в литературе не описан. Единственным дравидоязычным народом, широко пользующимся этим методом орнаментирования одежды, являются тода — небольшое племя гор Нильгири, происхождение которого пока не выяснено наукой. Женщины тода носят несшитую одежду и вышивают край своих широких шалей. В Майсуре же, как в самом городе, так и вокруг него, вышивают много разных вещей. Вышивку здесь называют «касути», и женщины используют четыре вида вышивальных швов: стебельчатый, елочку, крестик и штопальный. Последний обычно вырабатывается так тщательно (часто — с обеих сторон изделия), что линии, нанесенные в этой технике, бывает трудно отличить от сделанных в процессе ткачества.

Своеобразие вещей касути выражается по преимуществу в тематике. Предметами изображения часто служат прославленные архитектурные сооружения — храмы и надвратные храмовые башни, а также ратхи, т. е. храмовые колесницы, в которых провозят по улицам в дни праздников изображения богов. Вышивают также цветочный и геометрический орнамент и реже — изображения животных [182]. Сугубо индусские религиозные сюжеты, отразившиеся в вышивке касути, позволяют думать о ее автохтонном происхождении, но ее островное положение в окружении южноиндийских ремесел все же заставляет полагать, что она стала развиваться как заимствованный вид и в индусской среде лишь приняла тот характер, который нам известен.

В Майсуре вышивкой украшают не только декоративные изделия, но и паллавы сари, что делают в Индии сравнительно редко.

В другом южном штате, Тамилнаде, встречается вышивка шелковыми, золотыми и серебряными нитями, в которую часто вшивают яркие, отливающие перламутром крылья жуков. Такие ткани в последние годы пользуются спросом на Западе, где из них шьют дорогие вечерние платья. Эта вышивка наносится и на тонкий шелк, и очень часто на особым образом сотканную тюлеобразную сетчатую ткань, которую делают из тончайших крученых шелковых ниток.

В Тамилнаде известна и вышивка хлопчатобумажными нитями по муслину, и гладь, вырабатываемая нитями шелка-сырца, однако население в целом вышитой одежды почти не носит и даже исполнительницы традиционного танца стиля бхарат-



Вышитые бархатные туфли (штат Уттар-Прадеш)

натьям, которые надевают, как уже упоминалось, одежды наиболее древнего местного стиля, вышитыми деталями костюма не пользуются — все узоры на их одежде вырабатываются в процессе ткачества.

Касида северных и восточных областей. Из числа вышивок, широко распространенных в северных областях, наибольшей известностью пользуются вышивка нитью из благородных металлов и чикан (или бельевая вышивка).

Металлической нитью вышивают в технике зардози и бадла. Первую из них используют для украшения покрывал, декоративных панно, попон для волов, коней и слонов, каймы скатертей, горловины, рукавов и низа нарядных женских рубах и курта, а также мусульманских мужских круглых шапочек, женских ручных сумочек и т. п. Шапочки, сумочки, туфли и ряд других вещей часто делают из черного или цветного бархата или атласа.

На изделия зардози золотая или серебряная круглая нить нашивается методом накладки. Ее пришивают, в соответствии с узором, тонкими шелковыми нитками: толстую металлическую нить — на шапочки, туфли, пояса, попоны и др., тонкую — на сари, чоли, курта и др.

Другую разновидность вышивки, называемую «бадла» или «камдани», производят разными швами — штопальным, тамбурным, стебельчатым и гладью [96]. Для такой вышивки используется бадла — цельнометаллическая нить, которой придана уплощенная форма. Чтобы получить такую нить, сначала методом ковки золото смешивается с серебром, затем выковывается тонкая проволока, которую волочением доводят до толщины волоса. Вслед за этим ее уплощают на полированной стальной наковальне ударами полированного молотка, который мастер держит в правой руке, и левой рукой протягивают сквозь мель-

чайшие отверстия в припаянной к наковальне вертикальной пластинке. Отверстия для этой последней протяжки имеют уже не круглую, а прямоугольную форму, так что с обратной стороны пластинки мастер вытягивает уплощенную проволоку-нить [148].

Вышивку камдани наносят, как правило, на белую тонкую ткань. Часто, помимо перечисленных швов, изделия камдани украшаются узелками-точками из той же нити — такие точки наносят на любые тканые изделия, включая цветные шали и сари.

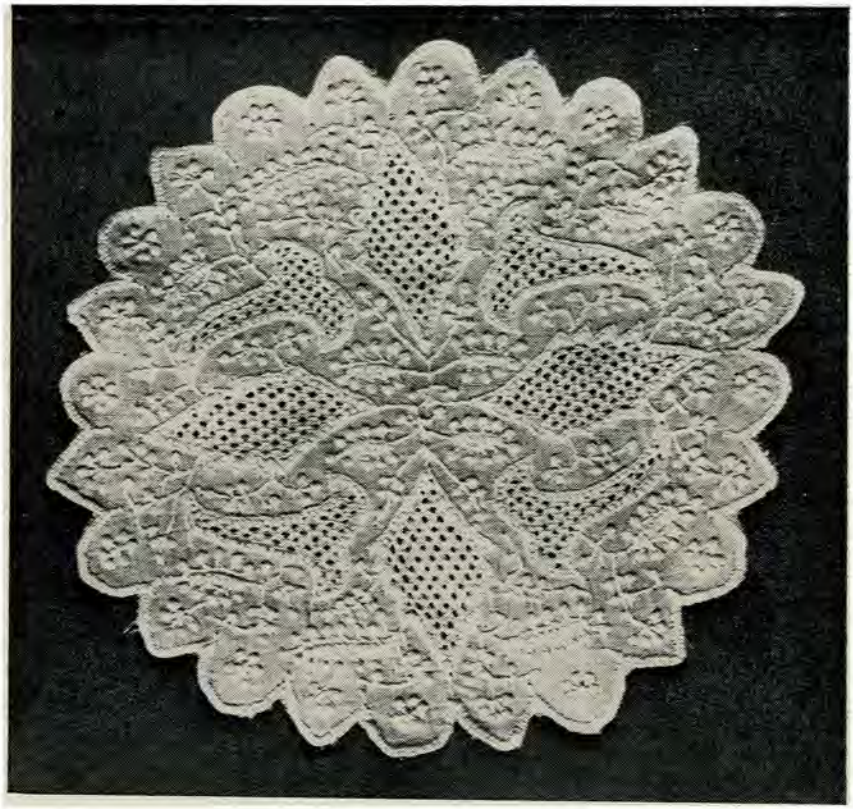
Золотые и серебряные нити используются и для нанесения вышивки на некоторые вещи, изготовляемые в штате Андхра-Прадеш в технике икат. Когда соткано изделие из пряжи, заранее окрашенной в соответствии с намеченным рисунком, его дополнительно украшают такой вышивкой [170].

Для нанесения вышивки золотой и серебряной нитью ткань или тканое изделие натягивают на раму, представляющую собой четырехугольник, сделанный из круглых деревянных палок. Когда изделие накреплено на нее, ее туго привязывают к другой такой же раме, только большего периметра, укрепленной на четырех вертикальных кольях, а затем начинают вышивку.

Металлическую нить используют и для нанесения линейного контура вокруг деталей вышитого, набивного или тканого орнамента. Эта техника, напоминающая по виду перегородчатую эмаль, известна под названием «мина» (что значит «эмаль»). Делают этой нитью и вышивку на полосе плотной ткани длиной около 9 м, которую используют в качестве пришивного бордюра к сари. Такая полоса называется «катаоки бэл».

Вышивка золотой и серебряной нитью так широко распространена в Индии, что ее часто называют обобщающим именем «бхараткам» — «индийская работа». Корни этого искусства уходят в глубокую древность, и не исключено, что оно зародилось вскоре после появления парчи как ее вариант, создаваемый при помощи иглы. Практически вышивка драгоценной нитью известна во всех областях Индии, но больше всего вещей в этой технике изготовляют на севере и западе (штат Гуджарат) страны.

Особое место занимает вышивка в технике чикан. Для изделий чикан чаще всего используется тонкая белая хлопчатобумажная ткань, почему этот стиль называют также бельевым. Техника этой вышивки сложна и многообразна — в ней одновременно сочетаются разные швы: штопальный (обычно двусторонний), плоская и выпуклая (с подстилкой) гладь, узелки, стебельчатый и обметочный швы. Есть и совсем особый шов, называемый «джали», т. е. «сеть». Нити утка и основы слегка вытягиваются иголкой над поверхностью изделия и обкручиваются вышивальной ниткой так, что после ряда последовательно повторенных операций образуется подобие тонкого белого шну-



Салфетка с вышивкой чикан (штат Уттар-Прадеш)

ра, нашитого на поверхность ткани. Пользуются и приемом аппликации, нашивая мелкие детали узора — листики, лепестки цветов и т. п., вырезанные из той же ткани, и покрывая их узелками [136].

Иногда используют не белую нить, а шелковую (из шелка тасар), имеющую легкий кремовый оттенок, но чаще всего для чикана употребляют белые нитки, и поэтому вся красота узора создается не цветом, а рельефом в сочетании с мелкими дырочками, проделанными в ткани и обметанными по краю.

Главным центром изготовления вышивок чикан является г. Лакхнау в штате Уттар-Прадеш. Вышивки в аналогичной технике делают также в Кашмире, Бихаре, Дели и некоторых других местах, но все они более низкого качества, чем лакхнауские.

Вышивка этого рода считается в Индии мусульманским искусством, и ею, действительно, занимаются главным образом женщины-мусульманки. Лишь в Гуджарате, где «бельевым»



Покрывало с аппликациями (штат Орисса)

швом украшают верхнюю часть («кокетку») мужских рубах, эту работу производят женщины вне зависимости от конфессиональной и кастовой принадлежности.

На севере Индии вышивкой чикан покрывают мужские белые рубахи местного покроя — длинные, без воротника, с прямой застежкой, с длинными прямыми рукавами и с карманами, вшитыми в боковые швы. Вышивка обычно наносится вокруг горловины и застежки рубахи, иногда на края рукавов и по краю карманов. Вышивкой чикан украшают и женские пайджама и рубахи, а также скатерти, салфетки, наволочки, простыни, тонкие занавески на окна, уголки носовых платков и т. п.

В северо-западных, северных и центральных областях Индии встречается также вышивка дори, вырабатываемая методом нашивки шнура на ткань. Шнур может быть прямо наложен на ткань и пришит к ней в соответствии с задуманным рисунком,

а может быть стянут нитью в бугорки через определенные (по вкусу вышивальщика) промежутки, что придает вышивке своеобразную «узелковую» фактуру. Здесь же изготовляют и различные вещи, вышитые блестками, бисером или мелкими бусами. В той и другой технике вышивают наволочки для диванных подушек, покрывала на диваны и кровати, женские курта из плотной ткани, шали, завесы на двери, сумочки и т. п. [140].

В восточных и северо-восточных областях Индии наиболее распространены четыре вида вышивки: аппликация, кантха, вышивка гладью и вышивка шелковыми, золотыми и серебряными нитями в технике стебельчатого и штопального шва.

Вышитыми аппликированными вещами славится штат Орисса. Орисские изделия, украшенные способом аппликации, поначалу вырабатывались только в качестве вещей ритуального обихода. Поскольку в Ориссе расположены тысячи храмов, издревле являвшихся центрами паломничества, вышивальщики-аппликаторы (здесь этим ремеслом занимаются мужчины) изготовляли декоративные завесы для стен храмов и для храмовых колесниц, покрывала для статуй богов, зонты, которые во время торжественных процессий несли над этими статуями и над головами жрецов, и другие изделия аналогичного назначения.

С течением времени почти во всех храмах Ориссы пуджи (богослужения) практически прекратились; лишь в единичных случаях группы верующих обращаются к жрецам (или жрецу) того или иного храма с просьбой провести какую-либо религиозную церемонию. В результате спрос на декоративные аппликированные изделия резко упал, и их продолжают поставлять главным образом в активно функционирующий храм Джаганнатха в г. Пури.

На некоторые из таких изделий спрос повышается в «сезон свадеб», который наступает в Индии после снятия осеннего урожая, когда проводится самое большое в году количество свадебных церемоний. Для свадьбы требуются и покрывала, которыми застилают пол вокруг алтаря, и зонт, под которым приезжает жених в дом невесты, и матерчатый навес-беседка, где сидят жених и невеста во время проведения обряда, и другие подобные вещи. Кроме них вышивальщики стали теперь делать для продажи настенные панно, покрывала для подушек, декоративные наволочки, сумки и т. д. Их изделия чрезвычайно красочны: на темную (обычно черную) хлопчатобумажную ткань они нашивают вырезанные из яркоокрашенных тканей узоры, иногда геометрического характера, а иногда состоящие из фигур животных, цветов, розеток, изображений солнца, луны и т. д. Чаще всего элементы узоров нашиваются плоско, но практикуется и прием нанесения объемных деталей, когда полоску ткани складывают по продольной линии пополам и по соединенным краям вздергивают на нитку, делая сборчатую ро-

зетку, выступающую над поверхностью изделия. Иногда в серединку розеток вшивают кружочки зеркала.

Производство аппликированных изделий не ограничивается пределами Ориссы — просто здесь находится известный во всей стране центр этого ремесла. В других областях Индии крупным геометрическим аппликированным узором украшают главным образом шамианы — матерчатые стенки, укрепляемые на кольях для временного выгораживания какого-либо участка земли (используемого под проведение собрания, религиозной церемонии и т. п.), и пологи, натягиваемые над этим участком, а иногда и тканевые шатры.



Бенгальская шаль кантха

В штате Западный Бенгал изготовляют оригинальные по технике выработки вышитые изделия, именуемые «кантха». Это слово буквально переводится как «тряпка, рваная вещь», и действительно, для изготовления кантха бенгальские деревенские женщины всех каст используют старые, изношенные сари и другие тканые изделия [226]. Из этих вещей они вытягивают цветные нитки, затем складывают ткань в несколько слоев (толщина зависит от назначения изделия), скрепляют их один с другим, после чего наносят узорную стежку-вышивку, используя для нее вытянутые нитки. Вышивкой обычно покрывают всю поверхность изделия, причем начинают ее чаще всего с середины вещи, а затем отделывают края.

Ни одна вещь кантха не повторяет другую, ибо каждая женщина творит узор в процессе вышивки. На изделиях кантха можно видеть многолепестковые (символ 100 лепестков) лотосовые розетки — знак счастья, цветы, богов, людей, животных,

элементы магических рисунков-альпона [220, с. 13], сценки из жизни и сюжеты мифов и преданий.

Чем сложнее композиция узора и чем крупнее вещь, тем больше времени уходит на вышивку. Лучшими среди кантха считаются те, на которых узор на лицевой и изнаночной стороне одинаков [137], но изготовление такого покрывала, например, может занять 6—8 месяцев.

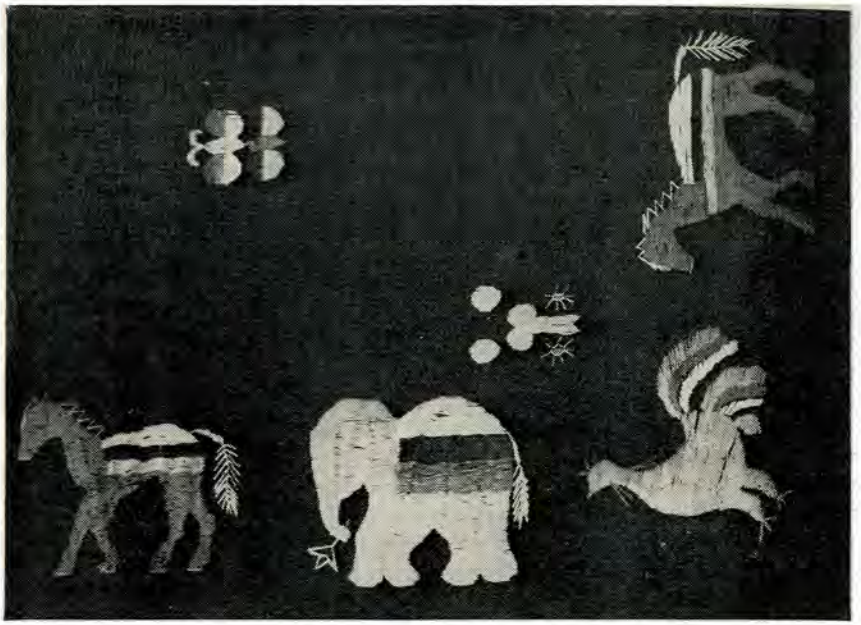
В технике кантха делают самые разные вещи — одеяла, шали, покрывала, коврики, сумки и т. д. Специалисты объединяют все эти изделия в семь групп: леп — теплое зимнее покрывало (размер 1,8×1,2 м); суджни — одеяло, или покрывало на кровать (1,8×0,9); байтон — платок для обертывания или покрывания книг (1×1 м); оар — наволочка (0,7×0,5 м); арсилата — платок для завертывания туалетных принадлежностей (0,3× ×0,15 м); дурджани, или тхалиа — сумка, сделанная в форме конверта, завернутого и сшитого из квадратного платка; румаль — небольшой платок или салфетка [211, с. 115—116].

Для вышивки кантха используются разные швы: штопальный, гладь, стебельчатый. Применяется также техника аппликации двух видов — наложение вырезанных из ткани фигур людей или животных и наложение узких полосок ткани вокруг вышитого в другой технике рисунка, образующих как бы его рамку [184].

Это своеобразное искусство пришло в упадок в XX в. и возрождается очень медленно, несмотря на ряд поощрительных мер, принимаемых соответствующими организациями. Причиной этого является, как полагают многие, недостаток свободного времени у современных женщин.

Помимо деревенского народного ремесла, описанного выше, в Бенгале с давних пор существовала и вышивка городских мастеров, которые поставляли ткани ко дворам князей и навабов, а также на экспорт. Они вышивали по тонкому шелку, прославленному бенгальскому хлопчатобумажному муслину и тканой сетчатой материи, подобной тюлю. При этом подобно тому как парчовые ткани или пхулькари нередко вышивают по черной тканевой основе, которая служит прекрасным фоном для цветных, золотых и серебряных нитей, так и бенгальские вышивки тоже часто наносились на черную основу; особенно эффектны были узоры, нанесенные на черную сетку белым шелком в технике выпуклой глади.

Центром производства этих вещей, как и центром выработки тончайших в мире муслинов с тканым и вышитым узором, был и остается г. Дакка [223] — ныне столица Народной Республики Бангладеш. Но и в Индии такие изделия производят по сей день — здесь, в Западном Бенгале, хотя и в очень небольшом количестве, вырабатывают вышитые сари (концентрируя вышивку главным образом на паллаве), косынки и маленькие тугие блузки, надеваемые под сари.



Вышивка настильной гладью (штат Нага-Прадеш)

В среде населения крайних северо-восточных областей страны наиболее широко распространена вышивка гладью и золотыми и серебряными нитями.

Гладью вышивают и некоторые группы бенгальских ремесленников,— например, изготовители вышитых поясов в округе Муршидабад. На эти пояса шелковые нитки накладывают так плотно, что поверхность вышивки производит впечатление атласной ткани.

Но гораздо большей известностью пользуются вышивки настильной гладью, которые делают женщины в штате Нага-Прадеш. Это удивительно яркие вышивки, наносимые резко контрастными тонами на черные или темно-красные тканые изделия из грубого хлопчатобумажного кхади. Чаще всего так вышивают покрывала, которыми пользуются и в домашнем быту и как теплыми накидками в холодное время года.

Поле изделия обычно покрывают небольшими, редко расположенными кружочками или стилизованными изображениями бабочек либо цветов, а по кайме вышивают слонов, коней, петухов и другие фигуры, всегда обращенные ногами к кромке изделия. Гладь наносится очень длинными стежками (до 4—5 см), а затем каждый стежок в трех-четырех точках пришивается к ткани этой же ниткой, проводимой в обратном направ-

лении по изнанке изделия. Применяются также стебельчатый шов и — для геометрического узора каймы — штопальный.

В Нага-Прадеше для вышивки обычно используют не шелковую пряжу, а ярко окрашенные хлопчатобумажные нити. Каждая фигура животного почти всегда разноцветна — у слона, например, голова и передняя часть тела может быть красной, середина тела — желтой, а задняя часть — голубой.

Декоративность и красочность этих изделий снискала им широкую популярность, и сейчас во многих семьях женщины работают для продажи покрывал и шалей скупщикам эмпориумов. Агенты местных и центральных государственных организаций по поощрению художественных ремесел раздают для вышивки уже выкроенные детали современной европейской одежды — брючные костюмы, курточки, жакеты и др.

Ассамцы украшают вышивкой в основном характерные для этого народа детали женской одежды: длинные нижние юбки, верхние юбки, полусари риха, или риа, которые подтыкают под верхний край юбки и перебрасывают через грудь и плечо, и шали чадар, надеваемые в холодную погоду (эти шали бывают разных размеров и вырабатываются из разных материалов) [264].

Нижняя юбка длиннее верхней, и ее кайму внизу украшают вышивкой. Верхнюю же юбку украшают и по кайме, и иногда по полю. Обе они прямые (верхняя подтыкается под тугой поясок нижней). Риха бывает вышита по концам и по всему полю. Чадары и рихи для богатых людей ткутся из дорогих материалов и обильно украшаются вышивкой, бедные же пользуются хлопчатобумажными вещами, вышитыми по кайме.

В Ассаме принято также украшать вышивкой подушки, покрывала, которыми застилают половики в дни праздников и перед приходом гостей, и салфетки для завертывания коробочек для бетеля или туалетных принадлежностей. Не обязательно все эти вещи орнаментируются вышивкой — на них может быть и тканый узор, но вышивка считается предпочтительным способом украшения одежды, а поэтому даже из близко расположенных Трипуры и Манипура сюда привозят на продажу вышитые рихи и полотнища для юбок.

В этих двух горных штатах широко известна вышивка шелком и золотыми и серебряными нитями. Здесь украшают вышивкой и женские кофточки, юбки и покрывала, и — чем особенно прославился Манипур — костюмы для исполнения мистериальных танцев манипури, посвященных богу Кришне. В этих танцах изображаются различные сюжеты из его жизни, и исполнительницы надевают богатые шелковые златотканые одежды, узор которых дополнен вышивкой, а в вышивку, как правило, включены маленькие зеркала. Вышивкой покрывают входящие в эти костюмы широкие прямые юбки (натянутые на обруч выше колен и потому напоминающие кринолины), про-

зрачные воланы, прикрывающие верх этих юбок, пояса, кофточки и головные покрывала [179, с. 84—89].

Итак, мы видим, что самые разные способы и приемы вышивки распространены в основном на западе и северо-западе, севере и северо-востоке Индии.

Подытоживая материалы о способах орнаментирования тканей и тканых изделий в Индии, можно прийти к выводу, что создание орнамента в процессе ткачества и методом окраски было известно с очень древних времен и, видимо, может быть возведено к эпохе цивилизации долины Инда. Это подтверждается и тем, что археологи обнаружили фрагмент окрашенной орнаментированной ткани в Мохенджо-Даро, и тем, что оба эти способа широко распространены как в среде народов — носителей индоарийских языков, так и в среде дравидоязычных народов, а метод выработки орнамента в процессе ткачества является основным (а во многих случаях и единственным) способом украшения тканей, применяемым малыми народами, считающимися потомками древнейшего автохтонного населения Индии.

Мы имеем также основания полагать, что вышивка была известна древним арьям как основной способ орнаментирования сшитой одежды и что именно с расселением по Индии их племен, как и с миграцией в более позднюю эпоху этногенетически родственных им среднеазиатских скифов, можно связывать распространение в стране этого приема украшения тканых изделий. В самом деле, вышивкой украшаются, как правило, детали сшитой одежды; то, что этот способ применяется и для орнаментирования шалей, может говорить как о вероятности использования шалей арьями до их прихода в Индию, так и о том, что, осваивая в этой стране некоторые элементы местной несшитой одежды, они применяли к ней известные им методы орнаментирования.

Появление в Индии (преимущественно в северных районах) в эпоху средневековья больших групп населения из «стран ислама», тоже принесших с собой хорошо известные им навыки орнаментации тканей вышивкой, способствовало еще более широкому распространению на севере страны этого способа украшения тканых изделий. Что касается Южной Индии, то здесь ведущими приемами орнаментирований тканей и деталей традиционной несшитой одежды по-прежнему остались окраска (с применением самых разных приемов нанесения узора) и выработка орнамента в процессе ткачества.

4. ПРОИЗВОДСТВО КОВРОВ И ПАЛАСОВ

Безворсовые ковры и паласы. Выработка безворсовых ковров и паласов (половиков) известна в Индии с древнейших



Вышивка на войлочном коврике намда (штат Кашмир)

времен. Ассортимент и фактура этих изделий связаны прежде всего с климатическими условиями разных областей страны — на крайнем северо-западе и в горных районах изготовляются шерстяные ковры (а также покрывала и завесы), в равнинной и полуостровной части Индии — хлопчатобумажные.

Из числа шерстяных безворсовых ковров широкой известностью пользуются вырабатываемые главным образом в Кашмире войлочные ковры намда. Они обычно невелики по размеру (в отличие от ворсовых ковров) и украшены вышивкой. Чаще всего их делают из светлой шерсти, но бывают и темно-коричневые и даже черные намда.

Изготовлением и вышивкой намда занимаются мужчины. Слой шерсти расстилают на основе из дерюжной ткани камбли, пропитанной клейким составом из смеси камеди с мелом, затем закручивают в рулон и катают деревянной каталкой, до тех пор пока вся шерсть не превратится в ровный слой, скрепленный этим составом. Тогда коврик сушат и отделяют от основы. На краях с четырех сторон раздергивают пряди, образующие бахрому, а затем приступают к вышивке (не натягивая изделия на раму).

Вышивка выполняется тамбурным швом с использованием окрашенных в неяркие тона шерстяных нитей (этот шов, широко распространенный в Кашмире, называется здесь «ара кандж»). Рисунок заранее намечается на поверхности изделия каким-либо легко смывающимся красителем. Для вышивки используются не иглы, а тонкие и острые металлические крючки с деревянными рукоятками [166].

Иногда применяют и другой способ нанесения узора: до начала закатки ковра на его поверхность накладывают детали рисунка, вырезанные из тонкого войлока или выложенные из нитей. Во время прокатки наложенные детали вминаются и вклеиваются в войлок изделия.

Вышиваются на намда главным образом крупные стилизованные изображения листьев и цветов; в последнее время довольно часто стали вышивать и бессистемно разбросанные по полю ковра фигуры людей и животных. Изображения эти примитивны, их часто называют деревенскими, но именно в этом состоит их неповторимое своеобразие, порожденное творческой индивидуальностью мастера.

Тонкие намда делают и в штате Раджастхан, где на них наносят иногда узор из элементов древних магических рисунков ранголи.

Ковры намда используются и для застилки полов, и для покрытия лежанок, и в качестве настенных ковриков (такое их применение больше распространено в городах, в семьях, где стараются придать интерьеру национальный стиль).

В той же технике, что и намда, вышиваются покрывала, а также наволочки для диванных подушек и подлокотных круглых мягких валиков. Основой для такой вышивки служит, однако, не войлок, а хлопчатобумажная ткань кхади. Изделия сплошь покрывают этой вывязанной крючком вышивкой так, что поверхность ткани нигде не просвечивает, из-за чего эти вещи подобны вязаным изделиям.

Другой разновидностью кашмирских ковров без ворса являются габба. Габба изготовляются в технике аппликации или, чаще, сшивания фигурно вырезанных кусочков из обрезков шерстяных тканей или из изношенных шерстяных вещей. Это своеобразные лоскутные ковры, создаваемые каждый раз в новом сочетании форм и красок. Делают габба и из окрашенной плотной шерстяной ткани, на которую наносится вышивка, композиционно напоминающая узоры кашмирских ворсовых ковров [154].

Габба отличают от намда, помимо техники изготовления, яркость расцветок и, нередко, соседство контрастных тонов. Аппликируемые узоры нашиваются на шерстяную тканую основу, лоскутные — на дерюжную ткань. В том и другом случае вырезанные из ткани узоры дополнительно украшаются вышивкой, наносимой обычно тамбурным швом.

Габба, как и намда, производятся не только в Кашмире, но и в Раджастхане. Кроме того, в технике намда, габба и вывязанной вышивки изготовляются молитвенные коврики мусульман. Все эти вещи вырабатываются преимущественно в деревнях [178].

Сравнительно недавно в Кашмире начали делать шелковые сюзане, тоже вышиваемые тамбурным швом. Шелк издавна вы-

рабатывается в Кашмире, но использовали его преимущественно на внутриндийском рынке для изготовления тканей. Видимо, под влиянием среднеазиатского художественного ремесла здесь стали вышивать покрывала и настенные ковры-сюзане. Эти шелковые вещи обычно имеют подкладку из хлопчатобумажной ткани.

Кроме шелковых сюзане, в Кашмире и других областях делают и аналогичные им вышитые ковры из плотного хлопчатобумажного кхади. И те и другие по своему виду и узорам очень близки среднеазиатским, но разница состоит в том, что в Индии часто применяют местный прием введения в вышивку кусочков слюды или зеркального стекла.

