

Всеобщая история искусств в шести томах, том второй "Искусство средних веков", книга вторая

Академия художеств СССР Институт теории и истории изобразительных искусств
Редакционная коллегия: Б.В.Веймарн, Б.Р.Виппер, А.А.Губер, М.В. Доброклонский,
Ю.Д.Колпинский, В.Ф.Левинсон -Лессинг, А.А.Сидоров, А.Н.Тихомиров, А.Д.Чеголаев
Книга вторая под общей редакцией Б.В.Веймарна и Ю.Д.Колпинского Государственное
издательство "Искусство" Москва 1961

От редакционной коллегии

Вторая книга второго тома «Всеобщей истории искусств», посвященная искусству эпохи феодализма народов Азии, искусству доколониальных Африки, Австралии, Океании и древней Америки, является непосредственным продолжением первой книги и образует с ней одно целое.

Авторами глав второй книги второго тома являются:

Введение в искусство арабских народов — Б. В. Веймарн.

Искусство Аравии, Сирии, Палестины и Ирака — Б. В. Веймарн, Т. П. Каптерева, А. Г. Подольский.

Искусство Египта — Б. В. Веймарн, А. Г. Подольский.

Искусство Туниса, Алжира, Марокко и мавританской Испании — Б. В. Веймарн, Т. П. Каптерева.

Искусство Турции — Б. В. Веймарн.

Введение в искусство Среднего Востока — Б. В. Веймарн, Т. П. Каптерева.

Искусство Ирана — Б. В. Веймарн, Т. П. Каптерева.

Искусство Азербайджана — В. В. Шлеев при участии Б. В. Веймарна; раздел миниатюры — Т. П. Каптерева.

Искусство Средней Азии — Б. В. Веймарн, М. М. Дьяконов, Т. П. Каптерева.

Искусство Афганистана — Э. Н. Дарений.

Искусство Индии — О. С. Прокофьев.

Искусство Непала — О. С. Прокофьев.

Введение в искусство Юго-Восточной Азии — О. С. Прокофьев.

Искусство Цейлона — Е. И. Ротенберг.

Искусство Индонезии — Е. И. Ротенберг.

Искусство Бирмы — Н. В. Дьяконова.

Искусство Камбоджи — Ю. Д. Лебедев.

Искусство Вьетнама — О. С. Прокофьев.

Искусство Лаоса — О. С. Прокофьев.

Искусство Таиланда — Н. В. Дьяконова.

Искусство Китая — Н. А. Виноградова.

Искусство Синьцзяна — Н. В. Дьяконова.

Искусство Кореи — О. Н. Глухарева.

Искусство Японии — В. Е. Бродский.

Искусство древней Америки — Р. В. Кинжалов.

Искусство народов Тропической и Южной Африки — Д. А. Ольдерогге.

Искусство Австралии и Океании — В. Р. Кабо.

Подбор иллюстраций выполнен Н. А. Виноградовой, Т. П. Каптеревой, О. С. Прокофьевым и редакторами тома; макет альбома иллюстраций — Р. Б. Климовым; указатель — М. Б. Аптекарь. Пояснения к иллюстрациям — Н. А. Виноградовой по материалам авторов.

За помощь в работе при подготовке настоящей книги — консультации, рецензирование, предоставление фотоматериала и т. д. — редколлегия приносит благодарность:

Институту Азии и Институту Африки Академии наук СССР, Институту архитектуры и искусства Академии наук Азербайджанской ССР, Институту искусствознания Академии наук Узбекской ССР, Государственному комитету по охране памятников материальной культуры при Совете Министров Узбекской ССР, Художественному архиву Немецкой Академии искусств, Государственному Эрмитажу, Государственному музею восточных культур, Государственной Оружейной палате, Музее антропологии и этнографии Академии наук СССР, Государственному музею этнографии народов СССР, Музее западного и восточного искусства в Киеве, кафедре теории и истории искусств Московского государственного университета.

Персонально за помощь в работе над второй книгой второго тома редколлегия благодарит действительного члена Академии художеств СССР М. В. Алпатова, кандидата

исторических наук О. Г. Большакова, старших научных сотрудников Академии наук Азербайджанской ССР кандидатов наук Л. С. Бретаницкого, А. Ю. Казиева, Н. М. Миклашевскую и А. В. Саламзаде, искусствоведа Г. В. Ганевскую, кандидата искусствоведения О. Н. Глухарева, члена-корреспондента Академии наук СССР А. А. Губера, кандидата филологических наук Л. Т. Гюзальяна, искусствоведа В. Г. Долинскую, кандидата искусствоведения Т. А. Измайлову, кандидата филологических наук Д. С. Комиссарова, научного сотрудника Института Азии Академии наук СССР С. Б. Певзнера, кандидата искусствоведения Л. И. Ремпеля, кандидата искусствоведения С. И. Тюлева, искусствоведа Г. Л. Чепелевецкую, фотографа Е. Н. Юдицкого.

* Всеобщая история искусств в шести томах, том второй "Искусство средних веков", книга вторая

* От редакционной коллегии

* Искусство ближнего и среднего востока

о Введение в искусство Арабских народов

о Искусство Аравии, Сирии, Палестины и Ирака.

о Искусство Египта

о Искусство Туниса, Алжира, Марокко и мавританской Испании.

о Искусство Турции.

о Введение в искусство Среднего Востока

о Искусство Средней Азии. Иран.

о Искусство Азербайджана.

о Искусство Средней Азии.

о Искусство Афганистана.

* Искусство Индии и юго-восточной Азии.

о Искусство Индии

+ Архитектура и искусство 7-13 веков

+ Архитектура и искусство 13-18 веков

о Искусство Непала

о Введение в искусство Юго-Восточной Азии

о Искусство Цейлона.

о Искусство Индонезии.

- о Искусство Бирмы
- о Искусство Камбоджи.
- о Искусство Вьетнама.
- о Искусство Лаоса.
- о Искусство Таиланда

* Искусство Китая, Монголии, Кореи и Японии.

- о Искусство Китая
 - + Искусство 4 -6 веков н. э.
 - + Искусство 7 - начала 13 веков н. э.
 - + Искусство конца 13 и 14 века
 - + Искусство конца 14 -начала 17 века
 - + Искусство 17 - 19 веков
 - + Прикладное искусство 14 -начала 19 века
 - + Искусство Тибета.
 - + Искусство Синьцзяна.

о Искусство Монголии.

о Искусство Кореи.

о Искусство Японии.

- + Искусство 6 - 12 веков.
- + Искусство 13 - 16 веков.

* Искусство древней Америки, тропической и южной Африки, Австралии и Океании.

о Искусство древней Америки.

- + Искусство народов Центральной Америки.
- + Искусство народов Южной Америки.

о Искусство народов Тропической и Южной Африки.

- + Искусство средневековой Африки.
- + Народное искусство Африки 19 - 20 веков.

о Искусство Австралии и Океании.

- + Искусство Австралии.

+ Искусство Новой Гвинеи и Меланезии.

+ Искусство Полинезии и Микронезии.

* Иллюстрации. Пояснения к иллюстрациям.

о Искусство Сирии, Палестины, Ирака

о Искусство Египта

о Искусство Северной Африки и Мавританской Испании

о Искусство Турции

о Искусство Ирана

о Искусство Азербайджана.

о Искусство Средней Азии.

о Искусство Афганистана

о Искусство Индии

о Искусство Непала

о Искусство Цейлона

о Искусство Индонезии

о Искусство Бирмы

о Искусство Камбоджи

о Искусство Вьетнама

о Искусство Лаоса

о Искусство Таиланда

о Искусство Китая

о Искусство Кореи

о Искусство Японии

о Искусство Древней Америки

о Искусство Тропической и Южной Африки.

о Искусство Австралии и Океании.

* Указатель.

* Список цветных таблиц.

* Иллюстрации в тексте.

* Список карт.

* Иллюстрации на таблицах

- o Искусство Египта
- o Искусство Северной Африки и Мавританской Испании
- o Искусство Турции
- o Искусство Ирана
- o Искусство Азербайджана.
- o Искусство Средней Азии.
- o Искусство Афганистана
- o Искусство Индии
- o Искусство Камбоджи
- o Искусство Вьетнама
- o Искусство Лаоса
- o Искусство Таиланда
- o Искусство Китая
- o Искусство Кореи
- o Искусство Японии
- o Искусство Древней Америки
- o Искусство Тропической и Южной Африки.
- o Искусство Австралии и Океании.

* Библиография.

- o Общие работы
- o Том первый: Искусство древнего мира
 - + Первобытное искусство
 - + Искусство Древнего Востока. Общие работы.
 - + Искусство Передней Азии
 - + Искусство Древнего Египта
 - + Эгейское искусство
 - + Искусство Древней Греции

- + Эллинистическое искусство
- + Искусство Древнего Рима
- + Искусство Северного Причерноморья
- + Искусство Древнего Закавказья
- + Искусство Древнего Ирана
- + Искусство Средней Азии
- + Искусство Древней Индии
- + Искусство Древнего Китая

о Том второй, книга первая. Искусство Средних веков.

- + Общая литература
- + Искусство Византии
- + Искусство Армении и Грузии
- + Искусство Южных Славян. Болгария.
- + Искусство Сербии и Македонии
- + Искусство Древней Руси
- + Украинское искусство 14-17 веков
- + Искусство Белоруссии 14-17 веков

+ Искусство Западной и Центральной Европы в эпоху переселения народов и образования «Варварских королевств»

+ Искусство Западной и Центральной Европы в эпоху развитого феодализма. Общие работы.

- + Искусство Франции
- + Искусство Германии
- + Искусство Австрии

о Искусство Нидерландов

- + Искусство Англии
- + Искусство Испании
- + Искусство Португалии
- + Искусство Италии

- + Искусство Чехословакии
- + Искусство Польши
- + Искусство Венгрии
- + Искусство Румынии
- + Искусство Дании
- + Искусство Норвегии
- + Искусство Швеции
- + Искусство Финляндии
- + Искусство Эстонии
- + Искусство Литвы
- + Искусство Латвии

о Том второй, книга вторая. Искусство Ближнего и Среднего Востока.

- + Общие работы.
- + Искусство Арабских народов
- + Искусство Турции
- + Искусство Ирана
- + Искусство Азербайджана
- + Искусство Средней Азии
- + Искусство Афганистана
- + Искусство Индии
- + Искусство Непала
- + Искусство Юго-Восточной Азии. Общие работы
- + Искусство Цейлона
- + Искусство Индонезии
- + Искусство Камбоджи
- + Искусство Вьетнама
- + Искусство Лаоса
- + Искусство Бирмы
- + Искусство Таиланда

- + Искусство Китая
- + Искусство Монголии
- + Искусство Кореи
- + Искусство Японии
- + Искусство Древней Америки
- + Искусство Тропической и Южной Африки
- + Искусство Австралии и Океании

* Карты

- o Карта. Аравия, Сирия, Ирак, Египет.
- o Карта. Северная Африка и Испания.
- o Карта. Турция.
- o Карта. Иран.
- o Карта. Азербайджан.
- o Карта. Средняя Азия.
- o Карта. Афганистан.
- o Карта. Индия.
- o Карта. Непал.
- o Карта. Цейлон.
- o Карта. Остров Ява.
- o Карта. Бирма.
- o Карта. Камбоджа.
- o Карта. Вьетнам.
- o Карта. Лаос.
- o Карта. Таиланд.
- o Карта. Китай.
- o Карта. Монголия.
- o Карта. Корея.
- o Карта. Япония.
- o Карта. Древняя Америка.

о Карта. Африка.

о Карта. Австралия и океания.

Искусство ближнего и среднего востока

Введение в искусство Арабских народов

Б. В. Веймарн.

В Эпоху феодализма народы арабских стран сделали крупный вклад в развитие мировой цивилизации. Средневековая культура Аравии, Сирии, Ирака, Египта, Туниса, Алжира, Марокко и мавританской Испании была важным прогрессивным шагом в развитии человечества. Кроме того, арабы сохранили (особенно в области науки) и передали последующим поколениям многие ценные достижения античности. Культура народов, населявших Аравийский полуостров, известна с глубокой древности. Античные географы называли южную, земледельческую, Аравию «счастливой». Здесь еще в первом тысячелетии до нашей эры существовали богатые рабовладельческие государства.

Несмотря на важную роль прибрежных областей, основную массу населения Аравии с древних времен составляли кочевники, занимавшиеся скотоводством в степях и полупустынях полуострова. К началу 7 в. н. э. глубокий и сложный процесс классового расслоения внутри арабского общества и политическая обстановка, связанная с борьбой между Ираном и Византией, создали условия для возникновения средневекового Арабского государства. Политическое объединение арабов в начале 7 в. происходило под знаменем новой, ставшей вскоре мировой религии — ислама. Первоначальным местом пребывания основателя ислама и главы Арабского государства Мухаммеда и его преемников — первых халифов — был аравийский город Медина, а затем Мекка¹ (*Переселение (хиджра) Мухаммеда в Медину, происшедшее 16 июля 622 г., принято мусульманами за начало летоисчисления, в основу которого положен лунный год. Для перевода дат с хиджры на европейское летоисчисление применяются особые таблицы.*).

В 7 в. арабы завоевали Палестину, Сирию, Месопотамию, Египет и Иран. В 661 г. Муавия — арабский наместник в Сирии, — захватив власть и положив начало халифату Омейядов, перенес столицу в Дамаск. В конце 7 и начале 8 в. к халифату были присоединены гигантские территории, включавшие Пиренейский полуостров и всю Северную Африку на западе, Закавказье и Среднюю Азию до границ Индии — на востоке. Арабский халифат стал большим раннефеодальным государством, хотя в некоторых его областях долгое время сохранялись рабовладение и даже первобытно-общинные отношения. В 750 г. династия Омейядов была свергнута, и власть захватили Аббасиды, основавшие на реке Тигре новую столицу — Багдад. Владычество халифата вызвало освободительную борьбу завоеванных народов и восстания эксплуатируемых масс трудящихся. В 9—10 вв. халифат распался на ряд фактически самостоятельных государств; из-под его власти вышли Средняя Азия, Закавказье, Египет и Магриб.

Уже в середине 10 в. власть в Багдаде захватили Бунды — иранцы по происхождению. Халифы остались только мусульманскими первосвященниками, своим религиозным авторитетом укреплявшими власть феодальных правителей

Глубокие социально-исторические процессы, происходившие на Ближнем Востоке, в частности, привели к сложению новых арабских народностей в странах Передней Азии и Северной Африки. В каждой из арабских стран в эпоху феодализма особенности развития общественной жизни, а также местные древние культурно-художественные традиции наложили отпечаток на характер искусства. Черты неповторимого своеобразия отличают средневековые художественные памятники Сирии, Ирака, Египта, Туниса, Алжира, Марокко*(Употребление до сих пор распространенного в зарубежном искусствознании термина «мусульманское искусство» неправомерно. Искусство каждого из народов Ближнего и Среднего Востока в эпоху феодализма имеет свои художественные особенности, которые нельзя объяснить религией. Если же относить этот термин только к памятникам культового искусства, то его значение становится узкоспециальным и несущественным для истории искусства. Также неверно называть арабским средневековое искусство всех стран, входивших в состав халифата.)*

Вместе с тем культура арабских стран в средние века имела и определенные общие черты, обусловленные сходством путей и форм развития феодализма и связанной с этим общностью идеологии и других надстроечных явлений. Весь сложный комплекс социально-исторических причин, включая также процесс сложения арабских народностей (а не только религия, как принято считать в традиционной буржуазной литературе), определил относительное художественно-стилистическое единство средневекового искусства арабских стран на Ближнем Востоке.

Для развития средневековой арабской культуры важную роль играло также ее взаимодействие с Ираном, Средней Азией и Закавказьем. Арабский язык был не только языком священной книги мусульман — Корана, но им, как латынью в Западной Европе, пользовались очень многие ученые, писатели и поэты во всех частях многоязычного халифата. Яркие примеры творческого взаимодействия сохранила история литературы народов Востока. А. М. Горький высоко ценил и называл великолепными «Сказки Шахразады» («Книга тысячи и одной ночи») именно за то, что они «выражают буйную силу цветистой фантазии народов Востока—арабов, персов, индусов». Художественное творчество многих народов воплотилось и в знаменитой поэме «Лейла и Маджнун». Романтические образы умирающего от любви Маджнуна и его возлюбленной Лейлы — Ромео и Джульетты Востока,— родившись еще на заре феодализма в арабской среде, воодушевили на создание замечательных произведений лучших поэтов средневекового Азербайджана, Ирана и Средней Азии. Тесные взаимосвязи были и в области науки. Поразительно быстро для тех времен распространялись среди ученых халифата достижения математиков Средней Азии, медиков Египта, философов арабской Испании.

Важна, однако, не только известная общность, но и общий высокий для того времени уровень культуры народов Ближнего и Среднего Востока. Пробужденные освободительной и классовой борьбой творческие силы народов, входивших в Арабский халифат, привели к большому подъему средневековой культуры, расцвет которой продолжался и тогда, когда халифата как единого государства фактически уже не существовало. В 9—13 вв. арабские, иранские и среднеазиатские города — Дамаск, Багдад, Каир, Кордова, Бухара, Исфахан и др.— были крупнейшими центрами учености, славились своими университетами, школами, библиотеками.

Определенное влияние на развитие средневекового искусства народов, исповедовавших ислам, оказала религия. Распространение ислама означало утверждение монотеизма — веры в единого бога. Мусульманское представление о мире как о созданном богом целом имело значение для формирования характерной в средневековую эпоху эстетической идеи о некоем, хотя и отвлеченном, единстве вселенной.

Ислам, как и все средневековые религии, оправдывал феодальную эксплуатацию и призывал к покорности правителю государства — халифу. Однако взгляды на мир, а также эстетическое отношение людей средневекового Востока к действительности нельзя свести только к религиозным представлениям. В сознании человека средневековья и в его художественных взглядах противоречиво сочетались религиозно-схоластические тенденции и реальное представление о мире. Один из величайших ученых и философов средневекового Востока Абу Али ибн Сина (Авиценна) признавал божественное происхождение вселенной и вместе с тем утверждал, что научно-философское знание существует независимо от религиозной веры. Ибн Сина, Ибн Рушд (Аверроэс), Фирдоуси, Навои и многие другие выдающиеся мыслители средневекового Востока, в чьих трудах и поэтических произведениях особенно ярко проявились прогрессивные черты мировоззрения эпохи, утверждали силу человеческой воли и разума, ценность и богатство реального мира, хотя, как правило, не выступали открыто с атеистических позиций.

Для судеб изобразительного искусства в арабских странах, как и в странах Среднего Востока, имела значение иконоборческая тенденция ислама. Ислам отрицал возможность изображения божества. В Коране кумиры (вероятно, изображения древних племенных богов) названы наваждением сатаны. В культовых зданиях не разрешалось пометать изображения людей. Коран и другие богословские книги украшались только орнаментом. Но первоначально в исламе не было запрещения изображать живые существа, сформулированного в качестве религиозного закона. Только позднее, вероятно в 9—10 вв., иконоборческая тенденция ислама была использована для запрещения определенной категории изображений под страхом наказания в загробном мире. История показала, что эти ограничения, наложившие отпечаток на развитие отдельных видов искусства, соблюдались далеко не всегда и не всюду. Они имели значение и строго выполнялись лишь в периоды особенного усиления религиозной реакции.



[Карта. Аравия, Сирия, Ирак, Египет.](#)

Все это в известной мере воздействовало на искусство, но, конечно, не только влияние религии определяло специфику художественного творчества народов, исповадовавших ислам в средние века. Его главные, основные особенности были обусловлены новыми идейно-эстетическими задачами, которые выдвинул поступательный ход развития общества, вступившего в эпоху феодализма. Новаторство средневековой литературы народов Арабского, а также всего Ближнего и Среднего Востока и вместе с тем ее

жизненную основу ярко характеризует обращение к духовному миру человека, создание нравственных идеалов, имевших общечеловеческое значение. Большой образной силой проникнуты также зодчество и изобразительное искусство арабских стран. В народной жилой архитектуре в наибольшей мере сохранялись древние местные традиции, которые перерабатывались в соответствии с требованиями феодальной эпохи. Арабские зодчие возводили также многочисленные караван-сарай и крытые рынки, отвечавшие размаху торговой деятельности городов, дворцы правителей и знати, укрепленные цитадели, городские стены с башнями и воротами, величественные мосты и многие другие сооружения светского характера.

Основным культовым зданием стала мечеть — место для молитвы. Считается, что прототипом мечети явился дом Мухаммеда в Медине, огороженный двор которого имел с южной стороны навес, укрепленный на пальмовых стволах. Классический тип арабской мечети, которую называют колонной или дворовой, представляет прямоугольный участок, огороженный высокой стеной. Основным элементом композиции является двор, окруженный аркадой на колоннах или столбах. Колонны чаще всего расположены в несколько рядов; в сторону киблы (*Кибла — направление на главную мусульманскую святыню: первоначально — Иерусалим, а позднее — Мекку.*) они образуют обычно глубокий колонный зал. Киблу отмечает также специальная украшенная надписями и орнаментом ниша — михраб. Для зодчих, возводивших мусульманские культовые здания, образцом, естественно, являлись большие столичные мечети. Однако в различных областях халифата строители широко использовали местные, привычные для народа традиционные приемы и архитектурные формы. Поэтому тип колонной мечети в каждой из арабских стран получил своеобразную интерпретацию. Наряду с колонными в арабских странах в некоторые периоды сооружались четырехайванные, центральнокупольные и другие мечети.

Своеобразное композиционное решение получили здания медресе — духовных училищ, имевшие помещения для занятий, мечеть и комнаты, в которых жили преподаватели и учащиеся. Известны здания библиотек, а также больниц, так называемых маристанов. Сохранилось много мавзолеев, построенных над могилами особо почитаемых лиц и увенчанных чаще всего куполом.

Памятники монументального зодчества в арабских странах отличаются особыми художественными качествами: четкостью архитектурных форм, специфическим абрисом подковообразных и стрельчатых арок и куполов, богатством резного орнамента и надписей, а с определенного времени также узорной кладкой из разноцветного камня.

Изобразительное искусство, в большей мере чем архитектура, было ограничено религиозным запретом. Однако изображения людей и животных заполняют миниатюры в рукописях, встречаются в декоративных рельефах и в самых разнообразных видах прикладного искусства. Средневековое изобразительное художественное творчество в арабских странах далеко не всегда выражало вкусы, совпадавшие с эстетическими нормами господствовавших классов и ортодоксального мусульманского богословия. Специфика арабского изобразительного искусства очень сложна. Оно отражало живое содержание действительности, но, как и вся средневековая культура, глубоко проникнутое религиозно-мистическим мировоззрением, отражало действительность в условной, часто символической форме, выработав для художественных произведений свой особый поэтический образный язык.

Средневековому искусству арабов свойственна ярко выраженная декоративность. Она является основой образного строя живописи и породила замечательное искусство узора.

Орнамент — «музыка для глаз» — играл очень важную роль в средневековом искусстве всех народов Ближнего и Среднего Востока. Однако, по-видимому, арабам принадлежит первенство в создании арабески — нового типа узора, состоящего из пересечения и переплетения стилизованных растительных мотивов и различных геометрических фигур. В арабеске сложность общего построения дополняется прихотливым богатством изощренно и тонко разработанных деталей. Нередко в узор включены надписи арабскими буквами, похожие на орнамент. Арабеска обычно имеет «открытую», создающую возможность бесконечного развития композицию, позволяющую художнику сплошным ковром узора покрывать поверхность большого протяжения и любого очертания. В разработке орнамента арабские мастера достигли изумляющей виртуозности, создав бесчисленное множество композиций, основанных на точном математическом расчете и вместе с тем одухотворенных огромной силой художественной фантазии.

Декоративному образному строю в средневековом арабском искусстве подчинено и изображение человека. В прикладном искусстве фигурки людей чаще всего включены в орнамент, являются неотъемлемой частью композиции узора. Но даже трактуя фигуру человека плоско, условно, арабский художник наделяет изображение выразительными жизненными чертами.

Народы арабских стран в эпоху средневековья создали произведения искусства, отмеченные своеобразным и тонким пониманием прекрасного. В тесных рамках средневекового мировоззрения художники нашли свой путь воплощения богатства окружающей их жизни. Ритмом сложного узора, тонкой пластикой декоративных форм выражали они большое эстетическое содержание.

Искусство ближнего и среднего востока

Введение в искусство Арабских народов

Б. В. Веймарн.

В Эпоху феодализма народы арабских стран сделали крупный вклад в развитие мировой цивилизации. Средневековая культура Аравии, Сирии, Ирака, Египта, Туниса, Алжира, Марокко и мавританской Испании была важным прогрессивным шагом в развитии человечества. Кроме того, арабы сохранили (особенно в области науки) и передали последующим поколениям многие ценные достижения античности. Культура народов, населявших Аравийский полуостров, известна с глубокой древности. Античные географы называли южную, земледельческую, Аравию «счастливой». Здесь еще в первом тысячелетии до нашей эры существовали богатые рабовладельческие государства.

Несмотря на важную роль прибрежных областей, основную массу населения Аравии с древних времен составляли кочевники, занимавшиеся скотоводством в степях и полупустынях полуострова. К началу 7 в. н. э. глубокий и сложный процесс классового расслоения внутри арабского общества и политическая обстановка, связанная с борьбой между Ираном и Византией, создали условия для возникновения средневекового Арабского государства. Политическое объединение арабов в начале 7 в. происходило под знаменем новой, ставшей вскоре мировой религии — ислама. Первоначальным местом

пребывания основателя ислама и главы Арабского государства Мухаммеда и его преемников — первых халифов — был аравийский город Медина, а затем Мекка¹ (*Переселение (хиджра) Мухаммеда в Медину, происшедшее 16 июля 622 г., принято мусульманами за начало летоисчисления, в основу которого положен лунный год. Для перевода дат с хиджры на европейское летоисчисление применяются особые таблицы.*).

В 7 в. арабы завоевали Палестину, Сирию, Месопотамию, Египет и Иран. В 661 г. Муавия — арабский наместник в Сирии,— захватив власть и положив начало халифату Омейядов, перенес столицу в Дамаск. В конце 7 и начале 8 в. к халифату были присоединены гигантские территории, включавшие Пиренейский полуостров и всю Северную Африку на западе, Закавказье и Среднюю Азию до границ Индии — на востоке. Арабский халифат стал большим раннефеодальным государством, хотя в некоторых его областях долгое время сохранялись рабовладение и даже первобытно-общинные отношения. В 750 г. династия Омейядов была свергнута, и власть захватили Аббасиды, основавшие на реке Тигре новую столицу — Багдад. Владычество халифата вызвало освободительную борьбу завоеванных народов и восстания эксплуатируемых масс трудящихся. В 9—10 вв. халифат распался на ряд фактически самостоятельных государств; из-под его власти вышли Средняя Азия, Закавказье, Египет и Магриб.

Уже в середине 10 в. власть в Багдаде захватили Бунды — иранцы по происхождению. Халифы остались только мусульманскими первосвященниками, своим религиозным авторитетом укреплявшими власть феодальных правителей

Глубокие социально-исторические процессы, происходившие на Ближнем Востоке, в частности, привели к сложению новых арабских народностей в странах Передней Азии и Северной Африки. В каждой из арабских стран в эпоху феодализма особенности развития общественной жизни, а также местные древние культурно-художественные традиции наложили отпечаток на характер искусства. Черты неповторимого своеобразия отличают средневековые художественные памятники Сирии, Ирака, Египта, Туниса, Алжира, Марокко (*Употребление до сих пор распространенного в зарубежном искусствознании термина «мусульманское искусство» неправомерно. Искусство каждого из народов Ближнего и Среднего Востока в эпоху феодализма имеет свои художественные особенности, которые нельзя объяснить религией. Если же относить этот термин только к памятникам культового искусства, то его значение становится узкоспециальным и несущественным для истории искусства. Также неверно называть арабским средневековое искусство всех стран, входивших в состав халифата.*).

Вместе с тем культура арабских стран в средние века имела и определенные общие черты, обусловленные сходством путей и форм развития феодализма и связанной с этим общностью идеологии и других надстроечных явлений. Весь сложный комплекс социально-исторических причин, включая также процесс сложения арабских народностей (а не только религия, как принято считать в традиционной буржуазной литературе), определил относительное художественно-стилистическое единство средневекового искусства арабских стран на Ближнем Востоке.

Для развития средневековой арабской культуры важную роль играло также ее взаимодействие с Ираном, Средней Азией и Закавказьем. Арабский язык был не только языком священной книги мусульман — Корана, но им, как латынью в Западной Европе, пользовались очень многие ученые, писатели и поэты во всех частях многоязычного халифата. Яркие примеры творческого взаимодействия сохранила история литературы народов Востока. А. М. Горький высоко ценил и называл великолепными «Сказки

Шахразады» («Книга тысячи и одной ночи») именно за то, что они «выражают буйную силу цветистой фантазии народов Востока—арабов, персов, индусов». Художественное творчество многих народов воплотилось и в знаменитой поэме «Лейла и Маджнун». Романтические образы умирающего от любви Маджнуна и его возлюбленной Лейлы — Ромео и Джульетты Востока,— родившись еще на заре феодализма в арабской среде, воодушевили на создание замечательных произведений лучших поэтов средневекового Азербайджана, Ирана и Средней Азии. Тесные взаимосвязи были и в области науки. Поразительно быстро для тех времен распространялись среди ученых халифата достижения математиков Средней Азии, медиков Египта, философов арабской Испании.

Важна, однако, не только известная общность, но и общий высокий для того времени уровень культуры народов Ближнего и Среднего Востока. Пробужденные освободительной и классовой борьбой творческие силы народов, входивших в Арабский халифат, привели к большому подъему средневековой культуры, расцвет которой продолжался и тогда, когда халифата как единого государства фактически уже не существовало. В 9—13 вв. арабские, иранские и среднеазиатские города — Дамаск, Багдад, Каир, Кордова, Бухара, Исфахан и др.— были крупнейшими центрами учености, славились своими университетами, школами, библиотеками.

Определенное влияние на развитие средневекового искусства народов, исповедовавших ислам, оказала религия. Распространение ислама означало утверждение монотеизма — веры в единого бога. Мусульманское представление о мире как о созданном богом целом имело значение для формирования характерной в средневековую эпоху эстетической идеи о некоем, хотя и отвлеченном, единстве вселенной.

Ислам, как и все средневековые религии, оправдывал феодальную эксплуатацию и призывал к покорности правителю государства — халифу. Однако взгляды на мир, а также эстетическое отношение людей средневекового Востока к действительности нельзя свести только к религиозным представлениям. В сознании человека средневековья и в его художественных взглядах противоречиво сочетались религиозно-схоластические тенденции и реальное представление о мире. Один из величайших ученых и философов средневекового Востока Абу Али ибн Сина (Авиценна) признавал божественное происхождение вселенной и вместе с тем утверждал, что научно-философское знание существует независимо от религиозной веры. Ибн Сина, Ибн Рушд (Аверроэс), Фирдоуси, Навои и многие другие выдающиеся мыслители средневекового Востока, в чьих трудах и поэтических произведениях особенно ярко проявились прогрессивные черты мировоззрения эпохи, утверждали силу человеческой воли и разума, ценность и богатство реального мира, хотя, как правило, не выступали открыто с атеистических позиций.

Для судеб изобразительного искусства в арабских странах, как и в странах Среднего Востока, имела значение иконоборческая тенденция ислама. Ислам отрицал возможность изображения божества. В Коране кумиры (вероятно, изображения древних племенных богов) названы наваждением сатаны. В культовых зданиях не разрешалось пометать изображения людей. Коран и другие богословские книги украшались только орнаментом. Но первоначально в исламе не было запрещения изображать живые существа, сформулированного в качестве религиозного закона. Только позднее, вероятно в 9—10 вв., иконоборческая тенденция ислама была использована для запрещения определенной категории изображений под страхом наказания в загробном мире. История показала, что эти ограничения, наложившие отпечаток на развитие отдельных видов искусства, соблюдались далеко не всегда и не всюду. Они имели значение и строго выполнялись лишь в периоды особенного усиления религиозной реакции.



[Карта. Аравия, Сирия, Ирак, Египет.](#)

Все это в известной мере воздействовало на искусство, но, конечно, не только влияние религии определяло специфику художественного творчества народов, исповедовавших ислам в средние века. Его главные, основные особенности были обусловлены новыми идейно-эстетическими задачами, которые выдвинул поступательный ход развития общества, вступившего в эпоху феодализма. Новаторство средневековой литературы народов Арабского, а также всего Ближнего и Среднего Востока и вместе с тем ее жизненную основу ярко характеризует обращение к духовному миру человека, создание нравственных идеалов, имевших общечеловеческое значение. Большой образной силой проникнуты также зодчество и изобразительное искусство арабских стран. В народной жилой архитектуре в наибольшей мере сохранялись древние местные традиции, которые перерабатывались в соответствии с требованиями феодальной эпохи. Арабские зодчие возводили также многочисленные караван-сарай и крытые рынки, отвечавшие размаху торговой деятельности городов, дворцы правителей и знати, укрепленные цитадели, городские стены с башнями и воротами, величественные мосты и многие другие сооружения светского характера.

Основным культовым зданием стала мечеть — место для молитвы. Считается, что прототипом мечети явился дом Мухаммеда в Медине, огороженный двор которого имел с южной стороны навес, укрепленный на пальмовых стволах. Классический тип арабской мечети, которую называют колонной или дворовой, представляет прямоугольный участок, огороженный высокой стеной. Основным элементом композиции является двор, окруженный аркадой на колоннах или столбах. Колонны чаще всего расположены в несколько рядов; в сторону киблы (*Кибла — направление на главную мусульманскую святыню: первоначально — Иерусалим, а позднее — Мекку.*) они образуют обычно глубокий колонный зал. Киблу отмечает также специальная украшенная надписями и орнаментом ниша — михраб. Для зодчих, возводивших мусульманские культовые здания, образцом, естественно, являлись большие столичные мечети. Однако в различных областях халифата строители широко использовали местные, привычные для народа традиционные приемы и архитектурные формы. Поэтому тип колонной мечети в каждой из арабских стран получил своеобразную интерпретацию. Наряду с колонными в арабских странах в некоторые периоды сооружались четырехкупольные, центральнокупольные и другие мечети.

Своеобразное композиционное решение получили здания медресе — духовных училищ, имевшие помещения для занятий, мечеть и комнаты, в которых жили преподаватели и учащиеся. Известны здания библиотек, а также больниц, так называемых маристанов. Сохранилось много мавзолеев, построенных над могилами особо почитаемых лиц и увенчанных чаще всего куполом.

Памятники монументального зодчества в арабских странах отличаются особыми художественными качествами: четкостью архитектурных форм, специфическим абрисом подковообразных и стрельчатых арок и куполов, богатством резного орнамента и надписей, а с определенного времени также узорной кладкой из разноцветного камня.

Изобразительное искусство, в большей мере чем архитектура, было ограничено религиозным запретом. Однако изображения людей и животных заполняют миниатюры в рукописях, встречаются в декоративных рельефах и в самых разнообразных видах прикладного искусства. Средневековое изобразительное художественное творчество в арабских странах далеко не всегда выражало вкусы, совпадавшие с эстетическими нормами господствовавших классов и ортодоксального мусульманского богословия. Специфика арабского изобразительного искусства очень сложна. Оно отражало живое содержание действительности, но, как и вся средневековая культура, глубоко проникнутое религиозно-мистическим мировоззрением, отражало действительность в условной, часто символической форме, выработав для художественных произведений свой особый поэтический образный язык.

Средневековому искусству арабов свойственна ярко выраженная декоративность. Она является основой образного строя живописи и породила замечательное искусство узора. Орнамент — «музыка для глаз» — играл очень важную роль в средневековом искусстве всех пародов Ближнего и Среднего Востока. Однако, по-видимому, арабам принадлежит первенство в создании арабески — нового типа узора, состоящего из пересечения и переплетения стилизованных растительных мотивов и различных геометрических фигур. В арабеске сложность общего построения дополняется прихотливым богатством изощренно и тонко разработанных деталей. Нередко в узор включены надписи арабскими буквами, похожие на орнамент. Арабеска обычно имеет «открытую», создающую возможность бесконечного развития композицию, позволяющую художнику сплошным ковром узора покрывать поверхность большого протяжения и любого очертания. В разработке орнамента арабские мастера достигли изумляющей виртуозности, создав бесчисленное множество композиций, основанных на точном математическом расчете и вместе с тем одухотворенных огромной силой художественной фантазии.

Декоративному образному строю в средневековом арабском искусстве подчинено и изображение человека. В прикладном искусстве фигурки людей чаще всего включены в орнамент, являются неотъемлемой частью композиции узора. Но даже трактуя фигуру человека плоско, условно, арабский художник наделяет изображение выразительными жизненными чертами.

Народы арабских стран в эпоху средневековья создали произведения искусства, отмеченные своеобразным и тонким пониманием прекрасного. В тесных рамках средневекового мировоззрения художники нашли свой путь воплощения богатства окружающей их жизни. Ритмом сложного узора, тонкой пластикой декоративных форм выражали они большое эстетическое содержание.

Искусство Аравии, Сирии, Палестины и Ирака.

Б. В. Веймарн, Т. П. Каптерева, А. Г. Подольский.

Искусство Аравии, Сирии, Ирака и Палестины 7—13 столетий занимает важное место в истории художественной культуры Ближнего Востока. Создание Арабского халифата двояко воздействовало на культуру народов, вошедших в его состав. С одной стороны, введение ислама и связанных с ним юридических и бытовых норм во многих случаях сопровождалось разрушением старых домусульманских традиций и некоторым ограничением форм и видов, в которых могло дальше развиваться искусство. С другой стороны, объединение в одном, хотя и слабо централизованном государстве обширных областей и многих народов с развитой культурой создало возможности интенсивного экономического, культурного и художественного обмена между ними.

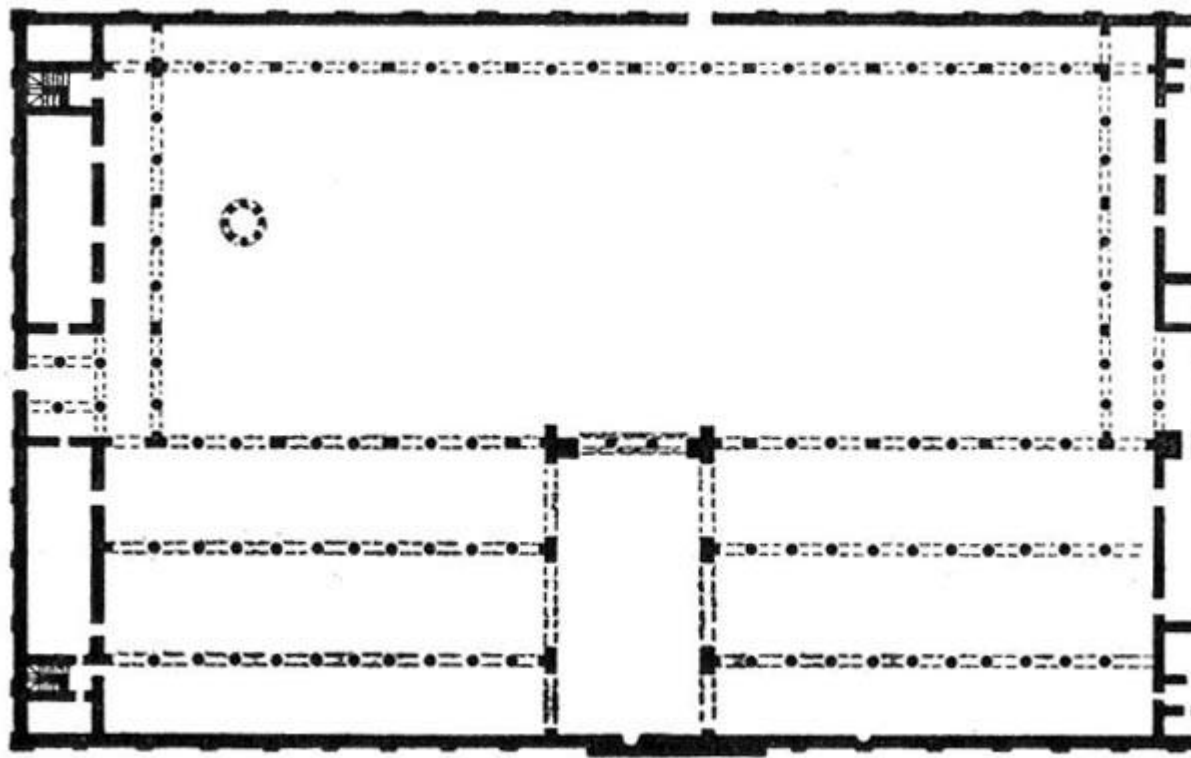
С первых лет возникновения халифата большой размах получило гражданское и культовое строительство. Возводились укрепленные пограничные лагеря — рабаты, быстро разраставшиеся в поселения; в захваченных старых городах устраивали обособленные кварталы, где размещались арабские гарнизоны и селились представители власти; был основан ряд новых городов — Басра и Куфа в Месопотамии, Фустат в Египте и многие другие. В каждом даже незначительном населенном пункте строили мечеть.

В Аравии самым крупным памятником культовой архитектуры является большая мечеть в Мекке. Для мусульман-суннитов она служила всегда главной святыней и местом паломничества — хаджа. В центре огромного двора, обнесенного галле-реями, возвышается кубической формы постройка — Кааба, в которой хранится священный «Черный камень». Современный вид мечети — результат многократных перестроек, крупнейшие из которых относятся к 15 и 17 столетиям. Однако письменные источники содержат ценные сведения о первоначальном виде Каабы, которая была храмом Мекки еще до появления ислама.

Арабский историк ал-Азраки сообщает, что при перестройке Каабы в 608 г. внутри здания были исполнены картины, изображавшие библейских пророков, ангелов и деревья. Стены здания были сложены из чередующихся рядов камня и дерева. Этот прием, по мнению исследователей, имеет своим истоком зодчество древней Эфиопии, причем возможно, что архитектор, производивший строительные работы, был эфиоп (*Новейшие исследования говорят о тесных культурных связях древних государств южной Аравии с Эфиопией.*).

В мусульманское время Кааба была впервые перестроена после пожара в 684 г. Здание возвели целиком из камня и украсили мозаикой. Это был первый случай применения мозаики в исламских культовых постройках. При Омейядах главную роль в развитии культуры и искусства стала играть Сирия. Еще в 4—7 вв., когда Сирия входила в состав Византии (см. том II, кн. 1), здесь шло оживленное строительство светских и культовых зданий: христианских церквей, обширных монастырей, странноприимных домов. Архитектура, мозаика, миниатюра и различные отрасли прикладного искусства уже в период раннего средневековья достигли в Сирии высокого художественного уровня.

В 7—8 вв. зодчие, решая новые архитектурные задачи, еще непосредственно исходили из строительных и художественных приемов предшествующего периода. Это можно наглядно проследить на примере выдающегося памятника ранней мусульманской культовой архитектуры в Сирии — мечети Омейядов в Дамаске, сооруженной по приказу халифа Валида I в 705—715 гг. путем перестройки большой христианской церкви Иоанна Крестителя, в свое время воздвигнутой на месте античного храма.



Мечеть Омейядов в Дамаске. План. Реконструкция.

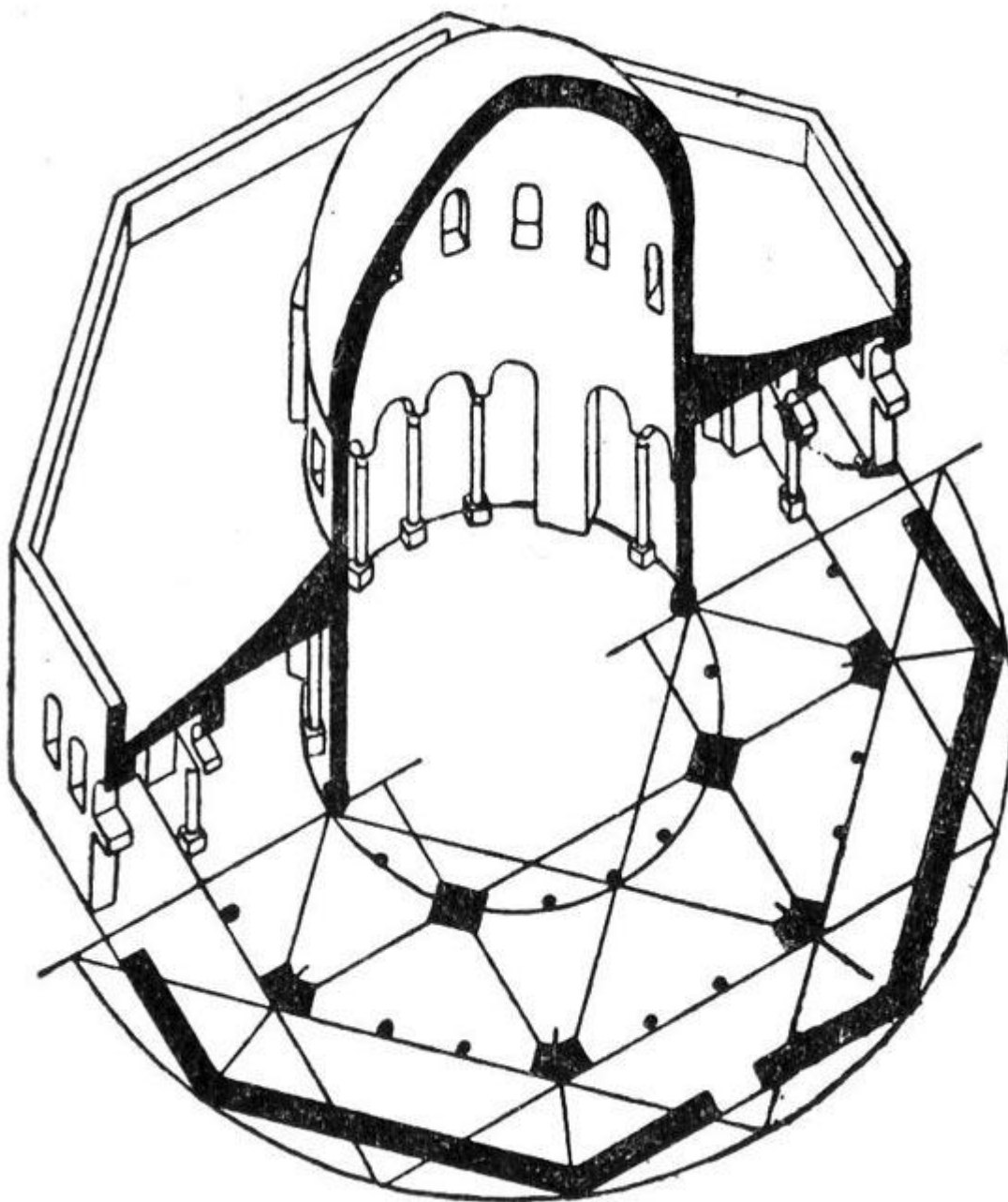
При строительстве большой дамасской мечети были использованы архитектурные детали (в частности, коринфские капители колонн) от зданий ранневизантийского, а, возможно, даже римского времени. Однако в мечети Валида план и внутреннее пространство византийской базилики получили совершенно новую трактовку. Михраб, устроенный в южной продольной стене, и ведущий к нему вновь сооруженный широкий и высокий трансепт, разрезавший все нефы посередине, совершенно изменили ориентировку здания. Продольные колоннады, превратившиеся в колоннады молитвенного зала, оказались расположенными поперек движения к михрабу. Нефы базилики путем перестановки колонн уравнились по ширине, а северную продольную стену прорезала широкая открытая аркада, в результате чего пространство двора (до последующих перестроек) как бы свободно перетекало в пространство молитвенного зала. Базилика перевоплотилась в колонную мечеть, тип которой к тому времени фактически уже стал каноном мусульманских зданий, предназначенных для молитвы.

Особенность архитектуры дамасской мечети заключается в том, что огромный (длиной около 140 м) зал сохранил пространственную цельность (илл. 3). Благодаря значительному (около 5 м) расстоянию между колоннами пространство зала лишь слегка расчленено и свободно просматривается во всех направлениях. Вместе с тем двухъярусные аркады подчеркивают большую высоту зала, покрытого кровлей на деревянных стропилах и куполом. Своеобразны также двухъярусные аркады, окружающие двор. Первоначально в нижнем ярусе аркады в качестве опор ритмично чередовались массивные прямоугольные столбы и легкие круглые колонны. Над широкими арками нижней части расположен второй ярус двойных, разделенных

колонками арочек. Этот мотив напоминает детали более ранних по времени христианских базилик Сирии.

Интерьер мечети имел богатое убранство: стены были покрыты инкрустацией из мрамора, полы застланы дорогими коврами. Но самым драгоценным украшением мечети были мозаики, частично сохранившиеся и сейчас на стенах и сводах (илл. 5 а). Они изображают группы деревьев и пейзажи с разнообразными архитектурными постройками. Мозаики созданы сирийскими мастерами, опиравшимися в своем искусстве на старые местные традиции. Особенно интересны мозаики входного портика мечети. На золотом фоне в зеленых и коричневых тонах изображены среди больших деревьев причудливые здания с полукруглыми и двухэтажными колоннадами, с башнями и коническими слегка изогнутыми куполами. Некоторые мотивы имеют прямую связь с эллинистическими прототипами и помпеянскими фресками. Обращает внимание отсутствие в дамасских мозаиках изображений человека, в чем можно видеть воздействие иконоборческих тенденций ислама. По своим архитектурным масштабам и дорогому убранству мечеть Валида явилась своеобразным памятником торжества ислама и должна была затмить блеск находившейся на ее месте христианской церкви. Другой пример перестройки большой христианской базилики в мусульманское культовое здание представляет мечеть ал-Акса в Иерусалиме.

От 7 столетия до нас дошел и замечательный образец центральнокупольной композиции — знаменитая мечеть Скалы, или, как ее часто называют, Куббат ас-Сахра (купол Скалы) (илл. 2), построенная в Иерусалиме в 687—691 гг. Воздвигнутое на горе Мория, там, где, по преданию, находился первый храм Соломона, которому отведено столь значительное место в религиозных преданиях евреев, христиан и мусульман, здание мечети увенчало священную скалу. С этим связаны особенности ее планировки: два concentрических восьмигранника опоясывают центральный круг с расположенной в его середине священной скалой .



Мечеть Скалы в Иерусалиме. Аксонометрия.

Мечеть стоит в центре обширной, вымощенной каменными плитами, высоко поднятой террасы в середине площади Харам аш-Шариф. С разных сторон к мечети ведет несколько широких отлогих лестниц. Здание мечети Скалы пережило многочисленные ремонты и реставрации. Изменились облицовка стен снаружи и отдельные детали, но план, конструкция и основные архитектурные формы сохранились от 7 в. В ансамбле площади мечеть Скалы выделяется своими размерами, ясностью, величию и спокойствием архитектурных пропорций. Большой, плавный по силуэту, слегка ребристый полусферический купол (диаметром около 20 м) четко выделяется на безоблачном бирюзово-голубом небе. Купол отделен барабаном от широкого (50 м в диаметре), несколько приземистого восьмигранного массива здания. Во внешнем облике мечети царит гармония и строгая симметрия простых архитектурных форм. Богаче и динамичнее решен интерьер. Мечеть внутри разделена двумя рядами арок. Внутреннее

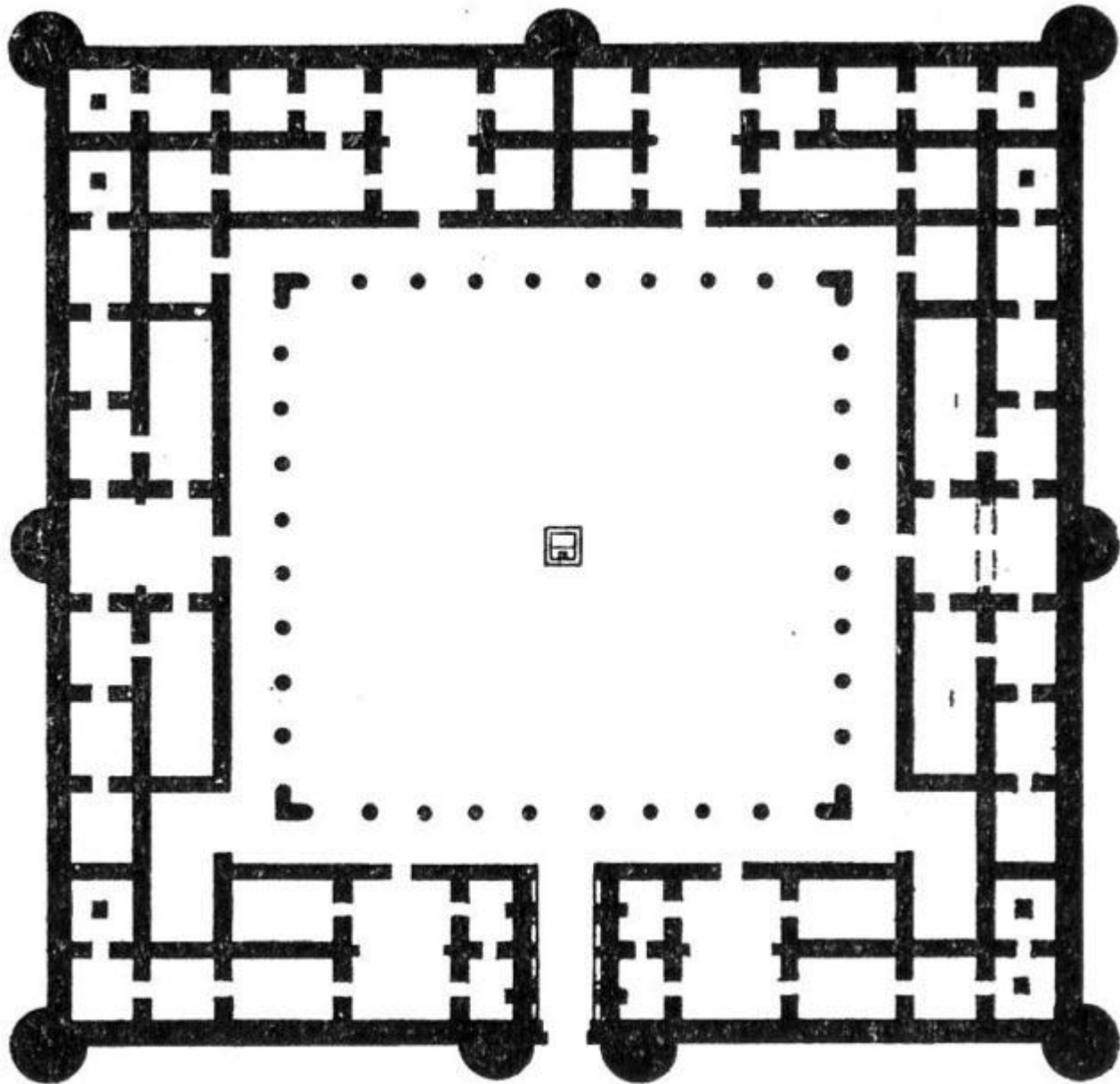
кольцо полуциркульных арок, перекинутых между поддерживающими барабан и купол колоннами и устоями, окружает священную скалу и выделяет центральную часть мечети с ее обширным устремленным вверх подку-польным пространством. Второй ряд арок и колоны, повторяя в плане восьмигранник наружных стен, делит все остальное пространство мечети на две неодинаковые по ширине обходные галереи. Христианские сирийские центрические постройки С в. в ЭсРе и Босре указывают на местные истоки архитектурных приемов мечети Скалы. В известной мере ее архитектура созвучна таким классическим ранневизантийским центральнокупольным постройкам, как церковь св. Сергия и Вакха в Константинополе и церковь Сан Витале в Равенне, но отличается от них иной трактовкой массы здания. Снаружи множество одинаковых стрельчатых арок с окнами, забранными узорными каменными решетками, вносит орнаментальный ритм в оформление стен мечети и этим подчеркивает монолитность массы купола, как бы парящего над всем сооружением (*Под изразцовым фризом, украсившим верх здания в 16 в., сохранилась первоначальная декоративная аркатура, обогащавшая поверхность стен снаружи.*).

Внутри мечети — обилие мрамора, золота и ярких красок, выдержанных в локальных тонах. Высокий барабан, тимпаны и софиты (*Софит — обращенная книзу поверхность арки.*) арок украшены цветной мозаикой: на золотом фоне расположены зеленые, голубые и красные изображения стилизованных растений, симметрично и плавно выходящих по сторонам вазонов, покрытых, словно драгоценными камнями, многоцветным орнаментом.

О монументальной светской архитектуре первой половины 8 в. можно судить по руинам загородных резиденций халифов: Мшатты, Куссйр-Амры, Каср ал-Хайра, Каср ал-Харани и других.

Выдающимся памятником, относящимся, по-видимому, к первой половине 8 в., является Мшатта — загородный замок, сохранившийся на территории Иордании. Для архитектуры этого комплекса характерно сочетание кладки из камня и кирпича — строительный прием, свойственный Сирии и Месопотамии. Планировка Мшатты повторяет традиционную планировку военных ставок доисламских арабских царьков южной Сирии — так называемую хира, восходящую к римским канонам. Сложенные из камня массивные, снабженные полукруглыми башенками стены замка образуют квадрат со стороной около 150 м. Внутри замка помещения расположены строго симметрично и композиционно объединены обширным двором. В глубине двора по главной оси здания находился большой открытый зал, разделенный столбами на три нефа и заканчивавшийся квадратным помещением с полукруглыми абсидами. Столбы, сложенные из хорошо отесанных каменных плит, гармоничны по пропорциям и украшены карнизом с тонко исполненным резным орнаментом.

В число выдающихся художественных памятников Мшатта вошла благодаря замечательному орнаментальному фризу, вырезанному в камне в нижней части южной фасадной стены. Помещенный над цоколем в виде длинной полосы шириной 5 м фриз был расположен по обе стороны главного входа, пересекая две многогранные башни. Неглубокий рельефный узор заполняет большие треугольники, образованные зигзагообразно ломающимся выпуклым валиком (илл. 1). В центре каждого треугольника помещена крупная богато орнаментированная растительная розетка. Ювелирно тонкие, кажущиеся ажурными узоры состоят из разнообразных мотивов, среди которых преобладают виноградные лозы, своими изгибами образующие круги и сложные спирали. Аканфовые листья и пальметты покрывают выпуклые валики и карнизы. На плоскостях треугольников развернуты целые картины: реальные и фантастические звери и птицы симметрично размещены среди пышных зарослей.



Замок Каср ал-Хайр (западный). План. Реконструкция.

Как в архитектуре Мшатты, так и в ее орнаментике ясно проступают местные традиции. Они видны в мотивах орнамента и особенно в реалистической трактовке животных и растений. Однако традиции, идущие от позднеантичного и ранневизантийского времени, подчинены новым декоративным задачам. Если сравнить рельефы Мшатты с орнаментами Баальбека или Пальмиры, то очень ясно видно, что за пять с лишним столетий из орнамента исчезла пластичность, трактовка стала плоскостной, более ковровой, декоративной. Однако фриз Мшатты — только начало сложения ближневосточного арабескового орнамента. В отличие от Мшатты стены замка Каср ал-Хайра (западного) были украшены не только скульптурным орнаментом, вырезанным по стуку, но и статуарными изображениями, обломки которых найдены при раскопках. Среди них есть фигуры, выполненные в очень высоком рельефе, близком по трактовке к поздне-античной скульптуре. Особенно интересен фрагмент двухфигурной композиции, отличающейся объемной трактовкой задрапированного человеческого тела и живо переданной пластикой

рук. Наряду с этим встречаются изображения, характерные условно-декоративным решением формы. Такова часть фриза с женскими фигурами, помещенными строго фронтально в статичных, но не лишенных выразительности позах. Сохранились также фрагменты плоскостно исполненной мужской фигуры в одежде, складки которой обозначены линиями.

Сопоставляя сведения исторических хроник с дошедшими до нас памятниками декоративного искусства, следует отметить, что в рассматриваемое время в искусстве центральных областей халифата сюжетно-изобразительное начало было еще достаточно сильно и живуче. Эта черта искусства раннего халифата находилась в непосредственной связи с воздействием местных художественных традиций, а также традиций сасанидского Ирана и Византии. Влияние последних распространялось в это время на многие стороны жизни халифата, феодальная верхушка которого еще только вырабатывала свои собственные формы управления, правовых отношений, духовной и материальной культуры.

Исторические источники говорят о значительном развитии живописи в ранние периоды халифата, но подлинных памятников до нас дошло очень мало. В Каср ал-Хайре обнаружены остатки орнаментов, выполненных белой, желтой и красной краской; сохранились также изображения человеческих фигур и сенмурва — фантастической собаки-птицы. Особенный интерес представляют росписи Кусейр-Амры, одной из загородных резиденций омейядских халифов в Иордании. От Этого сооружения остались только повышения бани, имевшие на своих стенах и сводах многочисленные разнообразные по сюжетам росписи. Они отличаются светским характером: изображены сцены труда, охота на антилоп, купающиеся женщины, оплакивание покойника, различные аллегорические фигуры. Расположение росписей подчинено архитектуре интерьера. Плоскость стены обычно разделена на две части: внизу идущая вдоль всего помещения своеобразная панель, а выше, до основания сводов, — живописные композиции, заключенные в орнаментальные обрамления. В роспись введены архитектурные мотивы: стройные колонны, арки, на которые как бы опирается плафон, живописные имитации кессонированного потолка, кариатиды, поддерживающие главные арки.

Преобладающее место в росписях Кусейр-Амры занимает изображение человека. В некоторых композициях художественный образ уже подчинен средневековым условным канонам. Таково, например, изображение халифа на троне. Здесь, как в византийском или позднесасанидском официальном искусстве, образный строй произведения проникнут торжественностью. Халиф восседает на троне в неподвижной фронтальной позе; за обрамляющими колоннами помещены симметрично расположенные фигуры людей. Вся композиция построена на строгом и спокойном ритме. Однако в целом живопись в Кусейр-Амре отличается свободой и живостью передачи поз и движений человека, пластическим восприятием натуры. Этому впечатлению соответствует и светлый колорит росписей, который, очевидно, был построен на сочетаниях охряно-розовых, голубых, белых, светло-зеленых и красно-коричневых тонов. Отголоски античного мировосприятия с его спокойным и философски ясным отношением к жизни чувствуются в росписи потолка одного из помещений, имитирующей кессонированный плафон (илл. 6 б). В центре композиции — крупные полуфигуры, олицетворяющие три человеческих возраста: юность, зрелость и старость; по сторонам от них — изображения музыкантов и танцовщиц, а также зверей и птиц. С большим умением художник вписывает их в ромбовидную форму живописных «кессонов». Фигуры обведены свободным красно-коричневым контуром, но не лишены некоторых элементов моделировки. Роспись

выполнена на светлом желтоватом фоне, в ней преобладают зеленоватые и коричнево-красные тона.

О характере прикладного искусства 7 — 8 вв. в Сирии и Ираке можно составить представление по художественной бронзе. Немногочисленные дошедшие до нас произведения отличаются простотой и изяществом форм и пропорций; их декоративная отделка очень лаконична и строга. Примером может служить бронзовый кувшин, изготовленный в Басре (688/689 г., Тбилиси, Гос. музей Грузии), ручка которого украшена великолепной скульптурной пальметтой. Традиции древней домусульманской пластики сохранились в группе бронзовых сосудов — курильниц и водолеев, сделанных в виде птиц и животных. Ранним памятником этой группы является датированный 723 — 724 гг. бронзовый водолей в виде орла (Ленинград, Гос. Эрмитаж). С большой выразительностью и меткостью переданы характерные черты облика пернатого хищника, чувствуется развитое пластическое понимание формы. В тонкой орнаментации этого сосуда появляются уже и чисто декоративные элементы — большой медальон с восьмилучевой розеткой на груди птицы, пояса с надписью вокруг ее шеи.

* * *

В середине 8 в., когда власть в халифате перешла к Аббасидам, центр не только политической, но и культурной жизни передвинулся в Ирак. В 762 г. был основан Багдад, официально названный Мадина́т ас-Сала́м — город мира. Благодаря выгодному экономическому положению Багдад вскоре превратился в громадный по тому времени торговый город, раскинувшийся по обе стороны Тигра. Третью города занимали дворцы, службы и сады: двор багдадского халифа долго считался образцом пышности и роскоши.

8 — 10 вв. — время большого подъема и расцвета средневековой арабской культуры. В философии развивались прогрессивные для феодальной эпохи течения, воспринявшие из античного наследия материалистические элементы. Значительны достижения арабской науки: астрономии, географии, математики, медицины, философии, истории. В Багдаде работали многие ученые, приехавшие из различных областей халифата. При Аббасидах расцвела придворная поэзия и музыка, проникнутые гедонистическим настроением, однако в художественном творчестве находили место и демократические тенденции. С большой силой они проявились в произведениях одного из крупных поэтов 11 в. Абу-л-Ала ал-Маарри. Яркий пример прозаической литературы — короткие рассказы — «Макамы».

Изобразительное искусство при Аббасидах было призвано украшать новые роскошные и огромные дворцы халифа и знати, утверждать блеск еще сильной державы ислама. В первую очередь надо указать на продолжавшееся светское и культовое строительство, получившее при Аббасидах особенный размах. Багдад был построен как город оригинального круглого плана с двойным кольцом стен и обширной площадью в центре. На площади размещались дворец халифа, главная мечеть, государственные учреждения — диваны, оружейные мастерские и казармы для войск. Из городских жилых кварталов, расположенных между стен, непосредственного доступа на площадь не было: четверо ворот охранялись сильной стражей. Продолжалось строительство и загородных замков, примером чего является воздвигнутый в 8 в. Ухейдир, окруженный двойной оградой с полубашнями. Памятники аббасидского времени сохранились на месте города Ракка, в частности так называемые Багдадские ворота (772), украшенные декоративной аркатурой на колонках. Но особенно показателен для архитектуры того времени город Самарра, созданный в 9 в. в качестве временной столицы халифа Мутасима недалеко от Багдада. За период кратковременного (836 — 883), но бурного расцвета Самарра выросла в огромный

город, растянувшийся более чем на 10 км вдоль берега реки. Население города составляли придворные, обслуживавшие их ремесленники и гвардия. Когда через 50 лет другой халиф вновь перенес столицу в Багдад, Самарра совершенно опустела и стала разрушаться. Археологические раскопки открыли развалины мечетей, дворцов и домов знати.

Большая мечеть халифа Мутаваккиля в Самарре представляла иракский вариант ставшей характерной для всего Ближнего Востока колонной мечети. Ее обширный прямоугольный двор был окружен галереями с множеством колонн, расположенных в несколько рядов с каждой стороны. По своим размерам большая мечеть в Самарре превышала дамасскую мечеть Омейядов; ее галереи заполняли около 450 колонн. Мечеть была обнесена толстой, похожей на крепостную кирпичной стеной с полукруглыми башнями.

К северу от развалин мечети, отдельно от нее, возвышается грандиозный кирпичный минарет очень своеобразной формы, так называемый Мальвия (илл. 4), напоминающий древние месопотамские зиккураты (см. т. I, стр. 51). Минарет представляет собой стоящий на квадратном цоколе усеченный конус высотой 50 м., вокруг которого идет спиральный пандус.

Особенностью большой самаррской мечети является также плоское перекрытие галереи, лежащее не на арках, а непосредственно на капителях колонн. Исследователи считают этот конструктивный прием характерной чертой иракских мечетей и связывают его происхождение с традицией ахеменидских дворцовых залов — ападана (см. т. I, стр. 384). Однако в той же Самарре есть пример конструкции, близкой сирийским памятникам: в мечети Абу Дулаф, построенной лет на пятнадцать позднее мечети Мутаваккиля, перекрытие лежало на арках, переброшенных между столбами галереи.

Еще более грандиозен, чем большая мечеть в Самарре, дворец халифа — комплекс Балкувара. По строгой геометричности плана он восходит к принципам омейядских замков, но превышает по площади, например, Мшатту более чем в 15 раз и отличается композицией, вытянутой по главной оси. Комплекс состоит из расположенных один за другим трех обширных прямоугольных парадных дворов. За третьим двором находились главные залы, а по обеим сторонам двора симметрично — жилые помещения и службы. Снаружи дворец имел ограду, укрепленную полубашнями.

Нижние части стен многих помещений дворца и домов знати в Самарре были облицованы панелями из стука с рельефным орнаментом (илл. 5 б), а выше панелей стены были расписаны красками или заполнены нишами. В рельефах Самарры есть мотивы, происхождение которых связано с древним месопотамским или иранским искусством. По характеру исполнения в орнаментах Самарры различают три стиля: узор, в котором преобладает мотив виноградной лозы, узор из сильно стилизованных растительных мотивов, плотно заполняющих поверхность панели, и узор, построенный на переплетении и ритмичном повторении волнообразных, изогнутых спиралью линий. Орнамент первых двух стилей выполнен в технике резьбы. Узор последнего типа (возможно, наиболее поздний по времени) сделан при помощи матрицы оттиском по сырой штукатурке. Эта техника, не требовавшая большого времени, вероятно, была вызвана условиями строительства, производившегося в больших масштабах в относительно короткие сроки.