Половики (паласы) известны в Индии издревле. Это не половики-дорожки, а половики-коврики, на которых сидят, отдыхают, спят. Такие тканые безворсовые изделия с орнаментом, нанесенным в процессе ткачества, называют «дари» и «сатранджи» (последний термин применяют для обозначения крупных дари). Их производят в Индии повсеместно, как и циновки, предназначенные для тех же целей. Для изготовления дари обычно используется грубая хлопчатобумажная пряжа, но есть и шелковые (или с шелковым утком) и шерстяные дари. Если первые находят широкое применение в качестве покрытия для полов или для тонких матрасиков, которые кладут на пол (зажиточные люди часто подстилают дари на пол под ворсовые ковры для большей сохранности последних), то вторыми пользуются как покрывалами на кровати, а шерстяные употребляют в обоих вариантах в областях, где холодно. В Калимпонге (крайний север Западного Бенгала) существует особая техника выработки шерстяных дари — сначала ткут несколько полос, а затем сшивают их в одно полотнище.

Дари бывают разных размеров, но наиболее часто встречается размер 2,2—2,5×1,5 м. Их цвета тоже бывают самыми разными, но орнамент, носящий всегда древний характер, обычно состоит из поперечных полос, часто с геометрическим рисунком; иногда вводится мотив уплощенной звезды, иногда центральная часть изделия занята сочетанием крупных квадратов и прямоугольников или треугольников — каждый раз женщина, ткущая узор, создает его в процессе работы [95].

Лишь в штате Бихар в районе Обры известны дари с цветочным узором. Возможно, он появился здесь вследствие того, что на эту работу перешли многие ковроткачи, когда спрос на их изделия упал. Узор ткется здесь в технике «добавочного утка», которой широко пользуются и для изготовления настенных и дверных хлопчатобумажных тканых завес.

В ряде мест вырабатываются и небольшие дари, которые можно положить в любое место, где человек захочет сесть,— на пол, на плетеный стул или низкую табуретку и т. п.

В Индии известно много ведущих центров изготовления

хлопчатобумажных дари, в том числе города Агра, Барели, Бикапер, Джайпур, Ахмаднагар, Патна, Варангал и др. Практически дари ткут в любом городе и во многих деревнях, так как они являются предметами повседневного употребления в домашнем быту.

Ворсовые ковры. Ни в древности, ни в раннем средневековье народы Индии практически не знали производства ворсовых ковров, поскольку такие ковры были мало пригодны для употребления в этой стране из-за климатических условий. Это производство начало развиваться в Кашмире в XV в., а в других районах севера страны — только в период расцвета мусульманских империй, точнее, около 1580 г., когда несколько ковроткачей приехали из Ирана, чтобы работать при дворце Великого Могола Акбара в Агре. Мастера ковроткацкого дела стали также работать в Дели, Лахоре, Мирзапуре и Мултане; у них сразу же появились индийские ученики, и эти мастерские вскоре широко прославились своими коврами, сделанными из шелка и тончайшей шерсти. Прекрасные ковры вырабатывались и при двух последующих императорах, Джахангире и Шах Джахане. В этот период мастерские были созданы в ряде других городов Северной Индии (особенно много в Кашмире) при дворцах наместников и домах многих представителей знати.

Есть указания, что на юге Индии ворсовые ковры стали вырабатываться тогда же, когда и в Кашмире,— в XV в., в эпоху существования здесь султанатов; в частности, так датируются ранние ковры Андхра-Прадеша, где они известны под названием «галаче» [248, с. 151]. Ведущими центрами ковроделия здесь стали города Веллор (Веллуру) и Элуру; позже, во второй половине XVIII в., правитель Майсура Хайдар Али основал ковроткачество в г. Бангалуре (Бенгалуру). В Андхра-Прадеше, в г. Варангале, вырабатывались в XVI в. и великолепные шелковые ковры, образцы которых хранятся ныне в музеях стран Запада.

Естественно, узоры большей части этих ранних ковров, а также техника их изготовления были заимствованы из Ирана, Афганистана, Турции и Средней Азии. Во всех случаях узор состоял из геометрического орнамента, из изображений деревьев или цветов, расположенных рядами, а иногда заключенных в рамки, и из фигур животных, помещенных между растениями. Ковры афганского стиля, называемые «герати», отличались крупным, редко размещенным узором. Через Тибет и через Иран стало также проникать влияние китайского стиля, который был моден в Иране той эпохи.

Тонкость выработки — от 700 до 1500 узелков на 6 кв. см — скоро прославила индийские ворсовые ковры за пределами страны [119, с. 4]. Эти ранние ковры обычно имели широкую кайму, украшенную цветочным узором и обрамленную узкой гладкой полосой. Все чаще и чаще в узорах ковров стали появ-

ляться лотосы (и в виде бутонов, и в виде раскрывшихся цветов, и в виде символов) — мотив, присутствующий во всех формах индийского искусства, а также религиозно-магические символы индуизма [95].

После упадка империи Великих Моголов произошла децентрализация ковроткацкого производства и ковроткачеством стали заниматься главным образом в семейных мастерских, владельцы которых сами продавали свою продукцию.

В XVIII в. проникшие в Индию французы начали создавать там свои мастерские и внедрили свой тип орнаментации, известный в Индии и до сих пор под названием «обюсан». В коврах этого стиля средняя часть занята цветочным узором, размещенным в вытянутом ромбе или овале, и мотивы того же узора повторяются на углах.

Англичане с первых лет своего владычества учредили производство ковров в тюрьмах, но высоким качеством эти ковры не отличались, потому что обучаться такому сложному ремеслу начинали уже взрослые люди, ранее им не владевшие, и этим обучаемым было трудно освоить процесс вывязывания мельчайших узелков, требуемых для высококачественных ковров [119, с. 14]. В конце XIX в. англичане основали две крупные компании по производству ковров, 90% продукции которых вывозилось в Европу [255, с. 1].

Немецкие предприниматели тоже основали несколько фирм в Индии (в Кашмире, Пенджабе и даже на юге), чтобы вывозить произведенные здесь ковры в Европу. Но после подрыва экономической мощи Германии в годы первой мировой войны эти мастерские были скуплены англичанами.

После окончания первой мировой войны, когда западный рынок снова открылся для индийских товаров, ведущую роль в ковроткацкой отрасли страны стала играть Британская восточноиндийская компания по производству ковров. В 1920 г. была учреждена и первая индийская компания по производству ковров, получившая название «Компания Кайлаш».

Индийские ковры, в первую очередь кашмирские, стали известны в странах Запада в XVIII в., но спрос на них стал расти лишь со второй половины XIX в., особенно после того как эти ковры были экспонированы на выставках в Лондоне в 1851 г., в Париже в 1867 г., опять в Лондоне в 1881 г., в Чикаго в 1893 г., снова в Париже в 1900 г., а затем снова в Лондоне в 1902, 1903 и 1906 гг. До первой мировой войны большинство вывозимых из Индии ковров поступало в страны Европы. В 1920—1930 гг. основным импортером индийских ковров были Соединенные Штаты Америки. Этот рынок, однако, был подорван второй мировой войной.

После раздела Индии в 1947 г. большинство центров ковроткачества оказалось на территории Пакистана; туда же вскоре эмигрировали многие из оставшихся на территории Индии ков-

роткачей, в результате чего роль Индии как экспортера ковров резко снизилась.

В 1953 г. Всеиндийское управление по делам художественных ремесел совместно с рядом других организаций аналогичного назначения провело в г. Тривандраме (Тируванантапурам, штат Керала) конференцию по продаже ремесленных изделий. На ней было решено обследовать положение ковроткачей и условия их жизни и работы, а также предложено принять ряд серьезных мер по возрождению, развитию и организации экспорта индийских ковров, равно как и других ремесленных изделий.

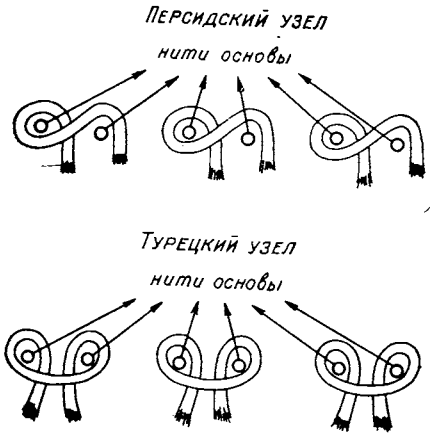
Проведение в жизнь ряда поощрительных мероприятий наряду с созданием кооперативов по снабжению сырьем, производству и сбыту продукции привело к нужным результатам — ковроткацкое дело расцвело в Индии, и страна снова заняла место одного из главных экспортеров ковров. К середине 70-х годов 85% производимых здесь ворсовых ковров стало вывозиться в США, Англию, Западную Германию, Канаду и другие страны [32].

В современной Индии ковры вырабатываются главным образом на западе и севере страны — в Кашмире, Пенджабе, Раджастхане и Уттар-Прадеше. Есть важные центры этого производства и на юге — в Андхра-Прадеше, а также в Тамилнаде, Карнатаке и Керале. Всего существует 20 ведущих центров, главными из которых являются города Мирзапур и Бхадохи в восточной части штата Уттар-Прадеш.

В целом ковроткачеством занимались и в значительной мере продолжают заниматься мусульмане. Пока это по традиции мужская работа, женщины участвуют только в подсобных операциях — в подготовке пряжи, красок и т. д. В мастерских по изготовлению ворсовых ковров повсеместно эксплуатируется детский труд, так как дети своими тонкими и гибкими пальцами вывязывают самые мелкие узелки гораздо успешнее, чем взрослые. В центрах обучения ковроткачеству также занимается очень много детей в возрасте от 10 лет; кроме того, в ряде производственных точек планируется обучение женщин [187], а в Пенджабе они уже начали работать.

Индийские ковры ручной работы заметно различаются по качеству в зависимости от места выделки. Сырье, которое требуется для ковров, в основном получается в самой Индии: хлопок, джут, пенька, шерсть и шелк для нитей основы и утка, шелк и шерсть для ворсовой пряжи. Но часть шерсти высшего качества импортируется из Австралии.

Ковровщики получают сырье в основном от каркханедаров — владельцев производственно-экспортных фирм — и им же сдают готовые ковры. В кооперативы объединено все еще небольшое число мастеров, но эти кооперативы постепенно разрастаются, и им помогает государство, снабжая их сырьем и ор-



Типы узлов ворсовых ковров

ганизуя сбыт их продукции через эмпориумы (на внутреннем рынке страны) или через экспортные торговые организации (на внешнем рынке).

Обычно на выработке одного ковра занято до 5 человек, хотя бывают частные заказы на очень большие ковры, которые выполняют до 20 мастеров сразу.

Станок представляет собой два вертикально врытых в землю бруса или бамбуковых столба, на которых укреплены два валика — верхний и нижний. После того как станок заснуют (эта операция требует двухдневной работы четырех человек), ворсовщики садятся перед ним на землю или на пол и начинают вырабатывать кайму, а затем узор. Для скрепляющего утка, протягиваемого (обычно способом ручной переброски челнока) между ворсовыми рядами, на севере используется чаще всего хлопковая или шерстяная нить, на юге — хлопковая, пеньковая или джутовая.

Индийские ворсовщики вырабатывают в основном два типа узелков: персидский, или сехна, или сена (называемый в СССР синэ́ или полуторным), и турецкий, или гордиев, или гёрдес (называемый у нас двойным). На юге страны, в г. Варангале, с XIX в. изготовляют также тонкие шерстяные ковры в технике вывязывания узелков на каждой нити основы [211, с. 151].

Для получения персидского узла конец ворсовой пряжи обводится вокруг одной нити основы и снизу пропускается под вторую; отрезаемый конец петли обведения выводится на поверхность ниже этой петли, другой конец притягивается к первому, и оба конца ворсовщик, отрезая, дергает вниз (обводить петлей можно и левую и правую из двух нитей основы, охватываемых узлом).

При выработке турецкого узла на обе нити основы сверху накладывается нить ворсовой пряжи, оба конца которой выводятся затем из-под основы между ее двумя нитями (тоже под петлей), и, отрезая их, ворсовщик также дергает их книзу.

Нож для отрезания имеет форму плоской спирали в полтора завитка и очень остро отточен. За деревянную рукоятку его привязывают к правой руке. Проходящие между рядами узелков ряды утка (от 2 до 4—5 рядов) прибиваются колотушкой — тяжелым гребнеобразным инструментом, называемым «панджа» [167, с. 57].

Тонкость, прочность и гибкость ковра зависят от количества узелков и рядов скрепляющего утка. В Индии существуют свои единицы измерения, характеризующие качество ковра. Так, 20 нитей основы называются «бис», а два ряда узелков — «бутан». Густоту нитей и количество узелков принято исчислять на отрезке длиной в пядь, т. е. 22,5 см. Поэтому, когда говорят про ковер, что он сделан в технике 5 бис на 10 бутан, это значит, что на квадратную пядь приходится 100 нитей основы и 20 рядов узелков. Измеряют количество узелков, вычисляя их и на одном квадратном дюйме (6,25 кв. см). Грубые ковры имеют 9 узелков, а очень тонкие — 400 на квадратном дюйме. Кроме того, сейчас вводят счет на квадратные дециметры и метры, чтобы легче было оценивать ковры по международным стандартам. На экспорт обычно идут ковры, имеющие от 165 до 255 узелков на 1 кв. дм [255, с. 13].

Расчеты с ворсовщиками производятся по количеству «дихари», каждый из которых содержит 6 тыс. узелков. Это — нормальная дневная выработка ковроткача; лишь небольшое число мастеров может сделать больше одного дихари в день.

Узоры, вырабатываемые индийскими ковровщиками, варьируются в зависимости от местных традиций, но главными из них являются могольский, персидский и тюркский (или туркоманский); на севере популярен также китайский стиль [97; 208; 88], на крайнем юго-западе вырабатывают чисто индийский узор, а в Раджастхане делают и ковры-картины.

Чаще всего рисунок сначала наносится на бумагу — это укрупненно прорисованный расчет узелков (называемый «накша») на каждый данный участок поверхности ковра. Рисунок подвешивают над нитями основы так, чтобы он находился примерно на уровне глаз мастера, который его воспроизводит [161, с. 22]. Другой способ — выработка узора по памяти, третий — выработка его под чтение вслух закодированной разметки или под пение рифмованных строк, описывающих узор при помощи условных или реальных названий сочетаний узелков и красок (этот способ называется «талим»).

Когда ковер завершен и снят со станка, специалисты по подстриганию ворса приступают к выравниванию его поверхности. Обычно это делается с помощью остро отточенного тонкого ножа с округлым лезвием или больших кривых ножниц. Если на ковер нанесен узор китайского стиля, контуры каждой детали продавливаются кривыми тонкими тупыми лекалами, чтобы сделать узор выпуклым.

Последний стиль особенно широко распространен в Кумаоне — северном округе штата Уттар-Прадеш, где живут бхоти, этнически и культурно близкие тибетцам. В отличие от других районов Индии, в Кумаоне ковроткачеством занимаются только женщины [100, с. 45].

За последние 20 лет в Индии стали все шире вырабатывать

ковры с современным западным рисунком, чаще всего в стиле абстрактного искусства. На таких коврах специализировались отдельные мастера из нескольких ведущих центров этого ремесла, в частности из Элуру [129].

Особое место занимают пеньковые ковры, изготовляемые в Тамилнаде (главным образом в округе Тирунельвелли). Их делают на особых станках — тоже вертикальных, но не с вращающимся верхним валиком, а со снижающимся по мере заполнения основы ворсовым узором. На основу идет тонкий хлопчатобумажный шпагат, на узелки — скрученная из двух хлопчатобумажных нитей пряжа, на уток — тонкая пеньковая веревка. Это очень прочные и мягкие ковры. Уровень ворса выравнивается в процессе выработки ковра, и операция завершающего подрезания ворса здесь не производится [119, с. 32—33].

Главным районом, где изготовляются ворсовые ковры, является область Мирзапур — Бхадохи, охватывающая практически всю восточную часть штата Уттар-Прадеш. Здесь производится 96% всех ковров Индии. Значительная их часть идет на экспорт, причем в основном уже не в США или Англию, а в Западную Германию, где очень ценится именно персидский стиль узора, доминирующий в коврах указанной области. За последние годы Иран заметно снизил экспорт своих ковров, зато возрос их вывоз из Пакистана и Индии. Так, если экспорт ковров из области Мирзапур—Бхадохи измерялся в 1947 г. суммой 32 млн. рупий, то в 1975 г. их было вывезено на 400 млн. рупий [187].

Глава V

МЕТАЛЛ. ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ. КЕРАМИКА И СТЕКЛО

1. ИЗДЕЛИЯ ИЗ МЕТАЛЛА

Изделия из меди и бронзы, в том числе и декоративно-художественного назначения, были известны в Индии с древнейших времен. Медные изделия (топоры, шилья, булавки, браслеты и т. п.) были найдены археологами, в частности, при раскопках в ряде областей Центральной Индии, где выявлены остатки культуры оседлых земледельцев и скотоводов, датируемой более ранним временем [40, с. 62], чем так называемая культура медных кладов и желтой керамики, сложившаяся к середине II тысячелетия до н. э. на равнине Ганга. Медные и бронзовые вещи, относимые к культурам, предшествовавшим цивилизации долины Инда, найдены и на северо-западе и западе Южноазиатского субконтинента [199; 238, с. 75—80; 71, с. 17].

Когда раннеземледельческие дохараппские культуры сменились возникшей на их основе и бурно расцветшей цивилизацией Хараппы, металлические изделия, как медные, так и бронзовые, широко использовались как в границах этой цивилизации, «где земледелие, скотоводство, гончарство и металлургия были основой экономики», так и на ее окраинах [40, с. 57—59]. Исследователи подчеркивают, что именно потребность населения долины Инда в металлах подтолкнула его на расширение торгово-хозяйственных контактов с населением северных и западных областей [41; 197] и Декана, в результате чего уже в III тысячелетии до н. э. ряд металлоносных земель этих областей был «втянут в орбиту деятельности городов долины Инда» [71, с. 11].

На Декане обнаружено много медных изделий, датируемых эпохой энеолита (III—II тысячелетие до н. э.), в число которых входят не только орудия труда или оружие, но и ювелирные изделия — кольца, браслеты, булавки, бусы. Поскольку в этих областях нет залежей медных руд, археологи полагают, что медные и бронзовые вещи доставлялись сюда из северных

районов (в частности, из долины Ганга) [71, с. 61—64, 80, 93—94].

Проблема северо-западного происхождения энеолитических культур Декана обсуждается в течение длительного времени как индийскими, так и западными исследователями [277]. Советские ученые придерживаются мнения об автохтонном сложении этих культур, не исключая при этом известной доли влияния как цивилизации долины Инда [71а; 15, с. 214], так и культуры «медных кладов».

Вопрос о находках «медных кладов» в долине Ганга также широко обсуждался в индийской и мировой археологической литературе. Изначальным ареалом распространения по Индии этой культуры индийский исследователь Б. Б. Лал считает область Восточной Индии, охватываемую в наше время юго-западной частью штата Западный Бенгал и северной и северо-западной частью штата Орисса [188]. Здесь залегают большие запасы медных руд, чем, очевидно, и было вызвано интенсивное развитие в этом районе древней металлургии. (К этому взгляду присоединяются теперь все, кто исследует данный вопрос.) Из указанного района эта культура распространилась вверх по долине Ганга, и от нее протянулись нити хозяйственных связей и на запад и на юг [39, с. 92].

Крайне интересна попытка связать эту культуру с древними насельниками этих областей — носителями языков мунда [14], хотя не следует исключать из этого процесса и жившие на указанной обширной территории дравидоязычные народы[1].

Железная металлургия тоже известна в восточной части Индии с древнейших времен. Одна из этнических групп местного населения, малочисленный народ асуров, вплоть до нашего времени занимается выплавкой железа в домашних плавильных печах, сохраняя технологические приемы, которые применяли их предки, очевидно, еще в ведическую эпоху.

Современные асуры живут в Нетархате (северо-запад плато Чхота-Нагпур) в лесистой местности, занимаются земледелием и собирательством и пережигают деревья на уголь, которым пользуются для плавки руды. Географическая изолированность позволила им сохранить древние обычаи и формы хозяйства, поэтому они представляют большой интерес для исследователей.

Этот небольшой народ многие ученые связывают с упоминаемыми в ведах асурами, которых в «Ригведе» именуют богами, а в более поздних источниках — врагами ведических богов; полагают, что некогда асуры занимали гораздо более обширную территорию, включая долину Инда, где с ними и столкнулись пришедшие сюда арьи. В процессе ассимиляции арьями местных народов и вытеснения их в горные и лесные местности немногочисленные потомки асуров очутились постепенно в изолированных районах, удаленных от очагов развивающейся культу-

ры, где и сохранились вплоть до наших дней [191; 269; 175; 196; 241; 136а; 233; 193]. Сейчас этот народ состоит из трех групп — бир асур и бирджиа, живущих в пределах штата Бихар, где они официально занесены в список «зарегистрированных племен», и агариа, территория расселения которых административно относится к штату Мадхья-Прадеш, где они тоже считаются «зарегистрированным племенем» [138; 193].

Все исследования, связывающие асуров с древнейшими формами железной металлургии, доказывают, что эта металлургия была известна доарийскому населению Индии. Как полагают, именно стремление к овладению залежами железных руд толкало арьев к широкому экспансионистскому продвижению по территории Индии, так как в их среде в эту эпоху железо тоже приходило на смену бронзе, а «лучшие месторождения железа и меди в Индии находятся в восточной части бассейна Ганга, в юго-восточном Бихаре» [34, с. 97—99].

Есть исторические упоминания и о борьбе асуров с мунда-язычными народами за овладение землями на плато Чхота-Нагпур [263; 263а; 193], но нельзя уяснить, кто из них пришел на эти земли раньше. Существует мнение, что асуры являются ветвью народов мунда, но это опровергается самим фактом разных направлений металлургии — ведь мунда считаются создателями «культуры медных кладов».

Нам важно отметить здесь то, что в области Восточной Индии, охватывающей современную южную часть штата Бихар, восточную часть штата Мадхья-Прадеш, юго-запад штата Западный Бенгал и северную часть штата Орисса, издревле было известно металлургическое производство. Современные малые народы этих районов продолжают производить художественные предметы из металла — как утварь, так и изображения богов, людей и животных. Для производства этих изделий используют два главных метода: ковку и отливку способом «вытесненного воска».

Ковка бывает горячей и холодной. Обычно для холодной ковки делается заготовка методом горячей ковки: кусок выплавленного из руды металла разогревается и расковывается на каменной наковальне в лист. Из этого листа уже холодным способом выковываются с использованием каменных форм части сосудов, спаиваемые затем вместе (лист куют как в полости, выдолбленной в камне, так и на объемной каменной форме). Орнаментируют сосуды линейным гравированным рисунком, изображая богов, растения, животных и т. д. [220, с. 35—37].

Для отливки сосуда сначала делают глиняную форму, затем покрывают ее слоем воска или его смеси с растительной легкоплавкой смолой. На этом слое формуют орнаментальное украшение поверхности, заливают его сверху глиной и высушивают, проделывая наверху одно-два отверстия, соединенные с восковым слоем. Когда форма хорошо затвердеет, в отверстие нали-

вают расплавленный металл, вытесняющий разогретый им воск. После остывания глину оббивают снаружи и выбивают изнутри, и отлитое изделие зачищают. Часто делают и по-другому: затвердевшее глиняное покрытие разогревают и выливают воск, а на его место заливают металл. Известны и полые фигуры, изготовленные как в этой технике, так и в технике спаивания двух половинок[2]. Прекрасным образцом такого рода изделий считается бронзовая статуэтка стоящего Будды из Султанганджа (Бихар), датируемая концом IV в. н. э. Это была эпоха Гупта (именуемая «золотым веком индийского искусства»), в которую изготовлением ритуальных изображений и разных предметов декоративной утвари в описываемой технике занимались ремесленники по всей Северной Индии [180, с. 126].

Наиболее ранним изделием, изготовленным в технике «вытесненного воска», считается бронзовая статуэтка танцовщицы из Мохенджо-Даро [253, с. 16; 174, с. 1]. Эта статуэтка, как и многие фигурки более позднего времени, в отличие от сосудов, не имеет внутренней полости. Их модель целиком вылепляют из воска (или подобной ему смеси, изготовляемой в разных местах по самым разным рецептам) и заливают сверху глиной, а затем вышеописанным способом вытесняют воск расплавленным металлом.

В штате Мадхья-Прадеш и ныне существуют целые деревни, населенные санталами, специализировавшимися на производстве ритуальных, бытовых и декоративных металлических предметов, изготовляемых в технике «вытесненного воска» для продажи и обмена [253, с. 21—23].

Привлекает внимание то, что при моделировании восковой фигурки или поверхности сосуда воспроизводятся форма и декоративные приемы, которые издревле использовались для изготовления и орнаментирования либо глиняных изделий (зигзаги и волнистые линии из накладного шнура, накладные кружочки и т. д.), либо изделий из соломы и пальмовых веревок (таких, как плетеные сосуды для хранения сыпучих продуктов, зернохранилища, сплетенные из веревок по бамбуковому каркасу, соломенные фигурки и т. п.). Это говорит о том, что на металлические вещи был перенесен привычный облик предметов, которыми люди пользовались задолго до появления в их быту металла.

Для описываемых районов характерны также многофигурные композиции, которые прослеживаются здесь по крайней мере со средневековья.

Мастера из среды малых народов, занимающиеся в наши дни этим ремеслом, часто живут отдельными общинами в окружении крупных этносов, составляя касты этнического происхождения. Таковы малар, или дхокра, в Западном Бенгале, гхунгур гара — в Бихаре и гхасиа — в округе Бастар штата Мадхья-Прадеш [224]. Все они обычно делают не свои традиционные

вещи, а изделия, заказываемые им окружающим населением, но все же в этих предметах прослеживается ряд черт, характерных для техники, унаследованной ремесленниками от своих предков.

Известной кастово-этнической группой являются также гхаруа в Бастаре, которые возводят себя к изготовителям «гхари» — колокольчиков [224, с. 289]. Все местные мастера, как и ремесленники по металлу в других районах Индии, делают колокольчики (для домашних алтарей и храмов — чтобы их звоном привлекать внимание богов к молитве верующих, а также для коров, для танцоров, для украшений и т. д.), но гхаруа прославились еще и изготовлением мелкой бронзовой пластики и сосудов в описываемой технике.



Металлическая статуэтка (область Бастар)

В Южной Индии тоже есть центры, где применяют эту технику. Они расположены главным образом в Тамилнаде и Керале. Бронзовые фигуры божеств индусского пантеона, украшающие коллекции музеев многих стран мира, сделали эти центры широко известными. Местным мастерам знакома не только техника «вытесненного воска», но и изготовление фигурок методом заливки металла в гипсовые формы, приготовленные по глиняным моделям.

Из меди, латуни и бронзы в древности и позднее делалась орнаментированная посуда и декоративная утварь, из драгоценных металлов — предметы роскоши и ювелирные изделия. И если в городах долины Инда было найдено не больше «трех

очень незамысловатых серебряных сосудов» [39, с. 93], то в последующие века, судя по указаниям, содержащимся в памятниках древнеиндийской литературы, драгоценные металлы стали все более широко применяться для изготовления предметов роскоши.

О названиях разных металлов, встречающихся в памятниках ведической литературы, ученые ведут длительный спор, который еще не окончен. Главным словом, которое толкуется поразному, является «аяс», упоминаемое еще в «Ригведе»: его считают определением железа или меди[3]. В «Яджурведе» упоминается «шьяма аяс», т. е. «темный аяс»,— это название относят к железу или к бронзе [см. 151, с. 55—78]. В брахманах слово «аяс», как правило, идентично словам «лоха» и «лохитам» — «красный», есть и определение «лохитам аяс», что предположительно иногда переводят как «медь» в отличие от «кришна аяс» — «черный аяс», что считают железом; однако в «Шатапатха-брахмане» словом «аяс» определяется железо, и в этом значении оно противопоставляется слову «лоха» [249, с. 21]. Отмеченное разделение выявляется и в других памятниках, где интересна, на наш взгляд, последовательность перечисления металлов. По большей части «лоха аяс» упоминается раньше, чем «кришна аяс», из чего можно сделать гипотетический вывод, что тексты отражают историческую последовательность знакомства человека с металлами (так, в «Чхандогья-упанишаде» сначала говорится о «лохамани», затем о «каршана-аясам»[4]), но эта последовательность выявляется не во всех памятниках, в более поздних же из них «аяс» уже относится только к железу.

Золото встречается под двумя основными названиями — «харита хиранья», т. е. «желтый благородный (металл)», и «суварна хиранья» — «прекрасноцветный благородный (металл)»; серебро называется «раджатани хиранья» — «белый благородный (металл)», а позже — «раджата», «арджуна» или «чандра», что означает «белый, светящийся, сияющий»; свинец известен как «шиша», цинк — как «трапу» [249, с. 18—24]. «Махабхарата» изобилует описаниями золотой и серебряной утвари — от украшенных узорами сосудов (к сожалению, о технике нанесения этих узоров памятник ничего не сообщает) до сидений, лож и тронов.