В стуктовых панелях Самарры уже ясно видно новое понимание декоративных задач, плотное «ковровое» заполнение поверхности орнаментом, слегка моделированным светотенью. Зодчие и художники, украшая здания арабской знати в Самарре, умели гармонично связывать единым ритмом архитектурные детали и рисунок покрывающего их узора.

Росписями украшали главным образом жилые помещения. По сохранившимся в Самарре остаткам некогда богатой живописи можно предполагать, что она имела декоративный характер. В росписях бани при дворцовом гареме мы видим изображения танцовщиц, всадников, охотников, обрамленные полосами геометрического и растительного узора, а также орнаментальные фризы, составленные из фигур зверей и птиц. Схематично трактованные изображения людей помещены фронтально или в три четверти. Лица написаны по одному условному канону. Хотя художники цветными линиями передавали складки одежды, но фигуры людей воспринимаются плоскостно, а яркие цвета — синеголубой, оранжево-желтый, красный, зеленый, черный — выглядят декоративными пятнами на общем светлом фоне.

Самарра была покинута Аббасидами в годы, когда силы халифата неудержимо слабели. Однако Багдад вплоть до разрушения его монголами в 1258 г. сохранял значение крупнейшего культурного центра. Наряду с ним развивались и другие города, особенно Дамаск, Алеппо, Триполи.

Архитектура Ирака и Сирии 10—13 вв. развивалась, обогащая строительные приемы предшествовавшего времени. Здания больших мечетей строились по типу мечети Омейядов в Дамаске, с колонным залом и аркадой вокруг внутреннего двора. Такова, например, большая мечеть в Алеппо, основанная еще в 8 в., но капитально перестроенная в начале 13 в. Интересный памятник зодчества представляет минарет мечети, датированный 1090—1091 гг. В архитектуру четырехгранной призматической башни тонко введен изящный донор. Рельефные арки, опирающиеся на полуколонки, обогащают каменную поверхность стены, не нарушая ее монолитности.

Для монументального арабского зодчества 11—13 вв. характерны поиски объемно-пространственных композиций, особенно применение куполов на тропях. В Дамаске в этот период получили распространение купольные сооружения, состоящие из массивной, часто кубической нижней части, двухъярусного многогранного барабана, и поднятой им вверх полусферы купола. Художественная выразительность этих зданий основана на контрасте верхних ярусов, облегченных множеством стрельчатых окон и декоративных ниш, и монолитного тяжелого нижнего блока.

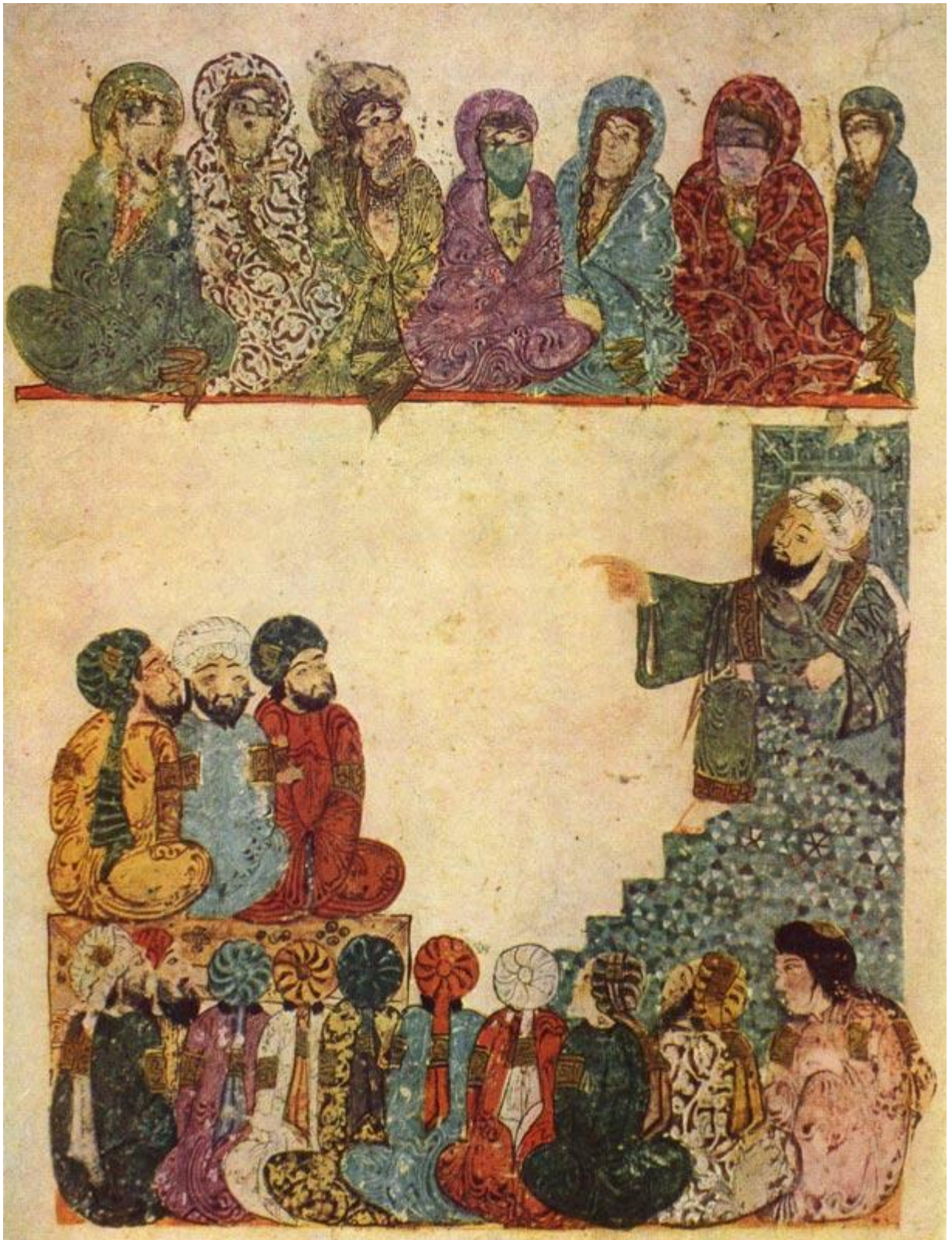
Оригинальный вариант этого типа представляют мавзолей Нураддина (1167) в Дамаске и мавзолей Зубайды около Багдада. Верх зданий решен в виде своеобразной пирамиды из уменьшающихся ярусов, члененных множеством нишек. Такое покрытие напоминает выраженную во внешних формах здания структуру сталактитового свода. Для фасадов мечетей и медресе 12 и 13 столетий характерно выделение на глади монолитной каменной стены портала с высокой и узкой стрельчатой нишей, увенчанной тонко разработанным сталактитовым сводом. Верх портала, возвышаясь над стеной, как бы фланкирован двумя строго симметрично помещенными ребристыми куполами, поднятыми на многогранные барабаны.

Художественной выразительностью обладают и многие крепостные сооружения Сирии и Ирака, сохранившиеся от 11—13 столетий. Среди них особенно выделяется цитадель в Алеппо, архитектура которой свидетельствует не только о высоте инженерного искусства строителей, но и об их художественной одаренности. Стены, башни и выдвинутые вперед ворота с мостом через ров образуют живописное целое. Своеобразное украшение башен представляют ряды машикулей, а также арки и ниши, иногда орнаментированные. Все это смягчает суровый облик цитадели, придает ее архитектуре торжественность, нарядность.

Несколько иной характер имеют так называемые Ворота Талисмана, построенные в Багдаде в 1221 г. Монументальное башнеобразное сооружение украшено изящными скульптурными деталями. Над аркой помещены изображения драконов. Их змеевидные тела, исполненные высоким рельефом, причудливо извиваясь, заполняют тимпаны, а над вершиной арки между голов чудовищ находится фигурка сидящего человека. Этот интересный и редкий по сюжету памятник свидетельствует о сохранении скульптурных традиций в искусстве Ирака.

В период Аббасидского халифата высокого развития достигло искусство каллиграфии, чему, несомненно, способствовал расцвет научной и художественной литературы на арабском языке. Наиболее ранним и широко распространенным уже в 7—8 вв. был так называемый куфический шрифт, отличавшийся прямолинейностью и подчеркнутой угловатостью начертания. Разновидностью его является цветущий куфи, в котором основное начертание букв сопровождалось сложными переплетениями стилизованных растительных мотивов.

В 9—10 вв. выработалось также шесть других канонических почерков арабского шрифта.



Яхья ибн Махмуд. Сцена в мечети. Миниатюра из рукописи «Макамы» ал.Харири.1237 г.Париж. Национальная библиотека.

Нам пока мало известны памятники иракской и сирийской живописи 11 —12 вв. Тем больший интерес представляют произведения миниатюры первой половины 13 в., дошедшие до нас в виде книжных иллюстраций, исполненных мастерами так называемой багдадской, или арабо-месопотамской, школы. Круг произведений, охватываемых этим названием, сравнительно невелик. Сюда относятся миниатюры, украшающие одну из

популярных книг того времени — «Маками» ал-Харири, а также иллюстрации к научным трактатам.

Среди рукописей естественнонаучного содержания в качестве примера можно назвать «Фармакологию» Диоскорида, иллюстрированную в 1222 г. художником Абдаллах ибн Фадлем. Миниатюры «Фармакологии» представляют обычно двух-фигурные композиции. Все фигуры и предметы расположены в одном плане, параллельно плоскости листа. Фон чаще всего гладкий, по существу, это желтоватая плотная, гладко отполированная хрустальным яйцом бумага манускрипта. Красочная гамма в пять-шесть цветов не отличается богатством, преобладают оранжево-красные, тускло-зеленые, голубые, песочно-желтые тона, часто применяется золото. Несмотря на то, что художник достоверно передает внешний облик и одежды людей, созданные им образы несут в себе черты условно-символического характера. Так, в одной из миниатюр Ибн Фадля по сторонам лекарственного дерева помещены две крупные фигуры: богато одетого воина с копьем в руках и закутанного в плащ врача, который как бы сообщает о целебных свойствах растения. Между фигурами нет живого взаимодействия; напротив, мастер помещает между ними условно распластанное дерево, отчего композиция приобретает почти геральдическую симметрию. Конечно, между фигурами есть связь смысловая — воин может быть ранен, а врач излечит его при помощи растения, но эта связь выходит за пределы изобразительности и приобретает своего рода символический характер.

Особенный интерес в художественном отношении представляют иллюстрации к «Макамам» ал-Харири, сюжетом которых послужили рассказы о путешествиях и приключениях Абу Зайда из Саруджа, авантюриста и поэта; один из героев новелл называет его «отцом лжи, лукавства, всяких хитростей и изысканных рифм». Обилие сюжетных коллизий, живая передача сценок народного быта, характерные для произведения ал-Харири, открывали перед художниками широкие возможности иллюстрирования. Миниатюры изображают парадный прием у халифа и сцену в цирюльне, собрание ученых и отдых каравана в пути (илл. 6 а), праздничную процессию и корабль в море. Рукописей «Макам» существует несколько. Прекрасным экземпляром обладает Институт востоковедения в Ленинграде. Высоким художественным качеством отличается также парижский манускрипт 1237 г., иллюстрированный мастером Яхья ибн Махмудом.

По сравнению с иллюстрациями, исполненными Ибн Фадлем в «Фармакологии» Диоскорида, в миниатюрах «Макам» само восприятие реального мира и образное решение сложнее и богаче. Художники стремятся раскрыть сюжет, выявить ситуацию в изображенной сцене, более реально передать взаимоотношения людей. Показателен их интерес к бытовым сюжетам. В миниатюрах появляются первоначальные элементы повествовательности, но конкретная среда, в которой происходит действие, либо отсутствует, либо передана лишь намеком — введением некоторых деталей архитектурного обрамления или узкой полосы цветущего луга под ногами людей. Попытка изобразить множество человеческих фигур не всегда удавалась — иногда группа людей воспринимается как простое нагромождение, как аморфная масса. Но в некоторых миниатюрах мастера все же достигают большого успеха, умело связывая фигуры в единое целое, проявляя при этом тонкое понимание декоративности. Интересна миниатюра, изображающая праздничную процессию (илл. 8): компактная группа всадников со знаменами и штандартами возвещает барабанным боем и звуками золотых труб — карнаев — о ее приближении. Крепко и уверенно объединяет живописец все части этой композиции; на гладком желтоватом фоне листа из очертаний фигур людей и животных, развевающихся флагов и знамен, взметнувшихся к небу труб возникает своеобразный узор, как бы развертывающийся из единого центра. При этом движения грубоватых и

приземистых фигур сохраняют естественность и лишены чрезмерной условности. Темно-коричневые, кирпичные, песочно-желтые лошади и верблюды, блекло-синие и оранжево-красные одежды, сочетание темных, граничащих с черным красок с обилием золота в украшениях, чалмах и в конской сбруе подчеркивают строгий и в то же время нарядный колорит этого произведения. Мастер отходит здесь от тех принципов элементарной тектоники, которые свойственны иллюстрациям «Фармакологии», и обращается к построению, отличающемуся значительно большей свободой и декоративной фантазией. В то же время миниатюры строятся не столько на основе ритмического сопоставления цветовых пятен, характерного для более поздних восточных школ миниатюры, сколько на объединении всех компонентов в сжатый композиционный узел. Художнику удалось создать целостный образ, исполненный силы и свежести.

Хотя иллюстрации всех рукописей «Макам» носят плоскостной характер, в некоторых из них появляется попытка условно передать пространство. Так, в одной из миниатюр ленинградского манускрипта, изображающей сцену в цирюльне, главные действующие лица расположены в центре, их окружает кольцо Зрителей. Художник решает задачу чрезвычайно упрощенно, однако уже сам факт обращения к ней — свидетельство творческих поисков багдадских мастеров. Это проявляется также в колорите, особенно в произведениях Яхья ибн Махмуда, который стремится обогатить и разнообразить красочную гамму, в целом еще довольно строгую и ограниченную. В миниатюре парижского собрания, где изображена проповедь Абу Заида в мечети (илл. между стр. 24 и 25), в одежде сидящих женщин мастер создает изысканнейшее сочетание мягких блеклых тонов: травянисто-зеленых, желтовато-золотистых, сиреневых, голубоватых, нежно-оранжевых. Цветовая изощренность и острота красочного видения в этой группе предвосхищает те крупнейшие достижения в области колорита, которые характеризуют дальнейшее развитие восточной живописи. Арабо-месопотамские миниатюры отличаются подлинной самобытностью. Византийские традиции оказались переработанными; их воздействие сведено к незначительным деталям — изображению нимбов или складок одежд, уже подчиненных орнаментальному принципу. Всем произведениям багдадских мастеров присущи общие качества: известная упрощенность художественного языка, отсутствие мелочной детализации, стремление к декоративной целостности образа, хотя бы в пределах ограниченной колористической гаммы. При некоторой примитивности они рождают впечатление внутренней силы, пусть во многом грубоватой, но яркой и притягательной, которая отличает это искусство.

На протяжении всего рассматриваемого времени и позднее Сирия и Ирак оставались крупными центрами развития художественного ремесла. Высокими качествами отличаются драгоценные шелковые и парчовые ткани, глиняные и фаянсовые расписанные люстром (*Люстр — характерный металлический золотистый отблеск различных — чисто золотых, зеленоватых, красноватых, коричневатых и лиловатых — оттенков, являющийся результатом вторичного восстановительного обжига специального красочного состава, наносившегося поверх уже обожженной оловянной глазури. Важной частью этого состава, от которой зависят цвет и оттенок люстра, являются соли меди, серебра, золотари, видимо, других металлов.*) чаши и блюда, резьба по дереву и слоновой кости. Особенным совершенством обладают изделия из металла (бронза, железо), изготовлявшиеся главным образом в Мосуле, и стеклянная расписная посуда из Сирии (основные центры производства — Дамаск и Алеппо).

С развитием средневекового искусства изменились приемы обработки художественных изделий из металла; постепенно возросла роль орнамента и декоративной обработки поверхности изделий. В 12—13 вв. богато орнаментированная домашняя посуда — тазы, подсвечники, чаши, кувшины, блюда — имела чрезвычайно широкое распространение. Их

поверхность целиком покрывали тонким кружевом орнамента, чеканного или гравированного. Наряду с многообразными растительными и геометрическими мотивами весьма большую роль играл эпиграфический орнамент. В переплетения узора и в пояса декоративных надписей нередко вкомпонованы медальоны с сюжетными изображениями.

Выдающимся образцом этого вида прикладного искусства является богато инкрустированный серебром бронзовый таз, изготовленный в Мосуле по приказу султана Бадрадина Лулу (первая половина 13 в.). Вся поверхность большого таза (диаметром 62 см) разделена на ряд концентрических поясов. В центральном круге изображены четыре сфинкса с переплетенными крыльями, вокруг которых шествуют крылатые грифоны. В остальных поясах на фоне мелкого меандрового орнамента помещен ряд фигурных медальонов со сценами охоты, единоборства, пирушек и танцев, а также изображения, олицетворяющие Солнце, Луну, планеты Юпитер и Венеру. Средний орнаментальный пояс образован исполненной цветущим куфи надписью с благопожеланиями.

Подобными чертами орнаментальной композиции отличается и так называемое Кашгарское блюдо, хранящееся в Гос. Эрмитаже (13 в.). Своеобразие его заключается в том, что в узор введены христианские мотивы. Главную роль в декоре играет широкий круговой пояс, в двенадцати фигурных медальонах которого изображены христианские святые. По борту блюда идет арабская надпись «обрамлении узких полос растительного орнамента».

Сирийское художественное стекло пользовалось широкой известностью и высоко ценилось не только в странах халифата, но и в средневековой Европе.

Наиболее распространенными видами изделий были большие лампы для мечетей (илл. 9), бокалы и кубки, вазы и бутылки (илл. 7), сделанные из белого или цветного (главным образом зеленого или синего) стекла и покрытые росписями золотом и цветными эмалями. В украшении лампад большое место часто занимал Эпиграфический орнамент: на основном фону, на который нанесен был тонкими линиями мелкий растительный узор, шли крупные белые буквы надписей с благо-пожеланиями.

Рассмотренные памятники архитектуры и искусства Аравии, Сирии и Ирака характеризуют высокие художественные традиции создавших их народов.

Значение художественной культуры народов Передней Азии прослеживается на протяжении всего средневековья. Однако после разрушительного монгольского нашествия (13 в.), а позднее завоевания Ближнего Востока турками (16 в.) зодчество и искусство Сирии и Ирака уже не играли былой крупной роли. Тем не менее самобытные арабские художественные традиции сохранялись и в это время, особенно в творчестве замечательных мастеров народных ремесел.

Искусство Египта

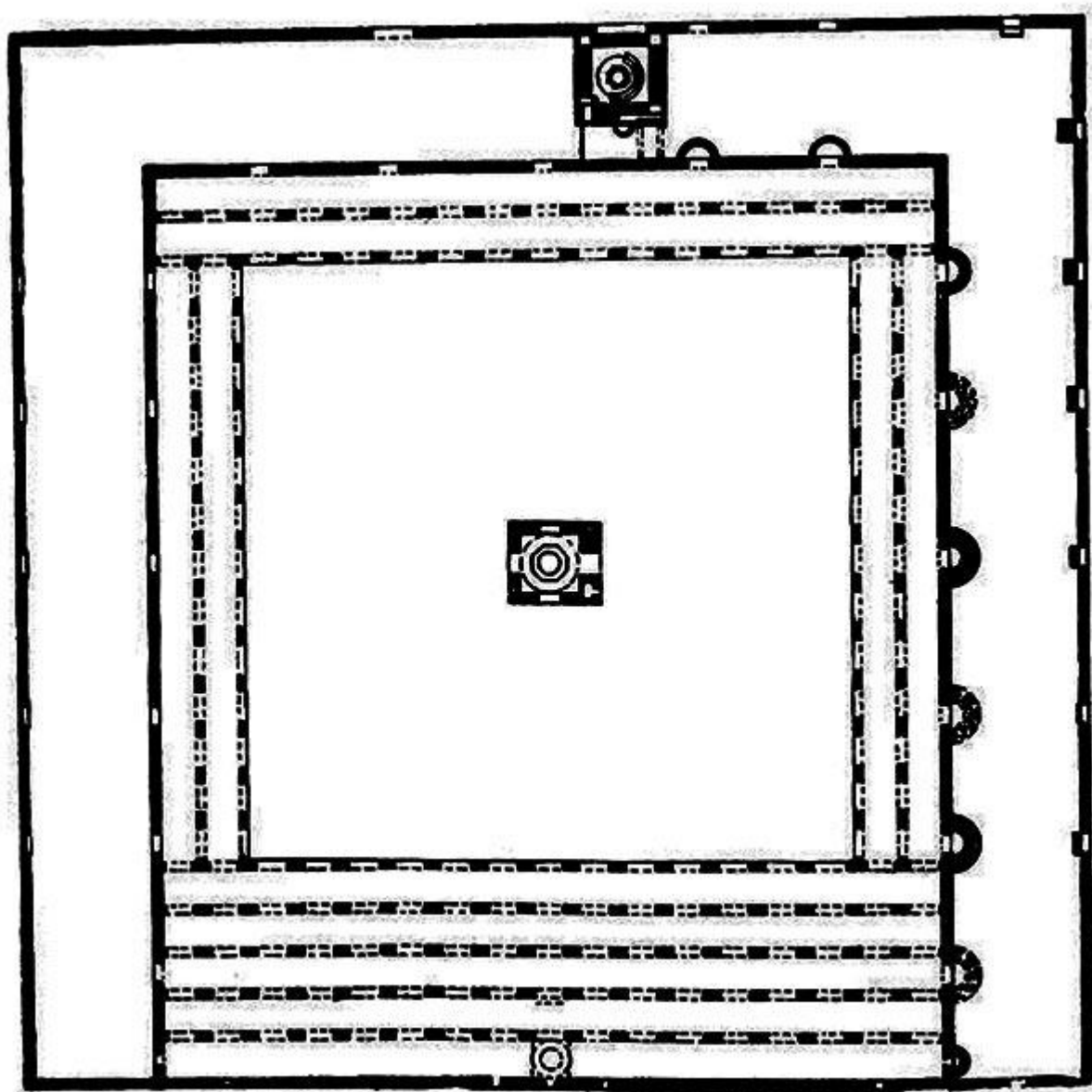
Б.Веймарн, А.Подольский

Историю средневекового искусства Египта открывает коптский период. Коптское искусство 4—7 вв. н. э. было связано с культурой Византии, но отличалось большим

своеобразием (см. т. II, кн 1). Его развитие подготовило почву для высокого подъема и расцвета искусства Египта в эпоху зрелого средневековья. Дальнейшая история Египта связана с Арабским халифатом и превращением Египта в одно из крупнейших государств Востока. В составе халифата Египет быстро приобрел большое экономическое и политическое значение, а в 9 в. фактически был уже самостоятельным государством. С середины 10 в. Египет стал центром могущественного государства Фатимидов.

В 11—12 вв. Египет вел обширную торговлю с Византией и Западной Европой; в руках египтян оказалась также транзитная торговля Средиземноморья со странами Индийского океана. Позднее, в 13 в., после разрушения монголами Багдада, главный город Египта — Каир претендовал на роль общемусульманской столицы. Однако еще важнее было то, что Каир — крупный торговый город средневековья — стал средоточием культуры, одним из крупнейших центров развития науки, литературы и искусства арабского мира. Наряду с точными науками в Каире процветало изучение истории: здесь писал свои труды ал-Макризи; в 14 в. из Туниса в Египет переехал знаменитый историк средневековья Ибн Халдун, которого называют первым в мире социологом. Средневековый Египет дал миру превосходные литературные произведения — цикл арабских рыцарских романов и окончательную редакцию народных сказок «Книга тысячи и одной ночи».

Лучшие архитектурные памятники средневекового Египта сохранились в Каире и его окрестностях. В 641 г. полководец Амр ибн ал-Ас основал город Фустат, впоследствии ставший столицей государства. В Фустате была воздвигнута мечеть Амра — один из самых ранних примеров колонной мечети. Несмотря на многократные позднейшие перестройки, здание сохранило основные черты планировки 7 в.: обширный двор с фонтаном посередине окружен колоннадой, которая со стороны михрабной стены образует глубокий колонный зал. Колонны, увенчанные коринфскими капителями, поддерживают полукруглые арки (илл. 11).



Мечеть Ибн Тулуна в Каире. План.

Чрезвычайно ярко воплощено величие раннего арабского зодчества в архитектуре прекрасно сохранившей свой первоначальный облик большой мечети Ибн Тулуна (илл. 12), построенной в 876 — 879 гг. в резиденции этого первого независимого от Багдадского халифата правителя средневекового Египта. Огромный квадратный двор площадью почти в гектар (92 X 92) окружен стрельчатой аркадой, имеющей, в отличие от мечети Амра, в качестве опор не круглые колонны, а прямоугольные столбы-пилоны с трехчетвертными колонками на углах. Широкие проходы между столбами объединяют зал перед михрабом и обходы с трех других сторон двора в единое пространственное целое. В мечети легко размещаются тысячи молящихся мусульман. В ритме столбов и арок, охватывающих двор по периметру, выражена строгая тектоника архитектуры мечети, которой подчинены и декоративные мотивы (илл. 13).

Архивольты больших и малых арок, капители колонн и карнизы украшены резным по стуку стилизованным растительным узором. Софиты больших арок имеют более сложные орнаментальные композиции. Декоративные детали, украшая и гармонично выделяя основные плоскости и линии постройки, своим расположением подчеркивают тектонику целого. Таким образом, узор и архитектурные Элементы, из которых складывается облик постройки, проникнуты единым орнаментальным ритмом. В этом отношении характерно, что стрельчатый профиль больших и малых арок мечети как бы повторяется в заостренных изгибах стебля, образующего основу непрерывного орнамента, идущего по абрису арок и по пилонам.

Снаружи мечеть Ибн Тулуна имеет характерные для раннесредневековых монументальных сооружений Ближнего Востока черты суровой крепостной архитектуры. Традиции крепостного зодчества, а может быть, и реальная потребность в случае нападения на город превращать мечеть в оплот защиты вызвали своеобразный прием окружения культового здания внешней стеной, создавшей вокруг мечети свободный, ничем не застроенный широкий обход. Все же монументальная гладь наружных стен мечети Ибн Тулуна имеет и декоративную обработку: верхнюю часть стен расчленяет своеобразный фриз из стрельчатых окон и арок, контрастно выделенных светотенью. Близкое по характеру декоративное оформление окнами и арками было сделано в 9 в. и на фасадах мечети Амра. Таким образом, как и в аббасид-ской Самарре, в ранних каирских постройках видна художественная переработка древнейших приемов монументального крепостного зодчества.

В архитектурном облике мечети важную роль играет минарет, который возвышается рядом со зданием, между двойными стенами. Исследователи считают, что первоначально он имел вид ступенчатой круглой башни, снаружи которой спиралью шла лестница. Своим расположением и формой минарет сильно напоминает Мальвию большой мечети в Самарре. Как и там, устремленное вверх тело минарета было противопоставлено горизонтально растянутой аркаде двора. О том, что наряду с местными художественными традициями при сооружении мечети играли известную роль и месопотамские строительные приемы, свидетельствует также применение кирпичной кладки, несвойственной зодчеству Египта.

В 1296 г. в центре двора мечети был воздвигнут купольный павильон над бассейном для омовения, и, по-видимому, одновременно нижнюю часть минарета заключили в кубической формы башню.

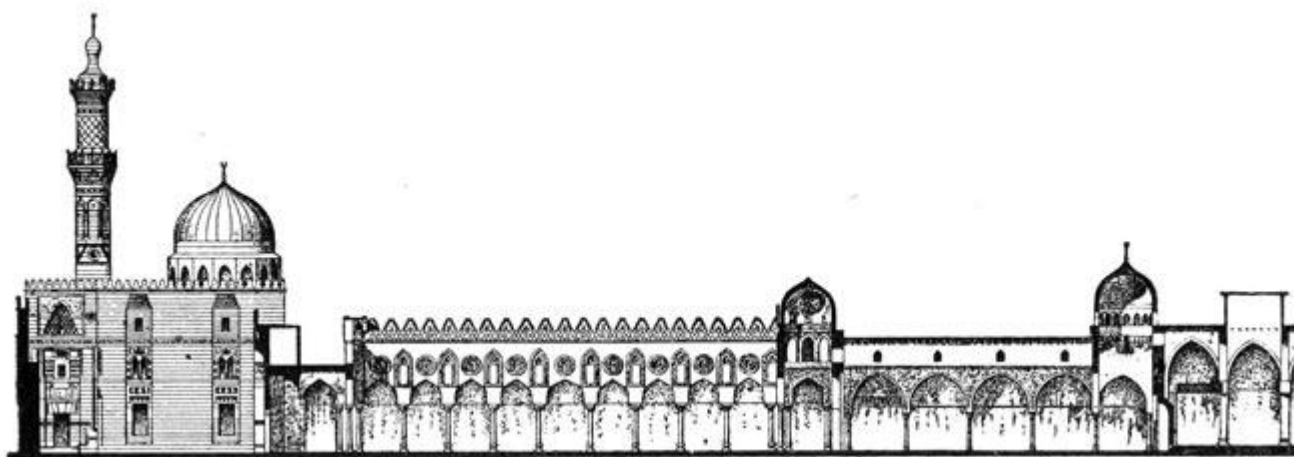
К середине 9 в. относится самый ранний из дошедших до нашего времени памятник гражданской архитектуры средневекового Египта — Нилометр, построенный на острове Рода, близ Фустата. Сооружение представляет собой глубокий колодец с высокой колонной посередине, по которой измерялся уровень воды в Ниле. Стены колодца выложены камнем, украшены декоративными нишами и фризами с куфическими надписями.

Экономический и культурный подъем, который пережил Египет в 10 — 12 вв., сказался и в широком разветвлении городского строительства. К северу от Фустата в 969 г. был основан город ал-Кахира (Каир) (*Позднее Фустат слился с Каиром в один город.*); вскоре Фатимиды перенесли сюда свою столицу из Туниса. Быстро разросшийся Каир уже в 11 в. превратился в один из самых крупных городов Ближнего Востока. Посетивший Египет в 1046 г. Насир-и Хосров (*Выдающийся таджикский поэт и путешественник.*) с восторгом описывает богатство Каира, называя его городом, «равных которому мало». «Я подсчитал, — пишет он, — что в этом городе Каире должно быть не меньше двадцати

тысяч лавок... Караван-сараев, бань и прочих общественных зданий столько, что их пересчитать нет возможности...

Замок султана стоит посреди Каира. Он открыт со всех сторон, так как ни одно Здание не прилегает к нему... Стены вокруг города нет, но здания так высоки, что они выше и прочнее стены. Каждый дворец и каждый павильон представляет собой крепость. Большая часть зданий в пять и в шесть этажей».

Центр города составляли великолепные дворцы и сады фатимидского султана. Сохранились укрепленные башнями городские ворота 11 в.: Баб ал-Футух, Баб ан-Наср (илл. 10), Баб аз-Зувайла.



Мечеть ал-Азхар в Каире. Разрез.

От времени Фатимидов дошли до нас большие культовые постройки. Среди них — мечеть ал-Азхар (970—972), одновременно являющаяся до сих пор функционирующим древнейшим мусульманским университетом. Многочисленные ремонты и достройки наложили отпечаток на облик этого великолепного памятника, но все же древняя основа прекрасно видна. Здание имеет огромный внутренний двор, окруженный аркадой (илл. 15), которая, в отличие от мечети Ибн Тулуна, опирается не на столбы, а на стройные круглые колонны. Тимпаны стрельчатых арок в колонном зале, как ковров, покрыты резным узором, состоящим из спиралевидно изогнутых стеблей растений, геометрических мотивов и поясков с надписями. В отличие от ранних мечетей колонный зал ал-Азхар прорезают Т-образный трансепт, выделяющий проход к михрабу, и неф, который примыкает к восточной стене. Купол венчает место их пересечения.

К крупнейшим постройкам фатимидского Каира принадлежит и мечеть ал-Хакима (990—1013). В ее архитектуре ясно видна местная традиция: как и в мечети Ибн Тулуна, молитвенный зал заполняли прямоугольные в плане столбы. Очень интересны также два минарета мечети. Северный минарет — цилиндрический, западный — в виде четвериков и восьмериков, уменьшающихся кверху (*Позднее нижние части обоих минаретов были заключены в призматические каменные футляры, похожие на крепостные башни.*).

Памятники фатимидского зодчества, и в частности мечеть ал-Хакима, дают прекрасные образцы синтеза орнамента и архитектурной формы. Небольшие панно или розетки с рельефным узором, а также фриз с надписями, исполненными так называемым цветущим куфи, словно врезаны в монолитную гладь стены. Освещенные ярким южным

солнцем, они контрастно выделяются на поверхности архитектурных блоков, подчеркивая их монументальность и сообщая им особую пластическую выразительность.

Расположение орнаментально-декоративных элементов и надписей, их ритм подчинены тектонике стены, соответствуют общему архитектурному замыслу. В мечети ал-Хакима вставки, покрытые удивительно пластичным скульптурным орнаментом, украшают стены минаретов и входного портала. В интерьере им созвучны рельефные фризы, протянутые над стрельчатыми арками. В каирском Музее исламского искусства хранятся деревянные фризы с такой же сочной рельефной резьбой, некогда украшавшей дворцы фатимидской знати. Характерно, что в светских постройках разрешалось включать в узор изображения человека.

Египетские мастера архитектурного узора уже в 10—11 вв. обладали большим навыком в создании насыщенных мотивами сложных орнаментальных композиций. Превосходной орнаментальной резьбой по стуку покрыты михрабы 11 в. в мечетях Джуюши и Ибн Тулуна. Художники создали чрезвычайно богатые, полные живой игры света и тени арабески из стилизованных растительных и геометрических мотивов. В качестве обрамлений включены полосы из надписей, буквы которых, переплетенные растительными побегами, органично входят в общую орнаментальную композицию.

Замечательный памятник архитектурно-декоративного искусства представляет небольшое здание мечети ал-Акмар (1125) (илл. 14). Ее фасад украшают стрельчатые ниши, заполненные своеобразным «гофрированным» сводом, узорные розетки, сталактиты и фризы с надписями. Они образуют единое пластическое целое, проникнутое строгим ритмом. Вместе с тем каждый архитектурный элемент, взятый отдельно, представляет самостоятельное художественное произведение, поражающее высоким чувством формы и почти ювелирным мастерством исполнения.

Большим разнообразием отличается прикладное искусство Египта, которое при Фатимидах, покровительствовавших развитию ремесел, достигло большой высоты. Особенной известностью пользовались ткани — льняные, часто затканые шелком. Египетские ткани в большом количестве вывозились в Европу. Художественные традиции коптских ремесленников с незначительными изменениями сохранились в Египте в 8 — 10 вв. и даже позднее. Это и не удивительно: роскошные ткани в мастерских халифа по-прежнему изготавливались руками преимущественно мастеров-коптов. Главными центрами текстильного производства были Александрия, Дамietta, Тиннис, Фустат. Разнообразие вырабатывавшихся тканей было очень велико. Однако ткани 11—12 вв. отличаются своими характерными чертами. Их узоры очень часто заполнены изобразительными мотивами. По словам ал-Макризи, один из Фатимидов приказал изготовить ткань, на которой была изображена земля с горами, морями, реками, дорогами и городами. Среди дошедших до нас особенно замечательны шелковые многоцветные ткани, колорит которых построен на сочетании золотисто-желтого и рубиново-красного с вкраплениями зеленого и глубокого синего (индиго). Среди мотивов встречаются стилизованные изображения животных и птиц. Здесь заметно наследование традиций домусульманского времени, но художественный строй узоров совершенно новый и особый. Рисунки тканей отличаются силой линий, интенсивностью колорита, декоративной пышностью целого.

Как правило, в узоре тканей важную роль играют также арабские надписи, исполненные угловатым куфическим шрифтом. Они содержат имя правившего халифа с пожеланиями благополучия. На некоторых тканях эти надписи чередуются с полосами орнамента, состоящего из геометризованных растительных мотивов (цветы лотоса и пальметты). Иногда в арабских или коптских надписях встречаются имена мастеров и указания на место изготовления ткани.

Роскоши фатимидских дворцов немало способствовали превосходные изделия египетских ремесленников. Обработка горного хрусталя достигла в 10—11 вв. особенно высокого мастерства. Из больших кристаллов искусно вырезали бокалы, кубки, флаконы; их поверхность гранили или покрывали гравированными изображениями птиц и животных (илл. 196).

Основными центрами изготовления художественных изделий из стекла были Александрия, Фустат и Фаюм. По своим формам и общему характеру декора художественное стекло Египта очень близко к сирийскому, но для египетских изделий характерны каллиграфические надписи с выражением благопожеланий, нередко покрывающие широкими поясами почти всю поверхность сосуда. Изображения животных, рыб, птиц и даже человека часто встречаются в росписях фаянсовых и глиняных блюд и чашек. Среди египетских художественных изделий из бронзы 10—12 вв., так же как в Сирии и Ираке, выделяются фигурные сосуды — водолеи и курильницы в виде различных птиц и животных. Характерным примером является бронзовый водолей-павлин (10—11 вв., Лувр). Ручка водолея заканчивается стилизованной головкой кречета, вцепившегося клювом в шею павлина. Тонкий чеканный орнамент передает оперение. В более позднем памятнике этого рода — большом крылатом грифоне (11—12 вв., Пиза)—орнаментальное начало доминирует над пластической формой (илл. 19 а).

Памятники, обнаруженные за последние несколько десятилетий, свидетельствуют о развитии в средневековом Египте монументальной живописи, а также миниатюры, особенно в 11—12 столетиях. В каирском Музее исламского искусства хранится найденная при раскопках 1932 г. замечательная стенная роспись с изображением фигур людей в крупных стрельчатых обрамлениях. В одной из таких ниш помещена фигура сидящего мужчины в пестром халате, тюрбане и с кубком в правой руке. Его округлое лицо не лишено живой выразительности. Живопись исполнена в плоскостной манере, в светлых тонах; контуры фигуры обозначены широкой свободной линией.

Значительное число миниатюр, относящихся к фатимидской эпохе, собрано в Музее исламского искусства и в частных собраниях Каира. Эти миниатюры имеют ярко выраженное своеобразие, что позволяет говорить о существовании в Египте 10—12 вв. вполне самостоятельной школы миниатюрной живописи.

* * *

Со второй половины 13 по 15 столетие архитектура и искусство средневекового Египта прошли новый этап своего развития. Это был период обострения классовых противоречий, связанный с укреплением военно-ленной, системы феодального землевладения, но вместе с тем и время политического могущества Египта при Эйюбидах (1170—1250), затем Мамлюках (1250—1517). В конце 13 и начале 14 в. египетские войска разбили и вытеснили из Сирии монголов, а в 1291 г. взятием Акки завершили разгром крестоносцев на Ближнем Востоке.

В монументальном зодчестве Египта 13—15 вв. можно найти черты, близкие архитектуре Передней Азии, Ирана и даже Западной Европы. Однако суть процесса заключалась не во влияниях, которые были возможны, если учитывать характерные для этого времени широкие экономические и культурные связи. Главным явилось новое для Египта решение архитектурно-художественных задач, о которых дают представление сохранившиеся по преимуществу культовые здания. На смену простому орнаментальному ритму аркад колонной мечети пришли более сложные архитектурные композиции с величественными куполами, порталами и монолитами высоких стен. В архитектуре 13—15 вв. нет

величавой простоты и логичности раннеарабского монументального зодчества. Эти качества сменились величием и торжественностью иного порядка. Грандиозные по размерам архитектурные формы, созданные зодчими этого времени, несут в себе эмоциональное содержание, рождающее ощущение огромной мощи и сверхъестественных сил.

Возник так называемый четырехайванный тип мечети: с каждой стороны внутреннего двора здесь вместо колоннад возвышается высокий стрельчатый айван (*Айван — сводчатый зал, открытый с одной стороны во двор.*). В основу этого типа монументальных зданий Ближнего Востока легли традиции ирано-сасанидского зодчества, но в архитектуре средневекового Египта четырехайванные постройки получили ярко выраженный местный облик, отличающий их от аналогичных сооружений Ирана и Средней Азии.

Во множестве строятся в 13—15 столетиях купольные мавзолеи над могилами правителей и почитаемых лиц; очень часто мавзолеем возведен рядом с большой мечетью и образует с ней единую архитектурную композицию.

Заметные изменения произошли и в монументально-декоративном искусстве. На стенах зданий узор резных панно и фриз, заполненных вязью из геометрических, стилизовано-растительных орнаментов и букв арабских надписей, становится очень богатым, часто изощренно-сложным. Однако, в отличие от предшествующих столетий, когда зодчие трактовали декоративные вставки на поверхности стены как скульптурный рельеф, архитектурный узор в 13—15 вв. приобрел характер плоскостной резьбы, которая воспринимается как четкий, но несколько сухой по трактовке чекан. Под «кружевом» кажущегося ажурным узора теряется ощущение монолитной каменной кладки стены.

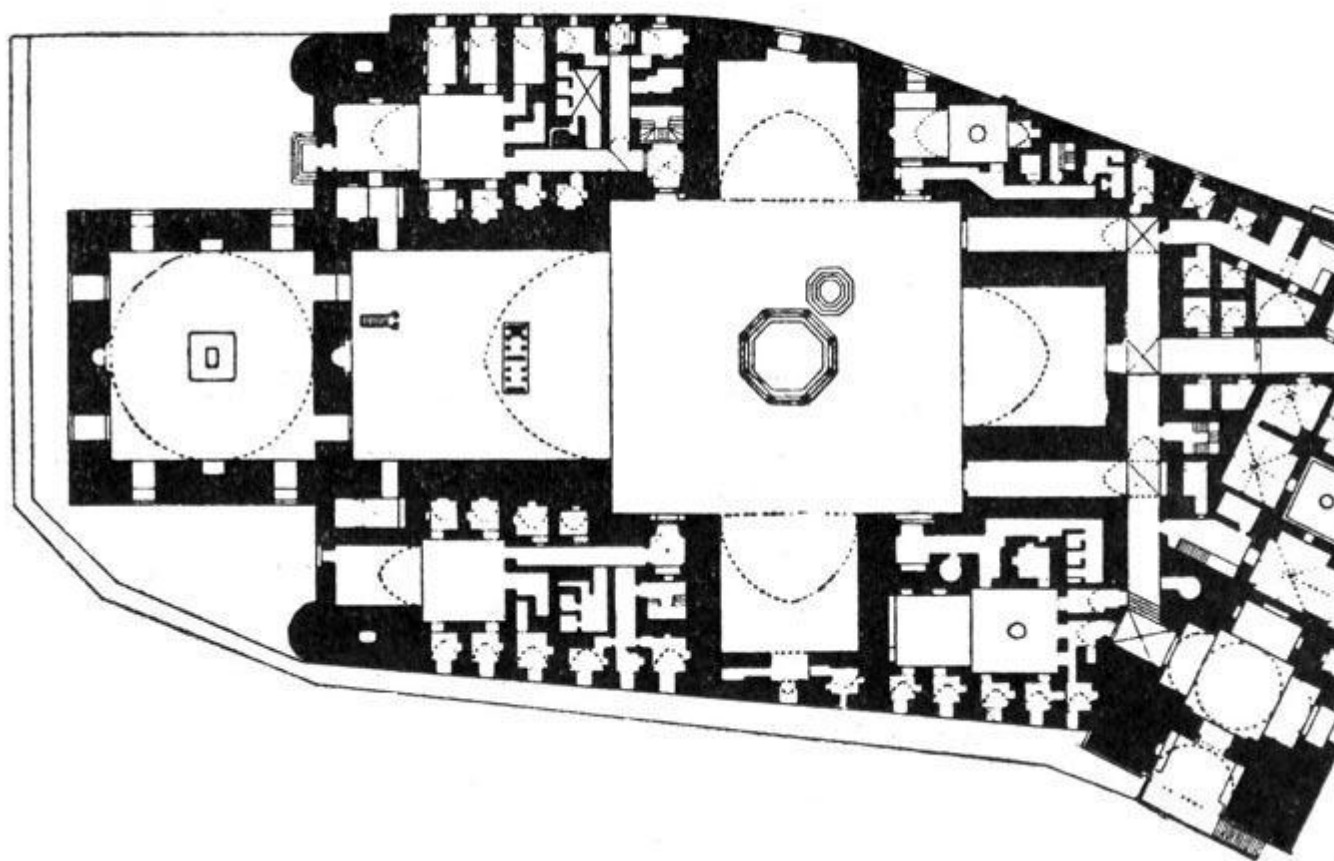
О нарастании декоративного начала говорит и разработка египетскими зодчими 13—15 вв. проблемы цвета в архитектуре. В Египте не получила распространения яркая полихромия, свойственная в этот период монументальному зодчеству на Среднем Востоке — в Иране и Средней Азии. Но для архитектуры 13—15 вв. на Ближнем Востоке, и в частности в Каире, характерно обогащение поверхности стен узорной кладкой из цветного камня, чаще всего красно-коричневого, серого и белого. Особенно широко применялся этот способ украшения внутри здания, для выделения стены с михрабом, обрамления дверей и окон. Использовался он и снаружи, чаще всего в виде горизонтальных цветных полос на фасадах зданий, а также для обрамления арок, оконных и дверных проемов. Правда, не следует переоценивать роль цвета в средневековой архитектуре Египта: в облике старого Каира доминирует теплый тона охристый цвет камня — известняка, потемневшего от времени.

Уже при Эйюбидах наряду с укреплением городских стен Каира и созданием мощной цитадели на отрогах плато Мукаттам строились здания нового стиля. Таков, например, мавзолеем имама аш-Шафии (1211), высокий купол которого опирается на многоярусный пояс тромпов, а стены снаружи покрыты богатым резным орнаментом.

От времен мамлюкских династий в Каире сохранились десятки зданий. В тот период были сооружены крупные ансамбли, наиболее ярко характеризующие новый этап каирского зодчества. В 1284—1285 гг. на руинах фатимидского дворца в короткий срок было построено грандиозное по размерам сооружение — маристан султана Калауна (илл. 17) — своеобразный комплекс, состоящий из мавзолея, мечети и большого госпиталя. Внешний облик этого занимающего целый городской квартал здания резко отличается от всех известных нам более ранних монументальных каирских построек наличием высокой

стены, гладь которой прорезают заостренные ниши; над массивом стены высятся купол мавзолея и башня минарета. Мечеть имеет внутри обширный двор с глубоким айваном, представляющим большой и светлый трехнефиый зал, разделенный двухъярусной аркадой на колоннах и богато украшенный резьбой.

Интерьер мавзолея показывает, что зодчие мамлюкского Египта использовали традиции купольных построек для решения совершенно новых, самостоятельных задач. Квадратное в плане помещение имеет внутри восьмиугольную ротонду, столбы и колонны которой возносят над гробницей купол на барабане. Освещенная через двойные окна ротонда устремлена вверх и вместе с тем подковообразными слегка заостренными арками связана с архитектурой всего помещения. Мотив арки с круглым оконцем над ней ритмически повторен и удвоен в аркатуре окон барабана, что еще более подчеркивает динамику пространственного решения. Интерьер насыщен декоративными элементами. Михраб фланкирован тремя парами перспективно уходящих вглубь колонн и украшен внутри аркатуриными фризами. Арки и окна ротонды обрамлены изгибающимися, как бы движущимися полосами орнамента. Убранство интерьера дополняется тонко выполненной резьбой богатого надгробия и окружающими его деревянными ажурными решетками.



Мечеть султана Хасана в Каире. План.

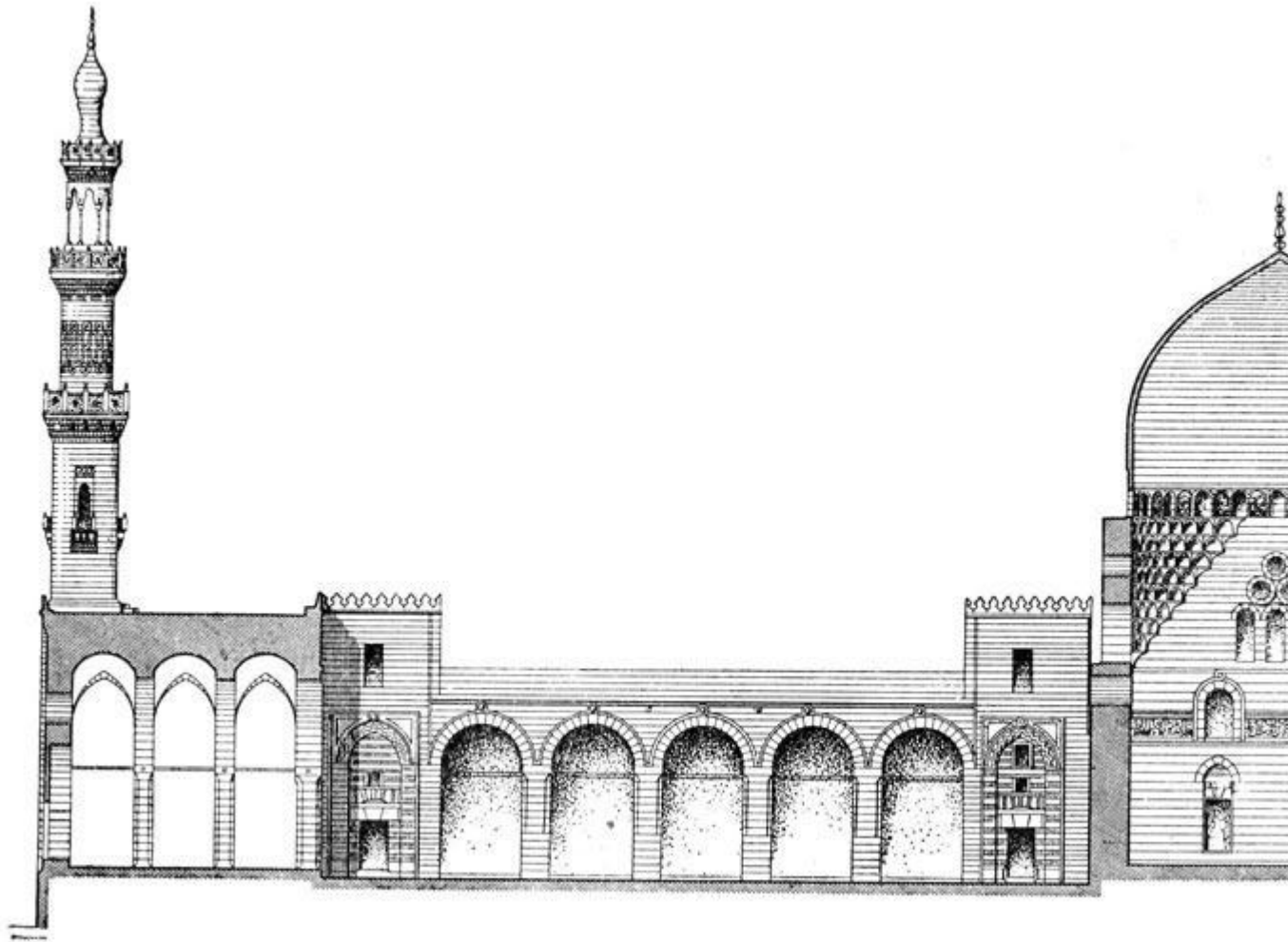
Яркий пример нового архитектурного стиля дает и другое величественное сооружение Каира — здание мечети султана Хасана, построенное семьдесят лет спустя, в период с 1356 по 1363 г. Расположенное на участке неправильной прямоугольной формы (150 X 70

м) здание включает усыпальницу с гробницей султана Хасана, мечеть, медресе, кельи и множество вспомогательных помещений. Снаружи мечеть Хасана представляет вытянутый с северо-запада на юго-восток монолитный архитектурный блок, каменные стены которого господствуют над окружающими постройками. Над лаконичной по форме массой стены, подчеркивая ее размеры, возвышаются заостренный купол усыпальницы и многоярусные характерные для Каира минареты, которых первоначально было четыре. Фасады зданий расчленены узкими высокими нишами, в которых расположены в несколько этажей окна. В том же ритме четких вертикальных членений выделен на северном фасаде огромный портал, пилоны которого вздымаются на всю высоту здания и фланкируют глубокую нишу со сталактитовым сводом.

Однако только внутри здания становится понятна вся сложность и особая эмоционально-художественная выразительность архитектурного образа, проникнутого идеей величия и силы. Уже проходя под сводом портала и по узкому коридору, посетитель ощущает тяжелую массу здания. Затем он попадает в громадный замкнутый квадратный двор — центр планировки всего ансамбля (илл. 16). Высокая гладкая стена каждой стороны двора прорезана посередине стрельчатой аркой большого зала — айвана. Сопоставление гигантских арок и ровной глади стен, геометризм линий и подчеркнутая кубичность пространства двора создают такие пропорции в архитектуре здания, что человек чувствует себя крошечной песчинкой. Особенно грандиозен восточный айван с михрабом, за которым расположено помещение мавзолея. Величие архитектурных форм здесь дополняется пышным декоративным убранством. Стены айвана, михраб и минбар (кафедра для проповедей) украшены резным мрамором; полы выложены мозаикой. Со свода спускается более ста расписных и позолоченных лампад. Дверь, ведущая в усыпальницу, покрыта резьбой и инкрустирована золотом, серебром и бронзой. Богат, хотя и более строг, чем в интерьере, декор фасадов. На портале были размещены рельефные орнаменты и надписи. Изящно обрамленные снаружи двойные окна украшают стены мавзолея. Многоярусный карниз подчеркивает цельность и монолитность здания.

Мечеть султана Хасана, расположенная на площади перед цитаделью, благодаря своей художественной значительности была одним из основных архитектурных центров средневекового Каира.

Вместе с тем архитектура мечети Хасана типична для больших культовых зданий мамлюкского Каира. В этом архитектурном каноне выдержано величественное здание мечети—медресе султана Баркука (1384—1386). В первом десятилетии 15 в. была воздвигнута другая большая постройка султана Баркука — мечеть на кладбище. Особенностью этой постройки являются купольные мавзолеи, возвышающиеся в углах колонного зала мечети.



Мечеть султана Баркука близ Каира. Разрез.

Купол на тромпах нашел широкое применение в египетском зодчестве 14 и 15 вв. Чаще всего купола возводились на мавзолеях — гробницах знатных лиц. Для Египта еще со времен Фатимидов характерны облицованные камнем поднятые на высоких, иногда двухъярусных барабанах слегка заостренные купола.

Наиболее интересный ансамбль отдельно стоящих купольных построек представляют мавзолеи — усыпальницы Мамлюков, расположенные за городской чертой с восточной стороны Каира (илл. 18). Мавзолеи, в большинстве своем построенные в 15 или в начале 16 в., образуют целый город, тянувшийся с севера на юг. По архитектурному решению гробницы однородны: каждая из них представляет квадратную в плане несколько вытянутую вверх постройку с куполом на тромпах. Снаружи ярусу тромпов соответствует четверик с наискось срезанными углами. Декоративная отделка состоит из лепных stalactites внутри зданий и рельефной геометрической плетенки, покрывающей купола. Обилие окон и дверных проемов не делает, однако, эти постройки похожими на легкие павильоны; в их внешнем облике преобладают черты монументальности. Архитектура отдельных мавзолеев кажется несколько сухой, но в ансамбле, основанном на ритмичном повторении близких по формам, но не тождественных построек, представляет живописную картину.

Среди построек 15 в. следует выделить мечеть Муайяда (1415—1420) с ее богатым декором из разноцветных камней и мемориальное сооружение султана Кайт-бая (1472 —

1474). В последнем объединены в одно здание мечеть с высоким стройным минаретом, медресе и усыпальница, увенчанная куполом. Здание богато декорировано. Снаружи от цоколя и до самой крыши стены облицованы чередующимися горизонтальными полосами белого и красного камня. Арки портала, окон и лоджий также обрамлены кладкой из камней двух разных цветов, расположенной своеобразным клинчатым узором. Купол покрыт рельефным орнаментом, состоящим из переплетения девятиугольных звезд, розеток и других фигур. Сложный по рисунку рельефный геометрический узор, сталактитовые карнизы и декоративные полуколонки украшают и делают празднично нарядным типичный по своей форме для Египта 13—15 вв. стройный минарет мечети, расчлененный балкончиками на несколько ярусов.

Оригинальная облицовка из цветных камней, сложные измельченные сталактитовые своды, карнизы и разноцветные мозаики пола характерны и для отделки интерьера монументальных зданий. Новые декоративные приемы уничтожали ту строгую тектонику, которой была отмечена архитектура 13 — 14 вв. Монументальная торжественность в египетском зодчестве 15 в. постепенно сменялась утонченной изысканностью архитектурного образа.

В 13 —15 вв. продолжали развиваться художественные ремесла. Изделия из стекла в Египте, как и в Сирии, обогатились новыми приемами украшения: к ранее известным — гранению, гравировке, рельефу, цветному и витому стеклу — присоединилась роспись золотом и цветными эмалями.

От периода правления Мамлюков сохранилось множество художественных изделий из металла и дерева, керамика и украшенные орнаментом рукописи Корана в богатых тисненых переплетах. В их убранстве преобладает отвлеченное орнаментальное начало.

Ткани конца 12 —14 вв., не уступавшие по технике ремесленным работам предшествовавшего времени, отличаются от фатимидских и узором и расцветкой.

Дальнейшее развитие архитектуры и искусства Египта было нарушено на несколько столетий — сначала завоеванием Египта османской Турцией, а затем вторжением западноевропейских колонизаторов.

Развивавшееся на протяжении многих столетий искусство средневекового Египта представляет большую, ярко самобытную школу в истории искусства арабских стран, игравшую крупную роль в процессе взаимодействия художественных культур Ближнего Востока и Западной Европы.

Искусство Туниса, Алжира, Марокко и мавританской Испании.

Б.Веймарн, Т.Каптерева

7 — 8 столетиях страны Северной Африки — Тунис, Алжир и Марокко — и южная Испания вошли в состав Арабского халифата. Искусство этих народов получило название «магрибского» (*Магриб — по-арабски запад; так народы Ближнего и Среднего Востока называли области, расположенные западнее Египта.*) или, чаще, — «мавританского». История терминов «мавры», «мавританский», происходящих от греческого слова «темный», восходит к античной Эпохе, когда маврами называли коренное берберское население древнего расположенного в северо-западной части Африки государства —

Мавретании. После вторжения арабо-берберских войск в 8 в. на Пиренейский полуостров название «мавры» распространилось на всех мусульманских завоевателей, пришедших из Северной Африки, и берберов и арабов. Таким образом, этот термин устарел и носит условный характер.

Мавританское искусство не было единым. Известными особенностями обладала художественная культура каждого из народов Северной Африки и искусство южной Испании времени арабского владычества.

Первые значительные памятники арабо-берберской архитектуры были созданы в Северной Африке еще в конце 7 в. Среди них самым значительным является величественная мечеть Сиди-Укба в Кайруане (Тунис), центре паломничества в Северной Африке, основанная как соборная мечеть города, считавшегося «священным городом ислама». Первоначально очень скромное здание мечети неоднократно перестраивалось заново; современный облик его, по мнению исследователей, окончательно сложился к концу 9 столетия.

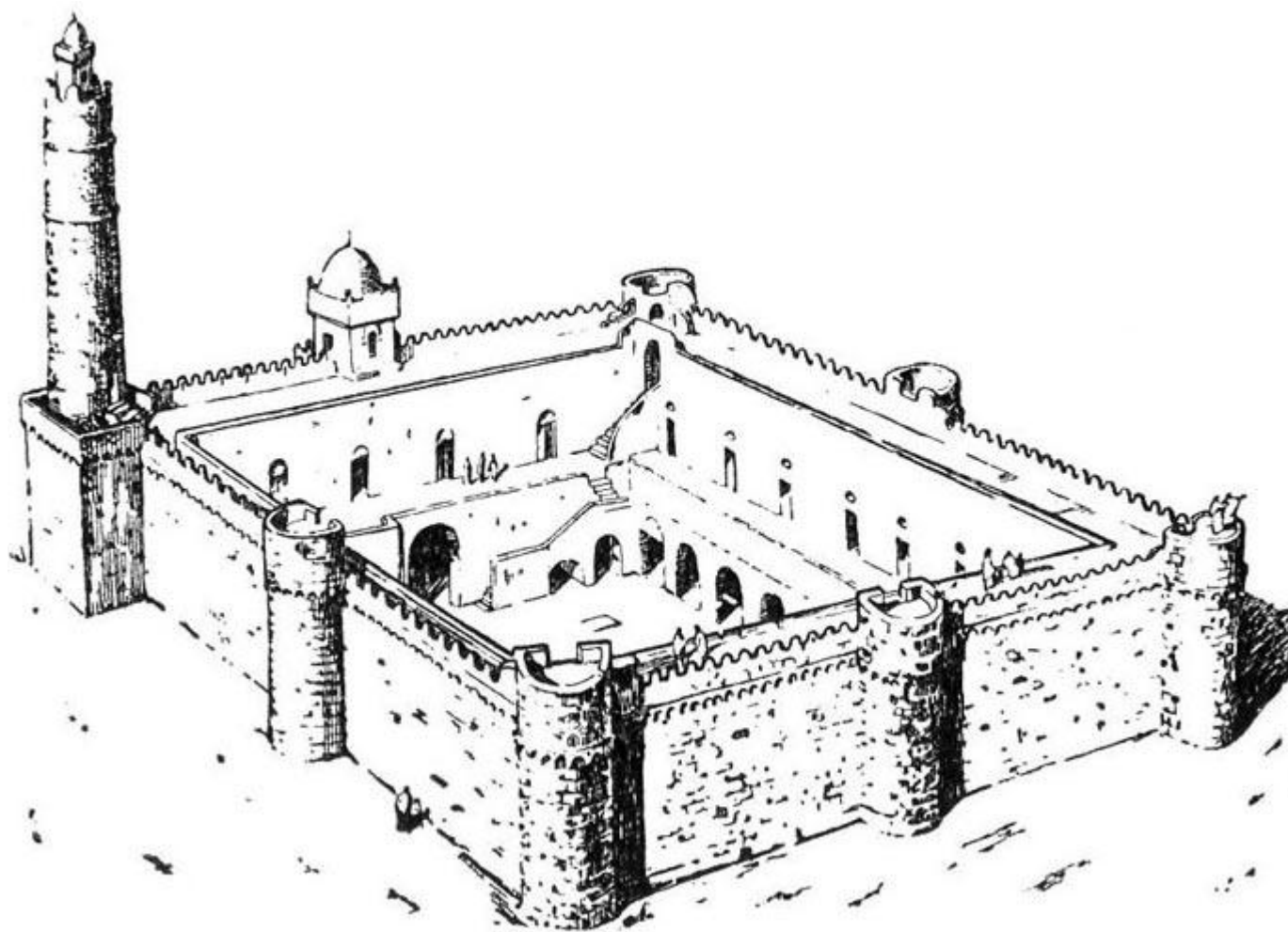
Во внешнем облике кайруанской мечети сильны черты крепостной архитектуры. Здание окружено глухими массивными стенами, укрепленными контрфорсами, с минаретом в виде высокой и мощной квадратной башни (илл. 21 а). Оно кажется целым городом, который возникает из плоского пустынного ландшафта и господствует над низкой жилой застройкой окружающих улиц. Основное композиционное ядро — огромный внутренний двор — окружено мраморными и гранитными колоннами, поддерживающими подковообразные арки (илл. 21 б). Особенностью мечети является широкий Т-образный трансепт, пересекающий глубокий колонный молитвенный зал перед михрабом. Эта черта стала характерной для мечетей Магриба. Неф перед михрабом мечети увенчан двумя сферическими, снаружи ребристыми куполами, опирающимися на богато украшенные тромпы.

Арка михраба и стена вокруг нее покрыты своеобразной инкрустацией из ромбовидных изразцов со светлой люстровой росписью, по-видимому, привезенных из Багдада во время ремонта мечети в 863 г. Михраб отделан также плитками мрамора с резьбой из стилизованных растительных мотивов.

Замечательным памятником декоративного искусства является изготовленный из платанового дерева минбар, датированный 863 г. Он украшен резными панелями, узор которых свидетельствует об изощренной творческой фантазии и о высоком мастерстве создавших его художников-орнаменталистов. Геометрические мотивы и тонко моделированная затейливая растительная вязь исполнены с большим пластическим чувством. Резной орнамент минбара гармонирует с пышным убранством михраба и расположенного над ним купола.

К мечети Сиди-Укба по типу планировки и характеру декора близки большая мечеть в городе Тунисе, сооруженная еще при Омейядах в 732 г., но перестроенная в 9 в., и относящиеся к 9 столетию мечети в Сусе и Сфаксе.

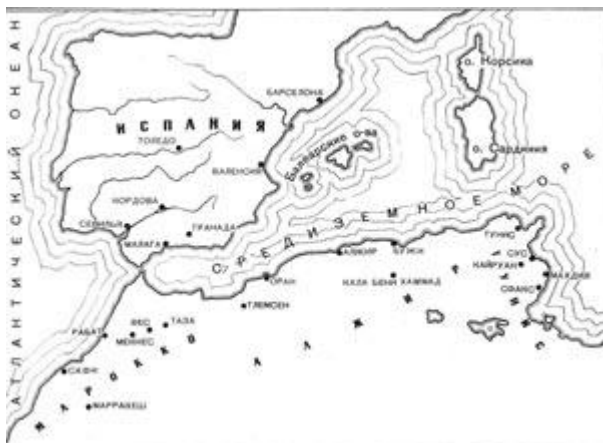
Сохранились крепостные постройки, внешне схожие с большими культовыми зданиями той эпохи. Таков, например, рабат в Сусе, имевший мощные стены с полукруглыми выступами и высокой сторожевой башней, подобной минарету.



Рабат - укрепление, в Сусе. Реконструкция.

В 711 г. арабо-берберские войска омейядских халифов под предводительством полководца Тарика ибн Зияда через пролив, получивший впоследствии название Гибралтара (то есть горы Тарика), вторглись на Пиренейский полуостров из Северной Африки. Королевство вестготов, ослабленное внутренними распрями, было разгромлено. Арабы захватили большую часть страны, за исключением малодоступных горных областей севера. Испания стала провинцией Дамасского халифата.

Первоначально владычество арабов в Испании переживало сложный период внутренних смут и борьбы племенных группировок. Новая страница в истории страны начинается с того времени, когда Абд ар-Рахман I — один из немногих Омейядов, спасшихся от аббасидской резни, — подчинил в 756 г. своей власти почти все мусульманские владения в Испании и основал независимый от Багдадского халифата Кордовский эмират. В 10 столетии омейядские правители Испании приняли титул халифов. Кордовская держава, представлявшая собой сильное феодальное государство, вступила в эпоху своего расцвета. Испания стала одной из самых богатых стран Европы. Особенно развилось сельское хозяйство; арабы вводили новые, неизвестные европейцам культуры — рис, сахарный тростник, шелковицу и различные восточные плодовые деревья. Значительный подъем переживали и горнорудный промысел, металлургия, производство дорогих шелковых и шерстяных тканей. В городах расцветали ремесла: широкой славой пользовались изделия из кожи, стекла, слоновой кости, керамика и особенно оружие — броня и сабли с тончайшей резной отделкой эфеса и ножен.



[Карта. Северная Африка и Испания.](#)

В 10 столетии арабская Испания превратилась в культурный центр не только Востока, но и Европы. В столицу халифата, цветущую Кордову, получившую гордое название «обиталища наук», приезжали учиться из Франции, Германии, Англии. Среди многочисленных учебных заведений особенной известностью пользовался Кордовский университет, в котором наряду с Кораном и мусульманским богословием изучались и светские науки. Большие успехи были достигнуты в области медицины и философии. Богатейшие библиотеки Кордовы славились по всему свету. Библиофильство стало подлинной страстью в мусульманской Испании. Спрос на книги был настолько велик, что в Кордове множество людей жило перепиской редких и ценных рукописей. Ярким свидетельством культурного расцвета страны была грамотность большинства населения в противоположность остальной Европе.