Богатейшие местные залежи меди, олова, серебра и золота обеспечивали возможность быстрого и широкого развития всех видов художественного ремесла, связанного с обработкой этих металлов. Железо же из-за его коррозийных свойств мало использовалось в качестве материала для художественных поделок, несмотря на то что его издревле выплавляли в Индии кустарным способом [263а; 193].

Ко времени создания «Артхашастры» были уже четко регламентированы все процессы использования драгоценных метал-

лов, учет труда ремесленника, взвешивание его изделий с допусками на разные лигатуры и оплата его работы. В этом памятнике содержатся подробные предписания, касающиеся определения руд, методов их добычи, устройства мастерских по обработке драгоценных металлов, в которых на царскую казну и двор работало большое число мастеров под надзором особых смотрителей; даются указания по охране мастерских, по ответственности как ремесленников, так и надзирателей, по мерам веса, по пробам и т. п. [10, с. 87—98].

Указывается, что существовала техника оковки медных сосудов золотом в количестве, равном количеству меди, и серебряных — в половинном количестве, или же смесью золота с порошком из песка и киновари (аналогичная техника полной или частичной оковки существует и в наше время); детально описываются способы окраски металлов путем добавления тех или иных металлов или минералов [10, с. 91—94, 221—222]. Упоминается, что для еды использовались бронзовые чаши [10, с. 175] и что изделия из меди и латуни считались ценнее железных [10, с. 209]; многократно упоминаются золотые и серебряные вещи, как украшенные, так и неукрашенные. Все это говорит о широком использовании металлических изделий в быту, а значит, и о высоком развитии ремесленного производства этих изделий. Об этом же свидетельствуют и «Законы Ману», где содержатся разные указания, касающиеся очищения, продажи или дарения предметов из золота, серебра, меди, бронзы, олова, железа и т. п.

Золото добывалось в Индии в древности главным образом путем промывания речного песка (в р. Инд и других реках его добывают таким способом и сейчас) [72, с. 269]; получали его и путем меновой торговли от жителей Гималайских гор, где это золото, известное индийцам под названием «муравьиного», также моют в реках. В рудниках его стали добывать позже, причем в основном в Южной Индии (главные залегания жильного золота находятся в Карнатаке, в районе Колара).

Из золота и серебра делали не только предметы художественной утвари, но и украшения, амулеты, статуэтки и небольшие пластинки с рельефными изображениями божеств (в частности, в погребениях домаурийского периода были найдены две пластинки с изображением богини-матери [262, с. 21—22, табл. 6, с]) или животных [273] (последние, возможно, были заменой кровавых жертвоприношений).

Орнаментированные пластины служили в качестве декоративных накладок на колчаны, щиты, колесницы и сбрую для коней и слонов — обо всем этом неоднократно упоминается в эпосе. Упоминаются и украшенные узорами (техника не описывается) шлемы, нагрудники, поручи и другие доспехи высокородных воинов, а также их богатое, красиво орнаментированное оружие.

На протяжении всей истории Индии металлы использовались в ремесленном производстве в четырех главных направлениях: в производстве домашней утвари, ювелирных изделий, доспехов и оружия и ритуальных предметов.

В «Калика-пуране» приводятся чрезвычайно интересные сведения о воздействии посуды из разных металлов на здоровье человека, отражающие высокий уровень развития медицинских знаний, накопленных в течение многих веков чисто эмпирическим путем. Посуде из золота приписывается свойство улучшать зрение, из серебра — общая благоприятность и способность усиливать отделение мокроты и отход ветров, из бронзы — содействие развитию ума, но вместе с тем и способность возбуждать кровь и желчь, из красной меди — способность вызывать раздражение и горячность, порождение ветров и разрушение отделяемой слизи, из железа — свойство лечить желтуху, водянку и анемию [93, с. 12].

Поскольку посуду из глины в климатических условиях Индии всегда было трудно очищать от остатков пищи и трудно дезинфицировать, металлическая посуда издревле употреблялась очень широко. Запреты, наложенные народной медициной, были кодифицированы религиозными предписаниями, касающимися ритуальной чистоты и нечистоты, в результате чего керамические сосуды стали использоваться членами высоких каст в основном для хранения зерна и воды, и лишь членам низких каст не возбранялось пользоваться ими для еды.

Металлическая посуда далеко не вся орнаментировалась. Сосуды для приготовления пищи обычно вообще не несли на себе каких-либо узоров (по тем же гигиеническим соображениям); что касается стаканов, тарелок и кувшинов, то и в них больше ценились форма и материал, чем отделка, хотя их частично и украшали оковкой, рельефом, вырабатываемым при отливке, чеканкой или насечкой. В целом же в домусульманский период орнаментированная посуда была мало распространена в стране, за исключением фигурных, богато украшенных сосудов для хранения воды. В северо-западных областях сосуды часто делали из серебра с позолоченной внутренней поверхностью или с золотыми накладками на внешней поверхности, на которые наносился просечный узор. В Индии принято определять технику сочетания каких-либо двух цветов словами «Ганга-Джамна», так как считается, что воды Ганга белого цвета, а сливающейся с ним Джамны — синего [223]. В различных цветовых сочетаниях «Ганга-Джамна» вырабатываются и южноиндийские сосуды из меди с серебром, и многие другие вещи.

Утварь, используемая не для еды,— декоративные тарелки, вазы, шкатулки для хранения украшений или бетеля (пана), оправы для зеркал, курительные приспособления — хукки и кальяны, подносы, бокалы и кувшины для вина, металлические столики и сиденья, кувшины и тазы для омовения и т. п.— от-

личается чрезвычайно богатым и разнообразным по технике нанесения орнаментом.

Поскольку в пределах каждой касты индусов и каждой профессиональной группы мусульман (тоже, как правило, придерживающихся законов наследования занятий) в течение ряда веков сохранялись секреты производства тех или иных вещей и изменения вносились в технику этого производства крайне медленно, по вещам XX в. можно судить о приемах выработки аналогичных вещей пять-шесть (а то и больше) веков тому назад.

В Южной Индии издавна изготовлялись декоративные блюда, тарелки и сосуды в технике нанесения на основной металл аппликированного узора из другого металла, известной как «техника свами», т. е. индусских аскетов. На пластинках, предназначаемых для аппликирования, методом чеканки или холодной ковки создается выпуклый узор (почти всегда это сценки из пуран, изображающие деяния божеств и обожествленных героев, и растительные мотивы); эти пластинки припаиваются или приклепываются к изделию. Комбинируются, как правило, какие-либо два металла — красная медь с желтой (покрытие красной меди аппликациями из желтой меди является наиболее древним приемом), красная медь с серебром, желтая медь с серебром; иногда накладки бывают и из олова [211, с. 27]. Здесь делают также сосуды или тарелки из одной красной меди, вырабатывая из них выпуклый узор методом глубокой гравировки и ковки.

На юге распространена и техника нанесения чеканных узоров на серебряные изделия. Если изделие полое или вогнутое, то после отливки его заполняют густой смесью из смолы, растительного масла и толченого кирпича и нагревают. Остывая, смесь становится твердой и однородной. На нее опирается стенка изделия, подвергающаяся чеканке извне. На эту стенку наносится мелом узор, а затем ударами по тупым чеканам разных калибров заглубляется поверхность между теми деталями узора, которые должны быть выпуклыми. На плоских вещах (тарелках, оправах для зеркал и т. п.) рельеф выбивается с внутренней стороны, тогда как внешняя поверхность изделия лежит на слое описанной смеси. Так же подготавливают и пластинки с выпуклым узором, полым изнутри, которые наклепывают затем на поверхность изделия из другого металла или из дерева.

Описанная техника шире всего распространена в Тамилнаде, где ее древним центром является г. Танджавур, но известна по всей Южной Индии.

Чеканка широко применяется и в других областях страны[5]. В Гуджарате, например, еще в древности изготовлялись тонкие серебряные сосуды с орнаментом, нанесенным методом глубокой чеканки (после заполнения их упругой смесью), которые вывозились затем в страны Римской империи. Такие изделия

вырабатывают здесь и в наше время, но используют для этого не серебро, а описанные выше сплавы. В Бенгале изготовляли прежде декоративную утварь из серебра с богатым узором, изображающим пейзажи или целые сцены из сельской или городской жизни; этот стиль продолжает сохраняться в Западном Бенгале, но, опять же, серебро для таких вещей уже практически не применяется. Делали и делают вещи в технике чеканки в Раджастхане и во многих центрах на севере страны [121, с. 21—24].

В Южной Индии сохранился своеобразный способ изготовления гравированных тонкостенных сосудов из меди, который, видимо, следует считать очень древним. Мастер сначала вырезает из металлического листа круг и молотками разных размеров выковывает из него на ложе из выдолбленной каменной матрицы нижнюю часть сосуда; потом он так же готовит верхнюю часть и, если требуется, длинную шейку, вслед за чем спаивает все части вместе, зачищает швы и наносит на поверхность гравированный узор. Этот узор обычно располагается по тулову сосуда и бывает чаще всего мифологического содержания.

В Керале распространено производство декоративных просечных серебряных изделий и вещей из серебряных кружочков, скрепленных проволокой или спаянных [93, с. 25]. Штат Тамилнад славится литыми бронзовыми фигурками богов.

«Мусульманский» стиль орнаментирования металлических изделий распространен преимущественно на северо-западе (особенно в Кашмире) и севере Индии. В этом стиле украшают изделия разнообразных (тоже «мусульманских») форм и назначения — кувшины с туловом в виде приплюснутой сферы и с длинными шейками, чайники и кувшины для вина с длинными шейками, изогнутыми носиками и фигурно изогнутыми ручками, самовары с изогнутыми носиками, вазы с удлиненными шейками, кальяны, подносы и т. п. Подобная утварь всегда была предметом роскоши, и поэтому ремесленники жили при дворах правителей и в поместьях знати. Таким образом, это ремесло практически всегда было городским.

Как правило, все эти предметы сплошь покрыты орнаментом. В технике нанесения орнамента можно выделить пять главных типов: гравировку, чеканку, эмалирование, насечку и просечку.

Центром изготовления гравированных изделий в течение ряда веков является г. Мурадабад в штате Уттар-Прадеш. Материал, наиболее часто используемый для этих изделий,— сплавы с различным процентным содержанием меди, олова и цинка (на языке хиндустани медь называется «тамба», цинк — «джаста» и олово — «ранга»); серебро и золото, так широко употреблявшиеся в древности и средневековье, сейчас практически не используются. То, что известно как медь для художественной утвари, является на деле сплавом меди с цинком в соотноше-

нии 1 : 2; многие мастера добавляют к этой смеси немного свинца, что делает материал более податливым для обработки, и олова для придания блеска готовому изделию. Местные названия сплавов таковы: «бхаран» — описанное выше сочетание элементов, «каса» — сплав свинца и красной меди (в Бенгале так называют сплав желтой меди и олова), «бхарат» — сплав красной и желтой меди, «пхульканса» — сплав олова, желтой меди и серебра [93, с. 32—34; 220, с. 37].

Традиция запрещает мусульманам пользоваться медью, поэтому их утварь всегда покрыта оловянной полудой, что ритуально «очищает» ее [230, с. 43]. В Мурадабаде известна техника нанесения оловянного покрытия на красную медь и затем гравировки узора до медного слоя, что дает прекрасный эффект сочетания белой поверхности с красными линиями рисунка. Иногда мастера дополняют это неглубокой гравировкой по белому покрытию, а иногда заливают узор или некоторые его детали цветным лаком. Есть и изделия из сплава «бхаран», покрытые мелким гравированным узором, не дающим никакого цветового эффекта; делают и гравировку по черненой поверхности латуни. Как и на прочих изделиях «мусульманского» стиля — тканях, коврах и т. п.,— узор состоит в основном из растительных мотивов; встречаются изображения животных, а иногда и людей (чаще всего это бывают сцены охоты или придворной жизни).

Гравировкой по металлу во всех частях Индии, за исключением штата Бихар, занимаются мужчины. В Бихаре гравированные узоры на домашнюю утварь наносят женщины. Узоры, которые они гравируют, отличаются незатейливостью и покрывают изделие не густо; по своему характеру эти узоры не похожи на «мусульманские», хотя тоже чаще всего изображаются растительные мотивы — стилизованные листья, цветы и т. п. [93а, с. 23].

Чеканкой славятся мастера из Кашмира и Пенджаба. Здесь сначала глубоко чеканят изделия из желтой меди, затем на выпуклые части узора напаивают тонкий слой олова, а углубленные части заполняют черной краской. После зачистки и полировки выпуклые детали узора сверкают, как серебряные, на черном фоне.

Чеканкой «мусульманских» узоров занимаются и в других районах Северной Индии, но кашмирские изделия известны повсеместно. В Кашмире добывается серебро, поэтому тут продолжают делать чеканные и гравированные серебряные вещи [178].

Покрытие эмалью наиболее широко применяется в штате Раджастхан, хотя известно и в Мурадабаде, Дели, Варанаси и других городах северных областей, а также в Кашмире и Гуджарате. В разных районах страны известны свои способы изготовления эмали, как и свои комбинации ее оттенков на

вещах, и по этим признакам знатоки определяют место изготовления того или иного предмета.

В эпоху средневековья в раджпутских княжествах Раджастхана процветали самые разные формы придворных ремесел, в том числе изготовление из металла богато орнаментированной утвари и оружия. В музеях, которыми стали в независимой Индии дворцы многих раджпутских правителей, хранится множество великолепных изделий из драгоценных металлов.

В период позднего средневековья, когда мусульманским правителям Дели удалось подчинить независимые раджпутские княжества и началось сближение княжеских дворов с двором Великих Моголов, в Раджастхане стал вырабатываться своеобразный смешанный стиль в искусстве, одежде и ремеслах, для которого было характерно сочетание традиционно индусских и мусульманских черт. Это сказалось и на производстве металлических изделий. В декоративном убранстве утвари вместо изображений индусских божеств, сцен придворной жизни раджпутов и их боев с мусульманскими армиями, памятников раджпутской архитектуры и т. п. стали появляться, а затем заняли ведущее место мотивы стилизованных растений, птиц, животных и геометрические узоры.

Основным поделочным материалом в Раджастхане являются сплавы, о которых говорилось выше, а основным способом орнаментирования — покрытие эмалью, называемое «минакари». Этой работой занимается большинство местных мастеров, работающих по металлу.

Сначала поверхность изделия полируется до блеска, затем острыми стальными резцами гравируется узор, после чего те детали, которые должны быть одного цвета, заполняются эмалью (первой наносится та эмаль, температура плавления которой самая высокая). После нанесения каждого цвета изделие обжигается, а в самом конце работы зачищается абразивными материалами и протирается до блеска кислым растительным соком. В качестве флюса чаще всего используется бура, иногда с добавкой окиси олова, что придает эмали глубокий блеск.

Раньше разные операции проводились разными мастерами — металлист готовил само изделие, гравер наносил узор, а эмальер заливал его эмалью; сейчас две последние операции нередко делает один мастер.

В Гуджарате распространен другой стиль эмалирования: с поверхности изделия вырезаются широкие плоскости узора и оставляются только тонкие, как проволока, разделяющие переборки. Готовые вещи подобны предметам, изготовленным в технике клуазоннэ, или перегородчатой эмали (разница состоит в том, что в технике клуазоннэ разделяющие проволочки напаиваются на поверхность изделия).

Судя по памятникам литературы, в домусульманский период в Индии насечка была мало известна. Даже оружие укра-

шали драгоценными камнями, золотой оковкой и инкрустациями по эфесам и рукояткам (которые часто делали из драгоценных металлов). Мусульманские военачальники имели оружие с насечкой, и этот способ украшения металла привился в Индии, где он стал известен под персидско-арабским названием «кофтгари» («куфтгари», «куфткари»).

Согласно устной традиции, искусство кофтгари появилось и в Иране лишь 500 лет тому назад и отсюда проникло сначала в Пенджаб, а затем в Раджастхан, но и там и тут этой работой занимались в основном мусульмане. Мастера кофтгари делают насечку серебром (точнее, тонкой серебряной проволокой) по стали. Сначала рисунок гравируется, затем в него вбивают проволоку, прокаливают изделие на огне и зашлифовывают поверхность. Сталь приобретает синеватый оттенок, и узор из сверкающего серебра четко выделяется на ней. Насечку делают и на железе, и на бронзе.

Есть и другой вид кофтгари — накладка золотых пластинок на вынутые резцом детали узора с последующей ковкой и шлифовкой. В Керале развито мастерство насечки золотой проволокой.

Это ремесло постепенно умирает, и в современном Раджастхане осталось лишь небольшое число знатоков работы кофтгари на оружии [114].

Помимо оружия, насечкой украшают предметы декоративной утвари из металла. Из числа этих вещей наибольшей славой пользуются изделия стиля бидри, названные так по месту своего происхождения — г. Бидару. Этот способ был разработан придворными ремесленниками бидарских султанов из династии Бахманидов, хотя считается, что секрет производства был вывезен из Дамаска [121, с. 25]. Сейчас бидри изготовляют не только в Бидаре, но и в Хайдарабаде, Бенгалуру, Лакхнау, а также в Западном Бенгале и Кашмире. Есть и другие, менее известные центры, где работают в этом стиле.

Работа бидри состоит из нескольких ступеней. Прежде всего готовят особый сплав, состав которого варьируется от места к месту, но в целом состоит из разных комбинаций четырех компонентов: основного — цинка и добавочных — свинца, олова и меди. В Бидаре количество свинца прежде превышало количество олова и меди, в Лакхнау каждая из добавок составляла $^1/_{16}$ долю цинка [93, с. 48]; есть сведения, что в Бидаре ныне используют только цинк с добавкой меди, а по другим сообщениям, свинец теперь вообще не применяют, но начали применять сталь [211, с. 29].

Выработанное из таких сплавов изделие подвергается обработке химическим составом, содержащим сернистые соединения меди, нашатырь, селитру и поваренную соль, в результате чего поверхность приобретает густой черный цвет. Мастера показывали автору процесс такой обработки в г. Бенгалуру, прогревая

каждое изделие еще и в песке, который, по их словам, залегает в Бидаре, откуда его и вывозят в другие центры изготовления вещей бидри. По заверениям этих ремесленников, песок Бидара содержит какие-то вещества, придающие особую глубину и стойкость черному цвету поверхности изделия.

По черной поверхности стальными резцами гравируется узор, который затем заполняется серебряной проволокой (иногда и золотой), что называется «таркаши», или пластинками — способ «тахнишан» [242].

И в кофтгари, и в бидри употребляют иногда одновременно серебро и золото для насечного узора, создавая таким образом двухцветный рисунок типа «Ганга-Джамна». И в том и в другом способе насечки узор наносят или так, что его уровень одинаков с уровнем поверхности (т. е., держа левой рукой проволоку, мастер правой вбивает ее молотком в выгравированный узор, чтобы сравнять оба уровня), или так, что он слегка выдается над поверхностью; это локальные разновидности обоих стилей.

В технике бидри вырабатывается очень большое количество самых разных бытовых вещей, включая сосуды, шкатулки, пепельницы, мундштуки, заколки для галстуков, украшения и т. д. В среде индийских мусульман принято включать вещи бидри в приданое невесты, и этот обычай стараются не нарушать. Спрос на эти вещи велик не только внутри страны, но и непрерывно возрастает в среде туристов и на международном рынке [274].

На юге Индии известен своеобразный способ насечки, которому мусульмане дали название «зар нишан» или «зар буланд». Он состоит в том, что на выгравированный узор накладывают тонко раскованную пластину серебра и трут ее пальцами до тех пор, пока на ней не отпечатается узор. Потом эту часть пластины вырезают с припуском по ширине, закатывают края тонким рулоном, в середину вкладывают свинцовую проволочку и все это, вместе взятое, вбивают молотком в выгравированный рисунок. В г. Тируччираппалли (штат Тамилнад) таким же образом производят насечку цинком по меди. Делают в ряде мест и традиционные инкрустации, покрывая весь выгравированный узор пластинкой золота или серебра и вбивая ее в бороздки и выемки рисунка; после их заполнения остаток драгоценного металла счищается с поверхности изделия.

В технике просечки изготовляются главным образом металлические абажуры для подвесных ламп («амадан» — по-персидски, «акаш дип» — на хинди). Высокого развития это ремесло достигло при Моголах. В XIX в. такие абажуры были обязательной частью утвари в каждом мусульманском доме и стали распространяться среди зажиточных индусов. Сейчас их изготовляют в ряде центров на севере страны; эти абажуры, дающие эффект кружевной тени, популярны не только в Индии, но и стали за последние годы предметом экспорта во многие страны мира.

Абажуры бывают различной формы. Донышко и верхушка к ним обычно прикрепляются отдельно, для чего используются методы клепки или горячей пайки. В первом случае в качестве соединительного материала используется сплав олова со свинцом, во втором — сплав меди, свинца и серебра.

Чтобы изготовить корпус абажура, мастер сначала методом холодной ковки делает из бронзы лист нужной толщины и вырезает из него по выкройке части, из которых корпус состоит; если корпус должен иметь форму усеченной пирамиды (это самая популярная форма), то сначала спаивают края заготовки, а потом ковкой загибают углы. При любой форме просечка отгравированного узора производится на подкладке из плотной упругой смеси типа битума.

Готовые, ажурно просеченные части склепываются или спаиваются, и изделие зачищается и полируется [230, с. 97—146].

Лампы любого рода и вида играют большую роль в традиционной культуре Индии. Религия индуизма отводит им своеобразное место предметов, воплощающих на земле энергию вселенского огня и света — начала всех начал, энергию солнца. Поэтому ни одна религиозная церемония не проводится без возжигания масляных ламп или светильников. В прямой связи с этим стоит и производство бытовых и храмовых ламп — одна из древнейших ветвей металлического производства в стране.

Из серебра, бронзы, меди и латуни повсеместно производились и производятся лампы самых разных размеров и форм, украшенные фигурками людей, животных и птиц, цветами и листьями. В индуистских храмах всегда темно, и только свет этих ламп рассеивает мрак. На домашних алтарях тоже зажигают светильники, поэтому производство их не прекращается и спрос на них не падает — в каждом городе и во многих деревнях есть группы кузнецов-медников, занятые изготовлением светильников [190, с. 42—45].

Еще одной отраслью производства металлических изделий является выработка щипцов для орехов и ручек и замков для дверей. Эти бытовые предметы имеют самые причудливые формы — им придается вид стилизованных животных и растений, а также людей и даже персонажей мифов и легенд. Щипцы для орехов нужны каждой хозяйке, так как они употребляются для раскалывания не только орехов, съедаемых тут же на месте, но и разных видов орешков, употребляемых в качестве приправ и пряностей в процессе приготовления пищи. Что касается фигурных замков и ручек для дверей, то они пользуются большим спросом у туристов, и поэтому эти вещи ремесленники сдают в эмпориумы и продают на базарах и в своих лавочках.

Изготовление филигранных изделий является самостоятельной отраслью производства предметов из металла. Для этих изделий используется серебряная проволока, причем мастера стараются свести к минимуму количество лигатурных примесей,



Бронзовые щипцы для орехов

чтобы добиться наибольшей мягкости и податливости материала. Такое производство известно в Индии только в трех центрах — в штатах Орисса (главным образом в г. Каттак) и Западный Бенгал и в г. Каримнагаре в штате Андхра-Прадеш. В последнем центре многие мастера делают филигрань из чистого серебра.

Серебряную проволоку вручную проковывают и протягивают через волочильные доски (джантхарпатти) с 34 постепенно уменьшающимися отверстиями, затем две разогретые проволочные нити свивают вместе на особых прялках и расплющивают маленькими молоточками. Полученную проволоку нарезают на кусочки требуемой длины и формируют из них изделие, загибая их и скрепляя в соответствии с необходимым узором. Обычно эта работа проводится внутри рамки, определяющей форму изделия — стенки коробочки, броши, подвески и т. п. [280, с. 97—101].

Делаются усилия для механизации этого производства, но ремесленники с трудом принимают нововведения такого рода, ибо стандартизация ограничивает творческий подход к работе, изменяет традиционные приемы и нарушает само отношение человека к своему труду как к религиозному долгу. Такая реакция характерна не только для мастеров филиграни, но и для значительной части других ремесленников Индии.

2. ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ

Изготовление ювелирных изделий издревле было одной из наиболее развитых отраслей индийского ремесленного производства. Украшения не только составляли неотъемлемую принадлежность костюма разных народов страны, но в ряде случаев и заменяли одежду или значительную ее часть.

Преподнесение украшений в дар жене до наших дней считается религиозным долгом каждого мужчины-индуса, как и религиозная обязанность каждой женщины состоит в том, чтобы украшать себя в присутствии мужа, снимать часть украшений, если он уезжает из дома на время, и не надевать их вообще в случае его смерти.

Уже в древности Индия славилась как «страна золота и драгоценных камней» — об этом писали все путешественники, торговцы и завоеватели, побывавшие в этой стране. Литература самой Индии буквально насыщена описаниями драгоценностей, которые дарили женам, гетерам, гостям, царям, храмам и т. п. Описываются не только уборы и украшения, но и ювелирная отделка тронов, лож, колонн, дверей и даже стен.



Серебряные серьги и украшения для волос (Северная Индия)

По огромному вниманию, которое уделяется ювелирному делу в «Артхашастре», можно судить о его значении в жизни древнеиндийского общества. Две страницы в этом памятнике посвящены описаниям разных руд, одна — описанию разных видов ценных деревьев и около десяти — всяким описаниям и предписаниям, связанным с изготовлением ювелирных изделий: с закупкой материалов, оценкой качества разных камней и жемчуга, способами их обработки и оправы, выявлением подделок и описанием наказаний, налагаемых за подделки и за недобросовестное отношение к делу [10, с. 81—83, 92—98].

Предписаниями, содержащимися в «Артхашастре», во многом пользуются и ювелиры современной Индии. Автор в беседах с ювелирами выяснила, например, что отношение к сортам жемчуга сохраняется до сих пор почти без изменений, поэтому небезынтересно привести здесь оценки жемчуга, содержащиеся в «Артхашастре». К хорошим сортам в этом памятнике относится жемчуг из Тамилнада (тамрапарника и пандьякаватака), из Кералы (чаурнея, шраутасия и храдия), из Бихара (пашикья), из гималайских рек (хаймавата, каулея), из Ирана (кардамика) и из рек гор Махендра-Мали (махендра). В эти сорта входит и океанский, и речной, и озерный жемчуг, кото-

рый соответствует следующим стандартам: «крупный, круглый, ровный, блестящий, белый, тяжелый, гладкий». Здесь же описываются под разными названиями всевозможные украшения из жемчуга, включая «мечту бога Индры» из 1008 жемчужных нитей [10, с. 81—82, 593—594].

В столицах и больших городах каждого индийского царства и княжества древности и средневековья златокузнецы, среброкузнецы, шлифовальщики камней (приемы гранения камней проникли в Индию из Европы лишь в XVIII—XIX вв. [126, с. 157]) и изготовители ювелирных изделий заселяли целые улицы, а иногда и кварталы (это можно видеть и в наше время даже в таких европеизированных городах, как Бомбей и Калькутта). В деревнях тоже были и есть свои ювелиры: иногда несколько ювелиров на одну большую деревню, иногда один — на несколько небольших деревень.

Все зажиточные семьи имеют своих ювелиров, которые часто работают на дому у заказчиков, имея там постоянную мастерскую. Панчаят касты ювелиров наблюдает за поддержанием этих деловых связей, которые иногда не прерываются в течение нескольких столетий,— их наследует каждое новое поколение семей заказчиков и ювелиров.

В 60-х годах в Индии насчитывалось около 533 тыс. ювелиров. Примерно половина из них жили в городах, остальные — в деревнях [102, с. 110].

Ювелирные изделия служат не только украшениями — с ними связана символика многих обрядов и обычаев.

Так, пластинки и медальоны с выгравированными или оттштампованными на них символическими изображениями надевают на детей в качестве оберегов и амулетов. Для девушек предназначаются уже другие по своему характеру амулеты; особые амулеты надевают женщины в период беременности, во время родов, в период кормления ребенка грудью до момента принятия им первой густой пищи и т. п. Специальные амулеты предназначаются для ребенка на день первого пострижения волос или на день инициации (для мальчиков трех первых, или «чистых», варн). И конечно, для такого важного и торжественного события, как свадьба, изготовляются не только особые амулеты и обереги как для невесты, так и для жениха, но и ряд специальных свадебных украшений, например брачное ожерелье невесты (тали, или мангаль-сутра), которое во время свадебной церемонии жених надевает ей на шею и которое она не должна снимать всю жизнь (если только не станет вдовой).

Браслеты считаются украшением, приносящим здоровье и счастье. К дню свадьбы принято дарить золотые и стеклянные браслеты. С дарением браслета у многих групп населения страны связано также представление о вступлении в родственные, особенно в братско-сестринские, отношения.

У раджпутов, например, был распространен обычай посы-

лать мужчине браслет как знак просьбы оказать женщине братскую помощь. Если мужчина принимал этот дар, он был обязан оказывать женщине особо ревностную братскую поддержку (если понадобится, даже отдать за нее жизнь), не требуя за это ничего взамен.