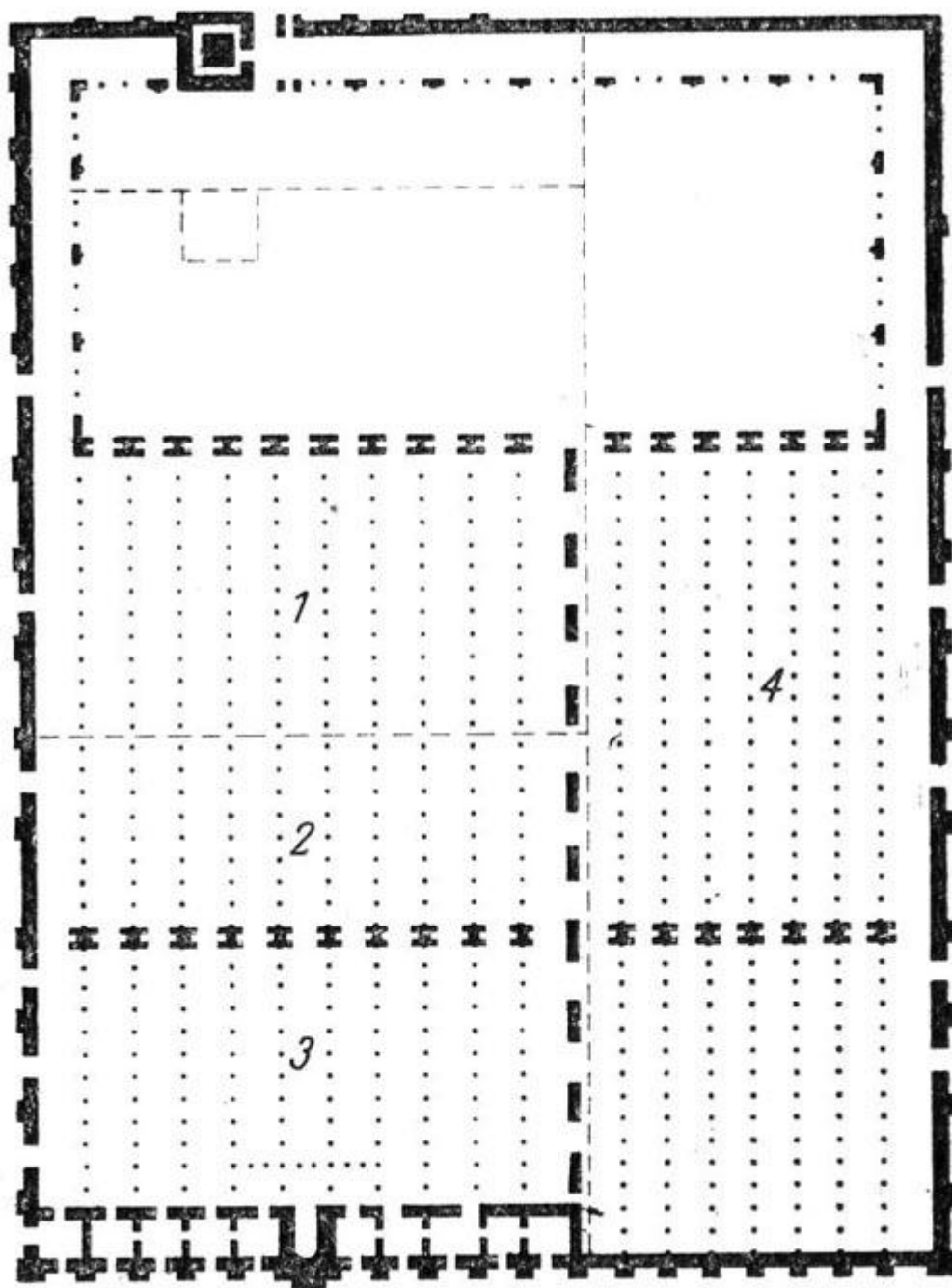
Художественная культура мавританской Испании полнее всего проявилась в области поэзии, музыки и особенно архитектуры.

10 столетие было временем расцвета андалузской поэзии, охватывавшей все жанры, от элегии до сатиры, от героического эпоса до любовной лирики. Поэзия, принесенная арабами в Испанию, имела уже сложившуюся литературную традицию, ее образный строй был канонизирован. Вместе с тем арабская поэтическая система в Испании значительно усложнилась и обогатилась. Уже в 9—10 вв. здесь зародились новые формы народной поэзии. Через всю жизнь арабской Испании, как и стран Ближнего Востока, проходит своеобразный культ художественного слова, поэтического творчества, начиная от научных трактатов, написанных в стихотворной форме, и изощренных придворных панегириков до получившей широкое распространение свободной импровизации безвестных народных поэтов.

С поэзией была тесно связана музыка. Арабская музыка, с чрезвычайно развитой мелодической линией и очень богатая по ритму, органично входила в быт страны. Не только разнообразные празднества, но и характерные для просвещенных кругов общества философские и литературные собеседования сопровождались пением и музыкой.

Ярко расцвела и в Испании архитектура и связанное с нею декоративное искусство. Иноземные путешественники восхищались красотой Кордовы. Этот город с полумиллионным населением насчитывал тысячи домов, сотни мечетей, библиотек, общественных бань и т. д. Великолепные мосты были перекинuty через Гвадалквивир, улицы были замощены, многочисленные городские фонтаны, питаемые водопроводом,

освежали воздух. Окруженные тенистыми садами дворцы халифа и знати поражали своей роскошью.



Мечеть в Кордове. План. 1 - первоначальное здание (785 г.), 2 - расширение в 848 г., 3 - в 961 г., 4 - в 987 г.

Памятников архитектуры Кордовского халифата дошло до наших дней немного. Самым замечательным произведением арабского зодчества в Испании, заслужившим мировую славу, является столичная соборная мечеть. Здание было заложено в Кордове в 785 г. и впоследствии неоднократно перестраивалось и расширялось. Наиболее важные достройки, придавшие мечети ее современный вид, относятся к 10 в. Кордовская мечеть — совершенно особый вариант ставшей к тому времени уже традиционной в культовом зодчестве Ближнего Востока колонной мечети. Под двор, где у фонтанов совершали омовение, отведена лишь небольшая часть огромной площади (180 X 130 м), занятой

сооружением. Собственно мечеть представляет колоссальный зал, в котором расположено свыше 600 колонн, образующих 19 нефов. Колонны, несущие двухъярусные аркады, поддерживающие перекрытия, равномерными рядами заполняют пространство интерьера; даже неф, ведущий к главному михрабу, лишь немногим шире остальных. В отличие от византийской базилики расположение колонн в Кордовской мечети не направляет движение молящихся к святилищу, скорее наоборот — посетитель, войдя под своды мечети, должен остановиться, чтобы охватить взглядом уходящие от него во все стороны ряды колонн. В архитектуре здания, таким образом, нет центральной оси, что отразилось и на фасаде: стена, окружающая мечеть, имеет несколько одинаково оформленных входов — порталов.

В молитвенном зале мечети применено особое решение внутреннего пространства. Последнее делится на громадное число ячеек, каждую из которых образуют одинаковые конструктивные и архитектурные элементы: две колонны с аркой между ними. Своеобразие архитектуры мечети заключается в том, что этот основной и почти единственный архитектурный мотив выступает в многообразных аспектах. Кроме того (и в этом особенность Кордовской мечети), он как бы снова находит отклик в верхнем ярусе арок. Все это порождает впечатление единства и законченности архитектурного целого.

Колонный зал Кордовской мечети справедливо сравнивают с густым, разросшимся лесом (илл. 22—23). Действительно, круглые, не имеющие баз, словно выросшие из пола, тела невысоких колонн из разноцветного мрамора, яшмы, порфира похожи на стволы деревьев, от которых, словно переплетенные между собой ветви, отходят в стороны подковообразные и полуциркульные арки. Пересечение множества колонн и двухъярусных арок, видимых в перспективе, и клинчатая кладка из белых и красных камней образуют богатый линиями и игрой светотени красочный узор, проникнутый сложным орнаментальным ритмом.

Лес колонн теряется в темноте, в глубине мерцает резьба затененных стен, пространство кажется огромным и рождает чувство бесконечности, вызывает мысли о необъятности вселенной. Где-то в дальнем конце зала находятся богато украшенный михраб и максура — место для халифа. Эта часть мечети выделена особыми, многолопастными арками, причем в верхнем ярусе арки причудливо переплетаются. Декоративность подобного мотива подчеркнута и тем, что каждая арка сложена из чередующихся по цвету клинчатых, покрытых резным орнаментом камней. Изящные нервюры сводов, вторящие линиям аркатуры, образуют восьмиугольные звезды.

Художественный образ мечети в Кордове очень сложен. После залитой солнцем шумной улицы человек, попав в полумрак колоннады, которая освещалась мерцающим светом тысячи висящих серебряных лампад, ощущал себя как бы в нереальной, фантастической обстановке. Однако архитектура мечети подчинена строгой, почти математически четкой логике. Ясно читается структурная связь колонн, граненых опор верхнего ряда и арок, образующих точно разработанную конструктивную систему. Используя, вероятно, древние местные традиции и опираясь на принципы, к тому времени уже выработанные в зодчестве стран Ближнего Востока, строители Кордовской мечети создали неповторимо оригинальное произведение архитектуры, образ которого проникнут огромной жизненной силой.

* * *

Расцвет Кордовского халифата, длившийся в течение столетия, сменяется в конце 10 в. экономическим и политическим упадком. Мусульманские владения в Испании распались

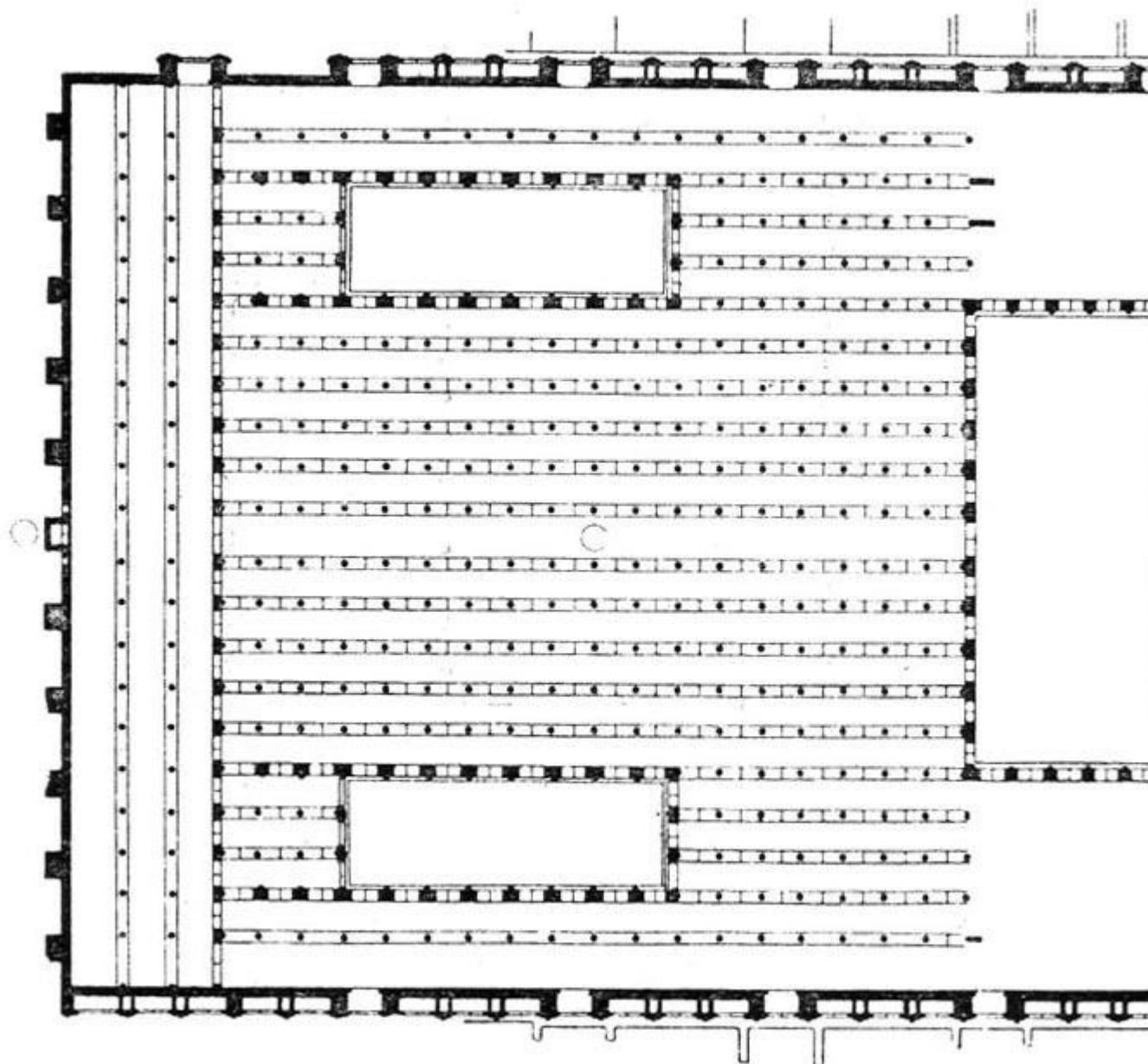
на множество мелких враждовавших между собой феодальных государств — эмиратов. Страна, достигшая столь высокого экономического подъема, испытывала кризис. Положение широких масс резко ухудшилось. Ослаблению халифата способствовало шедшее с севера наступление испанцев-христиан. В 11 в. борьба за освобождение страны, так называемая реконкиста (см. т. II, кн. 1), возглавляемая кастильскими королями, достигла своего решающего этапа. В этот период быстро росло значение стран Магриба. Опасность испанского вторжения побудила арабских эмиров обратиться за помощью к сложившемуся в Северной Африке берберскому государству Альморавидов (1061 — 1140). Высадившиеся в Испании войска Альморавидов, энергично отразив натиск европейских рыцарей, привлеченные богатством страны, подчинили себе владения испанских мусульман. В середине 12 в. новая волна кочевых племен Северной Африки под водительством Альмохадов (1121 — 1269) обрушилась на Пиренейский полуостров.

Однако, несмотря на распад халифата, открывший длительную полосу войн и междоусобиц, культура Магриба и мусульманской Испании, пережившая в недавнем прошлом столь высокий подъем, продолжала развиваться. На западе арабского мира создаются выдающиеся труды по философии, медицине, математике, химии, естественным наукам. В 12 в. жил великий философ Ибн Рушд (Аверроэс), учение которого оказало большое влияние на развитие философской мысли средневековой Европы.

О значении архитектуры Магриба в 10 в. свидетельствуют остатки мечети и дворца Фатимидов в Махдии, дворец в Кала Бени Хам-мад и другие памятники.

Самой грандиозной постройкой 12 в. была мечеть Хасана в Рабате (Марокко): по размерам она превосходила Кордовскую, имела три внутренних двора и более 400 колонн

.



Мечеть Хасана в Рабате. План.

Выдающимся и вместе с тем характерным памятником монументальной архитектуры этого времени является мечеть Кутубийя в Мар-ракеше (12 в.). В молитвенном зале мечети сто пятьдесят столбов образуют семнадцать продольных нефов, завершенных своего рода трансептом, идущим вдоль стены с михрабом. Массивные, несколько приземистые по пропорциям столбы несут высокие подковообразные преломленные в замке арки. В перспективе арки образуют анфиладу, проникнутую ритмом величественного и спокойного движения (илл. 26). Однако, как и в Кордовской мечети, в мечетях Магриба архитектурное пространство имеет множество аспектов. Анфилады арок пересекают короткие продольные нефы, перекрытые плоским или двускатным деревянным потолком. Некоторые нефы завершаются небольшими куполками, возвышающимися над трансептом у михрабной стены. Наконец, сами столбы и арки, часто неодинаковые по форме, воспринимаются в разных ракурсах. Все это вносит в интерьер богатый и сложный ритм чередования архитектурных форм.

Снаружи мечеть Кутубийя представляет невысокий архитектурный блок, покрытый узкими двускатными черепичными крышами, возведенными над каждым из продольных нефов. Волнистую поверхность кровли оживляют небольшие павильоны, отмечающие пять куполов трансепта, а над всем зданием горделиво высится башня минарета, одного из самых больших в Магрибе. Строгая по форме монолитная призматическая башня имеет три яруса окон и декоративных арок и украшена сверху зубцами. Минарет венчает надстройка, несущая маленький купол. Как в интерьере, так и во внешности мечети сказался тонкий художественный вкус зодчих, нашедших гармоничные пропорции для башни минарета и ожививших изящным декором гладкую поверхность его каменных стен. Очень интересным памятником этого рода является также минарет не дошедшей до нашего времени се-вильской мечети (1171—1172 гг.). В 15 столетии на ее месте был построен готический собор, а сам минарет, получивший позднее название Ла Хиральда (илл. 25), был в 16 в. украшен новым покрытием. Строителю минарета — арабскому мастеру Джеберу — удалось создать архитектурный образ, исполненный мощи и вместе с тем изящества. Монолитная призматическая башня с ее ясными объемами и строгими формами высоко вздымается над городом. Ярко выражен массив гладких сложенных из кирпича стен. Лишь на значительной высоте мастер облегчает поверхность сооружения тщательно и тонко продуманной во всех деталях декоративной отделкой, ритм которой как бы усложняется от яруса к ярусу. Все элементы декора подчинены принципу строгой плоскостности. Так, слепые арки, по существу, поддерживающие только тонкую сетку резного орнамента, выделены небольшим углублением в толще стены. В целом убранство имеет вид узорчатой вставки в простой каменный массив. Характерно, что углы башни оставлены гладкими, они лишены украшений. Словно края гигантского монолита, четко очерчены на синем небе эти устремленные ввысь грани Хиральды. Примененный здесь прием контраста гладкой поверхности стены и введенного в нее декоративного пятна — противопоставление, особенно выразительное при южном освещении, — был распространен в арабском искусстве и впоследствии оказал воздействие на развитие характерных особенностей испанской архитектуры. Высокий, стройных пропорций, нарядный минарет стал подлинной достопримечательностью Севильи.

Величественный памятник монументального стиля представляет и минарет мечети Хасана в Рабате, также имеющий форму призматической башни. Зодчий — возможно, тот же Джебер, — соорудивший минарет мечети Хасана, как и в Севилье, умело используя контраст глади стены с тонким декором из арок и орнамента, придал строгим формам башни большую художественную выразительность.

Среди светских построек Альмохадов особенно многочисленны крепостные сооружения. Мощные, укрепленные башнями стены сохранились в Марракеше, Рабате, Тазе, Тлемсене и др. Городские ворота, представлявшие, как правило, довольно сложное оборонительное сооружение, снаружи обычно украшены порталом с подковообразной аркой (илл. 20). Концентрически расположенный вокруг арки крупный рельефный орнамент декоративно выделяет проем ворот.

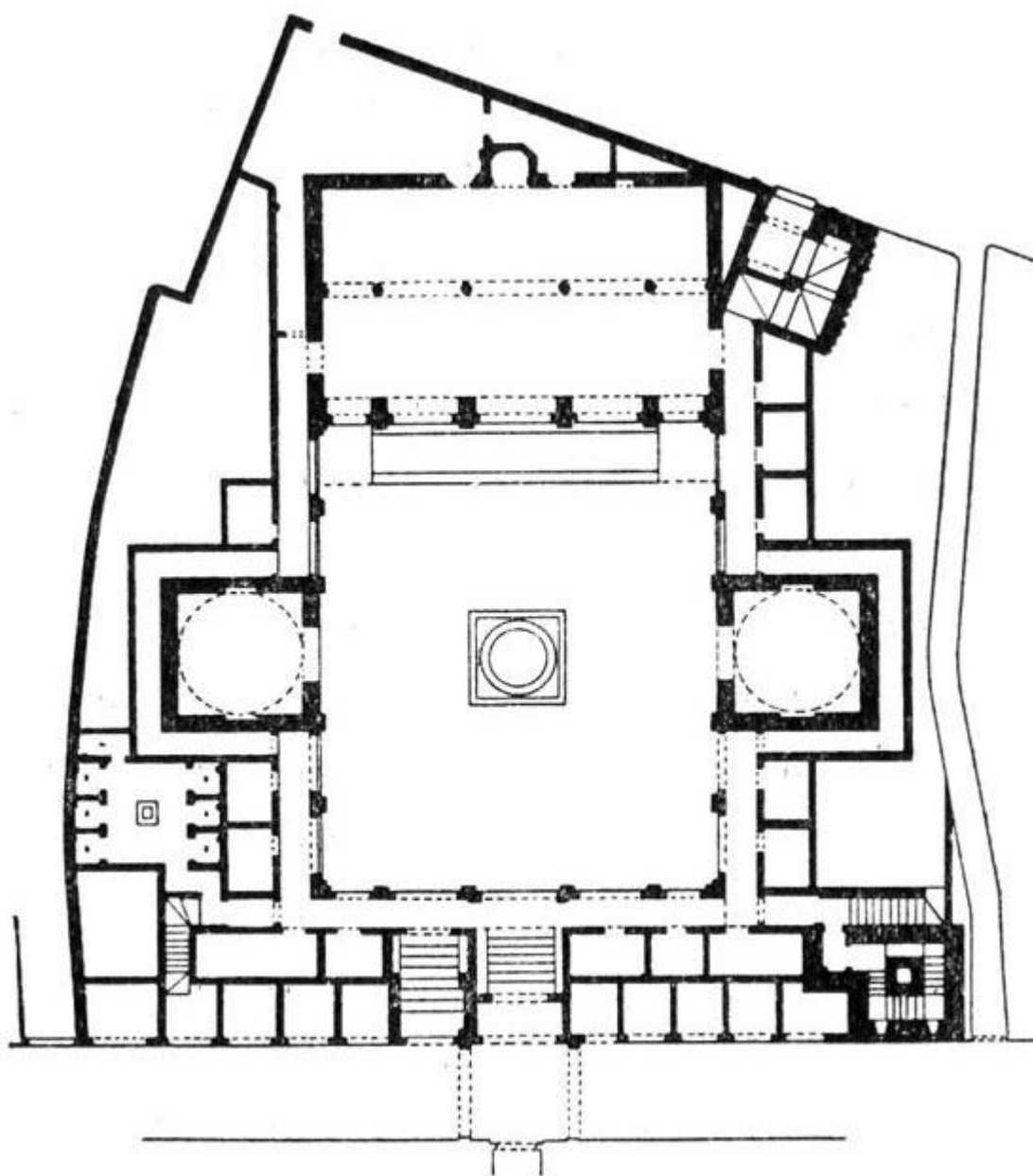
В конце 13 в., после распада державы Альмохадов, в Марокко, Тунисе и Алжире образовались феодальные государства во главе с местными династиями. В этот период в странах Магриба продолжается значительный подъем экономики и культуры.

Архитектура стран Магриба в 13—15 вв. интересна не только большим числом построенных светских и культовых зданий, но и появлением тенденций, характеризующих новую стадию в развитии средневековой художественной культуры арабского запада. В зодчестве, как и в других видах искусства, стало превалировать

декоративное начало, отодвинувшее на второй план тектоническую ясность форм и конструкций здания.

Произведение архитектуры в этот период не мыслилось без богатого, обычно многоцветного орнаментального убора. Тончайший арабесковый узор покрывает каждую архитектурную деталь здания, каждый участок поверхности стены. Орнамент, надписи, сталактитовые карнизы, своды, арки, образуя декоративно насыщенные динамичные композиции, лишь в общих своих контурах подчиненные основным линиям архитектуры здания, говорят об утонченной, изысканной роскоши. Интерьер, а иногда и фасады поражают тонкостью, изобилием, подчас кажущейся даже излишней щедростью орнаментально-декоративного убора.

Прекрасный пример нового стиля в архитектуре Магриба представляет интерьер большой мечети в городе Таза, в конце 13 в. украшенной богато орнаментированным куполом перед михрабом (илл. 24).



Медресе Бу Анания в Фесе. План.

Характерными памятниками 14 в. являются многочисленные марокканские медресе, сохранившиеся в Фесе, Марракеше, Мекнесе и других городах. Здания эти представляют собой сравнительно небольшие постройки, состоящие из внутреннего двора, окруженного кельями учителей и учеников, и примыкающего с одной стороны помещения мечети. Сходные по типу здания марокканских медресе в художественном отношении решены очень разнообразно. Особенно интересны внутренние дворы, являющиеся не только композиционно-планировочными центрами построек, но и средоточием их художественного убранства. В решении аркады (чаще всего двухъярусной), в выборе декоративных материалов — цветных и монохромных, в композиции и характере мотивов орнамента зодчие и художники, украшавшие эти постройки, проявили огромное мастерство, тонкий вкус и почти безграничную художественную фантазию.

В марокканских медресе пластическая выразительность архитектурной формы основана на сочетании света и тени, на применении разномасштабных арок и опор, то массивных и тяжелых, то легких и хрупких. Вместе с тем архитектура зданий не мыслится без богатейшего орнаментального убора, под цветным ковром которого совершенно исчезла гладь стен. Резьба мраморных капителей своей пышностью спорит с цветной инкрустацией панелей, белым и синим рисунком мозаик, тонким рельефным узором потемневших деревянных деталей (илл. 27). Геометрические и растительные арабески перемежаются с паутиной лепных сталактитов и полосами арабских надписей. Орнамент, то медленно и плавно скользящий по поверхности стены, то сконцентрированный в тимпанах арок в звучные аккорды, то в сильном движении устремленный вверх по сводам, сообщает архитектурному образу своеобразное музыкальное начало.

Декоративный стиль нашел яркое выражение и в последних по времени архитектурных сооружениях мавританской Испании.

В течение 13 и 14 столетий политическая обстановка Испании сильно изменилась. В результате реконкисты испанцы оттеснили арабов в южную часть полуострова, к Гранаде. В этой области, отделенной от остальной территории горными хребтами, в 1238 г. образовался Гранадский эмират. Удачное местоположение малодоступной Гранады, а также умелая политика правителей помогли маленькому Эмирату просуществовать еще более двух столетий. Лишь в 1492 г. войска Кастилии и Арагона овладели этим последним оплотом арабов на Пиренейском полуострове.

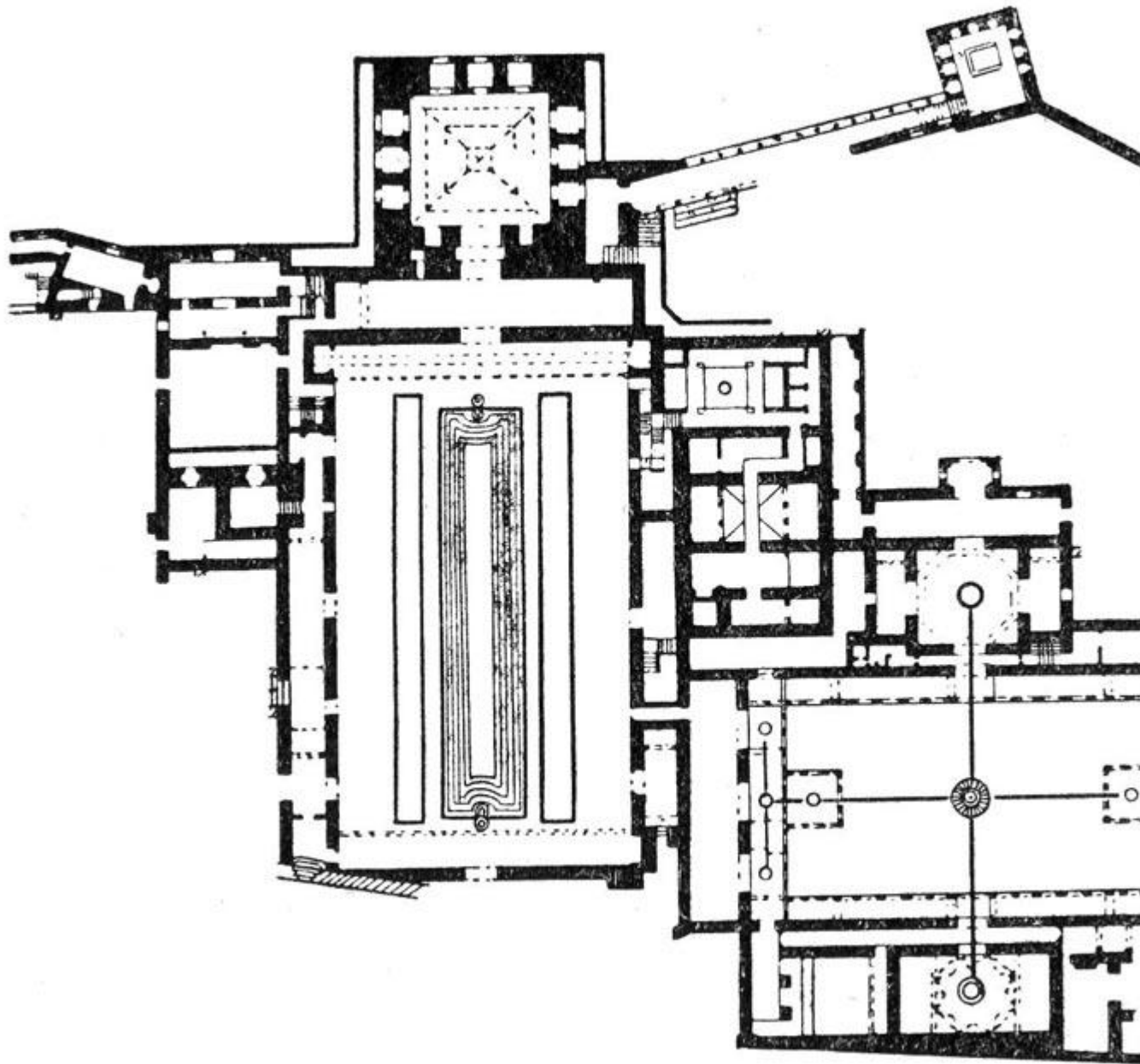
Столица эмирата — Гранада расположена в предгорьях Сьерры-Невады, на склоне холмов, спускающихся в долину реки Хениль. Этот окруженный высокими стенами и башнями, украшенный великолепными дворцами и мечетями город с многочисленными библиотеками и учебными заведениями арабы называли земным раем, поэты воспевали его как «светлую звезду неба».

В 13 и 14 вв. Гранадский эмират был самым богатым государством в Испании. Вместе с тем это было время, когда крушение политического и экономического господства арабов на Пиренейском полуострове стало очевидным фактом. При всех признаках внешнего процветания Гранадский эмират был пронизан жестокими внутренними противоречиями. Непомерная роскошь правящей верхушки приводила к расточению накопленных богатств, к резкому обнищанию народных масс. Историческая эпоха, когда арабское владычество в Испании переживало свою заключительную фазу, наложила неизгладимый отпечаток на всю культуру Гранадского эмирата. И в научных трактатах и особенно в поэзии зазвучали мотивы пессимизма, обреченности, стремления отгородиться от окружающей жизни. В то же время нарастали тенденции к особой утонченности стиля, что наиболее ярко сказалось в главном архитектурном ансамбле Гранады — знаменитом дворце

Альгамбре. Не случайно в поэтическом представлении арабов Гранада и Альгамбра— «жилище наслаждения», сменившее величавый образ Кордовы—«обиталища наук».

Дворец Альгамбра возник на месте старого укрепления, существовавшего уже в 11 в. Его сооружение было начато в 13 в. и закончено в начале 15 в.; основная часть построек относится к 14 в. В ансамбль дворца входили помещения, павильоны и залы для парадных приемов, мечеть (разрушенная при позднейших перестройках), многочисленные интимные апартаменты (гарем, баня и др.).*(В 1526 г. художественное единство ансамбля Альгамбры было нарушено строительством дворца Карла V, которое не было закончено.)*.

Художественный образ дворца в значительной мере построен на контрастах. Дворец расположен на высоком холме, господствующем над городом. Мощная крепостная стена красного цвета (от которого дворец получил название «ал-хамра», по-арабски — красная) отделяет дворцовые постройки от внешнего мира. Правда, еще издали видны живописно расположенные крыши и башни дворцовых зданий и поднимающиеся между ними деревья, но это лишь немного оживляет крепостной вид ансамбля.



Дворец Альгамбра в Гранаде. План.

Иной характер имеет дворец внутри. Его планировка только отчасти может быть объяснена рельефом местности и одновременностью сооружений. Легко установить, что зодчие, строившие Альгамбру, использовали традиционный для Ближнего Востока принцип группировки помещений вокруг открытого двора. Однако в планировке Альгамбры нет ничего напоминающего систему расположения дворов и залов в омейядских и аббасидских дворцах 7—10 вв. Два основных двора Альгамбры — Миртовый и Львиный — помещены под углом один к другому и соединяются узким малоприметным проходом. Миртовый двор (илл. 28), окруженный парадными покоем, является замечательным примером сочетания садово-паркового искусства и архитектуры. Середину двора почти во всю его длину занимают зеркальная гладь водоема и боскеты, над которыми поднимаются кроны миртовых деревьев. По торцам двор украшен аркадами на стройных невысоких колоннах; с северной стороны возвышается башня Комарес, внутри которой помещается Зал послов, служивший тронным залом. Несколько меньший по размерам Львиный двор был центром жилой части дворца (илл. 29). Со всех сторон он

окружен портиками с колоннами и украшен фонтаном, чашу которого поддерживают двенадцать скульптурных львов. По коротким сторонам двора расположены павильоны, увенчанные куполами. Часть помещений открывается во дворы широкими арками.

Задача зодчего Альгамбры заключалась в использовании всех доступных ему средств для создания роскошного, поражающего богатством своих интерьеров дворца, предназначенного и для пышных приемов и для интимной жизни восточного властителя. Как и в Кордовской мечети, художественный образ Альгамбры очень многогранен. Хотя каждый элемент архитектуры и декоративного убранства создан на основе точного математического расчета, в архитектуре дворца доминирует иррациональное декоративное начало, как бы подавляющее конструктивные основы. Дворы Альгамбры заполнены колоннами, которые несут полуциркульные и стрельчатые арки или поддерживают сталактитовые своды. Кажется, что этот лес колонн не имеет регулярной планировки, что колонны расставлены произвольно, иногда они сдвоены, иногда соединены по три.

В архитектуру Альгамбры органично включены вода и зелень. Идущая древними подземными водопроводами холодная и чистая вода снабжает весь дворец, его бассейны и фонтаны, пробегает светлыми ручейками в специальных желобках, устроенных в мраморных плитах пола, и, выходя в сад и город, наполняет его улицы немолчным журчанием. Во дворце бьющие из фонтанов сверкающие струи воды оживляют и дополняют вертикальный ритм колонн. Их отражение в зеркальной поверхности водоемов еще более усиливает впечатление легкости и хрупкости архитектурных форм. Но природа, становящаяся здесь неотъемлемой частью здания, по удачному выражению одного исследователя, «художественно усмирена»: вода заполняет бассейн правильной геометрической формы, падение ее струй точно рассчитано; деревья и кусты подрезаны. Известный контраст с искусственно скованной живой природой составляют своды и стены дворца. Они покрыты огромным количеством красочных декоративных украшений, мерцающих в лучах проникающего в помещения дворца света. Сталактиты, словно гигантские соты, спускаются со сводов; на стенах, арках и карнизах (в отделке которых применены разноцветный мрамор и камень, раскрашенный алебастр, мозаики и люстровые керамические облицовки) разворачиваются, как ковры, сложные, виртуозно исполненные арабески из многоугольных геометрических фигур, причудливого переплетения стилизованных растительных мотивов и тончайшей вязи арабских надписей. Плоскостной, лишь слегка рельефный, бесконечно меняющий свои формы орнамент, в котором преобладают голубой и красный цвета и золото, игра света и тени в ячейках сталактитов, на множестве колонок, полуколонок, арок и карнизов придают интерьеру дворца сказочный, фантастический облик. Каждый зал не похож на остальные, но в целом архитектура и декор дворца подчинены «ритму повторения» одних и тех же элементов в разных масштабах и каждый раз в особом сочетании. Эта художественная закономерность средневекового арабского зодчества характерна и для Альгамбры и для архитектуры Кордовы, что, однако, не исключает коренных различий между названными памятниками. Архитектура Альгамбры лишена могучей жизненной силы и строгой логичности Кордовской мечети — в ней господствует отвлеченное, доведенное до изощренности декоративное начало. Не случайно Альгамбру обычно считают образцом восточной роскоши в архитектуре.

Архитектура Альгамбры — высокое произведение мавританского искусства — вместе с тем таила в себе зародыши ущербности и измельчания художественного образа и не могла уже открыть новые пути в рамках средневековой художественной культуры. В Испании традиции мавританского зодчества породили так называемый стиль мудехар (см. том II, кн. 1).

В Марокко, Алжире и Тунисе традиции средневекового зодчества были органично использованы в процессе формирования национальных художественных культур. В Марокко еще в 17 и даже в начале 18 в. возводились значительные богато декорированные постройки в традиционном стиле. В Алжире и Тунисе после захвата их Турцией, несмотря на распространение в культовом зодчестве османских архитектурных канонов, тоже не исчезли вековые художественные традиции. Порожденные творчеством народа, они до сих пор сохраняют свое значение в зодчестве и декоративном искусстве.

О средневековой живописи Северной Африки и мусульманской Испании известно очень мало. Сохранились рукописи 12 и последующих столетий, украшенные превосходным, необычайно изысканным геометризированным орнаментом, в расцветке которого преобладают золото и интенсивный синий тон.

Прикладное искусство, которое получило название «испано-мавританского», достигло высокого совершенства. В ремесленных мастерских вырабатывались парча, драгоценные шелковые ткани, изделия из слоновой кости, фаянсовая посуда и великолепно украшенное оружие прекрасной закалки. Во времена раннего средневековья страны Европы получали драгоценные ткани почти исключительно из арабских стран Северной Африки и Ближнего Востока, из Сицилии и мавританской Испании. В прикладном искусстве Испании взаимодействие арабских и испанских художественных традиций прошло различные этапы. В более ранние периоды господствовали собственно арабские декоративные мотивы. Позже они своеобразно и ярко сочетались с элементами европейского декора, которые постепенно становились ведущими. Сохранились наиболее древние фрагменты тканей 9 в. и главным образом 10—12 столетий (илл. 31). Виртуозной изощренностью геометрического орнамента отличаются ткани так называемого типа альгамбра 14—15 вв.

Самые ранние из дошедших до нас произведений испано-мавританской керамики относятся ко второй половине 14 столетия. — Это так называемые альгамбр-ские вазы. Среди них к числу наиболее совершенных принадлежит ваза Фортун (Ножки, на которых сейчас установлена ваза, изготовлены по заказу испанского живописца Мариано Фортун, который нашел вазу близ Гранады в 1871 г., отсюда и ее название.) (илл. 30). При очень больших размерах ваза отличается исключительным изяществом формы — традиционной, выработанной в течение долгого времени. Ваза имеет яйцевидный корпус и стройную высокую шейку, по сторонам которой поднимаются плоские ручки. Очень своеобразна роспись: исполненный по светло-желтому фону узор состоит из нескольких фризов и медальонов, в которых преобладают растительные мотивы и куфические надписи. Зеленоватый с нежнейшим перламутровым оттенком люстр придает керамическому изделию изысканную и благородную красочность, ощущение драгоценности.

В средние века одним из центров керамического производства Испании была Малага. Современные арабские путешественники отмечали, что производимые в районе Малаги великолепные украшенные золотистым люстром глиняные изделия вывозились в разные страны. Альгамбрские вазы, по всем данным, тоже были созданы в Малаге и, по-видимому, предназначались для альгамбрского дворца, в непосредственной близости от которого они были все найдены. Художественная завершенность формы и украшения альгамбрских ваз свидетельствуют о том, что в средневековой мавританской Испании керамическое искусство достигло необычайного расцвета. В 15 столетии широкую славу приобрели знаменитые валенсийские фаянсы: вазы, блюда, цилиндрические сосуды, так называемые альбарелли и др. Они экспортировались в Западную Европу и в страны

Востока. Колорит гваленсийской керамики построен на контрасте крупных звучных темно-синих пятен узора и люстра, переливающегося всеми оттенками золота.

Эти изделия отличаются лаконичностью и четкостью рисунка, торжественной звучностью цвета.

После падения Гранады большая часть мусульман бежала в Северную Африку. Однако арабская культура с ее прочными вековыми традициями оставила глубокий след в быту и культуре Испании. Особенно долговечны были традиции мавританского искусства в области архитектуры, в керамике и других отраслях художественного ремесла.

Для Европы значение арабской культуры не исчерпывается только пределами Испании. Именно через западный очаг арабской культуры Европа впервые восприняла традиции античной философии, познакомилась с трудами средневековых восточных ученых, достижениями зодчих и художников Ближнего Востока. Средневековый Магриб и арабская Испания были, таким образом, одним из тех мостов, которые соединили духовную жизнь Востока и Запада.

Искусство Турции.

Б.Веймарн

Тюрки-сельджуки(*Сельджуки — одна из ветвей среднеазиатских кочевников огузов, получившая название по имени возглавившей ее династии Сельджукидов. В 11 в. сельджуки завоевали Иран, Закавказье, Ирак и Малую Азию. Огромное феодальное Сельджукское государство существовало с 1038 по 1157 г.), завоевав в 11 в. значительную часть Малой Азии, создали на ее территории самостоятельное государство. Рум-ский (иначе Конийский) султанат, возглавляемый династией Сель-джукидов, был феодальным государством, занимавшим малоазиатское нагорье, а в пору наибольшего могущества (в 13 в.) владевшим частью побережья на Средиземном и на Черном морях.*

Крупными городами были столица Копья, Сивас и др. Период политического могущества и экономического расцвета Румского султаната Сельджунидов (конец 12—13 в.) сопровождался значительным расцветом архитектуры и искусства. Происходило оживленное строительство городов. Вместе с архитектурой развивались связанные с ней отрасли декоративного искусства и художественного ремесла: резьба по камню, дереву, облицовочная керамика, ковроделие, художественные изделия из металла и др. Расцвет искусства в Румском султанате происходил в условиях развития международных экономических и культурных связей. Сельджукское искусство 12 —13 вв. выросло на почве местных древних малоазиатских традиций и впитало многое из опыта развития художественной культуры соседних с Малой Азией стран, особенно Закавказья, Ирана и Ирака. В ранних дошедших до нас памятниках часто переплетены самые разнообразные художественные элементы, но довольно скоро в сельджукской архитектуре и искусстве Малой Азии выработались собственные художественные черты и определенные стилевые приемы, отмеченные большой оригинальностью и высоким мастерством.

В малоазиатском зодчестве применялась по преимуществу кладка из камня. Сельджукские строители добивались ясной гармонии стереометрически четкого в своих формах

массивного блока наружных стен и купольных покрытий. Большую роль в архитектуре играли украшенные богатой орнаментальной резьбой порталы, а также высокие тонкие минареты. Профили арок и декоративных ниш, сложный рисунок заполняющих своды сталактитов отличаются изяществом иногда несколько вычурных линий. Архитектурный декор построен на контрастах света и тени, на сопоставлении гладкой неорнаментированной плоскости стены и деталей, плотно насыщенных рельефным орнаментом. Сельджукский архитектурный узор, который состоит из геометрической плетенки, стилизованных растительных мотивов и надписей, имеет характер декоративного рельефа, проникнутого орнаментальным ритмом и наделенного особой пластичностью. Сельджукское искусство Малой Азии знает и фигурную скульптуру. Особенно известен рельеф с изображением переданных в сильном движении фигур крылатых гениев. Эта скульптура находилась на стене одной из городских башен Коньи.

Город Конья, достигший пышного расцвета в 13 в., был окружен мощными крепостными стенами и разделен на ремесленные кварталы, часто также отгороженные один от другого. В центре города сохранились руины цитадели и построек султана Алааддина Кей-Кубада I (1219—1236), состоявших из дворца, мечети и медресе. Мечеть, воздвигнутая еще в 1209/10 г., представляет здание с большим колонным залом. Однако не только этот тип архитектурно-пространственного решения культовых построек стал характерным для сельджукского монументального зодчества. В Малой Азии нашел широкое применение своеобразный вариант айванной композиции с квадратным двором в центре. Такова архитектура многочисленных в Конье медресе, обычно включающих также помещение мечети.

Внешний облик этих зданий определяется сочетанием замкнутого объема основной части постройки с высоким монументальным по форме входным порталом, украшенным богатой орнаментальной резьбой. По характеру внутреннего пространства зданий медресе разделяются на два основных типа. В первом центром композиции является открытый прямоугольный или квадратный двор. По главным осям расположены два или четыре айвана — открытых сводчатых помещения, обращенных во двор стрельчатой аркой. Таково медресе Сырчалы в Конье (1242), Чифте Минар в Эрзуруме и др. Характерной особенностью многих сельджукских построек айванного типа является обходная галлерея, идущая по периметру двора; колонны галлереи, как правило, поддерживают арки. Пример очень изящной разработки этого мотива представляет двухэтажная аркада во дворе Чифте Минар в Эрзуруме. Особенностью архитектуры этого памятника является также большой и очень глубокий айван, помещенный против входа, за которым находится круглый в плане мавзолей.

Во втором типе построек открытый двор превращен в центральный зал, перекрытый куполом. К таким зданиям относятся медресе Каратай и Индже Минар в Конье (оба здания построены в середине 13 в.). Тенденция к созданию нерасчлененного внутреннего пространства, становящегося основой всей композиции, наблюдается и в архитектуре мечетей этого времени.

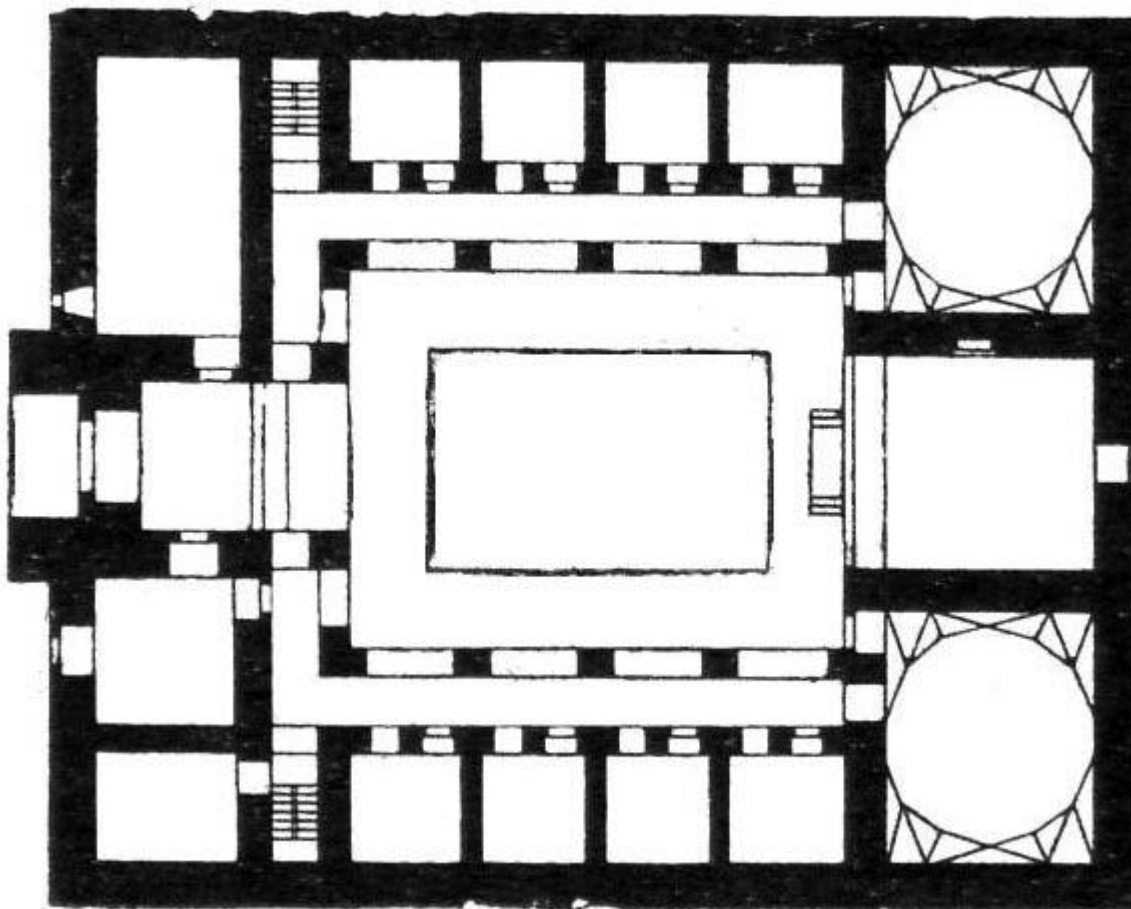
Особенностью некоторых сельджукских зданий является треугольный парус - своеобразное претворение византийской купольной конструкции.



[Карта. Турция.](#)

В интерьере многих построек ярус парусов не выделяется как особое архитектурное членение. Соответственно снаружи полусфера купола покоится непосредственно на кубе основной части здания. В композиции архитектурных масс важную роль играет минарет, имеющий форму высокой двух- или трехъярусной башни. Тонкий устремленный вверх, заостренный коническим навершием минарет контрастирует с массивной, тяжелой и несколько приземистой по пропорциям массой здания.

В архитектурном облике сельджукских построек важную роль играет декоративная отделка стен. Цветные изразцы нашли применение в украшении айванов двора (например, в медресе Сырчалы). В их расцветке преобладают темно-синие и зеленые тона. Для украшения зданий снаружи по преимуществу использовали камень, вырезая на его поверхности рельеф, создающий богатую игру света и тени. Широкие ленты орнамента, в котором преобладают стилизованные растительные и геометрические формы, подчеркивают вертикальные линии порталов, а чередование высокого и низкого рельефа придает узору объемность и глубину. Богатством орнамента отличается декор порталов большой мечети в Дивриги (1229) и Индже Минар в Конье (илл. 32). В рельефах портала Индже Минар большое место занимает эпиграфический орнамент. Ленты надписей, обрамляя невысокую арку входа, переплетаются над ее вершиной в узел и идут вверх; две других вертикальных полосы надписей поднимаются по краям портала. По контрасту с их плоскостной трактовкой пучки колонн у основания арки и жгут, обрамляющий среднюю часть портала, исполнены как высокий скульптурный рельеф. Крупные скульптурные мотивы акцентируют также углы свода ниши и ее тимпаны. Хотя узор сгруппирован в полосы и в отдельные панно, он в целом образует единую «ковровую» композицию, внутри которой орнамент свободно переходит с одной плоскости стены на другую.



Медресе Сырчалы в Конье. План

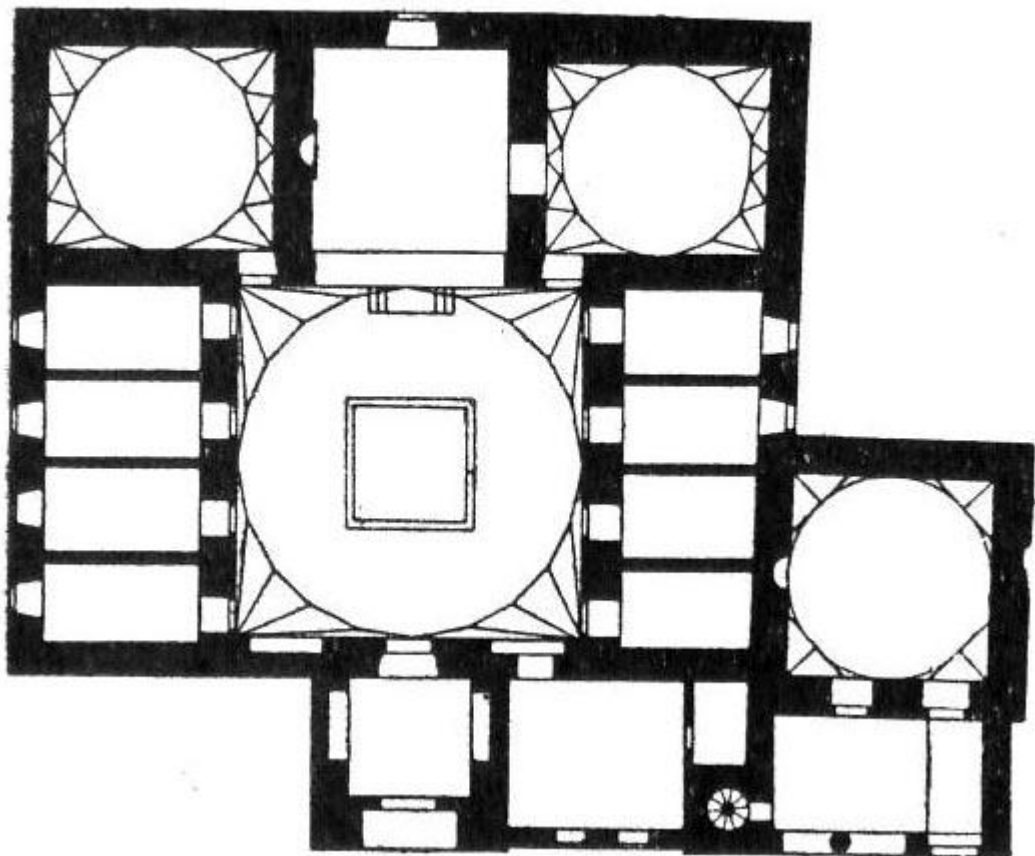
Очень оригинален декор портала мечети в Дивриги. Стилизованные растительные мотивы, скомпонованные в розетки и пальметты, заполняют поверхность стены вокруг входа и образуют фриз над аркой. Профиль арки имеет сложную, причудливую форму и заполнен геометрическим орнаментом и надписями. Насыщая архитектурную поверхность узором, сельджукские зодчие, однако, оставляли всегда часть стены гладкой. Этот прием еще более подчеркивал скульптурный характер декора. Чаще всего тимпаны арки портала оставались не заполненными узорами или украшались двумя симметрично расположенными розетками.

Для сельджукских порталов Малой Азии характерны также ниши в щечковых стенах и сталактитовые заполнения свода арки. Примером может служить портал мечети Сахиб-ата в Конье (илл. 33). Очень изящны по форме многие мавзолеи сельджукской Малой Азии. Квадратные или многогранные в плане, они, как правило, увенчаны каменным шатром. По типу они сходны с некоторыми мемориальными постройками Азербайджана и северного Ирана, но их отличает скульптурный характер декора.

Из памятников светской архитектуры сохранились караван-сарай; среди них выделяется огромное здание Султан-хана в Конье, построенное в 1229 г. Как и культовые постройки, караван-сарай нередко имели входные порталы, богато украшенные резьбой по камню.

Расцвет архитектуры сопровождался развитием многих отраслей декоративного искусства. Высокого мастерства достигла резьба по дереву. До нас дошли прекрасный резной минбар середины 12 в. из мечети Алааддина и резные деревянные двери 13 в. из Коньи. Декор минбара отличается четкостью, простотой и строгой геометричностью орнаментальных мотивов. Высоту рельефа подчеркивает контрастная игра света и тени на гранях и скосах орнаментальных фигур. Иным, более плоскостным характером отличается резной узор дверей 13 в. Плетенье ленты, состоящей из нескольких полос, образует на створках двери симметрично расположенные геометрические мотивы и пятиконечные звезды, заполненные мелким растительным узором. Орнамент конийских дверей отличается ясностью построения и сочностью трактовки каждого мотива.

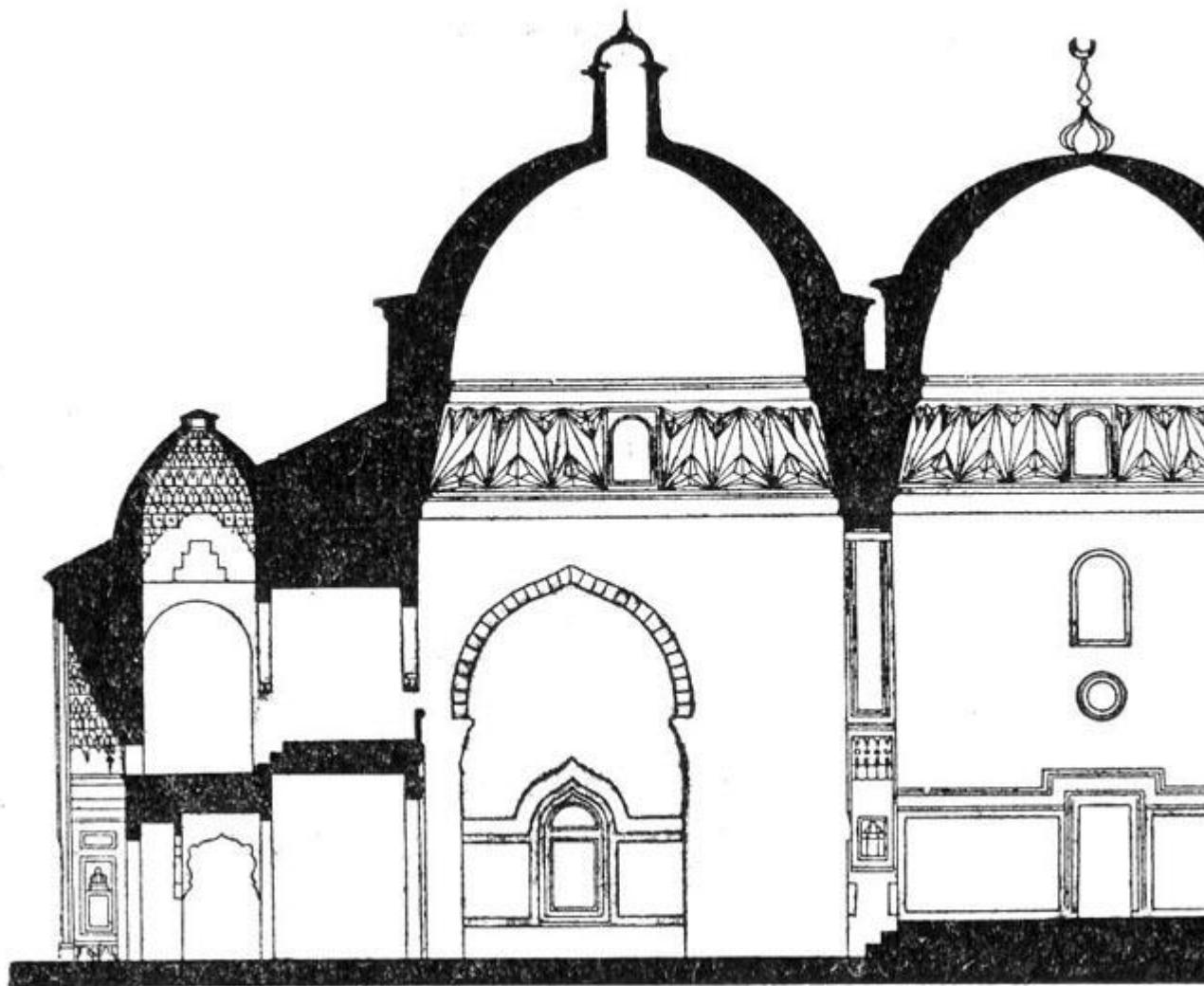
Сельджукскому искусству Малой Азии была знакома и живопись, развивавшаяся под воздействием византийской, армянской и отчасти иранской миниатюры того времени.



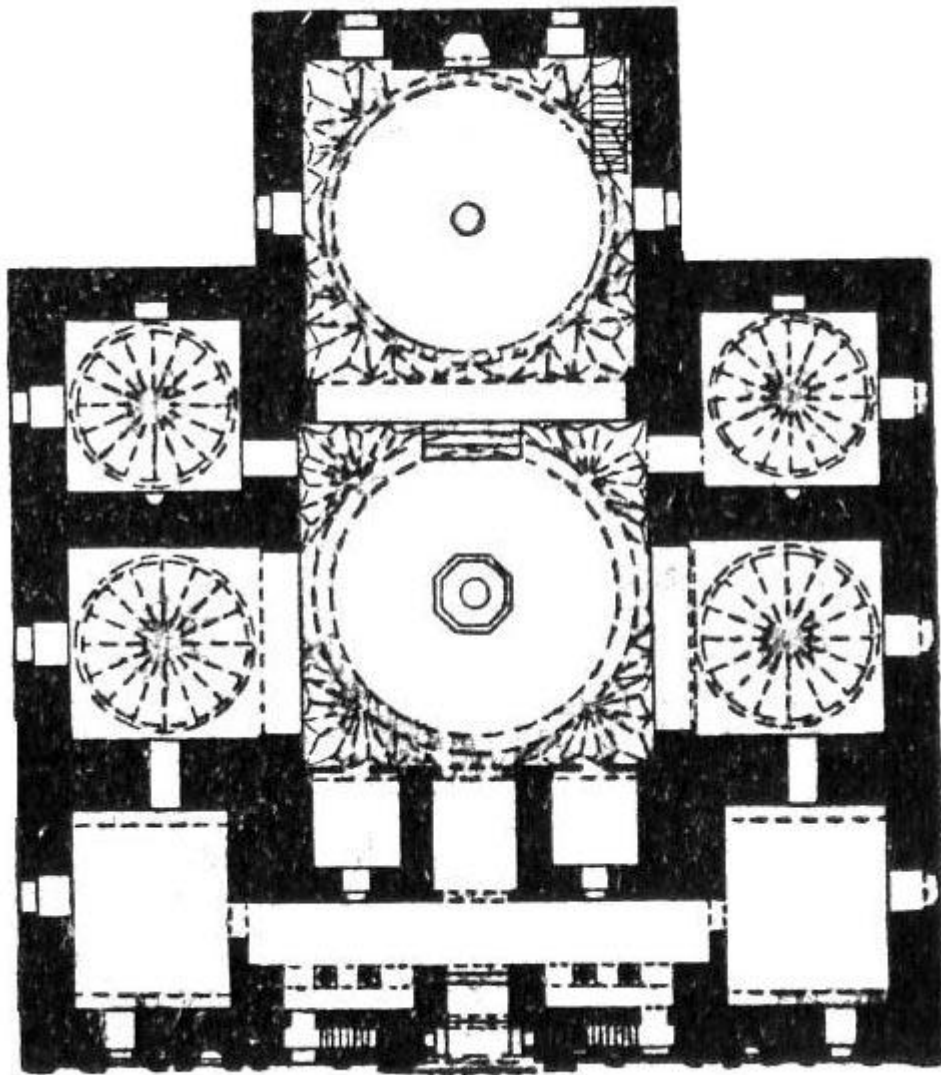
Индже Минар в Конье. План.

После опустошительного монгольского нашествия Румский султанат распался на ряд мелких, лишенных самостоятельности феодальных владений. Однако уже в начале 14 в. выдвинулось небольшое турецкое княжество, которое в результате успешных для него войн быстро расширило свою территорию, в 15 в. нанесло сокрушительный удар Византии, а в 16 столетии превратилось в огромное могущественное государство, владевшее помимо Малой Азии странами Передней Азии, Северной Африки и Балканского полуострова. Государство это по имени правителя княжества стало называться Османским, а вошедшие в его состав малоазиатские турки — османами. Османская империя была военно-феодальной деспотией с развитой системой феодальных

отношений. Культура в Османском государстве выросла на почве древних местных традиций, впитав и переработав большое и сложное художественное наследие сельджукской Малой Азии, а также Византии.



Йешиль-Джами в Бурсе. Разрез.



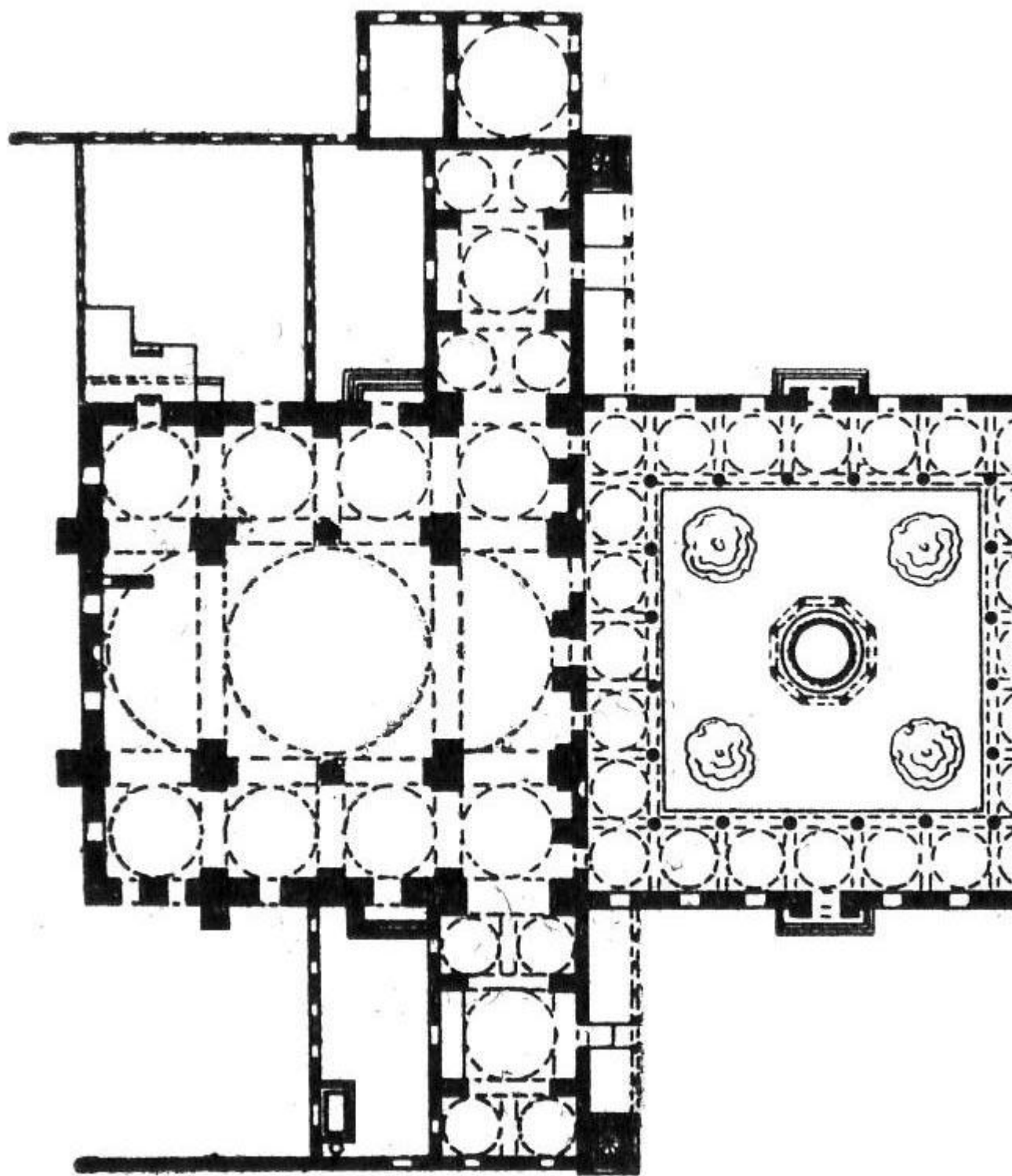
Йешил-Джами в Бурсе План.

Османское зодчество в своем развитии прошло два основных этапа. Первый, охвативший по времени 14 и первую половину 15 в., связан со строительством в столичной Бурсе (Бурсе) и в ряде других городов Малой Азии. В этот период турецкие зодчие, сохраняя строительные приемы сельджукского времени, стремились к простым геометрически правильным формам здания. Наиболее значительными памятниками, отразившими тенденции первого этапа, являются культовые здания: Улу-Джами (14 в.) и Йешил-Джами (Зеленая мечеть, 1423 г.) в Бурсе, Нилюфер-хатун имарет и Йешил-Джами (обе 14 в.) в Изнике и другие постройки. Улу-Джами представляет большой зал, разделенный рядами столбов, поддерживающих своды. Йешил-Джами в Бурсе состоит из двух расположенных по главной оси здания больших купольных залов. К первому, в центре которого находится мраморный бассейн для омовения, справа и слева примыкают небольшие подкупольные пространства. Интерьер облицован расписными изразцами (с преобладанием зеленого цвета) и имеет очень своеобразный переход от стен к кругу купола, исполненный в виде граненого фриза. Рельефными изразцами богато декорирован также входной портал. Композиционный прием, состоящий в расположении по бокам

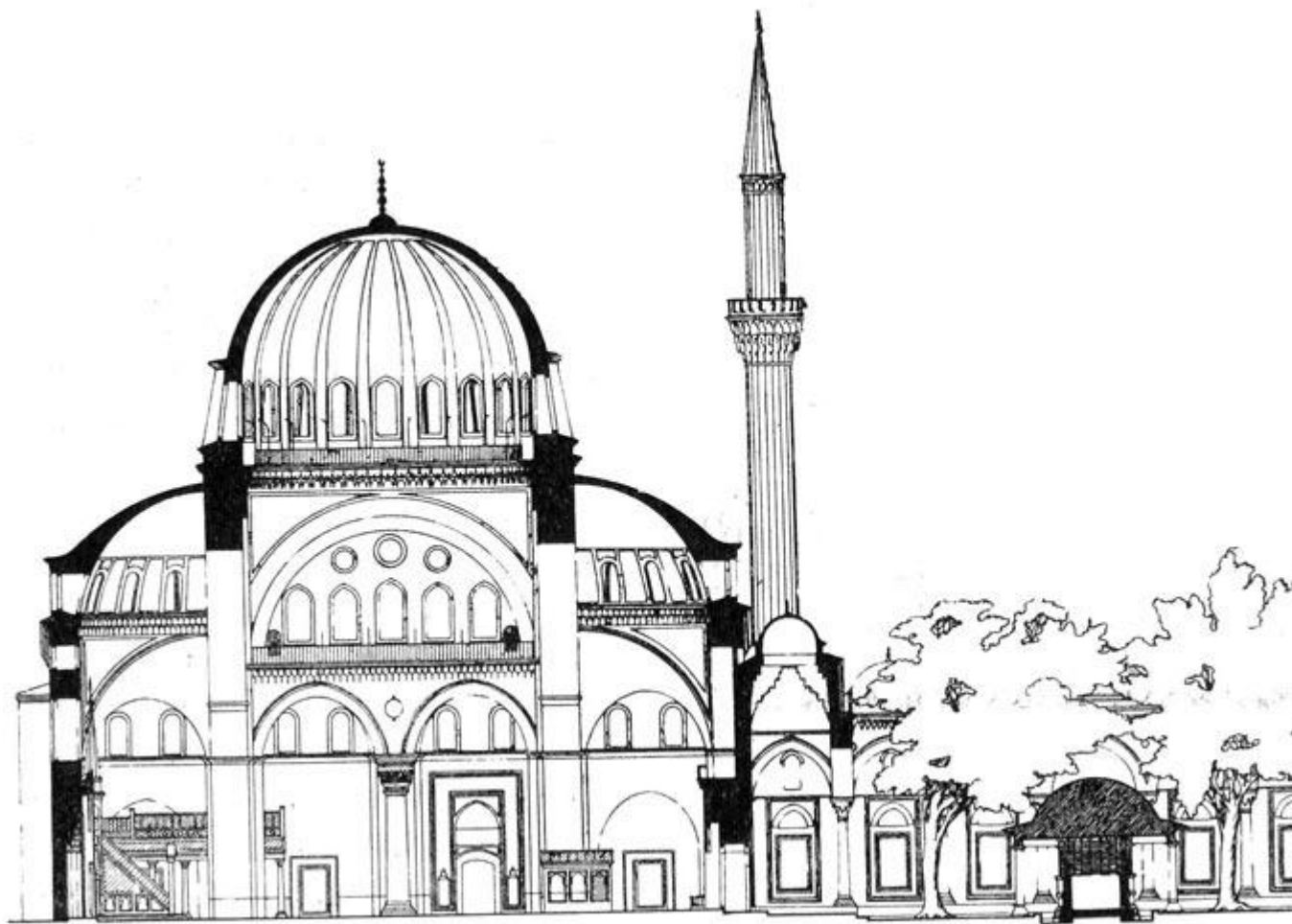
главного молитвенного зала небольших купольных помещений, характерен и для других культовых зданий Брусы, а также для ранних стамбульских мечетей.