Пережиток этого действия сохранился в виде обычая повязывать мужчинам на запястье шнур с искусственным цветком или розеткой из фольги в день праздника ракша-бандхан, т. е. «обвязывание (ради) защиты», который отмечается один раз в год. Мужчина, которому женщина повязала такой шнур, становится ее братом на день праздника и должен сделать ей подарок.

Мужчины в прежние времена носили так же много украшений, как и женщины, а иногда и больше. Постепенно это исчезло, и теперь мужчины в городах (особенно те, кто носит европейский костюм) надевают только кольца и иногда браслеты. В деревнях, где население более консервативно, а также в среде низких каст, где сохраняется больше старинных обычаев, чем в среде каст высоких, мужчины часто носят маленькие серьги (или одну серьгу), повязывают амулеты на предплечье и надевают амулеты или ожерелья на шею. В среде многих лесных племен мужчины носят браслеты и целые наборы ожерелий.

Типично мужским украшением были и остаются кольца, браслеты и подвески, элементом которых служит коготь леопарда, оправленный в металл. Не исключено, что подобные украшения носили и женщины, так как сейчас в виде когтя делают нередко золотые и серебряные (с эмалью и камнями или без них) подвески к шейным цепочкам и браслетам.

Мужчины традиционно пользуются также металлическими фигурными пуговицами-запонками, соединенными между собой тонкими цепочками. Эти запонки служат для застегивания рубах традиционного покроя, которые не имеют пуговиц; на левой и правой стороне разреза под горловиной проделываются петли, куда и вставляют запонки.

Сравнивая изображения украшений на каменных скульптурах и глиняных фигурках, дошедших до нас от второй половины I тысячелетия до н. э., с украшениями, изображенными на скульптурах средневекового периода, мы не можем утверждать, что их количество и характер заметно менялись. Равным образом, при сравнении старых типов украшений с теми, которые традиционно изготовляются в современной Индии, тоже можно увидеть много общих черт. Новое появляется там, где мастера — главным образом городские — начинают воспроизводить западные образцы. Так, например, появились клипсы, броши, запонки, изделия из анодированного металла и т. п.

Женщины из образованных городских кругов стали за последние годы носить мало украшений. Они надевают их в тор-

жественных случаях — на свадьбы, званые обеды, дипломатические приемы и т. п. В среде же широких слоев населения женщины, по упомянутым выше религиозным соображениям, украшают себя очень обильно. Так, на женщинах, занятых на дорожных и строительных работах в районе г. Дели, а также на крестьянках в штатах Раджастхан, Орисса и Мадхья-Прадеш автору довелось видеть в каждодневном употреблении украшения из серебра и различных металлических сплавов, общий вес которых превышал 3 кг.

Наряду со множеством общих черт, типичных для индийских ювелирных изделий в целом, существуют и различия, определяемые локальными традициями. Эти различия связаны и с преимущественным употреблением того или иного металла или сплава металлов, и с наличием или отсутствием камней (как драгоценных, так и в основном полудрагоценных), и с техникой выработки украшений, и с их формой. Различий так много — тем более что каждая семья ювелиров имеет свои секреты и предпочтительные приемы производства,— что детальное описание ювелирных изделий потребовало бы отдельной книги. Здесь мы можем остановиться лишь на чертах, наиболее характерных для этих изделий.

Техника обработки металла очень разнообразна. Корпус изделия вырабатывается отливкой в формы или по методу «вытесненного воска», а также холодной и горячей ковкой. Орнамент наносится чеканкой, гравировкой, насечкой, аппликацией одного металла на другой, просечкой, нанесением зерни, шнура, методом филиграни, накладыванием (в гнезда или под зажимы) камней, бус, бисера. Очень распространен метод изготовления пружинящих вещей путем искусного сплетения проволочек, колец, спиралей или волнисто изогнутой толстой проволоки.

Для всех видов украшений широко используются сочетания пластинок различной формы (крупных, овальных, трапециевидных, квадратных и т. п., как плоских, так и выпуклых или двояковыпуклых) с цепочками. Цепочки тоже носят различный характер — они составляются из плоских или округлых в сечении звеньев, которые бывают и круглыми, и овальными, и перевитыми, и фигурными.

Цепочки обычно проходят между пластинками в несколько рядов, скрепляя их одну с другой, но бывают и украшения, составленные только из цепочек или их звеньев, соединенных методом кольчужной вязки. Полосы, изготовленные этим методом, употребляются в качестве ожерелий, ручных и ножных браслетов. Часто на эти полосы сверху напаиваются мелкие розетки, а по нижнему краю подвешиваются маленькие бубенчики (диаметром 2—3 мм). Такие бубенчики вообще служат очень распространенным элементом ювелирных изделий — их подвешивают к серьгам, кольцам, ожерельям, кулонам, поясам, головным украшениям и т. д.

Роль цепочек играют и низки мелких стеклянных, фаянсовых или металлических бус; граненые или круглые литые бусины из золота, серебра и других металлов широко применяются также для разделения крупных каменных и дутых металлических бусин в ожерельях.

Поскольку мужчины в современной Индии практически не носят украшений, мы остановимся более подробно лишь на украшениях женских.



Убор женщины из народности бхилов

Они делятся на головные, шейные и нагрудные, поясные и набедренные, ручные и ножные. Весь комплект надевают обычно по праздничным дням, но и в будни, как уже указывалось, многие носят значительную часть этих уборов.

Голову украшают наиболее обильно в горных районах, например в горных областях штата Химачал-Прадеш, в Кашмире и других местах [205, с. 42—45]. Это объясняется тем, что трудно работать на террасных полях и каменистых уступах, имея много украшений на руках и особенно на ногах (последнее требует, прежде всего, отсутствия обуви, а в горах без обуви не ходят).

В число головных украшений входят: 1) низкоконические или округловыпуклые по форме накладки на темя и на лоб (иногда применяется и та и другая, а иногда какая-нибудь одна), укрепляемые при помощи цепочек и крючков, зацепляемых за волосы; 2) полоски, состоящие из рядов цепочек, а также из пластинок или розеток с подвешенными к ним «слезками» или мелкими бубенчиками; эти полоски представляют собой украшения для волос, проходящие надо лбом к ушам; одним концом они прикрепляются к налобной накладке или к концу цепочки, лежащей на голове от затылка ко лбу, а дру-

гим — к ушным украшениям; аналогичные полоски иногда накладываются на голову в несколько рядов, а также подвешиваются перед ушами или за ушами; 3) фигурные пластинки (обычно изготовленные в технике филиграни или просечки) в форме солнца, полумесяца, розетки или сердечка с припаянными с обратной стороны шпильками — их втыкают в волосы по сторонам пробора, в пучок или в косу (как у ее основания, так и по всей длине); 4) ушные серьги, которые варьируются в размерах от маленькой розеточки или одного оправленного в ободок камушка в 1,5—2 мм в диаметре до пластинок и розеток (с узором, нанесенным в самой разной технике) диаметром 5 см; бывают многоярусные серьги и серьги-кольца, серьги с дополнительными завитками, лежащими на изгибе ушной раковины, и серьги в виде брусочков (одного или двух-трех) золота или серебра, вдетых в мочку и растягивающих ее почти до плеча; делают такие же тяжелые серьги в виде гроздей металлических шариков диаметром до 1 см; носят и по нескольку пар серег, прокалывая для них соответствующее число раз раковину уха по всей ее окружности; если серьги очень тяжелы, к ним часто прикрепляют цепочки, которые их поддерживают, будучи зацеплены крючочками за волосы; 5) серьги для носа, которые, по обычаю, должны носить только замужние женщины; эти серьги тоже бывают самых разных размеров и, как и ушные, поддерживаются цепочкой, если много весят; иногда прокалывают оба крыла носа и носовую перегородку и продевают три серьги.

Шейные и нагрудные украшения представляют собой ожерелья из металлических дутых бусин, нередко выработанных в технике просечки или украшенных гравировкой; иногда бусины перемежаются подвесными пластинками с орнаментом (часты мифологические сюжеты, нанесенные на эти пластины гравировкой, насечкой или чеканкой, причем среди сюжетов постоянно встречаются изображения богинь-матерей). Несколько низок бус могут охватывать шею, а затем во много рядов опускаться на грудь; бывают и «ошейники» из пластинок с просечным узором, под которые подкладывается красная ткань (обычно — под золото), или из нескольких рядов цепочек, прикрепленных к чередующимся узким пластинкам; носят и гривны, как дутые, так и плоские, имеющие крючки-застежки на концах; распространены ожерелья в виде цепочки, на которой по всей длине размещены мелкие подвески в традиционной форме манго — листиков с загнутым концом, или в форме «слезок», сердечек, звездочек и т. п. На севере и особенно на северо-западе распространен прием закрепления подвесок на длинном пучке хлопчатобумажных ниток: одна-три-пять подвесок и несколько бусин надеты на некрученый шнур из ниток так, чтобы служить нагрудным украшением, а на задней стороне шеи оба конца этого шнура пропускаются сквозь одну бусину и свисают вдоль

спины; внизу их связывают узлом так, чтобы он завершался кисточкой. Часто такой пучок ниток целиком или частично очень плотно обвивают ниткой зари, и он выглядит толстым золотым шнуром.



Бенгальское украшение для рук — ратанчор

К числу поясных и набедренных украшений относятся пояса из цепочек и пластинок, не имеющих подвесок, и пояса, имеющие подвески либо в виде бубенчиков, либо в виде петель из цепочек, либо в виде свисающих в несколько рядов или переплетенных цепочек, спускающихся чаще всего с одного бока. Все эти подвесные дополнения к поясу могут быть украшены драгоценными или полудрагоценными камнями, бусами, розетками и т. п.; такие пояса редко можно увидеть на сари, несколько чаще — на юбках гхагра, но в целом этот тип украшений, подобно мужским украшениям, постепенно выходит из употребления, хотя в средневековье, судя по изображениям людей из разных областей страны, пояса с подвесками были очень известны и зачастую, как и в древности, были такими широкими, что покрывали бедра и верхнюю часть ног.

Украшения для рук и ног состоят из браслетов, колец и накладок на тыльную часть руки и на подъем стопы. Браслеты бывают металлическими, стеклянными, фаянсовыми и из особой смолы, известной под названием лака (ее собирают в лесу на ветвях деревьев, и она является не древесным продуктом, а скоплением выделений особых насекомых). Ножные кольца делают только из металла и иногда из лака.

Форма и стили орнаментирования браслетов так же разнообразны, как и форма и орнаментация других украшений. Из металла, стекла и фаянса делают и круглые в сечении и плоские браслеты, из лака же, как правило, только плоские.



Ножные браслеты (штат Мадхья-Прадеш)

Ручные браслеты надевают и над кистью руки (иногда до самого локтя), и выше, так что иногда они закрывают всю руку. Горожанки, как правило, так себя не украшают — этот стиль больше всего свойствен женщинам из лесных племен и часто встречается также в деревнях западных областей страны. Браслеты бывают замкнутыми и разомкнутыми; в последнем случае ювелиры обычно придают их концам форму стилизованных голов птиц, ланей, кобр, львов, слонов и т. п. И ручные и ножные браслеты часто выглядят очень массивными, но весят при этом не слишком много, потому что их редко делают цельнометаллическими — чаще всего они дутые, хотя и с довольно толстыми стенками. Такие изделия могут быть в сечении и круглыми, и треугольными (основание такого треугольника обращено к телу, а вершина — наружу); иногда по наружному ребру их украшают зубцами, и женщины, носящие на лодыжках подобные браслеты, отличаются особой походкой с легкой раскачкой, так как они должны при ходьбе ставить ноги шире, чем обычно. Для этих массивных вещей, как и для большей части других ручных и ножных браслетов, изготовляемых для женщин широких слоев населения, используется серебро с теми или иными лигатурами, тогда как для запястных браслетов заказчиц из зажиточных кругов используют золото и драгоценные камни. Иногда соединяют золото с серебром: внутренняя часть браслета делается из серебра, а внешняя — из золота.

Лак, купленный у сборщиков из среды лесных племен, ювелиры сначала разогревают и смешивают с красителями. Хорошо и равномерно окрашенную массу делят на кусочки, раскатывают их между ладонями в «колбаски», расплющивают молоточками на подогретой наковальне и формуют на металлических постепенно расширяющихся книзу стержнях (иногда браслеты слепляют и прямо на руке женщины). Пока лак теплый, в него вдавливают бисер или мелкие обточенные осколки зеркала, делая из этих материалов узор. В большинстве случаев это — «браслеты для бедных».

Из окрашенного стекла делают и тонкие круглые, и широкие плоские браслеты; последние украшают наплавленным цветным стеклянным же орнаментом.

Кольца для пальцев рук делают преимущественно из драгоценных металлов — золота и серебра, хотя бывают и латунные, и бронзовые, и медные кольца, а также кольца (как и браслеты) из «сплава (для) здоровья» — либо меди, серебра и железа, либо красной и желтой меди и серебра, либо сплава семи металлов; наконец, даже не из сплава, а из переплетенных (а затем расплющенных) проволок из этих металлов.

Золотые и серебряные кольца считаются приносящими счастье, если они сделаны в стиле наваратна — «девять сокровищ», т. е. с девятью камнями, посвященными девяти планетам (обычно — бриллиантом, рубином, цирконом, изумрудом, сапфиром, топазом, тигровым глазом, кораллом и жемчугом). Вообще же в Индии верят, что каждый человек должен носить камень, соответствующий месяцу рождения, и все ювелиры знают эти соответствия.

Камнями украшают также накладки на тыльную сторону кисти, которые прикреплены цепочками к браслету и к кольцу для каждого пальца. Этот комплект полагается надевать в день свадьбы, но в повседневной жизни его носят редко, так как он очень неудобен при исполнении любых домашних обязанностей.

Кольца, надеваемые на пальцы ног, украшают накладными розетками, сердечками или бубенчиками и делают их, как правило, из серебра.

Несмотря на то что в каждом районе Индии известно великое множество приемов изготовления украшений и их форм, все же некоторые области страны прославились выдающимися достижениями в определенных отраслях ювелирного дела. Так, в Раджастхане вырабатывают лучшие в Индии изделия, украшенные цветной выемчатой эмалью в комбинации с серебряным и золотым узором и драгоценными камнями; мастера Ориссы создают непревзойденные по своей тонкости филигранные украшения из чистого серебра с добавлением только одной весовой части свинца (в этой работе с тонкой, как нитка, проволокой широко используется детский труд, так как руки самых искусных взрослых ювелиров считаются недостаточно чуткими для

изготовления паутинно легких сплетений); в городах Бидар и Бенгалуру делают украшения стиля бидри — черные с серебряным узором; в Кашмире изготовляют серьги, кольца, подвески, части браслетов и другие вещи в своеобразной технике — оправу, а точнее, форму из латуни заполняют асфальтообразной массой и в нее вдавливают осколки бирюзы, зашлифовывая затем поверхность изделия; на юге есть много центров изготовления богато орнаментированных в традиционной манере золотых украшений, часто с добавкой драгоценных камней и жемчуга (эмалью на юге не пользуются), и т. п.

Труд ювелиров в индийском обществе всегда высоко ценился и хорошо оплачивался. Даже в наши дни во многих местах имеются ювелиры, работающие на храмы,— они изготовляют украшения и драгоценные одежды-футляры для статуй богов. Прежде таких ювелиров было гораздо больше, причем храм, помимо оплаты деньгами и натурой, нарезал ювелиру за его труд землю, которая не могла быть отчуждена, пока семья ювелира выполняла свои обязанности [127, с. 47]; в новое время его труд оплачивается только деньгами. Следует сказать, что индийские храмы являются хранилищами несметных сокровищ, так как в течение многих веков верующие, по традиции, приносили драгоценности в дар богам ради свершения своих молитв и желаний. В дни проведения храмовых праздников жрецы надевают драгоценные уборы на изваяния богов, и паломники могут видеть эти сверкающие украшения.

Храмы долго безраздельно владели своими сокровищами, и только в 50-х годах нашего столетия после длительных дебатов парламент независимой Индии принял закон, поставивший эти богатства под контроль государства.

В деревнях ювелир обычно проводит все операции по изготовлению украшения сам или с помощью членов своей семьи. В городах же одно украшение часто проходит через руки нескольких мастеров — один делает заготовку, другой полирует изделие, третий наносит на него гравированный узор, четвертый украшает его камнями, а пятый, если изготовляется ожерелье или любое другое изделие, состоящее из нескольких частей, нанизывает или соединяет эти части вместе и делает застежку. Эти связи традиционны и редко нарушаются.

Технология же изготовления сложнейших ювелирных изделий чрезвычайно проста. Ручной труд применяется почти повсеместно и в выработке металлических заготовок или частей изделия, и в их доводке и нанесении орнамента, и в шлифовке драгоценных камней [108, с. 14—22].

Горном служит глиняный горшок, огонь в котором поддувается ртом через трубку, тиглем — чашечка из огнеупорной глины, имеющая длинную ручку и носик. Расплавленный металл сливается из тигля в узкий лоток, где образуется длинный тонкий слиток, который легко резать на части требуемого

размера. Маленькая наковальня, несколько молоточков разных размеров, несколько пар щипцов и пинцетов, волочильная доска с отверстиями разных калибров, медный брусок с полусферическими мелкими выемками разного диаметра (для выковывания половинок бубенчиков), формы для ковки, штампы, резцы и чеканы — вот основное оборудование мастерской ювелира. Если он делает филигранные изделия, ему необходимы еще железные спицы, на которые навивается проволока, и пластинки слюды, на которых пинцетами формуется, а затем спаивается изделие. Из химикатов чаще всего употребляются бура в качестве флюса при плавке металла, сок кожуры манго — для очистки поверхности изделия, а для полировки и придания ему окончательного блеска — поваренная соль и соли аммония, квасцы и тончайшая пыль красного цвета, добываемая в Индии и известная под названием «маник-рет» [92, с. 112—113].

Несмотря на простоту применяемого оборудования, индийские ювелиры и в наши дни поддерживают сопровождавшую их в течение многих веков славу лучших ювелиров мира, и их изделия с каждым годом пользуются все большим спросом на международном рынке.

3. КЕРАМИКА И СТЕКЛО

Керамическое дело в Индии, как и в других странах, уходит своими корнями в дометаллическую эпоху. Раскопки в ареале цивилизации Хараппы и на Декане выявили остатки глиняных сосудов, украшенных росписью и нарезным или налепным орнаментом. При сопоставлении мотивов росписи выявляется ряд сходных черт между энеолитическими поселениями на Декане и цивилизацией Хараппы [71, с. 111—113]. В древней Индии была известна керамика с цветным покрытием, красно- и чернолощеная керамика, изготовленная на гончарном круге и вылепленная от руки.

Разнообразие форм, размеров и орнаментальных стилей древнеиндийской керамики очень велико. Оно говорит о широком использовании изделий из глины в быту населения самых разных областей страны, стоявшего на разных уровнях общественно-исторического развития.

Археологи обнаружили в ареале Хараппы также большое количество керамических фигурок людей и животных, птичек-свистулек и даже маленькую модель двухколесной повозки. Полагают, что это были игрушки, но не исключено, что часто встречающиеся изображения женщин могли носить и сакральный характер, а именно служить изображениями богинь-матерей. Поклонение этим богиням было так широко распространено в среде доарийских народов Индии, что все эти культы вошли в религию индуизма, которая сложилась после прихода арьев

в страну и в основу которой легла культовая практика и арийских, и местных народов.

В ведической литературе сохранилось описание процесса изготовления ритуальных сосудов двух типов: уккха — переносного вместилища (чаши) священного огня и махавира — горшка для ритуального кипячения молока при проведении одной из жертвенных церемоний. Для первого изготовлялось глиняное тесто с добавкой пены (пхена), козьей шерсти, известковой пыли, камней (мелкого галечника) и железной ржавчины. Вручную формировалось круглое дно, края которого загибались кверху и на них последовательно накладывались три кольца из этого же теста, плотно слепляемые по соединительным швам. На уровне третьего кольца налеплялся горизонтальный валик, к которому шли от дна четыре коротких вертикальных налепных валика, завершавшиеся шишечками. Затем вылепливалась верхняя часть, и сосуд сначала сушили над дымом тлеющего конского навоза, а потом обжигали в земляной яме, опрокинув вверх дном, в течение 12 часов. Для охлаждения после обжига сосуд наполняли козьим молоком.

В этом процессе участвовали и мужчины и женщины. Мужчины месили глиняное тесто и обжигали готовое изделие, а женщины лепили и формовали сосуд, который мог быть и круглым и девятигранным.

Для изготовления сосуда махавира к глине должны были добавлять землю, взрытую вепрем, землю из муравейника, цветы (растение точно не установлено), шерсть козы и черной антилопы. Замешивали это тесто кипящей водой, добавляя к нему толченые старые глиняные черепки и известняк. Формовали сосуд вручную с помощью бамбуковой палочки. Он имел шейку высотой 5—6 см, которая описывается как «носик» (насика), а в средней части был горизонтально вогнут («имел талию»).

Обжиг обоих сосудов производился при помощи топлива, к которому добавлялись особые вещества, сообщавшие сосудам красный цвет. О наличии орнамента ничего не говорится. Судя по скупым упоминаниям в текстах, бытовые сосуды во многом повторяли форму этих двух сосудов (описание их изготовления приведено по [250, с. 137—142]).

В эту эпоху гончарный круг уже был известен, но ритуальная посуда должна была, видимо, изготовляться с использованием древних традиционных приемов ручной лепки. Ручная лепка керамических сосудов продолжала бытовать в Индии наряду с распространением процесса их выработки на гончарном круге и позже. Вплоть до нашего времени вручную вырабатывают посуду из глины в среде ряда малочисленных народностей, стоящих на невысоком уровне общественно-исторического развития. Эта же традиция прослеживается иногда и в среде развитых народов.

Так, в Ассаме в деревнях изготовлением такой посуды за-

нимается каста гончаров хира. Процесс их работы напоминает процесс изготовления описанных ритуальных сосудов. Мужчины из этой касты приготовляют тесто из смеси глины с мелким речным песком, а женщины лепят из него посуду. Сначала делают заготовки дна для 20—30 сосудов, просушивают их, потом смачивают и легкими ударами булыжника придают им полусферическую или округло-коническую форму. После следующей подсушки налепляют стенки из жгутов, расплющивая и выравнивая их постукиванием булыжника изнутри и снаружи. Подсушив сосуд в очередной раз, формуют шейку, заглаживая ее руками через мокрую ткань.

Для обжига сосуды складывают, опрокидывая их на черепки, насыпанные на землю в большие кучи рядами, обкладывают топливом снаружи и между рядами и обжигают — этим снова занимаются мужчины [85, с. 25—44].

Вылепленные здесь от руки сосуды редко бывают украшены орнаментом в отличие от лепной посуды, изготовляемой, например, на юге Бихара, где она богато отделана узорами из налепного шнура.

В горных областях штата Химачал-Прадеш вручную изготовляют большие круглодонные с цилиндрическими или выпуклыми стенками тулова сосуды для хранения воды или сухих продуктов. Их считают моделями, повторяющими и древние формы и древний орнамент — узкие пояски по тулову с нарезными пересекающимися косыми линиями [205, с. 48].

В Бихаре, судя по данным археологии, наиболее раннее применение обжига относится к 1000 г. до н. э. [93а, с. 48]. Эта древняя посуда — снаружи красная, а внутри черная (видимо, и здесь был известен способ добавки в топливо окрашивающего вещества) — обжигалась в перевернутом виде, что, судя по приведенным описаниям, было типично для всего севера Индии.

С начала нашей эры вплоть до настоящего времени на севере страны широко изготовляют грубые по форме сосуды. Орнамент на них наносится продавливанием, штампами или нарезкой.

Во всех деревнях есть свои гончары из каст и подкаст, объединяемых общим названием «кумбхар» или «кумхар». Они изготовляют требуемые сосуды для всей деревни. Но, как уже упоминалось в разделе «Изделия из металла», многие пользуются глиняной посудой либо в ритуальных целях, либо в качестве простых по своей форме и отделке зерно- и водохранилищ, либо для хранения раскаленных углей, чтобы обогревать помещение. Для еды и питья индусы высоких и средних каст ее применять не должны — это разрешается традицией индуизма только членам низких каст. Бедные люди, естественно, тоже пользуются дешевой глиняной посудой.

В некоторых районах севера, например в Кангре и Кулу (западные отроги Гималаев), где ограничительные запреты ин-



Ваза с росписью после обжига (штат Орисса)

дуизма не так строги, жители изготовляют украшенные условным орнаментом (вдавленным или нарезным) небольшие, плоскодонные, широкие сосуды для приготовления пищи и для хранения молока, топленого и растительного масла, простокваши и т. п. Эти сосуды перед обжигом часто окрашивают смесью глиняного раствора с порошком железной руды, от чего они приобретают красноватый цвет.

В основном же художественные керамические сосуды в индусской среде применяются в качестве декоративных ваз или особых больших горшков — вместилищ приданого невесты. И те и другие украшаются полихромной росписью, наносимой обычно после обжига[6] (в Индии распространены три приема окраски или нанесения цветного орнамента на стенки сосудов — до обжига, во время обжига и после обжига).

Заслуженной славой пользуются бенгальские вазы для цветов и для украшения интерьера дома, на которых после обжига рисуют от руки целые сценки из жизни; эти рисунки часто повторяют описанные в гл. IV бенгальские картинки на шелку. Известны также вазы из Ориссы, богато украшенные полихромными узорами — либо условным цветочным орнаментом, либо стилизованными изображениями животных, либо, что здесь встречается очень часто, сценками из жизни бога Кришны, прославленный центр поклонения которому расположен в Ориссе в г. Пури.

В Махараштре существует свой стиль изготовления художественных керамических изделий, декоративных сосудов, ламп и т. д. Здесь обычно на их поверхность не наносят красочных

узоров. Изготовленные из местного сорта светлой розоватой глины, эти вещи выразительны своей формой — они отличаются большим разнообразием конфигурации и моделируются с таким расчетом, чтобы выявлялась красота силуэта и богатая игра теней в рельефном орнаментальном узоре. Поверхность этих изделий не полируют и не натирают какими-либо составами, сообщающими ей блеск, а оставляют матовой.

Во многих областях страны известен способ орнаментирования декоративных сосудов методом налепки на них до обжига мелких осколков цветного стекла, обычно для этого используют осколки разбитых стеклянных браслетов. При обжиге эти осколки оплавляются, и узор из цветных блестящих капелек стекла придает готовому изделию очень нарядный вид.

Гончары делают и ритуальные лампы, чаще всего в форме дерева или человеческой фигуры. Если это стилизованное дерево, то его ветви заканчиваются маленькими плошками, куда наливается масло и кладется фитилек; если же это фигурка человека, то такую плошку он держит в руках (обычно это бывает фигура женщины). Бывают и лампы в виде фигурок животных с плошкой, укрепленной на голове или на спине. Их зажигают обычно в ночь «дивали» — осеннего праздника огней, и в некоторых домах индусов можно видеть целые коллекции таких фигурных ламп.

Гончары вырабатывают также художественные колпаки и абажуры для масляных светильников (а теперь и для электрических ламп), просекая на них до обжига ажурный узор такого типа, как на металлических изделиях, изготовленных в технике просечки.

Важной отраслью гончарного производства издавна стало изготовление лепных человеческих фигурок, отражающих, подобно каменным скульптурам, детали одежды, прически, головные уборы, украшения, а также антропологические черты людей разных исторических периодов, что очень важно для исследователей этнографов и антропологов. Производство таких фигурок широко известно по материалам археологических раскопок в ряде мест Северной Индии, начиная со второй половины I тысячелетия до н. э. [252, с. 554].

Во многих глиняных фигурках этого времени прослеживаются приемы лепки, близкие тем, которые были распространены в эпохи древних цивилизаций, в частности цивилизации Хараппы. Это формовка от руки целого тела человека (или животного) или отдельно головок с глазами, бровями, губами и украшениями, нанесенными чаще всего налепным шнуром, но иногда вырабатываемыми и в процессе лепки.

В этот же период приобрели популярность пластинки с рельефными изображениями (как религиозного, так и светского характера), предназначенные для украшения стен. На обратной стороне этих пластинок имеется углубление для гвоздя, а на



Терракотовая фигурка
(штат Ассам, XX в.)

некоторых есть и сквозные отверстия [265, с. 40]. Делали и пластинки и кирпичи для облицовки стен, несущие на себе рельефные узоры.

Возможно, традицию изготовления пластинок с рельефами можно возвести к глиняным печатям цивилизации Хараппы. Автор не видит исторических причин, которые могли бы прервать развитие этой традиции — не прерывалась же, например, традиция изготовления таких игрушек, как модели повозочек, о чем мы узнаем, в частности, из драмы Шудраки «Глиняная повозочка», датируемой приблизительно III—VII вв. н. э. [69, с. 12].

В конце I тысячелетия до н. э. в изображениях на пластинах и, главное, в объемных фигурах появляются более тщательное моделирование и более мелкая и детализированная отделка — проработка лиц, одежды, украшений и т. п. [204, Portfolio, табл. 28, 35].