Во второй половине 15 в. вскоре после завоевания Константинополя, получившего название Стамбул, в турецком зодчестве начался следующий этап развития, отмеченный расцветом архитектуры в конце 15 и особенно в 16 в. Важную роль в этот период сыграли великие традиции византийского искусства.

Однако турецкие зодчие 15—16 столетия хотя и исходили из архитектурно-строительных приемов византийских храмов, но придали своим постройкам иной объёмно-пространственный характер и вложили в их образ новое художественное содержание.



Мечеть султана Баязида в Стамбуле. План II

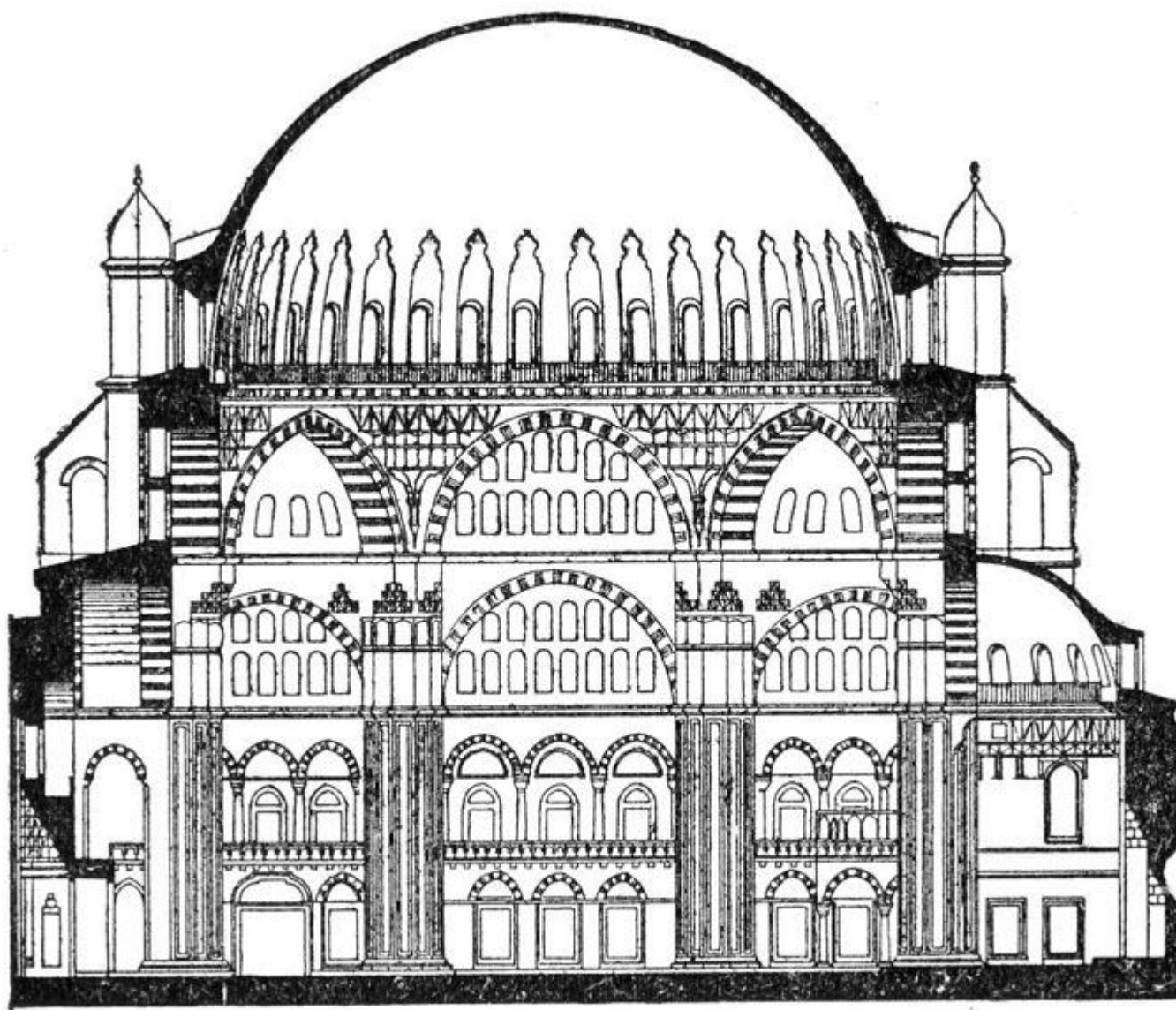


Мечеть султана Баязида II в Стамбуле. Разрез.

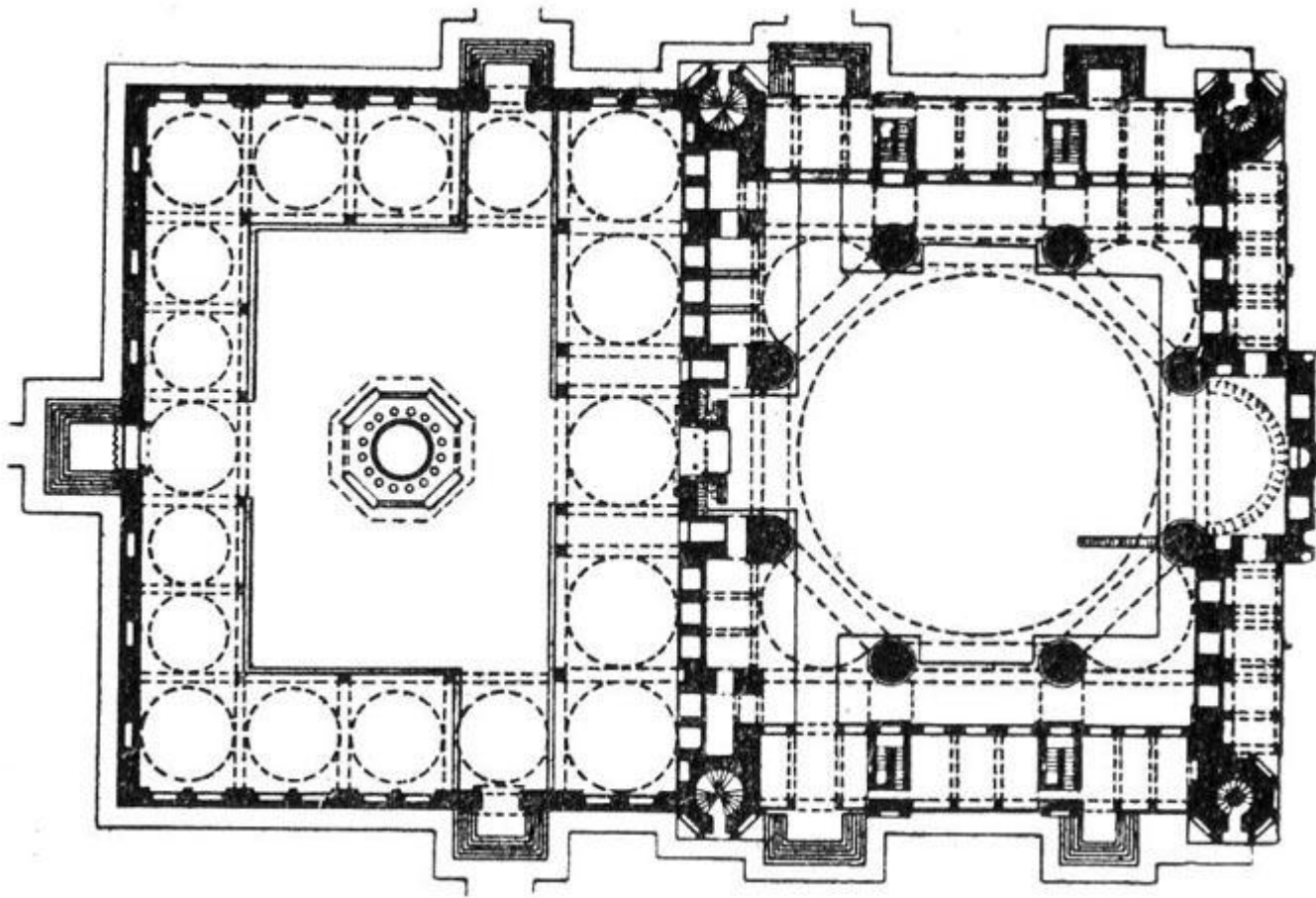
В турецких культовых постройках этого времени в разных вариантах разрабатывалась тема большого купольного здания. В планировке мечети султана Баязида II в Стамбуле, построенной в 1500—1506 гг., архитектор Хейреддин еще следует традициям турецкой архитектуры предшествовавшего времени. Но купол над молитвенным залом покоится не прямо на стенах, а на четырех массивных столбах, и к нему примыкают две большие конхи. Это придает особую величественность главному помещению мечети. Кроме того, в отличие от брусской Иешиль-Джами, бассейн для омовения вынесен из стен здания наружу, во двор. Такие дворы, служившие преддверием мечети и окруженные галлереей с арками на колоннах, стали обязательными в османской культовой архитектуре стамбульского периода. Уже в мечети Баязида архитектурной отделке двора придано большое значение. Обходная галлерея перекрыта небольшими куполками. Изящные колонны из белого и розового мрамора имеют сталактитовые капители и несут стрельчатые арки.

Следующий важный шаг в развитии турецкого зодчества, когда оно достигло высокого совершенства, связан с именем выдающегося турецкого архитектора Ходжи Синана (1489—1578 или 1588). Ему приписывают возведение сотен зданий, среди которых множество мечетей, медресе, мавзолеев, дворцов, мостов и других построек. Сам Синан особенно выделял три свои произведения: мечети Шех-заде (1543—1548) и Сулеймание (1549—1557) в Стамбуле и мечеть Селимие (между 1566—1574 гг.) в Эдирне (Адрианополе). В одном из своих сочинений Синан говорит, что мечеть Шех-заде была его ученической работой, Сулеймание — работой подмастерья, а Селимие в ЭдиРне — работой мастера.

Огромное значение в творчестве Синана имела проблема внутреннего пространства. В ее решении он стал прямым наследником византийских традиций, но подошел к этой проблеме иначе, чем сделали это гениальные создатели Софии Константинопольской. Архитектор Синан использовал византийскую купольную конструкцию, отказавшись в то же время от четкого разделения пространства интерьера на среднюю главную подкупольную часть и подчиненные ей боковые, отделенные колоннадами. Купола мусульманских зданий с четырех сторон опираются на большие конхи, ниже которых располагаются более мелкие своды PI арки. Турецкий зодчий в своих лучших архитектурных произведениях создал огромные, ничем не члененные, единые подкупольные пространства, отвечавшие задачам мусульманского культа и воплотившие идею величия могущественной Османской империи. Вместе с тем в творчестве османского зодчего проявилось и характерное для искусства его времени стремление к декоративному решению художественных задач. Декоративное начало в постройках Синана органично вошло в ткань художественного образа. Оно сказалось в живописном дроблении архитектурной формы множеством сводов, ниш и окон, а также в насыщении интерьера орнаментальными настенными росписями, богато инкрустированными мраморными панелями, цветным узором витражей. В мечети Шех-заде массивные граненые столбы, несущие купол, прорисованы еще очень четко, а структура сводов ясно выделена чередующейся светлой и темной клинчатой кладкой арок (илл. 35 а). В Сулеймание архитектор достиг большего единства объемно-пространственных и декоративных Элементов (илл. 36). Важную роль здесь играет форма столбов, несущих паруса и купол. Синаи придал им сложный профиль, отчего их линии как бы сливаются с богатым и дробным членением поверхности стен.



Мечеть Селимие в Эдирне. Разрез.



Мечеть Селимие в Эдирне. План.

Иное очень совершенное композиционно-пространственное решение нашел архитектор при создании Селимие в Эдирне. Купол опирается на восемь столбов; образованная ими гигантская ротонда «вписана» в квадрат стен так, что все пространство слилось в одно целое. Богатая пластика поверхности стен и несущих купол столбов придает живописный характер интерьеру. Яркое освещение всего огромного пространства через большое число окон, расположенных в несколько ярусов, усиливает впечатление праздничной торжественности и великолепия.

Постройки Синана отличаются от византийской Софии и по внешности; их пропорции повышены, купола имеют более крутой профиль. Купол Сулеймание поднимается на 6 ж выше купола Софии. Разнятся постройки Синана и между собой. Архитектура мечети Шех-заде несколько грузна. В мечети Сулеймание (илл. 35 б) все пропорции гармоничны, силуэт отличается плавностью и изяществом линий. Вся масса здания вписывается в правильный треугольник. Соответственно решена композиция минаретов, размещенных по углам обнесенного колоннадой двора: первая пара минаретов ниже двух других, примыкающих к зданию мечети. Сулеймание воздвигнута на вершине холма над Золотым Рогом; здание с его четким ритмом архитектурных форм хорошо воспринимается издали.

Замечательной цельностью отмечена и архитектура Селимие в Эдирне (илл. 34). Композиция здания строится из сужающихся сверху ярусов, плавно переходящих в полусферу купола. Ритм вертикальных и горизонтальных линий пронизывает всю архитектуру мечети. Плоскости стен по горизонтали расчленены арками, в каждой из

которых вписаны ряды окон. Своеобразные ступенчато поднимающиеся вверх выступы, расположенные между арками и

завершенные восемью башенками с небольшими шатрами, членят массу здания по вертикали. Эти башни перекликаются с четырьмя тонкими и стройными минаретами, которые создают ощущение окружающей среды, подчеркивают значительность масштаба здания. В турецком зодчестве еще достамбульского периода выработалась ставшая традиционной форма тонкого, стройного минарета, граненый или каннелированный ствол которого членится балкончиками на два-три яруса и завершен острым шпилем.

Величественное впечатление, которое производят турецкие монументальные культовые здания, в значительной мере определяется контрастным сопоставлением вертикалей минаретов, которые подобны иглам, направленным в небо, и силуэта здания, образующего спокойно и плавно изгибающуюся линию, ритмически повторенную арками на стенах постройки.

Творчество Синана явилось вершиной в развитии турецкого зодчества феодальной эпохи. Однако еще в 17 в. умели возводить величественные постройки, в архитектуре которых жили традиции предшествующего столетия. Среди произведений монументальной архитектуры 17 в. особенно следует отметить мечеть Ахмедие (1609 — 1614), воздвигнутую зодчим Мехмедом Ага (1540—1620). Здание имеет монументальные пропорции, красивый силуэт и окружено шестью стройными минаретами (илл. 37). Залитый светом обширный интерьер мечети полон блеска и красок благодаря голубым, зеленым и белым изразцам, которые сплошным ковром покрывают стены от пола и до арок (мечеть иногда называют также Зеленой).

Для турецкой дворцовой архитектуры характерны парковая планировка и сооружение зданий типа павильонов среди сада. В стамбульском дворце Топкапу сохранились Чинили Кёшк (фаянсовый павильон) 15 в. и Багдад Кёшк — 17 в. За колоннадой террасы Чинили Кешка — строгой и четкой в своей форме — скрыто богатство внутреннего убранства, в котором главное место занимают цветные керамические облицовки с разнообразными растительными мотивами и каллиграфическими декоративными надписями. Стены помещений, как ковром, были покрыты растительным узором из переплетающихся на белом фоне зеленых или синих стеблей с красными цветами гвоздик и тюльпанов. Другим не менее распространенным приемом декора были изразцовые панно с изображениями стилизованных деревьев, главным образом кипарисов, или ваз, из которых вырастали причудливо изгибающиеся цветущие ветви и побеги. Красивыми орнаментированными решетками и резьбой по мрамору украшались сибилы (фонтаны) в виде купольных павильонов, в большом числе возведенные в Стамбуле и в других городах Турции.

От периода расцвета османского зодчества кроме большого числа культовых и дворцовых зданий дошли крепостные постройки, торговые сооружения (крытые рынки, караван-сарай) и жилые дома. В 18 и 19 вв. монументальное зодчество Турции пережило упадок.

Турецкая живопись известна главным образом по миниатюре, которая развивалась, испытывая сильное воздействие азербайджанской и иранской художественных школ сефевидского времени. К 15 и началу 16 в. относятся немногочисленные иллюстрированные рукописи, среди которых интересный образец турецкого искусства представляют две миниатюры из рукописи, исполненной для Баязи-да II (1481 — 1512). Характерны композиции, построенные в виде фриз, отделенных один от другого золотыми полосками, а также многокрасочный, но в целом темный колорит: густой синий и зеленый цвет в фонах, серовато-коричневый — в фигурах.

Об интересе придворных кругов Стамбула к изобразительному искусству свидетельствует приглашение в 1480 г. ко двору султана итальянского художника Джентиле Беллини. Первым турецким живописцем считается Синан-бей, кисти которого приписывают портрет Махмуда II, исполненный под влиянием европейского реалистического искусства.

Расцвет турецкой миниатюры приходится на 16 век. Крупнейшими художниками этого времени были Хайдар и Вали-джан из Тебриза. Во второй половине 16 столетия окончательно выработался стиль турецкой миниатюры. Это было придворное изобразительное искусство, которое в условиях феодально-деспотического строя османской Турции прославляло и возвеличивало султана. По сравнению с современной ей сефевидской миниатюрой османская по своему образному содержанию более прозаична, в ней нет лиричности и романтики, свойственных произведениям тебризских мастеров 16в. Турецкая миниатюра привлекает своей повествовательностью, ясностью рассказа. Турецкие художники выработали также свой особый декоративно-красочный строй миниатюры. Композиция в их произведениях построена на четком линейном и цветовом ритме; фигуры обычно расположены фризовыми рядами; пространственность подчеркнута делением па планы, причем иногда художник прибегает к некоторым приемам перспективного построения. Своеобразно понимание линии: контуры изображенных фигур угловаты и жестки. Турецким художникам чужда графическая утонченность и певучесть тебризской миниатюры. Тяжела и грубовата также красочная гамма, часто построенная на резком сопоставлении контрастных цветов. Однако в целом турецкая миниатюра с присущими ей гармонией яркого «открытого» цвета и особенностями ритмического построения композиции создает целостный, красочный, приподнято-праздничный художественный образ.

Стиль турецкой живописи второй половины 16 в. нашел свое яркое и наиболее полное выражение в миниатюрах рукописи «История султана Сулеймана», хранящейся в собрании Честер Битти (Лондон). В рукописи свыше двадцати больших миниатюр, изображающих походы султана, торжественные приемы, посещение святых мест, форты и крепости, захваченные Сулейманом, воздвигнутые по его приказу величественные мечети. Автор иллюстраций прекрасно владел правилами средневековой восточной миниатюры. Он развернул композиции вверх, как бы наблюдая каждую сцену с птичьего полета. Фигуры людей статичны, движения их угловаты, лица — невыразительны. Однако не только эти воспринятые из арсенала традиций приемы определили своеобразие миниатюр рукописи. В них привлекают звучный красочный ритм, особые приемы раскрытия образного содержания.

Миниатюра «Сулейман среди своей армии» изображает войско султана в походе. В центре композиции на черном коне Сулейман со свитой; вокруг, заполняя всю плоскость листа, расположены отряды его армии: пешие и конные воины, головы которых украшают чалмы, шлемы или особые высокие головные уборы. Некоторые отряды пехоты вооружены ружьями, другие — луками со стрелами; у всадников длинные пики; на заднем плане — музыканты, за которыми видны полотнища знамен. Волнообразные линии холмов, окрашенных то в светло-зеленый, то в бледно-сиреневый цвет, из-за которых видны отряды воинов, а также расположение фигур фризовыми рядами вносят в композицию ритм спокойного, торжественного, четко направленного движения.

По цвету миниатюра представляет красочное зрелище. В одеждах воинов излюбленный турецкими художниками сочный малиново-красный цвет чередуется с синим, оранжевым, фиолетовым, реже зеленым. Чалмы и высокие головные уборы образуют стройные ритмичные ряды белых пятен. Кроме того, миниатюра блещет золотом, которое _сверкает

на шлемах, на оружии солдат, на седлах и сбруе коней, а также на белой одежде султана и некоторых его вельмож.

Повествовательное начало очень ясно выступает в другой миниатюре, изображающей переправу через реку Драву (илл. 39). На переднем плане показан проходящий через мост конный отряд; освобождая ему дорогу, два погонщика тянут упирающихся груженных тяжестями мулов. За мостом виден всадник, стремительно переплывающий реку. По обоим берегам реки расположились отряды воинов, султан и сопровождающая его свита. Характерно, что в этой миниатюре, как и в ряде других, художник, изображая мост и реку, пользуется приемом перспективного сокращения, а также передает течение воды.

Художники 10 в. наряду с миниатюрами типично турецкими по стилю исполняли произведения близкие тебризским, но своеобразные по сюжету и колориту. Таковы, например, иллюстрации «Дивана» Баки (Нью-Йорк, Метрополитен-музей) и рукописи «Антология» (Лондон, собрание Честер Битти).

В 17 в. турецкие миниатюристы не создали особенно значительных произведений; некоторое оживление в живописи наблюдалось в начале 18 столетия и было связано с усилением влияния европейского искусства.

Прикладное искусство Турции, особенно в 16—17 вв., славилось керамикой, тканями, коврами, изделиями из металла — утварью, оружием. Турецкая художественная керамика — облицовочная и бытовая — получила развитие еще в 15 столетии в ряде городов Малой Азии. Для орнаментации турецкой керамики характерны крупные растительные мотивы, исполненные в декоративной, довольно свободной манере росписи. По типу росписи в турецкой керамике 16—17 вв. выделяют две группы. В расцветке одной группы сосудов, центром изготовления которых был город Изник, преобладает кораллово-красный цвет, в сочетании с зеленым и голубым создающий интенсивную красочную гамму. Слегка рельефный узор усиливает игру бликов на поверхности глазури. В орнаменте керамики Изника наряду с растительным узором, данным иногда в виде пышных букетов, встречаются фигуры зверей и людей. Своеобразным мотивом в декоре этой керамики является стилизованное, но очень выразительное по динамике изображение плывущей лодки с характерным косым парусом.

Для второй группы расписной керамики, происходящей из Дамаска, характерны синяя гамма тонов, слегка стилизованные изображения тюльпанов, гвоздики, ирисов, винограда, скомпонованные в изящные букеты на дне блюд (илл. 38) и на поверхности кувшинов с шаровидным туловом.

Очень красочны турецкие шелковые и парчовые ткани. Отличительной особенностью их орнаментации служат крупномасштабные изображения тюльпанов, гвоздики, гиацинтов. Растительные мотивы, трактованные обобщенно и орнаментально, создают звучные по цвету декоративные композиции. Излюбленная расцветка тканей — глубокий красный фон, на котором сверкает золотой и серебряный узор.

Большое развитие в Турции имело ковроделие. Древнейшие образцы турецких ковров относятся к 13 в., но дошли до нас по преимуществу ковры 16 — 17 столетий. Ковры были предметом народного ремесла; изготовлялись они и в придворных мастерских. Орнамент турецких ковров состоит из сильно стилизованных растительных мотивов; часто встречаются и геометрические формы. Колорит ковров сдержанный, композиция четкая и выразительная. Для некоторых турецких ковров характерно выделение заполненного узором центрального поля, обрамленного несколькими полосами бордюра; широко

распространены молитвенные коврики — так называемые намазлыки, где центром композиции является изображение михраба. По месту своего изготовления турецкие ковры разделяются на ряд типов, из которых наиболее значительны ковры гердес и ушак.

Особенно известны огромные ушаки, колорит которых построен на смелом сочетании пятен карминно-красного и темно-синего. На общем красном фоне, обрамленном, в отличие от большинства турецких ковров, лишь тонким бордюром, ритмично чередуются разной формы синие по цвету медальоны, заполненные тонкой вязью белых и цветных растительных мотивов. Сетка цветочного узора покрывает и красное поле ковра. В отличие от некоторых азербайджанских и иранских ковров ушаки не имеют центрической медальонной композиции узора, в их орнаментике нет и изощренности линии, свойственной «садовым» и «вазовым» композициям. Однако по своеобразию красочного орнаментального ритма и особенно по силе и звучности колорита ушаки, как и многие другие турецкие ковры, представляют замечательные произведения декоративного искусства.

Турецкое средневековое искусство заняло особое место в истории художественной культуры Ближнего Востока. Глубоко отличное от искусства соседних арабских народов, оно тесно связано с местной, малоазиатской многовековой художественной традицией. Сложившись сравнительно поздно, оно тем не менее ярко самобытно решило ряд важных художественных проблем средневековья, особенно в области архитектуры и декоративно-прикладного искусства. В сельджукский период происходило активное творческое взаимодействие турецкого искусства с культурой соседних народов. В 16—17 вв., в пору политического могущества Османской империи, по стамбульским образцам строили дворцы и мечети в арабских странах, на Балканском полуострове, в Крыму. Широкое распространение получили турецкие фаянсы, ткани, ковры и другие предметы прикладного искусства.

Введение в искусство Среднего Востока

Б.Веймарн, Т.Каптерева

За последние десятилетия открытия мировой и в первую очередь советской исторической науки сделали известными замечательные памятники искусства, созданные в Средней Азии, Азербайджане и Афганистане в рабовладельческий и феодальный периоды. Новые научные данные окончательно опровергли до сих пор еще существующую в буржуазной науке точку зрения, согласно которой эти страны в историко-художественном отношении были лишь провинциями древнего и средневекового Ирана.

Сейчас уже не может быть сомнения в том, что искусство каждого из народов Среднего Востока начиная с глубокой древности занимало в истории мировой культуры свое особое и важное место.

Вместе с тем история средневекового искусства Азербайджана, Ирана, Средней Азии и Афганистана, несмотря на характерную для феодализма неразвитость Экономических связей и постоянные войны, изобилует фактами культурного общения. Достижения в искусстве одного народа воспринимались и творчески обогащались другими; нередко в зависимости от исторических условий ведущая роль в развитии отдельных видов

искусства переходила от одной страны к художественным центрам другой. Тесная взаимосвязь художественных культур на Среднем Востоке, особенно в период развитого феодализма (10—15 вв.), привела к тому, что многие выдающиеся явления литературы и искусства стали общим наследием ряда народов. Такова, например, созданная в 10 в. величественная эпическая поэма Фирдоуси, вошедшая в сокровищницу классической литературы таджиков и иранцев. Не менее яркий пример — деятельность крупнейшего художника конца 15—начала 16 в. Бехзада, работавшего часть своей жизни в Герате (Афганистан), а часть в Тебризе (Азербайджан). Его искусство имело огромное значение для развития миниатюры у всех народов Среднего Востока.

Причину этих характерных для средневековья явлений следует видеть не столько в кратковременных связях и влияниях, носивших обычно внешний характер, сколько в более прочном единстве, имевшем место в развитии художественной культуры народов Среднего Востока. В основе этого относительного единства лежит общий (в своих главных чертах) тип феодальных отношений и выросшей на его базе идеологии, общность религии, этических норм и эстетических взглядов.

Эти глубокие социально-исторические причины, породив особый вариант средневекового искусства, отличный от других его вариантов, получивших развитие, например, в Западной Европе или на Дальнем Востоке, тем самым обусловили в эпоху феодализма сходство художественного «языка» в искусстве народов Среднего Востока.

В странах Среднего Востока переход к феодализму начался в 5—6 столетиях нашей эры. Большинство народов в этой части Азии уже имело развитые художественные традиции, сложившиеся в рабовладельческую эпоху и послужившие прочной основой для молодого искусства новой общественной формации.

В отличие от Ближнего Востока, где основное значение наряду с античным наследием Средиземноморья и Передней Азии имел круг искусства, связанного с ранневизантийской культурой, народы Среднего Востока в эпоху феодализма в своем художественном развитии опирались в первую очередь на самобытные традиции иранской, закавказской и среднеазиатской античности.

По мере формирования зрелых феодальных отношений у народов Среднего Востока в архитектуре и искусстве наступил подъем, который привел к высокому расцвету средневековой художественной культуры. Поступательное развитие искусства не могли надолго остановить даже вторжения иноземцев: арабов в 7—8 вв., тюрков-сельджуков в 11 в. и самое разрушительное — монголов в 13 столетии. Одним из последствий арабского завоевания и временного включения стран Среднего Востока в состав Арабского халифата было повсеместное распространение ислама. Выше уже говорилось об отношении ислама и искусства (см. стр. 11). Однако, как и на Ближнем Востоке, архитектуру и искусство стран, где в эпоху феодализма господствовала мусульманская религия, нельзя называть мусульманскими. Они отражали мир и выражали эстетические представления человека хотя и в условной художественной форме, но несравненно более широко и правдиво, чем это делала религия.

В искусстве Среднего Востока был выработан особый, проникнутый декоративным началом, поэтический образный строй, пользуясь которым художники, не выходя за рамки мировоззрения феодальной эпохи, воплощали в произведениях архитектуры, живописи и прикладного искусства большое жизненное содержание. Для искусства Среднего Востока, особенно в периоды его расцвета, характерна также замечательная гармония звучных ярких красок, сообщающих произведениям большую эмоциональную

выразительность. Декоративное и орнаментальное начало в искусстве породило плоскостность трактовки форм, локальность цвета и т. д. Появились ставшие традицией изобразительные каноны; некоторые из них (например, цвет в архитектуре, жесты людей, изображенных на миниатюрах) имели символическое значение. Условный язык средневекового искусства позволял художникам лишь в общей форме утверждать жизнь в ее богатстве и красочном многообразии. Тем не менее они широко и с большим умением использовали эти возможности, создав поэтически прекрасные художественные образы, далекие от религиозной отвлеченности и сурового аскетизма.

Черты общности по-разному сказались в отдельных областях художественного творчества. В народной жилой архитектуре стран Среднего Востока, несмотря на наличие общих черт, обусловленных сходством природных, климатических и бытовых условий, а также строительной техники, очень заметны национальные и местные отличия. Черты единства яснее выступают в монументальном зодчестве.

В качестве строительных материалов на Среднем Востоке, сообразуясь с природными условиями, применяли глину, кирпич (сырцовый, а затем обожженный) и лишь в некоторых областях — камень. Уже в раннефеодальный период архитекторы средневосточных стран добились значительных успехов в кладке сводчатых перекрытий и куполов.

Сводчатые и купольные конструкции разрабатывались на протяжении всего феодального периода. Широко применялись и совершенствовались арочная, воронкообразная (трюмп), сталактитовая и другие системы паруса, служащего переходом от прямых углов стен к сферической поверхности купола. В 15 в. архитекторы Среднего Востока создали конструкцию купола на четырех пересекающихся арках и щитовидных парусах. Это открыло новые возможности объемно-пространственных решений в монументальной архитектуре.

Для куполов, сводов и арок, применявшихся зодчими в странах Среднего Востока, характерны стрельчатые очертания. Стрельчатая арка широко использовалась не только как конструктивный, но и как декоративный элемент архитектуры.

На протяжении всей феодальной эпохи в странах Среднего Востока велось большое крепостное строительство и были созданы различные типы гражданских построек: жилые дома, бани, крытые водоемы, караван-сарай, торговые помещения, а также дворцы для правителей и знати. В массовой гражданской архитектуре веками накапливался огромный строительный и художественный опыт, который средневековые зодчие использовали при возведении больших монументальных сооружений.

Появившаяся вместе с исламом тема мусульманского культового здания лишь в первые века распространения новой религии, и то не повсеместно, решалась в канонизированных формах арабской колонной мечети. Очень быстро на Среднем Востоке появились свои, различные в отдельных странах и областях, решения этой архитектурной задачи. Во многих местах, следуя архитектурной традиции, вероятно, связанной с формами древних зороастрийских храмов, в мечети со стороны, обращенной к Мекке, стали возводить большой и глубокий айван или купольное помещение, в котором помещали михраб. Перед этим «святилищем» обычно располагался двор, окруженный арками на колоннах.

По-видимому, так же рано зародился упомянутый выше четырехайванный тип монументальных зданий, параллельно развивавшийся в культовом (мечеть, медресе) и в гражданском (дворец, караван-сарай) зодчестве. Четырехайванная постройка — Это

обычно большое сооружение с квадратным или прямоугольным внутренним двором, в который посередине каждой его стороны выходит айван в виде глубокой сводчатой ниши. Мощные пилоны айвапов, поддерживающие высокие стрельчатые арки, образуют величественные прямоугольной формы пештаки. Стены двора между айванами решены в виде аркад, возведенных в один или два яруса. Снаружи вся постройка замкнута глухой стеной, над которой видны лишь верхушки айванов.

В развитой четырехайванной композиции снаружи на главном фасаде здания возвышается большой входной пештак (чаще всего превышающий размеры всех остальных), а за противоположным входу айваном — купольное помещение с мих-рабом внутри; меньшие по размеру купола возведены позади боковых айванов двора; углы сооружения украшают башенки или минареты. Сооружение четырех айванов в мечети имело символический смысл, обозначая четыре правоверных толка ислама, но, кроме того, оно решало важную архитектурно-композиционную задачу. Айваны, расположенные на концах взаимно-перпендикулярных осей двора, придавали монументальность и уравновешенность композиции и вместе с тем развивали и обогащали ее. Пластика крупных геометрически четких архитектурных объемов, подчеркнутая резкой светотенью, а также масштабные отношения сообщали айванам особенную величественность.