Традиция изготовления глиняных фигурок с тех пор поддерживается в Индии повсеместно. Гончары делают не только игрушки, декоративные изображения людей, животных или птиц, но также и фигурки божеств. Такие фигурки, обычно небольшие по размерам, присутствуют во многих домах в качестве изображений богов (или, чаще, богинь), охраняющих дом, очаг, детей и саму семью от всяких бед. Часто их ставят под деревьями вблизи деревни. К дням религиозных праздников повсюду изготовляют из соломы с покрытием из необожженной глины и большие изображения богов и богинь, наряжают их, приносят им жертвы, играют на музыкальных инструментах, поют и танцуют перед ними, а по окончании праздника относят их, в сопровождении процессий верующих, на берега рек и бросают в воду (что символизирует собой смерть божества до



Глиняные фигурки (Западный Бенгал).
Слева — герой Басудев, *справа* — полицейский

следующего посвященного ему праздника, когда вновь будет сделано его изображение).

В Западном Бенгале повсеместно изготовляют методом ручной лепки из черной и красной глины «жертвенных лошадок». Они отличаются тем, что имеют очень длинные, прямо поставленные шеи и толстые ноги. Этих лошадок кладут у лесных опушек в качестве замены живого жертвенного животного, посвящая их духам леса и прося охранить входящего в лес от всякой опасности. Красиво окрашенные стилизованные фигурки лошадей изготовляются и в других районах Северо-Восточной Индии. Здесь их делают чаще, чем фигурки каких-либо других животных, хотя здесь же гончары производят и глиняные игрушки, и декоративные изображения быков, слонов и т. п.

В штате Уттар-Прадеш вырабатывают очень реалистические глиняные фигурки людей самых разных профессий — водоносов,

крестьян, портных, жрецов, писцов, пастухов и т. п.,— создавая как бы иллюстративную летопись жизни и деятельности народа.

Высоко развитые навыки выработки художественных глазурованных и неглазурованных керамических сосудов принесли в Индию мусульманские ремесленники. У мусульман нет запрета на пользование керамической посудой, поэтому в их среде такие сосуды всегда находили спрос.

В деревнях, по традиции, кумхары продолжали (и продолжают) изготовлять неглазурованные сосуды, тогда как городские гончары-кашигары усвоили, вне зависимости от своей конфессиональной принадлежности, «мусульманский» стиль изготовления глазурованной ярко окрашенной и богато орнаментированной посуды.

Основной цвет тех и других сосудов зависит от окраски глиняного теста, которая в Индии варьируется очень широко. Есть белая, желтая, голубая, коричневая и черная глины; к тому же особые температурные режимы обжига меняют их цвет в соответствии с художественным замыслом гончара; разные добавочные оттенки вносятся также путем введения в тесто различных примесей или, как уже упоминалось, путем добавки особых веществ в топливо, употребляемое для обжига.

Так, в Индии издавна для получения глубокого черного цвета и блеска неглазурованного сосуда его поверхность натирают перед обжигом смесью каби, состоящей из перетертых в порошок бобов, порошка из коры манго и карбоната натрия, а для обжига помещают в закрытую печь, добавляя в топливо сырую солому, масличный жмых и коровий навоз, что дает густой дым с обильным содержанием сажи.

Гончары-мусульмане ввели в обиход метод орнаментирования черных сосудов серебряной проволокой, вдавливаемой в стенки до обжига. Эти сосуды чрезвычайно похожи на металлические изделия стиля бидри.

Для того чтобы добиться эффекта лакированной поверхности, индийские гончары издревле использовали не только метод натирания и лощения изделий при помощи самых разных органических веществ, в том числе всевозможных смол и растительных масел, но и покрывали их амальгамами разных составов (например, смесью олова и ртути; иногда такими амальгамами наносился только узор). Эта техника, применяющаяся и сейчас, позволяет получать вещи, имеющие вид металлических; однако «мусульманские» изделия, инкрустированные металлом, равно как и глазурованные, отличаются от таких традиционных предметов.

Глазурованные изделия очень многообразны по форме и назначению. Гончары изготовляют блюда, тарелки, чаши и чашки, сосуды для воды и вина и т. п. Делают также и декоративные изделия и цветные изразцы.

В разных местах сложились свои особые приемы выработки

всех этих вещей, дающие знатоку возможность определить место их изготовления.

Например, на северо-западе изделие из красноватой глины покрывают слоем меловой земли и заливают глазурью из окиси свинца. Если требуется украсить вещь орнаментом, его наносят до обжига раствором марганцовокислого калия и окисями меди. Так на светлом фоне образуется рисунок в розовых и зеленых тонах. Серебристый отлив самого глазурного состава придает всему изделию особый колорит.

В Дели и Джайпуре вместо глиняного теста часто применяют собираемый вокруг этих городов полевой шпат, смешанный с крахмалом или смолой. Эти изделия, называемые «камчини», делают не на гончарном круге, а методом ручной лепки. Орнамент, как правило, наносится голубой или синей краской из окиси кобальта или, реже, зеленой из окиси меди. Рисунок обычно представляет собой мелкий растительный и геометрический узор, в который иногда вводятся изображения животных и стилизованные надписи куфическим письмом.

В некоторых местах мастера покупают готовые необожженные изделия или плитки из хорошей белой глины и занимаются только их росписью, глазуровкой и обжигом. Так делаются, например, знаменитые изразцы для облицовки стен культовых и светских зданий. Глазурованными окрашенными сосудами из белой глины славится, в частности, Гвалияр в штате Мадхья-Прадеш.

Глазурный состав изготовляется из равных частей карбоната свинца и стекла, составляющих вместе три четверти состава, и четвертой части смолы, смешанной с водой. По этому покрытию наносят узор из мелко истолченного лазурита, смешанного с водой (для получения более темного цвета наносят толстый слой, для светлого — тонкий),— если нужен синий цвет, или из опилок кальцинированной меди — если нужен зеленый. Снова расписанную вещь покрывают слоем глазури, сушат и обжигают [211, с. 82, 83].

В некоторых областях делают выпуклые окрашенные узоры, формуя их в процессе подготовки сырого изделия, а затем окрашивая при помощи кистей перед покрытием глазурным составом [87, с. 37].

Голубая керамика, секрет производства которой был принесен в Индию в XIV в. из Ирана, широко производилась вплоть до конца правления Великих Моголов. В дальнейшем главными покровителями ремесленников, создававших эти изделия, стали правители Джайпура. С 1866 г. в Джайпуре существует Школа искусств, в которой разработаны особые рецепты керамического теста, глазури и красок, применяемые и до сих пор. Глазурь делается на основе кварца с добавкой истертого в порошок стекла, буры, смолы и ряда других веществ. Роспись производится по первому слою глазури до обжига, после чего наносит-

ся еще один слой глазури из смеси стекла, буры, киновари и пшеничной муки. После обжига в печах при высокой температуре изделия не вынимают в течение трех дней, пока они полностью не остынут (чтобы избежать резкой смены температур).

В XX в. наступил упадок, приведший к почти полному исчезновению этого ремесла, и его возрождение началось лишь в 1963 г. под руководством Всеиндийского управления по делам художественных ремесел. Для окраски изделий и подцветки глазури используются окиси кобальта, меди и хрома, дающие соответственно ярко-синий или голубой и зеленые цвета. Сейчас в Джайпуре работает уже более 100 мастеров, все время расширяющих ассортимент своих изделий [114].

Заслуживают особого упоминания своеобразные керамические термосы для хранения холодной воды, которые особенно широко изготовляют в Раджастхане. Они состоят из двух сосудов, помещенных один в другой так, что между их стенками остается пустота. Внутренний сосуд делают из пористой глины, и испаряющаяся вода охлаждает его стенки. Внешний сосуд покрыт снаружи подглазурной росписью. Горлышки обоих сосудов соединены перемычками, что обеспечивает «продувание» пустого пространства между стенками сосудов. Такие сосуды часто имеют форму сплюснутой с боков фляги, что удобно для использования их в дороге.

Глазурные составы или, точнее, составы, изделия из которых после обжига приобретали блестящую поверхность, были известны еще в эпоху Хараппы, но они не применялись для покрытия керамических вещей. Издревле изготовлялись, например, фаянсовые изделия — в раскопках повсеместно обнаруживаются осколки фаянсовых сосудов и много фаянсовых бус. Для этого производства использовалась (и продолжает использоваться вплоть до нашего времени) тонкая глина, которую смешивали с истолченным и растертым в мелкий порошок стеклянным песком с добавками ряда минералов, в том числе и окрашивающих.

Фаянсовые бусы, украшенные как бы протекающими из глубины струями краски, гончары изготовляют во многих местах страны и в наше время, воспроизводя до полной неразличимости и вид и форму бус эпохи Хараппы. И это, опять же, не подделка под старину, а наглядный образец, иллюстрирующий, как и многие другие изделия индийского художественного ремесла, процесс непрерывного развития или, точнее, сохранения древнейших традиций производства, передававшихся столетиями от поколения к поколению.

Секреты изготовления как бесцветного, так и окрашенного стекла тоже уходят своими корнями в глубокую древность. В раскопках, где бы в Индии они ни производились, находят множество осколков стеклянных изделий, в основном браслетов и бус. В современной Индии изготовляют из стекла по пре-

имуществу также браслеты и бусы. Стеклянные браслеты используются не только в качестве украшений, особенно для женщин из неимущих слоев населения; как указывалось, их издавна считают знаком счастья и благополучия, а потому их принято дарить на свадьбу невесте из любой социальной группы населения.

Стеклянные бусы и браслеты вырабатывают практически во всех областях Индии. Эта отрасль ремесла очень близка к керамическому производству, и стеклоделием занимаются изготовители глазурных составов.

Браслеты бывают круглыми и плоскими в сечении, гладкими, витыми и имеющими нанесенные в процессе производства рельефные узоры — жгутики, розетки, цветочки и т. п. Для их окраски используются минеральные красители, и их цвета варьируются в пределах всех оттенков известных красок; они могут быть прозрачными, молочными и матовыми. В прежние времена мастера сами выплавляли стекло, но теперь пользуются фабричным. Его осколки кладут в металлические ковши, расплавляют в земляных печах, добавляют красители, вытягивают его в длинные жгуты, нарезают на куски требуемой длины и, разогрев их снова, формуют браслеты на гладком, слегка сужающемся к одному концу стержне [111, с. 33—39].

В этом ручном производстве бывает занято не меньше двух мастеров: один плавит и окрашивает стекло, другой тянет жгуты и делает браслеты. Их помощник подкладывает в печь дрова и следит за огнем.

Стеклянные бусы и бисер используют не столько для украшений, сколько для вышивки тканых изделий или традиционной обуви. Кроме того, в состав брачного ожерелья — тали, или мангаль-сутры — должны быть включены, по традиции многих народов Индии, черные стеклянные или фаянсовые бусины и обязательно — хоть одна золотая. Если какая-нибудь бусина разбивается, ювелир срочно чинит это ожерелье, а женщина в те часы, когда ожерелья на ней нет, из суеверного страха перед возможными бедами не покидает дома и старается не начинать никаких дел, особенно тех, что связаны с жизнью и делами мужа.

Стекло издавна применялось и для изготовления маленьких флакончиков и сосудиков для духов и косметических притираний. Эти флакончики называют «аттар дани». Их формы, расцветка и отделка отличаются чрезвычайным разнообразием. Судя по данным археологии и упоминаниям в литературе, они были широко известны в Индии во все исторические эпохи [82], изготовляются и сейчас.

В Индии был издревле известен также способ амальгамирования стекла — зеркала из стекла упоминаются в старинных литературных памятниках. Кусочки тончайшего зеркального стекла, как уже упоминалось, включают в вышивку на тканях.

В архитектурном убранстве интерьеров дворцов тоже использовались частички такого стекла, как плоские, так и выпуклые. Для получения последних сначала выдували шарики и, пока они не остыли, вдували внутрь, быстро вращая их, расплавленный цинк, покрывавший тонким слоем их внутреннюю поверхность. Распиливая затем эти шарики, их частички вправляли в лепной орнамент на стенках [211, с. 78], и отражаемые ими лучи солнца создавали в помещении эффект сетки из цветных солнечных «зайчиков», как бы наброшенной на все, что в нем находится.

Глава VI

ДЕРЕВО, ПАПЬЕ-МАШЕ, СЛОНОВАЯ КОСТЬ И ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ

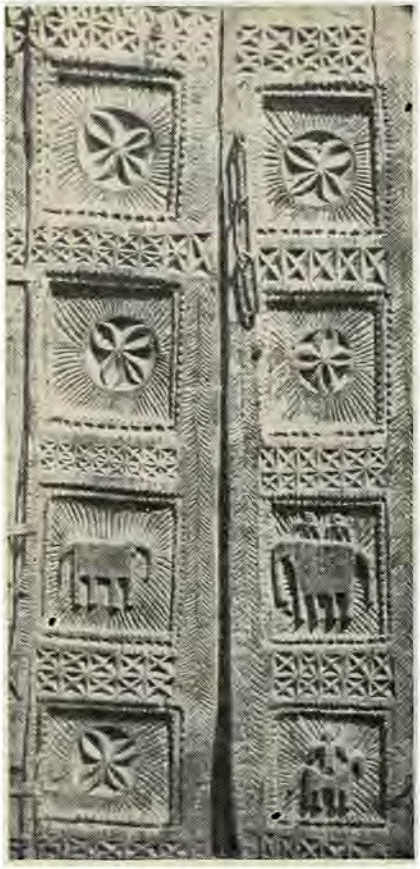
1. ИЗДЕЛИЯ ИЗ ДЕРЕВА

В древней Индии дерево широко применялось в качестве строительного материала. Оно использовалось и как декоративный материал при возведении зданий, которые по своему характеру и назначению должны были быть богато украшены,— культовых сооружений, дворцов, залов для приема знатных гостей, павильонов при площадках для жертвоприношений или при аренах для борьбы и воинских состязаний [201]. В эпосе описываются великолепные дворцы, украшенные резными решетками, колоннами и консолями, имевшие стены с резным орнаментом и двери с резным узором, в который были вправлены драгоценные камни.

Некоторые из таких зданий имели по нескольку этажей, как, например, дворцы царей династии Маурья, в частности Ашоки (III в. до н. э.), а также другие здания, датируемые второй половиной I тысячелетия до н. э. [34, с. 165].

Для производства различных поделочных работ по дереву существовали не только деревенские ремесленники-деревообделочники, о которых упоминает в числе пяти групп ремесленников Патанджали [243, с. 108], но и специалисты по обработке дерева, обслуживавшие нужды царского двора и входившие в число «царских ремесленников» («раджашильпин»).

Из-за того что деревянные постройки не были долговечными в климатических условиях Индии и к тому же быстро разрушались белыми муравьями (местной разновидностью термитов), уже в древности стали широко пользоваться камнем для строительства тех зданий, на которые шли большие средства и которые должны были быть долговечными. Тот же дворец Ашоки в Паталипутре (Патна) отличается тем, что в нем многие деревянные отделочные детали, не говоря уже о несущих конструкциях, постепенно были заменены каменными, и процесс этой замены археологи проследили, выявив сочетание каменных колонн, фризов и консолей с деревянными. Вместе с тем для строи-



Резьба на деревянной двери (штат Мадхья-Прадеш)

тельства жилых домов продолжали широко пользоваться деревом, и эти дома тоже украшались резными деталями.

В эпоху средневековья в некоторых областях Индии еще возводились великолепные здания из дерева. До наших дней дошли, в частности, отделанные резьбой и деревянной скульптурой дворцы Кералы, охраняемые и поддерживаемые сейчас правительством штата как памятники истории и архитектуры. Один из них, Падманабхапурам, был выстроен в начале XIV в. [109, с. 173]. Его резные колонны, кронштейны, панели, скульптурное убранство — все говорит о том, каким было деревянное зодчество средневековой Индии.

В современной Индии фигурные резные колонны, столбы и консоли, поддерживающие крышу или потолочные балки, более или менее часто можно видеть только в Кашмире (где вообще много деревянных строений) и в штатах Уттар-Прадеш, Западный Бенгал и Махараштра (особенно в западных областях этого штата).

Деревянные решетки, вставляемые в оконные проемы, бывают теперь чаще всего самыми простыми, в косую клетку, тогда как в прежние времена мастера вырабатывали из дерева разнообразные кружевные узоры, изображающие стилизованные растения, фигуры мифических персонажей, людей, птиц и животных. Лишь на севере и северо-западе Индии сохраняется способ изготовления решеток с тонким геометрическим узором, известный под названием «пинджра». Для получения такой решетки сначала делают тонкие полированные разноразмерные планочки из древесины одного или разных цветов, затем соединяют их (в положении «на ребре»), набирая любое орнаментальное их сочетание на какой-либо ровной поверхности — иногда на

бумаге, где нарисован требуемый узор,— и заполняют этим узором лежащую здесь рамку, с таким расчетом, чтобы она плотно сжала всю композицию, не позволяя ни одной детали сдвинуться со своего места. Для этой работы необходим точный расчет углов, под которыми соединяются планочки, чтобы ни одна из них при сжатии рамкой не сдвинулась — клеем в работе пинджра не пользуются.

Почти все древние приемы декоративного убранства деревянных строений с течением времени были перенесены на другой материал — камень, и по резным каменным фризам, решеткам, колоннам, карнизам и другим деталям, покрывающим сплошным узором стены храмов и дворцов, сохранившихся от раннего и позднего средневековья, можно судить о том, как все это убранство некогда вырабатывалось в дереве.

Важной причиной перехода от дерева к камню (а также саману и кирпичу) как строительному материалу послужило и обезлесение страны — расчистка всех доступных земель под пахоту становилась все более интенсивной по мере роста населения.

На протяжении всей обозримой истории Индии из дерева вырабатывались и самые разнообразные предметы бытового использования — ложа, троны, сиденья, ширмы, столики, посуда, шкатулки, фигурки богов, людей, птиц и животных и т. п.

О том, что в древности широко пользовались ценными сортами древесины, мы узнаем, опять же, из «Артхашастры», где тщательно описываются те качества, которыми должна была отличаться древесина, поставляемая ко двору. Особенно детально в этом памятнике характеризуется сандал, занимавший, очевидно, первое место в ряду других поделочных сортов дерева. После подробного описания цвета и запаха разных видов сандала говорится, что он «должен быть мягким, гладким (маслянистым), несухим, оставляющим сальные пятна, как чистое масло, приятно пахнущим, пристающим к коже, нерезким, стойким, способным выносить жар, способным унимать жар, приятным на ощупь» [10, с. 84]. Столь подробный перечень качеств должен был исключить всякую возможность подделки сандала, т. е. продажи под его видом другой древесины, пропитанной с поверхности ароматом сандалового масла,— прием, к которому и ныне прибегают некоторые недобросовестные торговцы. Здесь описываются и другие сорта древесины, однако идентифицировать их, за исключением алоэ, не представляется возможным.

В более позднем памятнике, «Брихат Самхита», созданном Варахамихирой (IV—V вв.), перечислены лучшие для поделок виды древесины, в том числе сандал, черное и железное дерево, гималайский кедр, сал и тик. На деле в Индии используется гораздо больше сортов древесины — эбеновое, ореховое и розовое дерево, например, пользуются очень широкой популярностью.

Почти все перечисленные деревянные предметы, не требующие большой затраты материала, мастера продолжают вырабатывать и в наши дни. При этом в разных областях страны сложились свои традиционные приемы обработки дерева, связанные прежде всего с качеством древесины местных видов, и свой ассортимент изделий. Известны три главных вида художественных приемов обработки деревянных изделий: резьба, инкрустация и роспись под лак.

Резьба распространена очень широко. Этот прием художественной обработки дерева используется и для изготовления рельефного узора на декоративных панелях, подносах, шкатулках, предметах меблировки, посуде и т. п., и для создания объемных фигур.

Рельефной резьбой славится Кашмир. Здесь изготовляются предметы самого разного назначения из древесины произрастающего на территории штата орехового дерева, широко поставляемые в эмпориумы, а также идущие на экспорт.

Кашмирский орех великолепно поддается обработке и отличается красивой древесиной, цвета которой варьируются от серого и темно-кремового до коричневого и которая дает мастеру возможность подобрать и выигрышно расположить узоры годовых колец, имеющие вид расплывчатых линий.

Кашмирские ремесленники изготовляют тонкостенные деревянные сосуды — миски и чаши для фруктов, орехов или сладостей, иногда украшенные небольшим количеством резьбы, а иногда гладкие, радующие глаз только своей формой и цветом. В Кашмире очень популярен прием нанесения неглубокого рельефного орнамента, состоящего из сочетаний мелких деталей — чаще всего стилизованных листьев и цветов. Таким орнаментом украшают подставки для ламп и торшеров, подносы, шкатулки, коробки для сигарет, рамки, футляры самого разного назначения и т. п.

Специальностью кашмирских мастеров является и изготовление узорных резных панелей, а также досок, из которых складываются потолки в жилых домах зажиточных людей или в домиках-отелях, установленных на больших лодках, которые сдаются туристам. Эта работа даже носит особое название — «кхатамбанд» [178].

Здесь известна и техника нанесения гравированного узора, и техника глубокой резьбы для выработки объемного орнамента, детали которого кажутся лишь скрепленными в нескольких точках с поверхностью изделия. Все операции по обработке дерева — сушка, резьба, полировка и склеивание деталей — проводятся разными специалистами, издавна поддерживающими традиционные взаимные связи.

Резьба по дереву известна и в ряде других мест. В Пенджабе, например, есть прославленные центры изготовления предметов меблировки из древесины гималайского кедра. Здесь же

делают и мелкие вещи утилитарного и декоративного назначения.

Все эти изделия украшают более крупным по рисунку, чем кашмирский, неглубоким рельефом, узор которого включает, в отличие от «мусульманского» стиля Кашмира, не только растительные или геометрические мотивы, но и изображения животных и людей, иногда в виде многофигурных композиций.

Резные изделия с орнаментированной поверхностью вырабатывают и из других сортов древесины в штатах Гуджарат, Уттар-Прадеш, Раджастхан, Западный Бенгал и др. Дворцы и дома богатых людей Гуджарата и Раджастхана славились изысканной и обильной рельефной резьбой на стенных панелях и дверях еще 100—150 лет тому назад, но теперь эта отрасль ремесла полностью отмерла. В этих штатах и на севере Индии продолжают делать резные двери и калитки, но покрывающий их орнамент гораздо примитивнее прежнего и не отличается тонкостью выполнения.

Резьбой по сандаловому дереву славятся многие центры, расположенные главным образом на юге Индии. Это древняя традиционная ветвь индийского художественного ремесла — изделия из сандала воспеты в эпосе, описаны в руководствах по ремеслам и пользовались широкой известностью в других странах вплоть до Римской империи наряду с индийскими драгоценностями и тончайшими тканями. И в наши дни индийские изделия из сандала экспортируются во многие страны мира.

Преимущественным способом орнаментирования предметов из сандала является нанесение узора в технике глубокого рельефа. Поскольку этой резьбой, по традиции, занимаются в основном ремесленники-индусы, в узорах не соблюдается никаких сюжетных ограничений, и их разнообразие очень велико — изображаются сцены придворной и повседневной жизни, сюжеты из мифов и преданий, сцены охоты и сражений, картинки природы и т. п.

В некоторых центрах «мусульманского» мастерства, например в Мурадабаде, ремесленники тоже изготовляют из сандала предметы утилитарного и декоративного назначения, украшая их условным геометрическим и растительным орнаментом. Используют этот материал также в Гуджарате и Бомбее, где изделия из сандала покрывают крупно детализированным рисунком с изображением пейзажа или мифологических сцен. Но в целом на севере и западе страны сандаловые изделия производятся не так широко, как на юге.

Помимо рельефной, повсеместно известна также объемная резьба по дереву. Во всех районах страны из самых разных сортов древесины изготовляются фигурки богов, людей и животных. Фигурки, изображающие богов, статичны и вырабатываются обычно по определенным каноническим предписаниям. Животные изображаются и натуралистически, и стилизованно;



Деревянные фигурки
(слева — штат Раджастхан,
справа — штат Андхра-Прадеш)

их фигурки, как и фигурки людей, поражают разнообразием — ведь практически мастера каждой деревни делают эти фигурки в своем особом стиле [221]. Такие фигурки могут иметь и декоративное назначение и служить игрушками. И в том и другом случае мастера делают их из самых разных сортов дерева и отражают в них жизнь такой, какой они ее видят.

Фигурки животных из Ориссы, например, стилизованы иногда почти до неузнаваемости и покрыты масляной или минеральной краской, тогда как деревянные слоны из Карнатаки или Кералы, сделанные чаще всего из розового дерева или сандала (иногда из тика), настолько натуралистичны, что по ним можно изучать строение тела животных.

Фигурки людей — это отображение окружающей ремесленника социальной среды. В каждом штате, в каждом округе такие фигурки имеют свои особенности. Иногда они бывают моно-

хромными, сохраняющими естественный цвет древесины, иногда их покрывают росписью, воспроизводя лицо, костюм, украшения. Костюмы и по типу, и по цвету отличаются документальной точностью.

Среди декоративных деревянных фигурок, изображающих людей, особое место занимают произведения мастеров из деревни Кондапалли в штате Андхра-Прадеш. Их делают из мягкой древесины, легко поддающейся обработке, поэтому они невелики по размерам и мелко детализированы. Голова и тело вырезаются обычно из одного куска, ручки и ножки приклеиваются, а затем вся фигурка ярко раскрашивается. Иногда мастера Кондапалли составляют из своих фигурок целые композиции, изображающие различные жизненные ситуации.

Изготовляют в Кондапалли также раскрашенные фигурки животных и птиц. Предпочтение отдается слонам и павлинам — их изображения, сделанные в Кондапалли, можно встретить в эмпориумах самых разных городов страны.

В районе Савантвади в штате Махараштра изготовляются деревянные муляжи всех индийских плодов и овощей. Это — давняя специализация местных ремесленников. Выточив из мягкой древесины требуемый предмет, они раскрашивают его так натурально, что трудно отличить это изделие от естественного его прототипа. Эти вещи широко продаются в Индии и как пособия по естествознанию, и как познавательные игрушки для детей, и как декоративные изделия.

Южные штаты Индии, а также штат Орисса издавна известны деревянными храмовыми колесницами, которые изготовляются здесь к дням ежегодных праздников, посвященных главному божеству храма.

За несколько месяцев до такого праздника к храму стягиваются группы ремесленников, связанных именно с этим храмом неписаным традиционным соглашением о работе. Они приносят заготовленную и высушенную древесину (а иногда берут ее на месте у своих постоянных поставщиков) и начинают после прохождения обрядов ритуального очищения строить колесницу, на которой изображение божества повезут в дни праздника к реке, озеру или в другой храм, в зависимости от того, что предписывает традиция.

Колесница обычно представляет собой ступенчатое пирамидообразное сооружение, сплошь украшенное резным орнаментом и объемными или выполненными в технике глубокого рельефа фигурками богов и богинь, которые связаны в мифах и преданиях с главным божеством данного храма.

В некоторых храмах ежегодно по окончании праздника колесницу разламывают, а паломники разбирают все щепочки от нее, и тогда на следующий год ремесленники находят здесь ту же самую работу; в других храмах колесницы сохраняются в течение многих десятков лет, пока не придут в ветхость. Имен-



Работа инкрустаторов по дереву (штат Карнатака)

но фигурки с таких колесниц попадают в музеи и частные коллекции как в самой Индии, так и за ее пределами.

На северо-западе, в штате Пенджаб, на юге, в штате Андхра-Прадеш, и на западе, в штате Махараштра, расположены наиболее известные центры по изготовлению деревянных изделий с инкрустациями из слоновой кости. Тонкие окрашенные или неокрашенные фигурные пластинки слоновой кости вкладывают в углубления, сделанные на поверхности изделия в соответствии с рисунком, и закрепляют при помощи маленьких бесшляпочных гвоздиков из слоновой кости или серебра (иногда пользуются и клеем).

В некоторых местах для инкрустации используют рог и перламутр. Часто поверхность такого изделия украшают гравированным узором, линии которого покрывают и дерево, и материал, используемый для инкрустирования. Тончайшей инкрустацией исстари принято украшать деревянные детали музыкальных инструментов.

На северо-западе и севере страны распространен способ инкрустирования дерева металлом, называемый «фаркаши». Он заключается в том, что проволоку и маленькие медные или

серебряные пластинки вбивают в узор, вырезанный на темной поверхности дерева. Узор наносится на изделие порошком древесного угля через проколотую бумагу [126, с. 170].

Во многих областях известен способ, близкий к инкрустации: в деревянное изделие вбивают медные или серебряные короткие гвоздики с плоскими шляпками с таким расчетом, чтобы из этих шляпок создавался узор на поверхности изделия. Таким же способом, но используя латунные гвозди с широкими шляпками, украшают борта своих кибиток и телег цыгане-банджара.

Материалом для инкрустации может служить и древесина другого сорта или цвета. Производством подносов, шкатулок, картинок и других изделий, инкрустированных древесиной разных видов, славятся, в частности, города Майсур и Бенгалуру. В расположенных здесь мастерских протекает весь процесс производства, начиная от сушки древесины и ее распилки до полировки готового изделия.

Мастер выбирает обычно пластину розового дерева с таким расчетом, чтобы свойственные этой древесине переливающиеся полосы, обладающие природной окраской разной интенсивности — от бледно-розового до темно-красного цвета, напоминали ландшафт, небо в облаках или купы листвы. В соответствии с этой подсказываемой самой природой материала картиной он задумывает и композиционно решает свой сюжет. Разметив карандашом на пластине рисунок, мастер вырезает тонкий верхний слой, подготавливая ложе для инкрустации. Этот же рисунок или, точнее, его отдельные детали он наносит на тонкие пластинки дерева другого цвета. Вырезав их, он вкладывает их в соответствующие ложа рисунка, покрытые клеем, и получает цветную картинку. Последним этапом работы является заравнивание и полировка — но никогда не лакировка — поверхности изделия.

Иногда и здесь для нанесения некоторых небольших деталей применяется слоновая кость, но в целом ею почти не пользуются.

Изготовление деревянных изделий с росписью под лак является особой отраслью художественной обработки дерева. Она стала развиваться в Индии сравнительно недавно — с XVI в., когда часть Декана, включавшая в себя и западные области современного штата Андхра-Прадеш, входила в состав султаната Голконды и здесь появилось много ремесленников-мусульман, обслуживавших мусульманскую знать и поддерживаемых ею. Именно тогда в местечке Нирмал близ г. Хайдарабада пришлые ремесленники начали вырабатывать деревянные предметы, украшенные многоцветным орнаментом растительного характера и покрытые сверху слоем прочного несмываемого лака. Эти изделия стали известны под названием «нирмал», подобно тому как по названию города Бидар именуются металлические

изделия «бидри», производство которых началось в то же время, когда зародился стиль нирмал.

Трудно определить, в какой период чисто «мусульманский» растительный узор стал дополняться изображениями не только людей, но и богов. Возможно, это произошло под влиянием Деканской школы мусульманской миниатюры с ее портретной живописью, а возможно, сказалось воздействие втянувшихся в это производство ремесленников-индусов [1]. К XX в. изображение человека стало преобладать на изделиях нирмала. Но само это производство, как и многие художественные ремесла Индии, захирело в годы господства колонизаторов, и к моменту освобождения страны в нем было занято только несколько человек.

Правительство независимой Индии и правительственные органы штата приняли энергичные меры по возрождению этого ремесла. Они не раз выделяли деньги для субсидирования ремесленников [153, с. 3], активно поддерживали создание кооперативных объединений производителей нирмала. В результате производство этих вещей не только возродилось в прежнем центре, но и началось в ряде других районов Индии [2].

Весь процесс изготовления нирмала, начиная с распилки дерева и кончая сушкой готовых изделий, протекает в одной мастерской. Для этих вещей используется легкая древесина деревьев, которые известны под названиями «бургу» и «пунки». Вырезание и обточка изделий раньше производились вручную, теперь для этого используют станки с электрическим приводом. Выточенную форму сначала покрывают особой пастой-грунтом, состоящей из прокипяченной смеси порошка белой глины с клейким соком зерен тамаринда. На просохший грунт от руки наносится рисунок — мастера до сих пор предпочитают пользоваться минеральными красителями традиционного состава — и после просушки изделия покрываются лаком.

Фон росписи чаще всего бывает черным, золотым или красным. Сюжеты ее, помимо стилизованных растений, воспроизводят мифологические персонажи, фигуры с фресок Аджанты и очень часто — танцовщиц в ярких одеждах.

Рисунок сначала делают на бумаге, накалывают его иголками и, наложив бумагу на загрунтованную поверхность, протирают угольным порошком. Краску для серебрения готовят из описанного клея и свинца, долго разбивая ее молотком на горячем камне; после окраски и просушки изделие полируют агатом и покрывают лаком [3].

Лак, которым покрывают роспись, тоже приготовляется в мастерских. Высушенные очищенные зерна семян тамаринда растирают с их шелухой и кипятят в воде до получения состава требуемой консистенции. Режим высушивания изделий на солнце строго регламентирован разработанной практикой, и от него зависят глубина блеска и прочность лака.

В наше время ассортимент лаковых изделий чрезвычайно

широк — от каблуков для женских туфель до предметов меблировки, декоративных панелей и ширм. Многие вещи пользуются спросом на внешнем рынке, особенно декоративные тарелки.

Очень податливым для обработки материалом является толстый тростник Aeschynomena Aspera or Paludosa, растущий на влажных и болотистых местах преимущественно в восточных и южных областях страны. Особенно много такого тростника, называемого в Индии «шола», в Западном Бенгале и Тамилнаде. Диаметр его стеблей достигает пяти-шести сантиметров, но есть растения и с более толстыми стеблями [235]. Его белая мягкая древесина служит для производства самых разных поделок.



Богиня Дурга
(тростник шола, штат Западный Бенгал)

Разрезав ствол шолы на брусочки требуемой длины, мастер острым тонким ножом, поставив его лезвием вдоль брусочка и вращая брусочек левой рукой, нарезает слой древесины толщиной в лист плотной бумаги. Из такого слоя готовят цветы: нарезанную ленту закручивают в плотный рулон, верхний его край нарезают глубокими фестонами, вставляют в середину проволоку и обвязывают внизу шнурком; когда шнурок затягивают, фестоны упруго разворачиваются, образуя нечто вроде столепесткового лотоса.

Из этой же древесины делают свадебные короны, фигурные ларцы, четки, фигурки людей и животных и много других поделок. Широко используется она для изготовления изображений богини Дурги к празднику дургапуджа: все специалисты по обработке шолы бывают в эти дни завалены заказами, делая лицо богини, ее шлем, уборы и украшения.

Пористая древесина шолы легко пропитывается краской, поэтому окрашенные изделия из нее долго сохраняют цвет, что придает этому материалу дополнительную ценность. Ремеслен-

ники Танджавура в Тамилнаде издревле славятся тем, что вырабатывают из шолы модели знаменитых архитектурных сооружений, воспроизводя с большой точностью их пропорции и орнаментальную отделку.

2. ПАПЬЕ-МАШЕ

Изделия из папье-маше очень напоминают по своему виду расписные деревянные изделия, и часто их можно отличить только по весу — папье-маше легче любой древесины, кроме шолы.

Вещи из папье-маше можно условно разделить на две группы: 1) изделия профессионалов-ремесленников, занимающихся их изготовлением на продажу; 2) изделия любительского характера, изготовляемые в очень многих семьях, как деревенских, так и городских.

Всемирно известной областью производства предметов первой группы является Кашмир, где этим ремеслом стали особенно широко заниматься с эпохи Великих Моголов, поощрявших все виды искусства, связанные с традициями стран Ближнего Востока и Средней Азии. Производство изделий из папье-маше называется здесь «кари-каламдани», т. е. «изготовление каламданов» — пеналов. В эпоху средневековья пеналы изготовлялись из папье-маше на всем мусульманском Востоке, и это название сохранялось за данным ремеслом вне зависимости от того, какие именно предметы делались из этого материала в более поздние времена.

Сейчас в Кашмире делают из папье-маше пеналы, подносы, стаканы для карандашей, вазы, настольные лампы, коробки, пепельницы, пудреницы и т. п. Поскольку здесь вырабатывают бумагу очень высокого качества, славящуюся как в Индии, так и за рубежом, то и вещи, сделанные из этой бумаги, считаются лучшими в своей области.

Сделав форму-заготовку будущего изделия из картона или тонкого листа алюминия, мастер затем наклеивает на нее слой за слоем намоченные в крахмальном клейстере листы или полоски бумаги, до тех пор пока стенки не достигнут желаемой толщины. В последнее время, когда спрос на изделия стал расти, мастера для экономии времени начали наращивать толщину стенок, перемежая слои наклеиваемой бумаги слоями измельченной бумажной массы, смешанной с тем же клейстером.

После просушки всю поверхность предмета смазывают грунтовым составом — чаще всего раствором гипса, смешанным с клеем, которым пропитана и бумага. Эта подготовленная поверхность заглаживается, вслед за чем на нее наносят первый слой краски — фон для росписи.

Роспись производится при помощи тонких кисточек из шер-



Производство изделий из папье-маше (Кашмир)

сти горных коз. Чаще всего узор не выдается над поверхностью изделия, но иногда применяется и техника создания слегка выпуклого узора. Последнее обычно достигается применением масляных красящих пигментов. Обычно же роспись наносят водорастворимыми красками и местными сортами цветного «лака» (описанного выше). Иногда при росписи применяется и накладывание металлической фольги.

Распространенным способом раскраски является введение в многоцветный узор золотых розеток, завитков, листиков и других элементов. Часто рисунок представляет собой мелко детализированный узор, состоящий из заполняющего всю поверхность изделия затейливого переплетения тонких цветущих веток с сидящими на них птицами. Постоянно встречаются изображения животных в лесу, а также сценки охоты, верховой езды и т. п.

Когда роспись окончена и краски как следует высохли, все изделие покрывается сверху лаком, состоящим из раствора копаловой камеди в скипидаре [211, с. 76; 36, с. 22—23].

Главным центром изготовления изделий из папье-маше описанного типа в Кашмире является городок Кумангарпура в округе Сринагар.

В Индии широко распространено также производство из папье-маше кукол и фигурок животных. Способ их изготовления отличен от описанного выше прежде всего тем, что бумажная клейкая масса накладывается плотным тонким слоем внутрь двух полых форм, отлитых из гипса или прочной глины по предварительно вылепленной модели. После просыхания обе половинки, принявшие образ этих форм, вынимаются и склеиваются одна с другой. Дальнейший процесс заключается в зачистке шва склейки, покрытии фигурки слоем грунта и росписи ее.

Так делают игрушки, декоративные куколки для домашних коллекций и разные учебные муляжи.

Известными центрами по изготовлению «танцующих» кукол являются такие города Южной Индии, как Мадрас и Танджавур. Здешние мастера прославились изготовлением четырехчастных кукол, изображающих актеров пантомимически-танцевального театра катхакали, родиной которого является штат Керала. Эти артисты выступают в фантастических и громоздких костюмах, состоящих из широчайших юбок, подобных кринолинам, кофт с длинными рукавами, тяжелых, широких и длинных металлических ожерелий и высоких сложных шлемов; на их лица накладывается затейливый грим из окрашенной рисовой пасты, который после высыхания напоминает маску. Все это с абсолютной точностью воспроизводится в упомянутых куклах, высота которых колеблется от 30 см до 1,5 м.

Мастера делают четыре части куклы (каждую — методом закладки бумажной массы в две половинки формы): 1) круг-

лую массивную подставку с приделанными к ней ногами; наверху ноги соединены и заканчиваются конусом, в который вправлена проволочная вертикальная петля, имеющая посередине прогиб; 2) юбку, завершающуюся наверху аналогичным конусом с такой же петлей, но расположенной с поворотом на 90° по отношению к петле на верхушке ног; петля юбки имеет аналогичное продолжение вниз, внутрь юбки, прогибом которого она опирается на прогиб петли ног; 3) корпус с руками, тоже полый изнутри, как и юбка, и имеющий в «шее» такую же сквозную двойную петлю, повернутую под углом 90° по отношению к петле юбки, на которую она опирается; 4) голову, тоже полую, в верхней части внутреннего свода которой укреплена одна петля, обращенная вниз и опирающаяся на верхнюю петлю корпуса. Все эти проволочные сочленения рассчитаны в своей форме и прогибах так, чтобы обеспечить подвижность всех частей куклы; от малейшего толчка эти части приходят в движение, причем колебания каждой из них происходят поочередно в направлениях слева-направо и вперед-назад, чем и обеспечивается эффект жизненности этих движений.

Раскраска кукол производится так тщательно и так точно воспроизводит цвета одежды каждого танцора, что мастера, изготовляющие их, всегда имеют широкий рынок сбыта — ведь искусство катхакали очень популярно в Индии. Помимо четырехчастных кукол бывают и менее сложные — двухчастные, изготовляемые во многих областях страны.

Любительские изделия из папье-маше, в отличие от описанных, как правило, изготовляются женщинами, и в основном в Северной Индии. Кроме того, если куклы и муляжи по технике изготовления можно условно назвать «вынимаемыми из формы», то эти изделия являются «снимаемыми с формы». Формами для них могут стать любые предметы утвари, лишь бы их нижняя часть не имела выпуклого орнамента или рубцов, которые могут помешать отделению высохшей бумажной массы.

Женщины, которые делают такие изделия, собирают в мешки или корзинки всю бумагу, которая попадает под руку. Накопив ее в достаточном количестве, они замачивают ее на 10—12 дней в воде и смешивают затем с крахмальным или мучным клейстером, добавляя к этой смеси немного глины, коровьего навоза, половы, а иногда и мелкой соломенной сечки. Подготовленной массой ровно обмазывают нижнюю часть глиняного или металлического сосуда до того места, где он начинает сужаться к горловине. Иногда под массу на сосуд накладывается кусок старой ткани. Затем сосуд опрокидывается вверх дном и нанесенная на него масса сохнет на солнце. Высохшую заготовку снимают с сосуда, заравнивают края, зачищают поверхность и покрывают ее белой или окрашенной грунтовой основой. После просыхания основы изделие разрисовывают от руки, нанося на него узоры, отражающие фантазию и вкус хозяйки.

Эти изделия чаще всего имеют вид мисочек и мисок самого разного размера, но если формой служит цилиндрический сосуд, то и изделие имеет форму открытой банки.

Ко всем этим вещам иногда отдельно формуют крышки. Сосуды, изготовленные в этой технике, используются в хозяйстве и в качестве декоративных чаш или ваз, и в качестве мисок, в которых держат пряности, орехи, фасоль, горох и т. п. Ни один вид сосудов из папье-маше не используется для хранения влажных или жидких веществ, так как этот материал легко размокает.

Из папье-маше делают также маски, которые бывают трех видов: декоративные, театральные и ритуальные.

Декоративные маски вешают на стены комнат в качестве предметов убранства. Они изображают обычно лица тех или иных мифических или эпических персонажей и чаще всего бывают небольшими.

Театральные маски используются, как правило, во время праздничных выступлений народных артистов и любительских представлений, на которых играются сцены из эпоса. Наиболее часто это бывают маски, изображающие животных (особенно — обезьян для представлений «Рамаяны») и демонов; актеры, изображающие положительных героев, выступают обычно без масок [247, с. 81]. Театральные маски делают повсеместно, и особо прославленные центры их изготовления выделить трудно. Наиболее известны, пожалуй, некоторые из центральных округов штата Раджастхан, где в начале лета проводятся представления, связанные с мифами о десяти воплощениях бога Вишну, и где для этих представлений делают маски богов, героев, демонов, животных и т. д.

Изготовлением ритуальных масок славятся некоторые округа штата Орисса, где в них исполняют танцы «чхау», связанные с культом бога Шивы, и штата Андхра-Прадеш, где маски используются для представлений в честь бога Вишну [210, с. 38].

Ритуальные маски из папье-маше изготовляются также в штате Западный Бенгал. Здесь в дни храмовых праздников исполняются религиозные танцы, изображающие борьбу богов с демонами; танцоры при этом надевают не только особые костюмы, но и очень искусно сделанные сложные маски, выполненные по древним традиционным образцам и напоминающие маски танцоров, которые выступают на храмовых буддийско-ламаистских праздниках в Непале, Тибете или Сиккиме.

3. ОБРАБОТКА СЛОНОВОЙ КОСТИ

Изделия из слоновой кости обнаружены при раскопках в широком ареале распространения цивилизации долины Инда, т. е. во многих районах северо-западной части субконтинента.

Вещи, выточенные или вырезанные из слоновой кости, во множестве найдены также во время проведения археологических работ в других областях Индии, где их датировка колеблется в широких пределах, начиная от VII—V вв. до н. э. и кончая эпохой средневековья [105, с. 1].

Памятники литературы Индии самых разных исторических периодов содержат описания предметов из слоновой кости, из которых явствует, что этот материал использовался очень широко для изготовления вещей как бытового, так и чисто декоративного назначения. Из слоновой кости вырабатывали рукоятки мечей, сидения, троны, ножки для столиков и лож, надвратные и надверные украшения, столбики для паланкинов и навесов, ширмы, ручки опахал и царских зонтов, женские и мужские украшения, фигурки богов, людей и животных, гравированные пластинки, шахматные фигурки и т. п. Все эти вещи дорого ценились и были в употреблении только в среде знати и зажиточных людей.

Изделия из слоновой кости издревле шли также на экспорт, о чем свидетельствуют многочисленные упоминания в произведениях греческой и римской литературы. В странах Запада они были предметами роскоши и соответственно стоили очень дорого.

Умение обрабатывать слоновую кость оценивалось в шильпашастрах как божественное мастерство [115, с. 4], и резчики по кости были в основном придворными ремесленниками или же жили и работали при храмах. Буддийские сказания — джатаки также содержат много упоминаний об изумительном искусстве этих резчиков и о том, что на базарах их изделия ценились очень высоко, а значит, и приобретать эти вещи могли только состоятельные люди. В «Артхашастре» указывается, что за похищение изделий из слоновой кости налагается штраф как за похищение ценных предметов и что перевозить эти вещи следует по лучшим караванным путям [10, с. 209].

В соответствии с древними предписаниями, слонов нельзя было убивать для добывания их бивней, но необходимо было содержать в заповедниках или отлавливать и обрезать бивни, «оставляя количество, равное объему основания бивней. (Бивни следует обрезать) каждые два с половиной года у слонов, происходящих из речной местности, и каждые пять лет — у слонов, происходящих из горных областей» [10, с. 209, 336].

Эти сведения очень важны, так как являются прямым подтверждением того, что производству изделий из слоновой кости придавалось большое значение, и оно явно играло весьма заметную роль в экономической жизни древнеиндийских царств и княжеств.

В средние века эта роль не стала менее значительной — и в мусульманских империях, и в индусских феодальных государствах изделия резчиков по слоновой кости всегда пользовались



Богиня Дурга (слоновая кость)

широким спросом, и иметь во дворце или в доме значительное количество этих изделий было вопросом престижа.

К началу XX в. определился круг вещей, который мастера продолжают в основном вырабатывать и в современной Индии. Из-за отсутствия спроса прекратилось изготовление таких предметов, как троны, ложа, паланкины или надвратные украшения, и повсеместно утвердилось производство мелкой пластики: коробочек и шкатулок, рамок, оправы для ручных зеркал, гребенок, женских украшений и других декоративных изделий.

Темами изображений часто служат сюжеты из мифов, особенно эпизоды из жизни бога Кришны: его детство, сражения с демонами, любовные встречи с Радхой, танцы с пастушками — «раслилы» и т. д.; часто эти изображения располагаются в обрамлении из тонко вырезанных переплетающихся цветов и листьев или на фоне пейзажа [181, с. 50—52].

Кришна вместе с Радхой или без нее, а также Лакшми — богиня счастья и процветания, Сарасвати — богиня знаний, бог Шива со своей супругой Парвати и, реже, слоноголовый бог Ганеша — эти персонажи мифов повсеместно изображаются не только на разных предметах, но и в виде объемных скульптурных фигурок или многофигурных композиций из слоновой кости. Часто воспроизводится и очень распространенный сюжет из «Махабхараты», изложенный в ее философской части, «Бхагавадгите»: Кришна, служивший в великой битве на Курукшетре, которая описывается в этом эпосе, колесничим одного из пяти царевичей Пандавов, Арджуны, поясняет ему смысл и цель этой битвы и необходимость преодоления всех внутренних сомнений

и колебаний. Широко встречается и изображение главных героев другого эпоса, «Рамаяны»,— Рамы, его жены Ситы и его брата Лакшмана (этих двух героев легко отличить по тому признаку, что они всегда изображаются с луками).

В число объемных композиций бытового содержания входят изготовляемые чаще на северо-востоке страны изображения крестьянина, едущего на крытой арбе, в которую запряжены два вола. Делают и фигурки женщин с кувшинами для воды, и фигурки танцовщиц.

Из животных изображают чаще всего слона или шествие слонов — один другого меньше (обычно их бывает семь или девять). Изображениями слонов, а иногда и других животных или птиц украшают и стенки декоративных ажурных или полупрозрачных фонарей, что представляет собой разновидность скульптурной резьбы — объемно-плоскостную скульптуру.

Особым видом обработки поверхности изделий из слоновой кости является ее окраска или разрисовка цветными лаками. Предметы такого характера дошли до нашего времени от эпохи средневековья, но неизвестно, было ли это искусство распространено в более раннее время. Рисунок из лака наносится по гравированному узору и имеет поэтому линейный характер [126, с. 176]. Для нанесения рисунка поверхность изделия покрывают воском, на нем прочерчивают требуемые линии и заливают эту поверхность соком лимона. Через определенный промежуток времени поверхность вновь заливается, на этот раз краской; когда краска высыхает, воск соскребают и поверхность изделия шлифуют, причем в линиях рисунка, протравленных соком, красящее вещество остается [109, с. 136].

Окраска производится также кистью по поверхности изделия. Раньше использовали естественные красители, но в наше время все в большей и большей мере употребляют химические.

Слоновая кость, добываемая в Индии, различается по своим качествам; лучшей считается та, что добывается в Ассаме. Есть разница и между бивнями одомашненных и диких слонов — первые более хрупкие и не так долго сохраняют изначальный белый цвет (это, видимо, зависит от состава пищи, которую домашние слоны получают не из леса, а от человека). Вообще же индийская слоновая кость на международном рынке ценится ниже африканской, так как с течением времени она желтеет. Поэтому бивни служат предметом ввоза в Индию из стран Африки [257, с. 4], хотя основная часть изделий изготовляется из местного материала.

Весь процесс обработки производится вручную. Сначала бивень распиливают, отделяя его толстую, полую внутри часть (эта полость у живого слона заполнена костным мозгом, и если бивни берут от живых животных, то спиливают их выше полой части); затем массивную среднюю часть отделяют от сравнительно тонкого конца бивня. Все эти части предназначаются

для разного вида изделий: мелкие вещи и браслеты делают из верхней, тонкой части бивня, крупные фигуры — из средней, а толстая, нижняя часть распиливается на пластины, на которых вырезают большие рельефные композиции.

Перед началом расточки с заготовки счищают верхнюю корку сероватого цвета, обнажая белое костное вещество. Расточка производится при помощи напильников, резцов и рашпилей разного калибра. Отбелку производят при помощи перекиси водорода.

В прежние времена мастера держали заготовку при расточке в руках, придерживая ее также стопами ног. Сейчас почти во всех домашних мастерских есть тиски; в некоторых мастерских имеются уже и сверла с электрическим приводом, что значительно облегчает и ускоряет работу. Полировка производится либо меловым порошком, либо (на юге) при помощи толстой жилки листа хлебного дерева, смоченной в воде. Она шероховата, очень прочна, хорошо полирует кость и не оставляет на ней царапин.

Тонкие фигурные пластинки слоновой кости, как плоские, так и выпукло профилированные, как гравированные или окрашенные, так и обладающие чистой ровной поверхностью, используются в Индии и для инкрустации изделий из дерева или других материалов. В ряде областей Южной Индии такими пластинками принято украшать музыкальные инструменты. На севере и северо-западе страны их используют для инкрустирования деревянных предметов — главным образом поверхности декоративных столиков, ширм, рамок, крышек альбомов, шкатулок и т. п.

Из множества индийских центров по производству изделий из слоновой кости и по их сбыту внутри страны следует упомянуть Дворец слоновой кости в г. Дели, ряд центров на востоке Индии — в штатах Ассам, Западный Бенгал и Андхра-Прадеш, на западе — в Бомбее и на юге — в штате Керала.

4. ПЛЕТЕНИЕ

Плетением бытовых и декоративных изделий занимаются не только ремесленники-профессионалы, но и многие представители племен и сельские жители из незажиточных слоев, обычно принадлежащие к традиционно низким кастам. Без плетеных изделий не обходится ни одна семья в Индии, поэтому спрос на них на внутреннем рынке никогда не падает.

Первое место в ряду этих изделий занимают циновки. На циновках сидят и спят, на них сервируют пищу, ими завешивают окна и двери, их прибивают к стенам и постилают на лежанки-чарпои. Из-за столь большой потребности в этих вещах их производят практически в каждой деревне. Размеры и тонкость выработки циновок зависят от их назначения. Их плетут из

соломы, получаемой от культивируемых растений, из волокон дикорастущей травы мундж (Saccharum Munja), из кокосового волокна — койра, из волокон финиковой, талипотовой и некоторых других видов пальм, из пальмовых листьев, из бамбука, из волокон конопли, осоки (последний вид сырья используется для выработки утка на основе из грубых хлопчатобумажных нитей) и целого ряда других волокнистых растений.

Известностью пользуются бенгальские, тамильские и керальские циновки.

Бенгальские циновки вырабатываются из трав ситальпати (Maranta Dichotoma) и мадур (Cyperus Tegetum). Ситальпати растет на заболоченных землях, и циновки, сделанные из нее, отличаются шелковистой, скользкой и прохладной на ощупь поверхностью. Стебли этой травы расщепляют на тонкие волокна, которые тщательно отскабливают и заглаживают. Эти тонкие волокна сплетают затем в циновки, создавая в процессе плетения геометрические узоры — клетки, зигзаги, косые полоски и т. п., а иногда выплетают и узоры в виде листьев и фигур людей и животных. Аналогичные циновки делают и из травы куса (Eragrostis Cynocyroides).

Близкие к ним по качеству циновки, называемые «масаланда», делают главным образом в округе Миднапур из тростника. Его три дня держат на солнце, затем замачивают в воде на 1—1,5 часа, после чего расщепляют и часть волокон окрашивают в красный цвет — из них на таких циновках делают кайму. Концы волокон требуемой длины закрепляют на двух бамбуковых брусьях, туго натягивая эту основу, а затем переплетают их поперечными волокнами, создавая узоры мозаичного характера.

На юге, в округе Паттамадаи (штат Тамилнад), делают тончайшие циновки, комбинируя основу из витой шелковой пряжи и уток из тонких, подобных нитям волокон растущей возле водных источников травы кораи (вид папируса). Основу натягивают на станок и над ней ставят скамью, на которой сидит женщина и при помощи бамбуковой иглы протягивает волокна кораи через нити основы. Подготовка травы — это длительный процесс, которым занимаются мужчины. Стебли кораи расщепляют пополам и подсушивают в тени, затем половинки расщепляют на тонкие волокна и сушат на солнце в течение месяца, все время переворачивая; вслед за этим их замачивают в воде на семь дней и расщепляют дальше, тщательно очищая каждое волокно, после чего снова сушат в тени. Затем, если требуется, волокна окрашивают, опять сушат и в последний раз опускают в воду тогда, когда продевают иглу. (Края циновок потом обшиваются шелковой нитью.)

Это настолько трудоемкая работа, что в день удается сделать не больше 20 погонных сантиметров. Поверхность готовой циновки полируется мягким шлифовальным камнем, и в ре-

зультате всех этих усилий создается плетение, подобное тонкой ткани — такую циновку можно складывать, как платок, и носить с собой [211, с. 142—143; 256, с. 63—69].

Здесь же делают и грубые циновки из волокна алоэ, и средней тонкости — с утком из кораи и основой из хлопчатобумажных нитей. Для многих циновок волокна окрашивают в яркие тона и составляют из них разные узоры в процессе плетения. В качестве отделки применяют и нить зари.

Часто изготовлением более грубых сортов циновок от начала и до конца процесса занимаются женщины, расщепляя алоэ или кораи на толстые волокна.

Как в производстве тончайших циновок, так и в выработке молитвенных ковриков для мусульман заняты главным образом местные мусульмане. На плетеных ковриках, обычный размер которых бывает около 45×120 см., в середине изображается мечеть, купол которой, где бы коврик ни расстилали для совершения молитвы, должен быть обращен в сторону Мекки.

Циновки разного качества вырабатываются и в других южных штатах.

В штате Андхра-Прадеш плетением циновок из волокон конопли занимается преимущественно каста четтиар. Мужчины из этой касты собирают стебли растений, сушат их 4—5 дней, бьют о камень, очищая их таким путем от кожуры, листьев и семян, и оставляют лежать месяца на два. После этого стебли вымачивают дней 5—6 в воде (чаще всего — в деревенском пруду), снова выколачивают в воде, отмывают и сушат в небольших конических стогах, сметанных вокруг шеста, вручную отдирают волокна от оставшейся кожуры и одно от другого и отдают это подготовленное сырье женщинам. Женщины прядут тонкие конопляные бечевки и плетут или, точнее, ткут из них циновки. Готовые вещи обрызгивают рисовым отваром, а затем мужчины сильно растягивают их на брусьях и сушат. Узор вырабатывается и путем использования окрашенной пряжи, и путем выработки рисунка из однотонной пряжи в процессе плетения.

В Керале главным сырьем для плетения служит койр — кокосовое волокно. Его следует снять с поверхности ореха не позже чем через 6—7 дней после того, как орех был сорван, в противном случае оно станет слишком сухим и грубым. Снятое с ореха волокно замачивают в воде лагун, озер, прудов или каналов, иногда закапывая его в глинистое или песчаное дно водоемов. От длительности вымачивания и свойств воды (от пресной до соленой) зависит качество койра. Для получения грубого коричневатого волокна его вымачивают 1—2 месяца, а лучшие сорта, именуемые «анджeнго» и «вайком», получаются из волокна, вымоченного в течение 8—12 месяцев. После этого волокно тщательно промывают, выбивают из него палками на камнях или срезах стволов деревьев все остатки жестких частиц,

и затем женщины вручную раздирают волокно и прядут его в нити требуемой толщины.

Основными видами изготовляемой здесь продукции служат дорожки, большие и маленькие циновки, ворсовые ковры и коврики.

Дорожки ткут на горизонтальных станках, пропуская челнок между широко раздвигаемыми нитями основы. Челнок делают из части скорлупы кокосового ореха, придавая ей форму заостренной лодочки; в эту лодочку вкладывают моток волокна, имеющий овальную форму. Такое плетение настолько близко процессу ткачества, что трудно с определенностью называть его именно плетением, хотя по исходному материалу и вырабатываемой продукции оно все же относится к этому виду ремесла.

Длина таких дорожек достигает 40—50 м. Их можно использовать для застилки полов в длинных коридорах, можно и разрезать на куски требуемого размера. Если их разрезают, то концы заделывают тремя способами: 1) отступая от края на 4—5 см, прошивают концы в несколько рядов, а затем выдергивают уток по краям, оставляя бахрому из концов волокон основы; 2) не прошивая, так же выдергивают по краям уток, а волокна основы заворачивают и протягивают обратно в ткань плетения (это более трудоемкий и поэтому более дорогой способ); 3) обвязывают концы — обычно джутовым волокном.

Циновки из койра плетут по заданным размерам, нанося на них орнамент либо в процессе плетения, путем различной комбинации неокрашенных волокон основы и утка, либо используя окрашенное волокно. Так изготовляются и циновки, которыми покрывают полы, кровати или которыми завешивают стены, и маленькие циновки-салфетки, которые подкладывают под столовые приборы, чайники, вазы и т. п.

Ворсовые изделия или плетут из грубого волокна, продергивая и вывязывая его пучки по нитям основы,— это обычно бывают небольшие коврики для вытирания обуви, которые кладут к дверям (такие коврики часто украшают узорами в процессе изготовления, используя окрашенное волокно),— или вырабатывают из тонкого волокна в технике ковроткачества, и тогда они используются как ковры для покрытия пола. Узоры и на циновках, и на коврах ремесленники обычно вырабатывают в соответствии с пожеланиями заказчиков [4].

Кроме койра в Керале, как и в ряде других областей, используются для плетения алоэ, трава кора, или кораи (уже описанная выше), и листья пальм.

Основу для циновок из травы кора в Керале делают не из шелковых и хлопчатобумажных нитей, а из волокон алоэ (алоэ гигантское — растение типа агавы, имеющее широкие волокнистые листья, достигающие 1,5 м в длину). Листья алоэ замачивают в воде, пока они не начнут загнивать, затем их бьют

палками, чтобы отделить волокно от мякоти, сушат его и свивают на прялках в тонкие бечевки. Эти бечевки натягивают на раму станка в качестве основы циновки, а утком служат волокна кора, протягиваемые, как и в Тамилнаде, при помощи длинной бамбуковой иглы.

Для изготовления шляп, дамских сумочек, небольших циновок, зонтиков, декоративных корзинок и других подобных предметов широко используются листья кокосовой, пальмировой и некоторых других видов пальм, а также листья ананасного растения.

Процесс изготовления таких изделий, начиная от сбора листьев и кончая плетением, часто бывает разделен между различными группами населения. Листья дикорастущих пальм собирают люди из лесных племен и продают их изготовителям волокна, а те, в свою очередь, сдают готовое волокно красильщикам, которые потом передают его плетельщикам. Но многие плетельщики сами занимаются всей этой подготовительной работой, особенно если они связаны с выращиванием культивируемых растений [109а, с. 65].

Деревенские плетельщики, как правило, не занимаются изготовлением вещей, имеющих спрос у туристов или зажиточных горожан. Поэтому сумочки, красивые веера, шляпы тонкого цветного плетения или маленькие декоративные циновки — все это вырабатывается в домашних хозяйствах жителей тех деревень, которые связаны с городскими центрами сбыта или живут в районах, прославившихся данным видом ремесла и потому посещаемых скупщиками.

Организации по поощрению ремесел создают новые центры производства, обеспечивают сбыт продукции и включение особо привлекательных ее видов в списки предметов экспорта. В результате их деятельности за последние 15—20 лет появилось много подобных центров, особенно в тех областях, которые известны производством высококачественных плетеных изделий [76].

Красивые корзинки самой разнообразной формы изготовляются практически во всех областях Индии. Их делают из травы, тростника, бамбука, ивовых прутьев, листьев пальм и других исходных материалов. На северо-западе, например, делают узорные корзинки раффиа, оплетая тонким цветным волокном кольца из тростника, а затем соединяя эти кольца одно с другим в соответствии с задуманной формой.

В Бихаре, помимо корзинок, изготовляют плетеные модели храмов и домиков, а также объемные фигурки людей и животных. Для этой работы используется трава сикки, обильно растущая в период муссонов. Ее собирают, расщепляют, окрашивают часть волокон в красный, черный, синий и зеленый цвета и держат в доме. Когда у женщин есть свободное время, они занимаются этим художественным ремеслом. Требуемая форма

вырабатывается из стеблей соломы, сшиваемых волокнами сикки, продетыми в иглу [93а, с. 20—21].

Это ремесло сейчас очень поощряется как одна из форм древнего искусства женщин Бихара.

5. ИЗДЕЛИЯ ИЗ КАМНЯ, РОГА, РАКОВИН

Камень. В Индии залегают и издревле добываются для обработки многие породы камня — черный и серый гранит, песчаник разных цветов, мрамор, алебастр, мыльный камень, нефрит и др. В памятниках древнеиндийской литературы есть упоминания о том, что в различных областях страны изготовлялись каменные мурти, или пратима,— изображения богов, и целый раздел этой литературы посвящен предписаниям, касающимся точных размеров всех мурти и взаимных пропорций их отдельных частей (таков, например, трактат «Брихатсамхита», созданный Варахамихирой в конце IV — начале V в. н. э.).

Вопрос о том, является ли изготовление каменных скульптур отраслью художественного ремесла или видом изобразительного искусства, еще не решен. Поскольку в традиционном искусствознании принята последняя точка зрения, мы не будем здесь углубляться в этот спор и остановимся лишь на использовании камня в декоративно-прикладном искусстве. По-видимому (во всяком случае, применительно к Индии), границу между двумя упомянутыми областями искусства следует проводить исходя из размеров изделий; в таком случае изготовление мелкой каменной пластики нужно относить к художественному ремеслу.

Ремесленники-камнерезы в течение тысячелетий изготовляли фигурки богов и священных животных, и такие фигурки можно и в наши дни видеть в Индии повсеместно — в храмах и домашних алтарях, в часовнях или просто на дорогах и под деревьями возле деревень. Для таких фигурок используют, как правило, камень местного залегания. На юге страны наиболее часто обрабатывают гранит, на западе — мрамор, на востоке — мыльный камень и почти повсеместно — розовый и серый песчаник.

Камнерезы издавна были заняты и изготовлением художественных решеток для дворцовых окон и выработкой рельефного орнамента для стен дворцов и храмов.

Начиная с XII в., как отмечалось, в Индии и в архитектурном убранстве зданий, и в отделке бытовых предметов стал распространяться мусульманский стиль. В результате в стране (особенно в ее северных районах) внедрился такой же геометрический и растительный орнамент, какой был широко известен в странах Ближнего и Среднего Востока, и приемы украшения многих изделий стилизованным куфическим письмом. Орнаменты такого стиля часто включали в себя отдельные детали, сде-

ланные приемом инкрустации тонких пластинок полудрагоценных камней, как это можно видеть на стенах прославившегося своей красотой мавзолея Талж-Махал в г. Агра (XVII в.) и на мраморных и алебастровых шкатулках, пепельницах, подносах и прочих подобных вещах из Агры, Дели, Лакхнау и ряда других центров, где были дворы правителей-мусульман.

Обработкой нефрита и других полудрагоценных камней издавна славится Гуджарат. Из нефрита, агата и сердолика здесь вырабатывают вазы, чаши, декоративную посуду, подсвечники, браслеты, бусы (широко экспортируемые сейчас во многие страны) и т. п. Небезынтересно отметить почти полную идентичность таких бус тем, которые были обнаружены в областях цивилизации Хараппы. Описание процесса их изготовления в ту далекую эпоху, приведенное в книге Маккея [39], вполне применимо и для описания подобного процесса в наши дни.

Раджастхан известен своей мелкой каменной пластикой и такими изделиями, как шкатулки, стенки и крышки которых украшены рельефными изображениями животных и растений.

В эпоху наибольшего распространения буддизма, судя по частым указаниям в источниках, изготовлялось много разных мелких поделок из горного хрусталя. Впоследствии эта ветвь ремесла пришла в упадок и стала возрождаться только после обретения Индией независимости [211, с. 57]. Сейчас во многих городах Северной Индии из горного хрусталя делают рукоятки для декоративного оружия и для зонтов, мелкие туалетные принадлежности, женские украшения и другие предметы роскоши.

В индустрии сувениров наиболее заметное место занимают небольшие по размеру и соответственно незначительные по весу каменные изделия (вес играет роль при вывозе этих изделий туристами воздушным путем): различные женские украшения, запонки, портсигары, брелоки и другие подобные вещи.

Рог. Обработкой рога занимаются либо члены каст ремесленников, считающихся низкими в индусской кастовой иерархии (это связано с тем, что рог берется от мертвых животных, до которых, по традиции, могли дотрагиваться только неприкасаемые), либо мусульмане и христиане, для которых не существует столь строгих кастовых запретов.

Из рогов буйволов, зебу и разных видов оленей и антилоп издавна вырабатывались предметы самого разного бытового и декоративного назначения. Время изготовления наиболее древних из них определить довольно трудно. Некоторые каменные статуи, датируемые серединой I тысячелетия н. э., имеют в руке рог, игравший, возможно, роль музыкального духового инструмента. Таким инструментом могли пользоваться только члены низких каст, к каковым традиция издавна и относила музыкантов, аккомпанировавших танцам, которые исполнялись гетерами, уличными плясунами или храмовыми танцовщицами — девадаси.

В среде бенгальцев, относящихся к кастам, которые также не причисляются к высоким, принято пользоваться пуговицами, сделанными из рога. Раджпуты пользовались кинжалами, выточенными из рогов винторогой антилопы,— часть черепной кости обтачивали как рукоятку, а из обоих рогов делали двухклинковый кинжал, укрепляя его металлическими пластинами, охватывавшими с двух сторон кисть руки.

В наше время из рога стали вырабатывать широкий ассортимент изделий, пользующихся спросом как на внутреннем, так и на внешнем рынке: коробки, пепельницы, трости, вазы, гребни, мундштуки, ножи для разрезания бумаги и т. д. Широко употребляется рог для изготовления декоративных фигурок, в большом количестве экспортируемых в другие страны: рыбок, птиц, быков, змей, крокодилов, слонов и т. п. Сама фактура этого материала, его природные оттенки и прожилки дают возможность создавать очень красивые и выразительные вещи.

Рог используется также для изготовления бус, серег, брошей, браслетов и других украшений; удачно подобранный, он напоминает нефрит или перламутр. Часто утилитарные поделки из рога (шкатулки, настенные декоративные пластинки) украшают инкрустациями из слоновой кости или металла; при этом иногда используют серебро, но чаще бронзу.

Процесс обработки рога не очень сложен. Его распиливают на части требуемой величины, вымачивают их в кокосовом масле и нагревают у огня или над углями до размягчения, а затем вручную лепят из них предмет нужного вида или впрессовывают их в деревянные формы; затвердевшие вещи зачищают, наносят на них гравировкой желаемый рисунок и полируют до блеска.

Наиболее дорогие изделия вырабатывались прежде из рога носорогов. Это были чаши, рукоятки для оружия, настольные декоративные изделия, причем все они, как правило, богато украшались инкрустацией и резьбой. Но за последние годы их производство почти совсем прекратилось, так как носороги живут в заповедниках и строго охраняются государством.

Роговые пластинки разной величины используются мастерами также для инкрустации по дереву, в процессе которой создаются разнообразные и высокохудожественные узоры.

Основными центрами производства изделий из рога являются: в Восточной Индии — штаты Бихар, Западный Бенгал и Орисса, в Южной — штаты Андхра-Прадеш и Керала, в Западной — штаты Раджастхан и Махараштра [211, с. 147].

Раковины. Традиционным материалом для многих поделок служат морские раковины самых разных видов, добываемые вдоль всей прибрежной полосы Индии. Из них издревле изготовляли разнообразные вещи. Также издревле, судя по мифам и по древнейшим рельефам и скульптурам, спирально завитые белые раковины овальной формы являлись предметами ритуального назначения, и эта их функция сохранилась до наших дней.

Во-первых, они являются атрибутом бога Вишну, который всегда изображается с такой раковиной в одной руке; во-вторых, такие раковины верующие приносят в вишнуитские храмы и хранят их на домашних алтарях; в-третьих, при восходе солнца многие ортодоксально верующие люди трубят в эти раковины, извлекая из них однотонный гулкий звук; в-четвертых, в качестве музыкального инструмента эти раковины используются при проведении религиозных процессий. В двух последних случаях их оправляют в драгоценные металлы и гравируют.

Бенгальцы из таких раковин делают браслеты, которые замужние женщины носят по одному на каждой руке. Для изготовления подобных браслетов раковины распиливают на кольца (многие зажиточные ремесленники в городах теперь оборудовали свои мастерские круглыми пилами с электрическим приводом), а затем на поверхности браслетов вручную вырезают узор способом высокого рельефа. Обычно это бывают изображения стилизованных цветов, рыбок, уток или звеньев цепи; иногда браслеты украшают инкрустацией драгоценными металлами или гравируют и узор заполняют цветным лаком. Из таких раковин делают и кулоны, и кольца для салфеток, и серьги, украшая эти вещи в той же технике, что и браслеты.

Двустворчатые раковины жемчужниц служат для изготовления перламутровых пластинок, которые, как указывалось, затем используются при инкрустации самых разных поделок из дерева и камня. Прославленный памятник архитектуры мусульманского стиля — мавзолей духовного наставника императора Акбара, Салима Чишти (XVI в.), расположенный в «мертвом городе» Фатехпур-Сикри близ г. Агры, изнутри украшен сложнейшим набором мелких пластин цветного перламутра, сияющего всеми оттенками радуги.

Маленькие раковины-каури издавна использовались для аппликирования тканых изделий — ритуальных головных уборов, нагрудников, поясов и передников. Из каури низали гирлянды, подвешиваемые к свадебным «коронам», их нашивали на конскую, слоновью и верблюжью сбрую, считая, что они приносят счастье. В древней Индии они были в ходу в качестве денег. Ныне из каури и из других мелких раковин делают ожерелья, которые входят в убор невест. Мелкими океанскими раковинами самой разной формы и цвета оклеивают стенки шкатулок, подставки для настольных ламп, рамки и многие другие предметы, но этот прием их использования не является традиционно индийским — он, по всей видимости, был заимствован у европейцев.

Большие раковины (до 20—25 см в диаметре) вошли в широкое употребление в XX в., когда из них начали делать декоративные предметы для убранства квартир: вазы на фигурной серебряной или бронзовой ножке, красиво просвечивающие абажуры, чаши и другие подобные вещи. Эти предметы скупают в

эмпориумах главным образом иностранные туристы, но и в домах зажиточных индийцев тоже можно часто видеть такие изделия. Их принято дарить женщинам, так как в традиционных представлениях раковина связывается с семейным покоем и процветанием.

Это дорогие вещи, и они являются предметом экспорта; бесконтрольный вывоз раковин за пределы страны запрещен законом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На страницах одной монографии невозможно дать исчерпывающее описание всех типов индийского художественного ремесла. Как видно из приведенного выше материала, богатство и разнообразие этой отрасли хозяйственной деятельности жителей Индии столь велики, что каждый вид ремесла заслуживает отдельной книги.

Социально-экономические изменения в жизни современного индийского общества очень заметно отражаются на бытовом укладе зажиточных слоев городского населения — в этой среде заметно растет стремление к «европеизации» своего образа жизни. Но даже в этих слоях общества не иссякает потребность в пользовании предметами национального ремесленного производства. Это можно проследить в стремлении к сохранению самых разных элементов традиционной одежды, в приверженности к использованию традиционных сосудов, предназначенных как для приготовления пищи или сервировки стола, так и для чисто декоративных целей, в сохраняющейся привычке к орнаментированным предметам меблировки, к разным элементам украшения интерьеров жилых, а часто и служебных помещений, к пользованию такими бытовыми предметами, как покрывала, завесы, ковры и т. д.

Дорогими предметами ремесла принято также украшать залы для приемов, концертные помещения, выставочные залы, отели и другие места, где собирается публика, особенно иностранцы. Такими постоянными или меняющимися экспозициями индийцы стремятся подчеркнуть древность и богатство своих национальных культурных традиций и показать, что эти традиции пользуются в стране всесторонней широкой поддержкой и продолжают успешно развиваться. Впрочем, на некоторые изделия спрос все равно падает с каждым годом, и такие виды ремесел практически отмирают (это относится, например, к рисованным иконам и житийным сюжетам, к производству разного рода холодного оружия и декоративных доспехов и т. п.).

Серьезную угрозу нормальному развитию индийского ремесла представляет ныне развитие «индустрии сувениров». Интенсивный рост туризма и соответственно спроса на сувениры местного производства диктует ремесленникам ускорение темпа их работы. Это ускорение, стремление к которому никогда не

было свойственно индийским мастерам, достигается сейчас двумя путями — либо использованием более совершенной технологии, позволяющей увеличить производительность труда, либо понижением качества продукции и ее стандартизацией.

Первый путь связан с материальными затратами на приобретение современного оборудования (сверл, пил, шлифовальных или точильных станков с электрическим приводом и др.) и поэтому доступен лишь объединениям ремесленников или представителям их зажиточной прослойки. Путь же ускорения выработки за счет снижения качества изделий и их стандартизации стал, к сожалению, предпочтительным для многих мастеров. Поэтому в процессе производства тканей, например, ручная роспись заменяется набивкой штампом, в окраске пряжи вместо трудно вырабатываемых естественных красителей все шире применяются химические и т. п.

Различные организации по охране прав ремесленников, по надзору за качеством их продукции, по ее сбыту и т. д. не могут бороться с процессом стандартизации этой продукции, так как подобная борьба может быть успешной лишь при условии создания для ремесленников хорошей материальной базы и гарантии сбыта их индивидуализированной, а значит, и дорогой продукции. Высоко же оплачивается труд лишь выдающихся мастеров художественного ремесла. Многие из них являются лауреатами премий, учрежденных разными общественными и государственными организациями, в том числе Премии Президента. Об их работах постоянно пишут в газетах и журналах, приобретать их изделия, как бы дорого они ни стоили, считается престижным. Этих мастеров часто посылают за границу на международные и национальные индийские выставки, где они демонстрируют свое искусство.

В целом можно утверждать, что население страны продолжает широко пользоваться предметами художественного ремесла (преимущественно — не очень дорогими), и поэтому значительная часть этих предметов находит сбыт на внутреннем рынке. Внешний же рынок с каждым годом поглощает все больше ремесленных изделий Индии, в результате чего все более заметное внимание уделяется в стране поддержке и поощрению национальных художественных ремесел.

Характерным мероприятием в этом направлении явилась, например, отмена пятипроцентной пошлины на ввоз необработанных алмазов и сорокапятипроцентной пошлины на ввоз других полудрагоценных камней, в результате чего в 1977—1978 гг. экспорт ювелирных изделий, по данным журнала «Индия» (1979, № 3), вырос на 77% по сравнению с предыдущим годом. Общий вклад мастеров индийского художественного ремесла в рост экспорта страны (на 300% с 1970 по 1977 г.) очень заметен, и уже по одной этой причине художественные ремесла Индии заслуживают всестороннего изучения.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава I

[1] Обзор литературы и различные мнения по этому вопросу см. [10, с. 501—525], а также [12, с. 23—27].

[2] О функциях кастовых панчаятов и оплате труда каминов см. [9, 19; 33].

[3] О политике Компании в Индии см. [2].

[4] О действиях вождей восстания см., например, [68].

Глава II

[1] На одной из горельефных фигур храма Дурги в Айхоле (V в. н. э.) особенно четко изображено, как конец опояски, пропущенный между ногами спереди назад, подтыкается у поясницы под опояску и обертывается вокруг нее [245, табл. 5].

[2] Так, главной положительной героиней драмы Шудраки «Глиняная повозочка» [69] выступает гетера Васантасена.

[3] В трактате о театральном искусстве «Натьяшастра», автором которого считается писатель и ученый Бхарата, живший в IV в. н. э. [см. 23, с. 12], говорится, что женщины из высоких и средних каст не могли носить одночастную одежду — «экаваструю», а были обязаны прикрывать и верхнюю часть тела [89, гл. XXIV]; это указание проводит, вероятно, и социальную границу между гетерами и «женщинами из приличных семей».

[4] См., например, рельефы ступы в Бхархуте (II—I вв. до н. э.), расположенном к юго-западу от слияния Джамны и Ганга [262, табл. 14, А].

[5] Эту фигуру принято называть изображением якшини, но, по нашему мнению, она не отмечена никакими чертами, дающими основание для такого названия. Якшини как богини или духи лесов обычно изображались возле деревьев или в их кронах, а фигуры с опахалом, подобные описываемой, встречаются многократно в различных вариантах в рельефах рядом с изображениями богов, богинь, царей или цариц и являются изображениями прислужниц.

[6] См. комплекты фотографий «Patadakal» и «Chola Temples», изданные Археологическим департаментом Индии в 1961—1962 гг.

[7] Роуленд [262, табл. 45] называет его боддисаттвой, а В. С. Сидорова [57, табл. 19] именует якшей.

[8] Краткий обзор тохарской проблемы в соотнесении с историей древней Индии см. [15, с. 479—482].

[9] См. [146, с. 72]; это название дает нам право полагать, что и во времена «Ригведы» словом «атка» обозначалась рубаха.

[10] Все перечисленные названия средневековой мужской одежды приводятся по материалам книги Гхурие [146, с. 146—157].

[11] В личной коллекции автора имеется картинка на шелку, изображающая двух женщин в таком костюме; эта картинка была опубликована на обложке журнала «Иностранная литература» (1975, № 1).

[12] Описание дается по миниатюрам экспозиции Ахмедабадского музея; часть этих миниатюр опубликована в [276].

[1] С тем же словом «урну» лингвисты связывают названия шерсти во многих индоевропейских языках, в том числе нем. Wolle, анг. wool, лит. vilna, русск. волна [217, с. 221—222].

[2] Дукула — «вид тонкой ткани» [10, с. 618]; название растения и ткани из тонких волокон его подкоркового слоя [217, с. 483].

[3] Это подтверждается и предписаниями «Артхашастры» о налогообложении земледельцев, где говорится, что с них следует взимать шестую часть хлопка, полотна, рогожи, шерсти, шелка [10, с. 266].

[4] О том, что в I тысячелетии до н. э. были рабы домашние, монастырские и государственные и что в буддийской литературе встречается термин «песакара-даса», обозначавший ткача-раба, пишет индийский исследователь Чанана [63].

[5] [34, с. 157]; этот вывод данный исследователь основывает главным образом на материалах «Артхашастры».

[6] Так, на Шакунталу надевают «красивое шелковое платье», посылая ее во дворец мужа [31, с. 130]; про молодого царя говорится «одет он был в шелк» [20, с. 20]; там же упоминаются «два шелковых платка» [20, с. 46] и «легкая шелковая нижняя одежда» (видимо, дхоти) царской дочери [20, с. 48—49].

[7] Так, в индусской иконографии бог любви, Кама, изображается с красной кожей; красный цвет считается цветом, определяющим варну воинов-кшатриев.

[8] Как, например, на одежде (лунги) бога Солнца на южной стене Храма Солнца в Конараке (Орисса, XIII в.), или на дхоти «Красавицы с зеркалом» (Декан, XII в.), хранящейся в Национальном музее в Дели, или на дхоти женщин из фризов храмов Бадами и Айхоле (Западный Декан, VI—VII вв.).

[9] Широкая узорная кайма на нижнем крае дхоти отчетливо видна, например, на скульптуре X в. «Девушка с мячом» из Кхаджурахо [144, табл. 250].

[10] Очень интересная (если не единственная, то во всяком случае одна из очень немногих) фигура сохранилась в храме Рамаппа (г. Палампет, штат Андхра-Прадеш). Она привлекает внимание исследователя тем, что на ней четко изображено, как именно использовался в некоторых случаях этот неизменно присутствующий на всех скульптурах длинный узкий шарф: он обвивает здесь, вместо дхоти, верхнюю часть ног и бедра товцовщицы, причем концы его не закреплены — один, пропущенный между ногами спереди назад, свободно развевается сзади, а другой поднят по диагонали к плечу и свисает за плечом. На скульптуре видно, что узор наносился и на поле шарфа: здесь имеется очень четкий узор из зигзагообразных полос, которые нанесены параллельно по всей длине шарфа, ясно показана также кайма этого шарфа. Кайма четко видна также и на набедренных повязках фигур других танцовщиц в этом же храме (открытки, изданные Археологической службой Индии в 1962 г.; дата изображений —XIII в. н. э.).

[11] Словарь приводит здесь же слово «патола» как «род ткани», и нам следует вспомнить, что это название вплоть до нашего времени применяется в Индии к особому типу гуджаратских тканей, изготовленных из пряжи, заранее окрашенной в различные цвета (наносимые на точно рассчитанные отрезки нитей основы и утка).

[12] Здесь необходимо отметить, что иногда, как, например, в пещере № 17, можно видеть своеобразную набедренную повязку, представляющую собой комбинацию двух методов драпировки бедер: неширокой, но длинной полосой ткани сначала туго обертывали бедра и верх ног так, что получались короткие дхоти, а оставшийся конец обводили вокруг и, завязав концы сзади ниже поясницы, оставляли их свободно свисающими [73, табл. LXXI, пещера № 17]. Мы можем условно назвать этот стиль драпировки бедер термином «дхоти — мунду».

[13] В «Повести о браслете» постоянно упоминается жемчуг, который, видимо, был в широком употреблении в стране тамилов.

[14] Основные виды сельского ремесла — плотницкое дело, кузнечное производство, гончарство и кожевенное дело — были лишь незначительно затронуты этими процессами, так как этой продукции метрополия в Индию не ввозила, см. [33, с. 11—15].

Глава IV

[1] Одхни в стиле асавали, или чандери, воспроизводились на миниатюрах школы Кангры и других раджпутских школ.

[2] Одна из надписей эпохи Гупта говорит о том, что женщины носили двухчастную одежду из цветного шелка [91, с. 23].

[3] Подробное описание процессов получения и использования естественных красителей см. [162, с. 14—16; 91, с. 56—58; 108, с. 16—18; 101, с. 306, 307; 211, с. 118—120].

[4] О композиции этих узоров см. [60].

[5] В этих областях в среде аборигенной народности — бхилов распространен обычай наносить магические рисунки на стены домов или на землю во дворе или на ткани, сохраняемые в форме рулонов. Это сцены охоты, сражений, жанровые сценки и т. д. Эти рисунки очень близки рисункам на стенах пещер эпохи палеолита [203а, с. 40—41].

[6] Р. Дж. Мехта пишет, что названия «пхулькари» и «багх» разнятся лишь тем, что первым пользуются в восточных районах описываемой области, а вторым в западных [211, с. 111].

Глава V

[1] По этому вопросу см. [18, с. 16—17, 21—23, 32, 44]; С. Пиггот считал, что эту культуру создало вытесненное сюда арьями население долины Инда [238].

[2] Описание такой техники см. [230, с. 82—89].

[3] Литература по этому вопросу чрезвычайно обширна; из последних работ см. [249, с. 19].

[4] См. [282]; М. Мюллер переводит «лохамани» как «золото», а П. Тиме — как «медь» [281].

[5] Описания и изображения чеканов и других инструментов см. [230, с. 65—80].

[6] В Раджастхане и Махараштре по углам свадебной площадки ставят «пирамиды» из семи уменьшающихся кверху горшков, украшеиных геометрическим узором [112, с. 12].

Глава VI

[1] В Южной Индии домусульманского периода была известна цветная роспись деревянных изделий декоративного назначения (в Тамилнаде до нашего времени сохранилось производство полихромных тарелок, чаш, шкатулок и т. п.), но лаком эти изделия не покрывались.

[2] Автору была предоставлена возможность посетить мастерские нирмала в г. Бенгалуру и ознакомиться там с историей этого ремесла и с процессом производства.

[3] Вся подготовка к окраске известна под названием «дукко», и на всех операциях заняты отдельные специалисты. В производстве нирмала занято около 70% мастеров мусульмаи и 30% — индусов; они именуются «джингар» — «художники» [280, с. 42—63].

[4] О производстве плетеных изделий из койра см. [109, с. 75—98; 103, с. 52—53].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Маркс К. Будущие результаты британского владычества в Индии.— Т. 9*.
2. Маркс К. Ост-Индская компания, ее история и результаты ее деятельности.— Т. 9.
3. Маркс К. Заработная плата, цена и прибыль.— Т. 16.
4. Маркс К. Капитал. Т. I.— Т. 23.
5. Маркс К. Хронологические выписки по истории Индии. М., 1947.
6. Энгельс Ф. Анти-Дюринг.— Т. 20.
7. Ленин В. И. Развитие капитализма в России.— Т. 3.
8. Ленин В. И. Критические заметки по национальному вопросу.— Т. 24.
9. Алаев Л. Б. Южная Индия. М., 1964.

9а. Антонова К. А., Бонгард-Левин Г. М., Котовский Г. Г. История Индии. М., 1973.

10. Артхашастра, или Наука политики. М.— Л., 1959.
11. Бируни Абу Рейхан. Избранные произведения. Т. II. Тш., 1963.
12. Бонгард-Левин Г. М. Индия эпохи Маурьев. М., 1973.
13. Бонгард-Левин Г. М. Некоторые черты сословной организации в ганах и сангхах.— В кн.: Касты в Индии. М., 1965.
14. Бонгард-Левин Г. М., Деопик Д. В. К проблеме происхождения народов мунда.— «Советская этнография», 1957, № 1.
15. Бонгард-Левин Г. М., Ильин Г. Ф. Древняя Индия. М., 1969.
16. Варма Раманивасаи. Раджастхаии марна (на яз. хинди). Джайпур, 1959.
17. Ганди М. К. Моя жизнь. М., 1969.
18. Гусева Н. Р. Джайнизм. М., 1968.
19. Гусева Н. Р. Органы самоуправления в индийской деревне.— В ки.: Индийский этиографический сборник. М., 1961.

19а. Гусева Н. Р. Современное декоративно-прикладное искусство Иидии. М., 1958.

20. Дандии. Приключения десяти принцев. Пер. с санскрита акад. Ф. И. Щербатского. М., 1964.
21. Двадцать пять рассказов Веталы. М., 1958.
22. Дикшит С. К. Введение в археологию. М., 1960.
23. Драматургия и театр Индии. М., 1961.
24. Дьяков А. М. Историческое значение сектантских движений XV—XVII веков в Индии.— В кн.: Доклады советской делегации на XXIII Международном конгрессе востоковедов. М., 1954.
25. Законы Ману. М., 1960.

25а. Жизнь Викрамы. М., 1960.

26. «Индия» (журнал). М., 1975, № 2.
27. Индия. Очерки экономической истории. М., 1958.
28. Искусство Индии. Альбом. Текст С. И. Тюляева. М., 1958.
29. Искусство Индии. Альбом. Текст С. И. Тюляева. М., 1968.
30. История Индии в средние века. М., 1968.

* Произведения К. Маркса и Ф. Энгельса, вошедшие во 2-е издание Сочинений, приводятся по этому изданию, произведения В. И. Ленина — по Полному собранию сочинений.

31. Калидаса. Избранное. М., 1956.
32. Ковры.— «Индия», 1973, № 1.
33. Колонтаев А. П. Разложение сельского ремесла и возникновение новых отраслей мелкой промышленности в Индии. М., 1968.
34. Косамби Д. Д. Культура и цивилизация Древней Индии. М., 1968.
35. Кудрявцев А. Е. Ост-Индская компания в эпоху английской революции (1640—1649).— «Ученые записки факультета исторических наук Ленинградского пединститута им. А. И. Герцена». Т. IX. Л., 1937.
36. Куклы из папье-маше.— «Индия», 1973, № 2.
37. Культура и искусство народов Востока (Труды Государственного Эрмитажа. Т. 5). Л., 1961.
38. Литвинский Б. А. Археологические открытия на Восточном Памире и проблема связи между Средней Азией, Китаем и Индией в древности. Доклад на XXV Международном конгрессе востоковедов. М., 1960.
39. Маккей Э. Древнейшая культура долины Инда. М., 1951.
40. Массон В. М. Культурно-хозяйственные зоны древней Индии.— В кн.: Индия в древности. М., 1964.
41. Массон В. М. Средняя Азия и Древний Восток. М.—Л., 1964.
42. Массон В. М., Сарианиди В. И. Среднеазиатская терракота эпохи бронзы. М., 1973.
43. Махабхарата. Адипарва. М.— Л., 1950.
44. Миниатюры рукописи «Бабур-Намэ». Вступ. ст. С. И. Тюляева. М., 1960.
45. Неру Дж. Открытие Индии. М., 1955.
46. Новая история Индии. М., 1961.
47. Памятники искусства Индии в собраниях музеев СССР. М., 1956.
48. Панчатантра. М., 1972.
49. Плешова М. А. Штат Уттар Прадеш. Социально-политические проблемы. М., 1974.
50. Повести, сказки, притчи древней Индии. М., 1964.
51. Повесть о браслете. М., 1966.
52. «Правда», 23.IX.1974.
53. «Правда», 15.III. 1976.
54. Рейснер И. М. Народные движения в Индии в XVII—XVIII вв. М., 1961.
55. Ригведа. Избранные гимны. Перевод, комментарий и вступительная статья Т. Я. Елизаренковой. М., 1972.
56. Семенова Н. И. Государство сикхов. М., 1958.
57. Сидорова В. С. Художественная культура Древней Индии. М., 1972.
58. Сомадева. Необычайные похождения царевича Нараваханадатты. М., 1972.
59. Сомадева. Повесть о царе Удаяне. М., 1967.
60. Томилина О. Н. Искусство набивки тканей в Индии.— В кн.: Искусство Индии. М., 1969.
61. Хождение за три моря Афанасия Никитина (1466—1472). Изд. 2-е. М.—Л., 1958.
62. Чайльд Г. Древнейший Восток в свете новых раскопок. М., 1956.
63. Чанана Д. Р. Рабство в Древней Индии. М., 1964.
64. Чичеров А. И. К вопросу об экономическом положении купцов и ремесленников Южной Индии в XIV—XVI вв.— «Краткие сообщения Института народов Азии». Вып. XLII. М., 1961.
65. Чичеров А. И. Некоторые данные о ремесленном производстве и торговых связях в районах Восточной и Южной Индии в XVII в.— В кн.: Индия. Очерки экономической истории. М., 1958.
66. Чичеров А. И. Экономическое развитие Индии перед английским завоеванием. М., 1965.
67. Чхандогья Упанишад. М., 1965.
68. Шаститко П. М. Нана Сахиб. М., 1967.
69. Шудрака. Глиняная повозочка. М., 1956.
70. Шукасаптати. М., 1960.

71. Щетенко А. Я. Древнейшие земледельческие культуры Декана. Л., 1968.
71а. Щетенко А. Я. Энеолит Центральной Индии.— «Советская археология», 1965, № 2.
72. Agrawala V. S. India as Known to Panini. Varanasi, 1963.
73. Ajanta Murals. Ed. A. Ghosh. New Delhi. 1967.
74. Appadorai A. Economic Conditions in Southern India (1000—1500). Vol. I—II. Madras, 1936.
75. Archer M. Painting. In: Bihar Handicrafts (Marg Publications). Bombay, [б. г.].
76. Art and Unility from Pineapple and Palm.— «The Hindu», 5.XI.1976.
77. The Art of Phulkari.— «The March of India». July 1960.
78. Art that Lived through Ages.— «Patriot» (Delhi), 3.III.1976.
79. Aryan Subhashini. Folk Embroidery of North-West India.— «Indian Express», 11.I.1976.
80. Ashok Mehta Committee Report on Khadi and Village Industries Commission. Delhi, 1968.
81. Atharva-Veda Samhita. Tr. W. D. Whitney. Vol. I—II. Delhi — Patna — Varanasi, 1962.
82. Attar Dani. Publ. by All India Handicraft Board. New Delhi, [б. г.].
83. Auboyer J. Arts et styles de l'Inde. P., 1951.
84. Ayeen Akbary or the Institutes of Emperor Akbar. Tr. from the Original Persian by F. Glabwin. Vol. I—III. Calcutta, 1783—1786.
85. Bandopadhyaya. B. Hira Potters of Assam.— «Man in India», vol. 41, № 1—4, January — March 1970.
86. Banerji A. Phulkari.— «Marg», vol. VIII, № 3.
87. Basu I. Pottery of India.— «Link», 13.X.1968.
88. Beaumonts R. Carpets and Rugs. L., 1924.
89. Bharata's Natyashastra. Ed. Manmohan Ghosh. Calcutta, 1951.
90. Bhattacharya S. K. The Story of Indian Art. Delhi, 1966.
91. Bhushan J. B. The Costumes and Textiles of India. Bombay, 1958.
92. Bhushan J. B. Indian Jewellery, Ornaments and Decorative Designs. Bombay, [б. г.].
93. Bhushan J. B. Indian Metalware. Bombay, 1961.
93а. Bihar Handicrafts. Marg Publications. Bombay, [б. г.].
94. Bihar through the Ages. Ed. R. R. Diwakar. Bombay a. o., 1959.
95. Birdwood G. The Industrial Arts of India. Calcutta, 1880.
96. Brijbhushan J. Indian Embroidery.— «The March of India», November 1960.
97. Bode W. Teppich Erzeugung in Orient. Vienna, 1885.
98. Brown W. N. The Story of Kalaka. Wash., 1933.
99. Bussagli M., Sivaramamurti C. 5000 Years of the Art of India. Bombay, 1959.
100. Carpets of Kumaon.— «Femina», 17.III.1971.
101. Census of India 1931. Vol. V. P. I.
102. Census of India 1961. Vol. I. P. II-B (ii).
103. Census of India 1961. Vol. I. P. VI. Monograph № 1.
104. Census of India 1961. Vol. I. P. VI. Monograph № 2.
105. Census of India 1961. Vol. I. P. VII-A. Craft Survey. Monograph Series, № 5.
106. Census of India 1961. Vol. I. P. VII-A. Monograph № 2.
107. Census of India 1961. Vol. III. P. VI. Village Survey Monograph, № 13.
108. Census of India 1961. Vol. V. P. VII-A. Selected Crafts of Gujarat, Jari Industry of Surat.
109. Census of India 1961. Vol. VII. P. VII-A. Selected Crafts of Kerala.
109а. Census of India 1961. Vol. X. P. VI. Village Survey Monograph, № I.
110. Census of India 1961. Vol. X. P. VII-A (4 & 5). Handicrafts in Maharashtra.
111. Census of India 1961. Vol. X. P. VII-A (6 & 7).

112. Census of India 1961. Vol. XIV. P. VI-A. Village Survey Monograph, № 1.
113. Census of India 1971. Series 22-West Bengal. P. XI (2).
114. Chako A. D. The Dying Crafts of Rajasthan.— «Sunday Standard (Indian Express)», 21.IX.1975.
115. Chandra M. Ancient Indian Ivories.— «Prince of Wales Museum Bulletin», 1957—1959, № 6.
116. Chandra M. Jain Miniature Paintings from Western India. Allahabad, 1949.
117. Chandra M. The World of Courtesans. L., 1973.
118. Chatterji T. M. Alpona. Calcutta. 1965.
119. Chattopadhyay K. Indian Carpets and Floor Coverings. New Delhi, [б. г.].
120. Chattopadhyay K. Indian Embroidery. New Delhi — Bangalore, 1977.
121. Chattopadhyaya K. Indian Handicrafts. New Delhi, 1963.
122. Childe V. Gordon. The Aryans (A Study of the Indo-European Origin). L., 1926.
123. Chitra V. R., Arinivasan T. N. Cochin Murals. Vol. 1—2. Cochin, 1940.
124. Chopra S. The Art of Bagroo.— «Journal of Industry and Trade» (New Delhi), December 1971.
125. Colebrooke H. T. Observations on the Sect of Jains.— «Asiatic Researches». Vol. IX. Calcutta, 1807.
126. Coomaraswamy A. K. The Arts and Crafts of India and Ceylon. New Delhi, 1971.
127. Coomaraswamy A. K. The Indian Craftsman. L., 1909.
128. Coomaraswamy A. K. Indian Drawings. L., 1910.
129. Co-op Carpets Catalogue. Eluru, 1959.
130. Craftsmen Asked to Combine Tradition with Modernity.— «Times of India», 24.II.1976.
131. McCrindle J. W. Ancient India as Described by Ptolemy. L., 1927.
132. Dev M. R. Strategy for Small Scale Industries.— «Industrial India. Annual 1970». Bombay.
133. Dhama B. L., Chandra S. C. Khajuraho. New Delhi, 1957.
134. Dhamija J. The Pechwais of Nathdwara.— «The Times of India. Annual 1965». Bombay.
135. Dongerkery K. S. The Indian Sari. New Delhi, [б. г.].
136. Dongerkery K. S. Romance of Indian Embroidery. Bombay, 1951.
136a. Dowson J. A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History and Lnterature. L., 1961.
137. Dutt P. K. Kantha: Folk — Embroidery of Bengal.— «March of India», January 1953.
138. Elwin V. The Agaria. Bombay, 1942.
139. Elwin V. The Tribal Art of the Middle India. Oxford, 1951.
140. Embroidery and Shawls. All India Handicrafts Board. Delhi, [б. г.].
141. Fabri Ch. A History of Indian Dress. Delhi a. o., 1960.
142. Fabri Ch. Indian Vogue.— «Western Railway Annual, 1957».
143. Franz H. G. Hinduistische und islamische Kunst Indiens. Leipzig, 1967.
144. 5000 Jahre Kunst aus Indien. Essen, 1959.
145. Germer E. Waffen der Südseevölker. Leipzig, 1965.
146. Ghurye G. S. Indian Costume. Bombay, 1951.
147. A Gift to the Queen.— «The Illustrated Weekly of India», 22.I.1961.
148. Gwynne C. W. Monograph of the Manufacture of Wire and Tinsel in the United Provinces. Allahabad, 1910.
149. Godbole A. R. Khadi Commission's Plan to Widen Exployment Base.— «Yojana» (New Delhi). Vol. XVIII, № 5, 1.IV. 1973.
150. The Golden Flute (Lalit Kala Series of Induan Art). New Delhi, 1962.
151. Gordon D. N. The Early Use of Metals in India and Pakistan.— «The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland». Vol. LXXX. P. 1—2.

152. Hadaway H. S. Cotton, Painting and Printing in the Madras Presidency. Madras, 1917.
153. Handicrafts of Andhra Pradesh. Hyderabad, 1957.
154. Handicrafts of India. Publ. by All India Handicrafts Board. New Delhi, [б. г.].
155. Handloom Weaving Industry in India with Special Reference to Madras State. New Delhi, 1960.
156. Handlooms of Rajasthan. Jaipur, [б. г.].
157. «The Handloom Journal». Vol. 2, № 3. Bombay, 1959.
158. Hemmady P. The Art of Hand-Printing.— «The Illustrated Weekly of India», 29.III.1959.
159. Hemmady P. Patola of Patan.— «The Illustrated Weekly of India», 21.IX.1958.
160. Hickmann R., Mode H., Mahn S. Miniatüren, Volks- und Gegenwartskunst Indiens. Leipzig, 1975.
160a. India. A Reference Annual.. New Delhi, 1980.
161. Indian Carpets.— «The March of India», October 1958.
162. Indian Printed Textiles. Bombay, [б. г.].
163. Indian Sculpture in Bronze and Stone. Milan, [б. г.].
164. Indische Miniaturen vom Hof der Moghulkaiser. Praha, 1960.
165. Irwin J. The Commercial Embroidery in Gujarat in the 17th Century.— «Marg». Vol. XVII, № 2.
166. Irwin J. Shawls.— «Marg». Vol. VIII, № 2.
167. Iyer D. S. V. Looms.— «Marg». Vol. XV, № 4.
168. Jain J. Wood Carving.— «Marg». Vol. XXXI, № 3.
169. Jain J. Lamps of the Temple and the House.— «Marg». Vol. XXXI, № 3.
170. Jayakar P. A Neglected Group of Indian Ikat Fabrics.— «Journal of Indian Textiles» (Ahmedabad), 1955, № 1.
171. Jayaswal K. P. History of India 150—350 A. D. Lahore, 1933.
172. Joshi I. Indian Design in Cross Stitch. Bombay, 1958.
172a. The Kama Sutra of Vatsyayana. L., 1963.
173. Kane P. V. History of Dharmasastra. Vol. I—V. Poona, 1930—1962.
174. Kar Ch. Indian Metal Sculpture. L., 1952.
175. Karmarkar A. P. The Religions of India. Vol. I. Lonavla, 1950.
176. Karve I. Hindu Society—an Interpretation. Poona, 1961.
177. Kashikar C. G. A Survey of the Srautasutras.— «Journal of the University of Bombay», September 1966.
178. Kashmir Handicrafts. Delhi, 1954.
179. Kay A. Classical Dances and Costumes of India. L., 1957.
180. Keay J. Into India. L., 1973.
181. Kipling J. L. Indian Ivory Carving.— «The Journal of Indian Art». Vol. I, № 7.
182. Kirloskar A. Karnata Kashida (Embroidery). Hyderabad, 1960.
183. Kramrish S. The Art of India through the Ages. L., 1954.
184. Kramrish S. Kanthas of Bengal.— «Marg». Vol. II, № 3.
185. Kramrish S. A Survey of Painting in the Deccan. Hyderabad, 1937.
186. Kulkarni C. M. Ancient Indian History and Culture (from the Earliest Times to 1000 A. D.). Bombay, 1957.
187. Kumar D. P. India's Carpet Prospects.— «Statesman», 8.III.1976.
188. Lal B. B. Further Copper Hoards from the Gangetic Basin and a Review of Problem.— «Ancient India». 1951, № 7.
189. Lal B. B. Indian Archaeology since Independence. Delhi, 1964.
190. Lamps of India.— «The March of India», September 1960.
191. Law B. Ch. India as Described in Early Texts of Buddhism and Jainism. L., 1941.
192. Law B. C. Tribes in Ancent India. Poona, 1943.
193. Leuva K. K. The Asur. New Delhi, 1963.
194. Lewi O., Barnouw V. Caste and the Jajmani System in a North Indian Village.— «The Scientific Monthly». Vol. 23, № 2, August 1956.
195. Lewis A. B. Block Prints from India for Textiles. Chicago, 1924.

196. Macdonell A. A., Keith A. B. Vedic Index of Names and Subjects. Vol. I—II. Delhi, 1967.
197. Mackay E. Further Excavations at Mohenjo-Daro. New Delhi, 1938.
198. The Mahabharata of Krishna Dvaipayana Vyasa. Sabha Parva, XLIX Tr. by P. Ch. Roy. 2nd ed. Calcutta [б. г.].
199. Majumdar N. C. Explorations in Sind.— «Memoirs of the Archeological Survey of India», № 48. Calcutta, 1934.
200. «Marg». Vol. II, № 3.
201. «Marg». Vol. VIII, № 1.
202. «Marg». Vol. XIII, № 2.
203. «Marg». Vol. XV, № 4.
203a. «Marg». Vol. XXII, № 4.
204. «Marg». Vol. XXIII, № 1.
205. «Marg». Vol. XXIII, № 2.
206. «Marg». Vol. XXXI. № 3.
207. Marshall J. Mohenjo-Daro and the Indus Civilization. Vol. I—III. L., 1931.
208. Martin F. R. A History of Oriental Carpets. Vienna, 1908.
209. Master Craftsmen: They Have Kept the Craft Traditions Alive.— «Patriot Magazine» (Delhi), 29.II.1976.
210. Mathur J. C. Drama in Rural India. New Delhi, 1964.
211. Mehta R. J. The Handicrafts and Industrial Arts of India. Bombay, 1960.
211a. Mehta R. L. Pre-Buddhist India. Bombay, 1939.
212. Mensinkai S. S. Survey of Handicrafts in Eight Districts of Mysore State. Dharwar, 1961.
213. Mitra D. Ajanta. New Delhi, 1968.
214. Mittal J. Andhra Paintings of the Ramayana. Hyderabad, 1969.
215. Mittal J. Telia Rumals of Pochampalli.— «Marg». Vol. XV, № 4.
216. Mode H. Das frühe Indien. Weimar, 1960.
217. Monier-Williams M. A Sanskrit-English Dictionary. Oxford, 1960.
218. Montgomery M. The History, Antiquities, Topography and Statistics of Eastern India. Vol. II. L., 1838.
219. Mookerji A. Design in Indian Textiles. Calcutta, 1954.
220. Mookerji A. Folk Art of Bengal. Calcutta, 1946.
221. Mookerjee A. Folk Toys of India. Calcutta — New Delhi, 1956.
222. Moreland W. H. From Akbar to Aurangzeb. A Study in Indian Economic History. L., 1923.
223. Mukharji T. N. Art-Manufactures of India. Calcutta, 1888.
224. Mukherjee M. Gharuas: a Metal Artisan Group and Their Art.— «Man in India». Vol. 54, № 3—4.
225. Munshi D. Handicrafts of India: Exports and Potential.— «Yojana». Vol. XVII, № 5.
226. Nag J. K. Folk Art of Women in Bengal.— «Proceedings of the 22nd Indian Science Congress». Calcutta, 1935.
227. Nanavaty M. Tasar.— «Marg». Vol. XV, № 4.
228. Nanjappa K. L. Export Prospects of Small Scale Industries.— «Industrial India. Annual 1970». Bombay.
229. Natu W. R. Handloom Indūstry in the Third Plan.— «Marg». Vol. XV. № 4.
230. Nautiyal K. C. Brass and Copper Artwares of Delhi.— Census of India 1961. Vol. XIX. P. VII. (1).
231. «New Age» (Weekly), 19.III.1978.
232. Opler M., Singh R. D. The Division of Labour in an Indian Village.— A Reader in General Anthropology. N. Y., 1948.
233. Oppert J. On the Original Inhabitants of Bharatvarsha or India. Delhi, 1972.
234. Pal R. Phulkari: Wonder Garment of the Pubjab.— «The Illustrated Weekly of India», 1.V.1955.

235. Pandyan S. R. A «Pithy» Medium of Art.— «The Illustrated Weekly of India», 9.IX.1953.
236. Pfester R. Les toiles imprimées de Fostat et l'Indoustan. P., 1938.
237. Piggot S. Pre-Historic Copper Hoards in the Ganges Basin.— «Antiquity». Vol. XVIII, № 72.
238. Piggot S. Prehistoric India. Oxford, 1952.
239. Pillai G. K. Origin and Development of Caste. Allahabad, 1959.
240. Plaeschke H. Buddhistische Kunst. Leipzig, 1974.
241. Prasad N. Land and People of Tribal Bihar. Ranchi, 1961.
242. Prema R. The Bidriware.— «Times of India Sunday», 18.I.1970.
243. Puri B. N. India in the Time of Patanjali. Bombay, 1968.
244. Ramachandra Rao P. R. The Art of Nagarjunikonda. Madras, 1956.
245. Rambach P., Golish V. L'Inde. Images divines. Paris, 1954.
246. Randhawa M. S. Kangra Paintings of the Bhagavata Purana. New Delhi, 1960.
247. Rangacharya A. The Indian Theatre. New Delhi, 1971.
248. Rao R. V. The Handicrafts of Andhra Pradesh.— In: Mehta R. J. The Handicrafts and Industrial Arts of India. Appendix.
249. Rau W. Metalle und Metallgeräte im Vedischen Indien.— «Abhandlungen der Geistes- und Socialwissenschaftlichen Klasse». 1973, № 8.
250. Rau W. Vedic Texts on the Manufacture of Pottery.— «Journal of the Oriental Institute, University of Baroda». Vol. XXIII, № 3.
251. Rawson Ph. Indian Painting. N. Y., 1961.
252. Ray N. R. Painting and Other Arts.— The History and Culture of the Indian People. Vol. VIII. The Classical Age. Ed. R. C. Majumdar. Bombay, 1962.
253. Reeves R. Cire Perdue Casting in India. New Delhi, 1962.
254. Renaldo Maduro. The Brahmin Painters of Nathwara. Rajasthan.— Ethnic and Tourist Arts. Ed. Nelson H. H. Graburn. Berkeley, 1976.
255. Report on the Carpet Industry of Mirzapur and Bhadoi. New Delhi, 1955.
256. Report on the Cottage Industries in Select Firkas in Madras State. Madras, 1956.
257. Report on the Ivory Industry in Delhi State.— Survey of Indian Handicrafts. New Delhi, 1955.
258. Report of the Silk Brocade Industry of Banaras. New Delhi, 1955.
259. Report of the Jari Industry Enquiry Committee. All India Handicrafts Board. New Delhi, 1959.
260. Risley H. H. The People of India. L., 1915.
261. Rowland B. The Ajanta Caves. [Б. м.], 1963.
262. Rowland B. The Art and Architecture of India. Suffolk, 1959.
263. Roy S. Ch. The Mundas and their Country. Ranchi, 1912.
263a. Ruben W. Eisenschmiede und Dämonen in Indien. Leiden, 1935.
264. Samman H. F. The Cotton Farbrics of Assam. Calcutta, 1897.
265. Sankalia H. D., Dhavalikar M. K. The Terracota Art of India.— «Marg». Vol. XXIII, № 1.
266. Saraf D. N. Symbology of Hand-Printed Textiles.— «Indian and Foreign Review» (New Delhi), 15.III.1976.
267. Saraswati S. K. Indian Textiles. Faridabad, 1961.
268. Sarkar K. Patola Stages, a Comeback.— «Times of India», 5.XII.1976.
269. Shafer R. Ethnography of Ancient India. Wiesbaden, 1954.
270. Shah K. T. Ancient Foundation of Economics in India. Bombay, 1954.
271. Sivaramamurti C. Indian Sculpture. New Delhi, 1961.
272. Sivaramamurti C. South Indian Painting. New Delhi, 1968.
273. Smith V. A. The Copper Age and Prehistoric Bronze Implements of India.— «The Indian Antiquary». Vol. 34. [Bombay], 1905.
274. Speight E. E. Bidriware. Hyderabad, 1933.
275. Steele F. A. Phulkari Work in the Panjab.— «The Journal of Indian Art». Vol. II. 1888.
276. «The Times of India. Annual 1965». Bombay, 1965.

277. Thapar B. K. Relationship of the Indian Chalcolitic Culture with West Asia.— In: Indian Prehistory 1964. Poona, 1965.
278. Thurston E. Cotton Fabric Industry in the Madras Presidency. Madras, 1897.
279. Uday Villa Handicrafts. Calcutta, [б. г.].
280. Upadhyaya M. N. Economics of Handicrafts Industry. New Delhi, 1973.
281. Upanischaden. Ausgewählte Stücke. Ubers. von P. Thieme. Stuttgart, 1966.
282. The Upanishads. Tr. by Max Müller. P. I. Chandogya Upanishad. N. Y., 1962.
283. Vas Ch. R. «Tie and Dye» Work.— «Journal of Indian Art». Vol. 2, № 23. [L., 1888].
284. Vatsyayana's Kama Sutra. New Delhi, 1967.
285. Vepa Ram K. Small Industry in the Seventies. Delhi, 1971.
286. Viswanathan R. The Paithan Sarees and Brocades.— «The Handloom Journal». Bombay. Vol. II, 1959, № 3.
287. Wall Painting from Amber (Lalit Kala Series of Indian Art). New Delhi, 1974.
288. Watson J. F. The Textile Manufactures and the Costumes of the People of India. L., 1866.
289. Zealey Ph. Masters of an Age-Old Craft.— «March of India», January 1957.
290. Zimmer H. The Art of Indian Asia. N. Y., 1955.

СОДЕРЖАНИЕ

Глава I. Исторический очерк 3
Глава II. Одежда 24
1. Несшитая одежда 24
2. Сшитая одежда (II—I тысячелетие до н. э.) 40
3. Мужская одежда (начало нашей эры — XX в.) 45
4. Женская одежда (начало нашей эры — XX в.) 55
Глава III. Ткани 66
Глава IV. Орнаментирование тканей. Ковры и паласы 91
1. Выработка тканого орнамента 94
2. Орнаментирование методом окраски 107
3. Вышивка 129
4. Производство ковров и паласов 149
Глава V. Металл. Ювелирные изделия. Керамика и стекло 159
1. Изделия из металла 159
2. Ювелирные изделия 174
3. Керамика и стекло 185
Глава VI. Дерево, папье-маше, слоновая кость и другие материалы 197
1. Изделия из дерева 197
2. Папье-маше 208
3. Обработка слоновой кости 212
4. Плетение 216
5. Изделия из камня, рога, раковин 221
Заключение 226
Примечания 228
Библиография 231

Наталья Романовна Гусева

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕМЕСЛА ИНДИИ

Утверждено к печати
Институтом этнографии
имени Н. Н. Миклухо-Маклая
Академии наук СССР

Редактор *Я. Б. Гейшерик*
Младший редактор *О. А. Осипова*
Художник *С. И. Потабенко*
Художественный редактор *Б. Л. Резников*
Технический редактор *Л. Е. Синенко*
Корректор *Л. И. Письман*

ИБ № 14586

Сдано в набор 08.01.82. Подписано к печати 04.05.82. А-11114. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 15,0. Усл. кр.-отт. 15,38. Уч.-изд. л. 16,67. Тираж 10 000 экз. Изд. № 5054. Зак. № 15. Цена 1 р. 20 к.

Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

3-я типография издательства «Наука»
Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

1 р. 20 к.