Происхождение типа четырехайванной средневековой монументальной постройки, получившего в различных вариантах широкое распространение в зодчестве всех стран Среднего Востока и проникшего также в архитектуру Ближнего Востока, до сих пор полностью не выяснено. Несомненно, при его создании были использованы традиции парфянского и сасанидского дворцового зодчества (см. том I, стр. 388 — 398), в свою очередь выросшие на основе многовекового опыта народной жилой архитектуры. Однако монументализация древних приемов в условиях феодализма произошла на совершенно иной конструктивно-строительной и идейно-художественной основе, чем в эпоху рабовладения. Монументальные постройки средневековья, например мечеть, создавались для размещения огромной массы людей, заполняющих помещения и двор во время молитвы. Если в саса-нидском дворце Ктесифона архитектурно выразительны были только фасадная стена и открытый наружу большой зал, то в средневековой мечети этой задаче подчинялся каждый компонент постройки. Изменилось идейное содержание художественного образа, исчезли ордерные отношения, свойственные зодчеству античного времени. Огромные стереометрически четкие объемы средневековой архитектуры получили новые пропорции, иные масштабные соотношения, свой особый орнаментальный ритм.

Четырехайванной композицией, конечно, не исчерпывается многообразие типов, созданных архитекторами Среднего Востока. Большой художественной выразительности достигли зодчие и в решении более простых портално-купольных зданий, состоящих из сочетания пештака и замкнутой кубической купольной постройки. Получили развитие башнеобразные сооружения: высокие цилиндрические слегка сужающиеся кверху минареты стройных пропорций, призматические перекрытые шатром мавзолеи и другие.

Большинство монументальных зданий было воздвигнуто в городах, игравших крупную роль в экономике и культуре феодальной эпохи. Зодчие стран Среднего Востока решали много интересных градостроительных задач. Они создали тип застройки городской площади двумя или тремя большими зданиями, разработали планировку торговых улиц, внесли свой вклад в историю садово-парковой архитектуры. Средневековые зодчие Востока прекрасно чувствовали архитектурный ансамбль. Величественные пештаки, купола и минареты до сих пор определяют силуэт многих городов на Среднем Востоке.

Огромная роль в архитектуре стран Среднего Востока принадлежит орнаменту, которым покрывали большие, свободные от архитектурных членений поверхности. Со стен зданий уже в первые века распространения ислама исчезли изображения живых существ; их место заняла строго разработанная система геометрического и стилизованно-растительного орнамента, а также надписи узорным арабским шрифтом. В течение нескольких столетий искусные мастера совершенствовались в архитектуре монохромный орнамент, исполненный из кирпича или из резных терракотовых плиток; с 12 столетия постепенно, а с 14 в. широко стали применять цветной узор из красочной керамической мозаики и ярко расписанных глазурью плиток. В архитектурном декоре представление о прекрасном претворялось в обилии мотивов и форм растительного и геометрического узора, в богатстве ритма, в звучности цвета. Зодчие и орнаменталисты стран Среднего Востока в своих лучших произведениях превосходно решали проблему синтеза архитектуры и полихромного узора, добиваясь при этом замечательного единства конструктивно-тектонических и архитектурно-образных задач.

Иногда в надписях, служащих украшением средневековых построек, скромно упомянуты имена тех, чья творческая мысль создавала прекрасные архитектурные формы и узоры. Имена обычно включают нисбу (указание места происхождения) мастера, а иной раз и профессиональное звание. Зодчими средневекового Востока были люди, прошедшие долгий и трудный путь ученичества в ремесленных корпорациях. На Среднем Востоке, как и всюду в эпоху феодализма, ремесленники объединялись в цехи, во главе которых стояли мастера-старейшины. Сохранились уставы цехов, содержащие легендарную историю ремесла и излагающие в своеобразной форме нормы поведения мастера (устада) и его учеников.

Цеховые организации должны были защищать права ремесленников. Однако в условиях феодализма это было трудно, особенно на Среднем Востоке, где горожане не пользовались даже тем относительным самоуправлением, которого в период зрелого средневековья добились города Западной Европы. История знает множество фактов страшного произвола восточных правителей, оказавшихся недовольными своими архитекторами. В таком же положении подневольных ремесленников были и творцы произведений средневековой живописи и прикладного искусства. Наряду с ремесленными мастерскими, производившими предметы искусства на рынок — для разных слоев населения, в эпоху феодализма существовали дворцовые мастерские, в которых изготавливались ткани, ковры и другие предметы прикладного искусства преимущественно для обихода знати. Своего рода дворцовой мастерской являлась и кетабхана (библиотека), где переписывали и украшали рукописные книги, бывшие в то время достоянием главным образом высших классов общества.

Искусство оформления книги достигло в странах Среднего Востока исключительной высоты. Кому удавалось перелистать пожелтевшие от времени страницы древнего восточного манускрипта, тот испытал незабываемое эстетическое впечатление. Все поражает здесь: и виртуозное мастерство каллиграфа-переписчика с его безукоризненно точным и изощренным чувством линии, и тончайшее узорочье заставок и титульных листов, и великолепные миниатюры, иллюстрирующие текст. Книга воспринимается как некий единый художественный организм, все части которого — от роскошного переплета до хрупкого завитка орнамента, — взаимно дополняя друг друга, образуют нерасторжимое целое. Создание таких произведений требовало долгого времени и большой профессиональной выучки.

Высокую художественную ценность восточных манускриптов в значительной мере определяли миниатюры. Сначала на бумаге свинцовым или серебряным карандашом

намечалась композиция, после чего маленькими кисточками наносились тщательно растертые краски, приготовленные на яичном белке с добавлением клея — гуммиарабика, твореное золото и серебро. Иногда весь красочный слой подвергался полировке, что придавало миниатюре особый эмалевый блеск.

Миниатюра не только иллюстрирует текст, но и составляет важную часть архитектоники книги, определяет композиционное решение страницы и разворота, многообразно взаимодействуя с полосами текста, вносит в книгу изысканный ритм декоративных пятен, наполняет ее сверканием сказочно прекрасных красок.

Искусство миниатюры как книжной иллюстрации было глубоко созвучно возвышенному строю образов, изысканной и цветистой метафоричности поэтического языка классической литературы средневекового Востока. Художники запечатлевали подвиги легендарных героев, битвы, торжественные пиры, лирические сцены, воспевающие высокие чувства любви и верности. Миниатюра по своему характеру сюжетна, повествовательна, включает иногда большое количество действующих лиц, изображенных в различных ситуациях.

В своем развитии миниатюра проходила разные этапы, каждый из которых обладает самостоятельной ценностью, особенностями поэтического образного строя, основанного на единстве изобразительной и декоративной тенденций. Значительный вклад в эволюцию миниатюры внесла азербайджанская школа 14 столетия. К началу 15 в. на первые места выдвинулись живописные школы — шираз-ская в Иране и особенно гератская в Афганистане. В 15 — 16 столетиях миниатюра в Герате и Тебризе достигла наивысшего расцвета.

Искусство миниатюры этого времени отличается повышенной декоративностью. На плоскости листа фигуры и предметы расположены подобно красочному узору, создавая своеобразную «ковровую» композицию. Образ строится на основе тончайшего линейного рисунка и сочетания звучных, интенсивных и чистых цветовых пятен. Миниатюра — это живопись без светотени. В этом искусстве чувство цвета — одного из главных элементов эстетического воздействия миниатюры — необычайно изощрено.

В повышенной декоративности и условности изобразительных средств миниатюры проявляются черты стилевого единства с архитектурой и прикладным искусством стран Среднего Востока.

Условный момент нередко ограничивает изобразительность миниатюры. Кроме того, ее возможности сужены также сильно развитой в средневековой культуре Востока системой традиционных повторений удачных, получивших признание сюжетов и художественных приемов.

Однако при всей изобразительной условности миниатюра достигла огромной художественной выразительности, раскрывающей жизненное содержание в глубоко поэтичных образах. Значение миниатюры далеко не исчерпывается высокими декоративными качествами — великолепным колоритом, превосходной композицией, гибкостью рисунка. В интенсивности красочных пятен миниатюры, музыкальности ритма ее линий проявляется реальное чувственное, радостное ощущение жизни. Мир в миниатюре предстает в своем праздничном аспекте — это роскошный сказочный сад то в нежной бело-розовой пене цветущего миндаля, то в багряно-желтом уборе как бы трепещущих от ветра листьев. Это розовые, голубые, сиреневые, золотые, покрытые пестрым ковром цветов лужайки, гроздящиеся скалы, подобные застывшим кускам

драгоценной лавы, серебристые ручьи, ярко-синее или золотое небо с затейливо бегущими облачками. Люди в ярких одеждах, Звери и птицы с их любовно переданными повадками, богатые, украшенные узором здания, отмеченные тонким вкусом предметы утвари — все это, связанное воедино композиционным и цветовым ритмом, создает целостный образ, проникнутый светлой радостью жизни.

Хотя образ этого прекрасного мира статичен и лишен космического, философского восприятия мира, свойственного, например, китайской средневековой живописи, миниатюра проникнута одухотворенным чувством природы. Пейзаж не только составляет фон миниатюры, но и создает эмоциональную среду, в которой происходит действие.

В миниатюре, наделенной яркой образностью, глубокая и человеческая эмоциональность достигается не столько показом внутренних душевных переживаний тех или иных персонажей, часто бесстрастных, статичных и подчиненных канону, сколько благодаря взволнованному и обостренному чувству красоты, которое отличает все изобразительные средства миниатюры, и в первую очередь ее цветовое звучание. Созданная в произведениях миниатюры система колорита является своеобразным носителем яркомажорной или тонкой лирической эмоции, которой подчинены во многом условные и традиционные человеческие образы.

Изображение торжественно-праздничных или полных проникновенного лиризма сцен составляет своеобразную стихию живописи Среднего Востока, но в этом заключается и ее ограниченность по сравнению с эмоциональной выразительностью в произведениях литературы. Сюжетная идея литературного произведения и образный строй иллюстрации восточной книги не всегда находятся в непосредственной связи. В некоторых миниатюрах встречаются мотивы, которые поддаются истолкованию в плане сатиры, иронии, обличения. Однако раскрытие этих мотивов и особенно резко драматических конфликтов, острых столкновений человеческих характеров, глубоких этико-психологических коллизий не выражено в образном строе миниатюры, а как бы подразумевается в действиях того или иного Эпизода иллюстрируемого текста. Особенно это относится к изображению драматических сцен, например ожесточенных битв, которые при всей своей динамической выразительности создают прежде всего впечатление великолепного торжественно-декоративного зрелища.

В сюжетах некоторых миниатюр, в их сложной символике несомненно сказывались мистические тенденции ислама. Однако преувеличенная спиритуализация внутренней жизни человека, характерная во многом для искусства Византии и западноевропейского средневековья, была в целом чужда восточной миниатюре. Часто вложенный в нее мистический смысл воспринимается только рассудочно, а не эмоционально-образно, в то время как весь ее художественный строй рождает прежде всего чувство жизненной полноты и богатства земного реального бытия. Таким образом, догмы ислама лишь косвенно воздействовали на миниатюру, которая по существу своему оставалась чисто светским искусством. В истории миниатюры, как упоминалось, наряду с более, условно-декоративной тенденцией развивалась и изобразительная тенденция, для которой характерны расширение тематического и сюжетного круга, убедительность реального изображения, передача бытовых подробностей, интерес к конкретной натуре, в частности к человеку. Однако поиски нового, более реального изображения не выходили и здесь из рамок той условной выразительности и повышенной декоративности, которые присущи всему образному строю средневековой восточной живописи. Так в единстве традиционного и нового, фантастического и реального, идеально-отвлеченного и конкретно-жизненного развивалось искусство миниатюры Среднего Востока, произведения которого принадлежат к шедеврам мировой художественной культуры.

Прикладное искусство в странах Среднего Востока тесно связано со своими истоками — народным художественным творчеством. Как ни тяжела была доля крестьян и ремесленников в условиях феодального гнета, народные мастера всегда стремились украсить бытовые предметы, внести в среду, окружавшую трудовых людей, элементы художественности. Поэтому народное художественное творчество, которое в период средневековья переплетается с искусством ремесленников-профессионалов, служило непосредственным и важным источником формирования национальных художественных традиций.

В произведениях прикладного искусства эстетическое качество, красота в значительной мере зависят от понимания материала, от умения художников использовать его природные качества, заставляя их в процессе творческой обработки звучать по-новому. Вместе с тем произведениям прикладного искусства присуща особая, иногда очень сложная архитектура, в основе которой лежит органическое слияние в одно художественное целое пластической формы вещи и украшающего ее узора. При достижении этого единства простой бытовой предмет превращается в подлинное произведение искусства, функционально удобная форма становится красивой, а нанесенный на ее поверхность узор воспринимается как совершенно необходимый. Именно такими высокими художественными качествами отличается прикладное искусство Среднего Востока.

В этой сфере художественного творчества в силу ее особенной близости к народному быту гораздо полнее и ярче, чем в архитектуре и в других видах искусства, сказались как классовые, так и национальные, племенные и другие различия. При самой общей классификации по типам искусств, связанных с разными социально-экономическими укладами, выделяется большая группа художественных произведений кочевых народов, в жизни которых в период средневековья сохранились сильные пережитки родового общественного строя. Среди произведений искусства этих народов в первую очередь должны быть названы превосходные ковры и ковровые изделия. В узорах этих изделий преобладают геометризованные орнаментальные формы. Наряду с древними магическими знаками здесь встречаются мотивы, условно изображающие стада пасущихся животных, перекочевку, источник жизни в пустынях — оазис. Орнамент кочевников стоит несколько особняком в искусстве народов Среднего Востока. Однако и он развивался не изолированно. Новейшие исследования показывают его тесную связь с художественным творчеством оседлого населения.

Ремесленное производство феодальных городов, неоднородное по своим тенденциям, было связано в своем развитии с эстетическими запросами разных общественных классов. Особенно многочисленны произведения художественной керамики — монохромной неглазурованной, а также покрытой яркой, звучной по цвету глазурью. Керамика была одним из самых массовых видов прикладного искусства, хотя до нас дошли и уникальные глиняные расписные сосуды. Существовало множество местных керамических школ, создавших сосуды разные по форме, по узору и расцветке росписи. От периодов расцвета средневекового искусства сохранились превосходные художественные изделия из металла, главным образом из бронзы. Они украшены узором, исполненным чеканкой, гравировкой или инкрустированным серебром. Богатой резьбой покрыты многие бытовые предметы из дерева. По сравнению с арабскими странами для Среднего Востока менее характерны, хотя тоже были развиты, ремесла, изготовлявшие художественные предметы из стекла, камня и кости. Исключительно высокого художественного уровня достигли на Среднем Востоке узорные шелковые ткани.

Все эти разнообразные виды прикладного искусства имеют в каждой из стран Среднего Востока свои ярко выраженные особенности, но по общему характеру они не выходят за рамки орнаментально-декоративного стиля своей эпохи. В декоре произведений прикладного искусства народов Среднего Востока преобладают орнамент — геометрический, растительный — и надписи. Однако по сравнению с архитектурным узором монументальных по преимуществу культовых построек прикладное искусство несравненно богаче сюжетами. Примечательно, что в своих узорах художники нередко изображали живые существа и особенно человека. Известно, что в периоды расцвета прикладного искусства художники-миниатюристы нередко привлекались к созданию рисунков для ковров, тканей и других изделий, изготовлявшихся в ремесленных мастерских.

Тесная связь с миниатюрой и архитектурой и особенно присущие средневековому прикладному искусству живое содержание и высокое художественное мастерство сделали его одной из важнейших областей художественного творчества народов Среднего Востока на всем протяжении феодальной формации.

Искусство Средней Азии. Иран.

Б.Веймарн, Т.Каптерева

Сложившееся на основе древних традиций иранское средневековое искусство прошло более чем тысячелетний путь развития. Эпоха феодализма в Иране, начавшаяся еще в 5 — 6 вв. н. э., распадается на три основных периода: раннефеодальный, охватывающий время по 9 столетие, время господства развитых феодальных отношений с 10 по 15 в. и начиная с 16 столетия — поздний период, завершившийся кризисом и упадком феодального строя. Искусство 6 — 7 вв. еще тесно связано с художественной культурой рабовладельческой эпохи (см. том I, стр. 393—398). Однако в архитектуре и искусстве уже на первом этапе развития феодализма появилось новое качество: в образном строе художественных произведений возникли черты декоративности, получившие дальнейшее развитие в средневековом искусстве Ирана.

Завоевание Ирана в 7 в. н. э. арабами, стоявшими на более низком уровне социально-экономического развития, на время затормозило рост феодальной художественной культуры. В первые века ислама, пока сохранялась терпимость к другим религиям, существовали старые и, возможно, даже строились новые, зороастрийские и христианские храмы. Однако среди дошедших до нас памятников 8 — 9 вв. преобладают мечети. Фундаменты колонной мечети арабского типа открыты раскопками в Рее. На севере Ирана в Дамгане сохранилась небольшая мечеть Тарикхане (конец 8 в.), прямоугольный двор которой окружен со всех сторон колоннадой. Планировка связывает эту постройку с арабским прототипом, но форма круглых приземистых колонн, напоминающих опоры сводов сасанидского дворца в Сервистане, а также характер арок говорят о местных строительных традициях.



[Карта. Иран.](#)

К арабскому типу восходит и мечеть в Наине, построенная в 960 г. В богатом орнаменте, покрывающем михраб, своды и круглые колонны постройки, в приемах резьбы по стуку и во многих мотивах узора — видна преемственная связь с искусством сасанидского времени. Вместе с тем по своему декоративному строю резьба в мечети Наина представляет уже произведение довольно зрелого средневекового искусства. В орнаменте преобладают стилизованные растительные мотивы — листья, цветы, розетки (илл. 40). В их трактовке еще ощущается живая пластическая форма, но композиция в целом производит впечатление ковра, сплошь покрывшего своим узором поверхность стены или свода. Характерно появление геометрического орнамента с его строгим ритмом прямых линий; в обрамление михраба включен мотив соприкасающихся углами восьмиконечных звезд, в дальнейшем очень распространенный в иранской архитектуре.

Ислам отрицая возможность изображения бога, а затем и правомерность образа человека в искусстве, нарушил сложившиеся веками художественные традиции. Некоторые виды, в частности монументальная скульптура, перестали существовать почти полностью. Однако в средневековом Иране никогда не исчезало изобразительное начало в различных видах прикладного искусства, развивалась миниатюра, украшавшая рукописи, в дворцовых покоях иногда исполнялись сюжетные стенные росписи.

Переход от раннего к зрелому феодализму в истории Ирана связан с освобождением страны из-под власти Арабского халифата. В 9 в. возникли фактически самостоятельные государства Тахиридов, а затем Саффаридов.

Эпоха зрелого феодализма, несмотря на то, что Иран за это время дважды подвергся разрушительному нашествию завоевателей: тюрок-сельджуков в 11 в. и особенно жестокому и страшному вторжению монголов в 13 в. — была периодом высокого подъема иранской средневековой культуры. Развитие культуры происходило в условиях ожесточенной идеологической борьбы, которая косвенно, а иногда и прямо отражала народные движения, направленные против феодального гнета. Господствовавшие классы были заинтересованы в укреплении ислама как орудия духовного закабаления трудящихся масс. Еще в 10 в. арабский богослов Ашари создал систему «правоверного богословия»

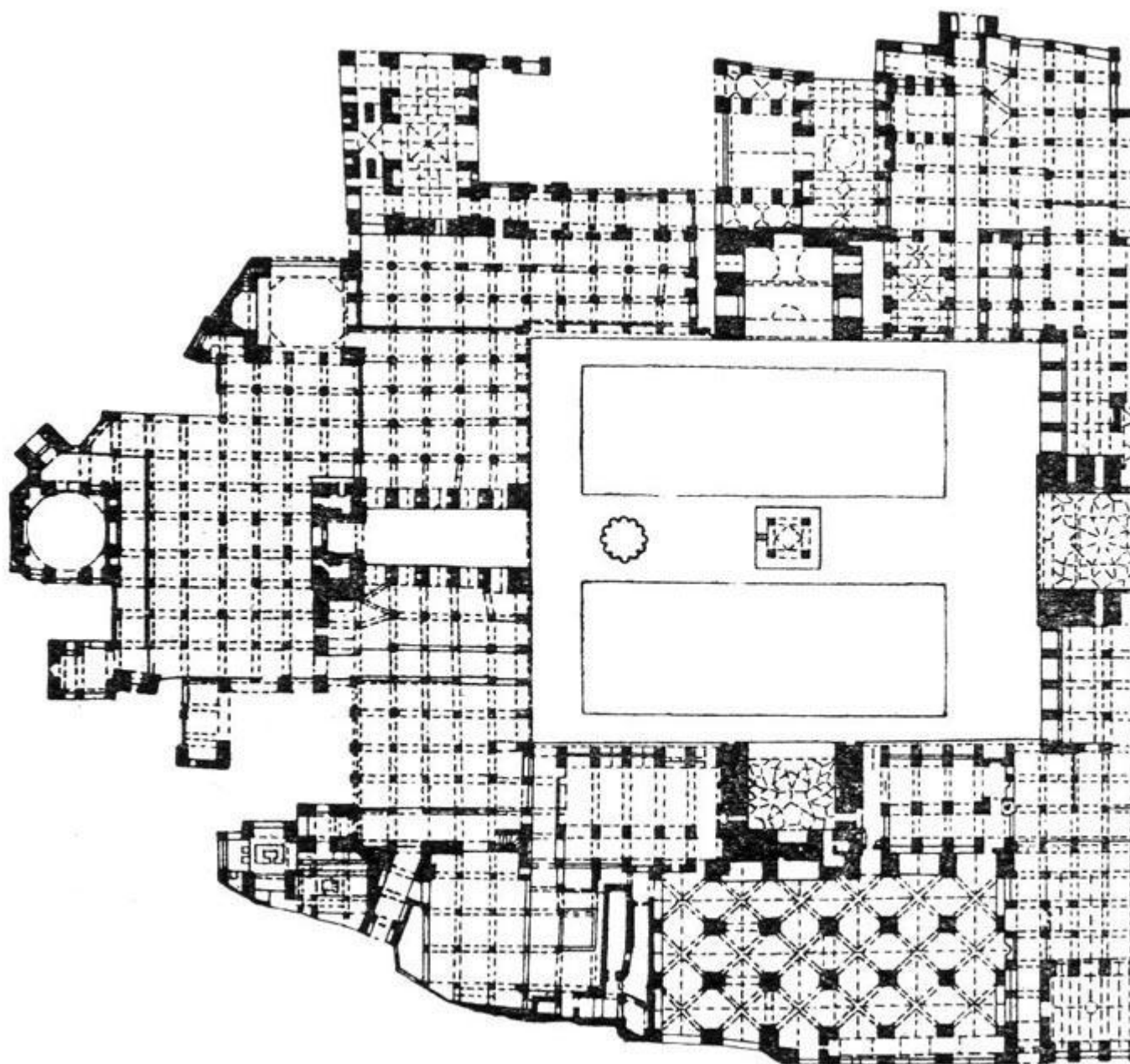
(калам), развитую на рубеже 11 —12 вв. иранцем имамом Газали. С 11 в. в Иране широкое распространение получил суфизм — мистическое течение в исламе. Правда, иногда под видом суфизма высказывались вольнодумные и еретические мысли; проповеди некоторых суфийских сект, содержавшие призыв отказаться от стяжательства и быть воздержанными, привлекали угнетенных, но в целом суфизм служил интересам класса феодалов. Зато подлинно народными истоками питалась замечательная поэзия Ирана, которая по своим жизнеутверждающим тенденциям противостояла религиозной мистике и иной раз вступала в открытый конфликт с официальным религиозным вероучением. Первым в плеяде поэтов стоит классик таджикской и иранской литературы Фирдоуси (934—1020)— автор величественной эпической поэмы «Шах-наме». На рубеже 11 —12 вв. творил Омар Хайям (ум. 1123), поэт-философ, создавший необыкновенные для той эпохи по вольному смыслу и глубине содержания четверостишия (рубай). 13 и 14 столетия украшены проникнутыми любовью к людям, протестующими против насилия и тирании нравоучительными поэтическими произведениями Сзади (1184 —1291), образно названными им «Голистан» («Розовый сад») и «Бустан» («Плодовый сад»), а также «ианизанной как жемчуг» тончайшей лирикой Хафиза (ум. 1389).

В 14 столетии, когда после монгольского завоевания усилилась эксплуатация трудящихся масс, по Ирану прокатилась волна народного протеста; особенно значительным было так называемое сербедарское движение, длившееся более сорока лет и окончательно сломленное лишь мощной армией Тимура.

Центрами развития культуры были крупные средневековые города, экономическое и политическое значение которых стало расти еще в 9 —10 столетиях. В это время начал изменяться и архитектурный облик городов, в 11 —12 вв. получивший ярко выраженный феодальный характер. В начале феодальной эпохи для Ирана были типичны так называемые шахристаны — небольшие поселения, возникавшие вокруг или рядом с укрепленными усадьбами владетелей округи. К 10 в. центр хозяйственной жизни был перенесен в рабады — торгово-ремесленные предместья, которые стали окружать крепостными стенами. В рабадах сосредоточивались базары, около базарных площадей строились мечети и другие культовые и общественные здания. Самыми крупными городами 10—11 вв. были Рей, Исфахан, Шираз, Нишапур, сохранявшие свое значение и позднее.

От второй половины 10 в. дошли мечети, при возведении которых зодчие отказались от арабской планировки. Так, например, главная часть здания мечети в Нейризе имеет вид глубокого сводчатого айвана. В дальнейшем основу композиции средневековой иранской мечети составляет открытое в прилегающий двор сводчатое или купольное помещение. В этом помещении, своего рода «святителище», обращенном к Мекке, помещался михраб. Происхождение такого сооружения связывают с архитектурной традицией древнеиранских зороастрийских храмов.

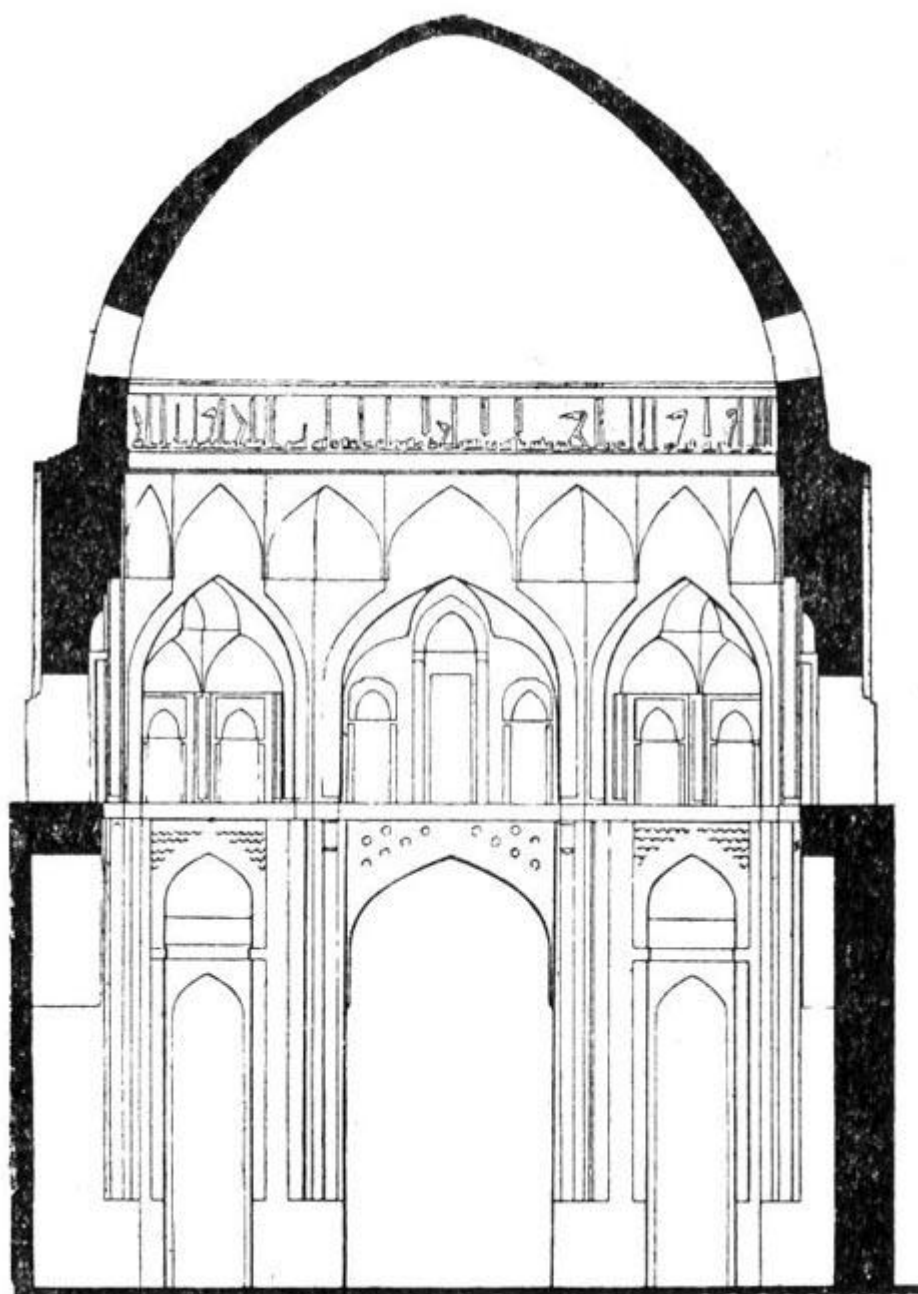
В 11—12 вв. во многих городах Ирана стали строить большие четырехайванные мечети, также возродившие старую иранскую архитектурную традицию. «Святителище» располагалось за айваном, обращенным в сторону Мекки.



Соборная мечеть в Исфахане. План.

Самым значительным памятником нового типа является соборная мечеть в Исфахане. Построена она была еще в 9 в., но неоднократно перестраивалась. Об архитектуре мечети 11 столетия, когда здание получило характер четырехай-ванной постройки, можно судить по плану основных частей сооружения и по сохранившим свой первоначальный вид интерьерам колонных залов и нескольких купольных помещений. В большой прямоугольный двор мечети выходят четыре айвана, украшенные огромными пештаками (переделаны в 14—16 вв.). За юго-западным пештаком сохранилось без изменений купольное «святилище» с михрабом; вторая купольная постройка 11 в. находится в северной части ансамбля. За аркадой двора размещены большие молитвенные залы с квадратными столбами, несущими арки и кирпичные своды. В исфаханской соборной мечети сохранилось более 470 различных сводчатых перекрытий. В колонных залах мечети над лесом столбов и арок раскинулись разнообразные по форме и декоративной отделке своды и купола, часто снабженные световым отверстием в центре. Линии кладки

арок, а также крупные геометрические фигуры и нервюры сводов, образуя динамичный узор, обогащают архитектуру колонного зала. В громадном купольном помещении «святылища» превосходно разработана конструкция яруса тромпов с применением стрельчатой арки. Арки яруса тромпов и фриз с надписью, отграничивая свод купола от стен помещения, четко членят объем и пространство интерьера по вертикали на три части. Большая угловая ниша включает в себя многоярусную систему арочек и сводов, при помощи которых тяжесть купола передается на стены. Ярус тромпов, обогащенный дробной аркатурой, контрастирует с гладкой поверхностью стен и купола.



«Святылище» соборной мечети в Исфахане. Разрез

Большие четырехъярусные мечети, построенные в 11—12 веках, сохранились в Ардестане (илл. 42), Гольпайгане, Казвине и других городах. «Святылище» соборной мечети в Гольпайгане имеет ярус тромпов, угловые арки которого заполнены ячейками

сталактитов. В «святилище» соборной мечети в Казвине на стене ниже яруса тропов плавно изгибающаяся лента надписи образует узор, подчеркивающий монументальный характер архитектуры интерьера.

Рядом с мечетями возвышались минареты. Иранский минарет 11 — 13 вв. представляет высокую и тонкую, круглую в сечении башню с балкончиком, помещенным в своеобразный фонарь, увенчивающий постройку. Муэzzин поднимался наверх по винтовой лестнице, заключенной внутри башни. Конструктивная связь кладки лестницы и стен башни придает иранским кирпичным минаретам удивительную антисейсмическую устойчивость. По высоте минарет иногда делится на два яруса, из которых нижний имеет граненую форму. Стройные по пропорциям изящно орнаментированные кладкой из кирпича минареты 11 и 12 вв. до сих пор возвышаются в Дамгане, Бестаме, Исфахане и многих других городах. В 14 в. возводились парные минареты, фланкирующие небольшой портал.

В Иране сохранилось большое количество мавзолеев — архитектурных сооружений воздвигнутых над могилами особо почитаемых лиц. Характерно, что иранский народ, бережно храня память о крупных национальных поэтах, часто связывает с их именами лучшие из мемориальных и надгробных сооружений далекого прошлого.



Башня Кабуса близ Горгана. План.

Различаются мавзолеи нескольких типов: башнеобразные постройки, увенчанные шатром кубические или многогранные в плане купольные сооружения, порталыш-купольные здания и другие. Особенно интересен первый тип, получивший широкое распространение в Хорасане, Мазендерапе и на территории современного центрального астана (области) Ирана. В этих районах страны в 11 — 12 вв., по-видимому, уже сложились местные школы зодчества, связанные единством творческого метода, но отличавшиеся строительными и художественными приемами. О происхождении башенного типа мавзолеев с шатровым покрытием имеются различные теории. В последние годы

советскими исследователями высказана мысль о связи шатровых мавзолеев с древними погребальными сооружениями северных (по преимуществу тюркских) народов Средней Азии. Самый старый точно датированный башенный мавзолей сохранился в Хорасане. Это башня Кабуса близ Горгана, построенная в 1006—1007 гг. (илл. 41). Для облика этого мавзолея характерны строгость почти не украшенных архитектурных форм, стройность пропорций, подчеркнутый вертикализм линий. Круглая столпообразная, слегка сужающаяся кверху башня снабжена во всю пятидесятиметровую высоту десятью двугранными выступами, расположенными на равных расстояниях один от другого. Эти своеобразные контрфорсы острыми гранями разрезают два узких фриза рельефных надписей, помещенных внизу и вверху башни. Коническое слегка нависающее над всем сооружением шатровое покрытие завершает стройную композицию. Башня Кабуса стоит на высоком, вероятно, искусственном земляном холме. Она хорошо обозрима, и ее архитектурная форма воспринимается монолитной, как своего рода обелиск. В надписи на стене башня поэтично названа «высоким замком». Интересные варианты башенного типа представляют мавзолеи 12—начала 13 в. в Рее и Верамине, а также в ряде пунктов Мазендерапа.

Строгость, свойственная иранской архитектуре 11—12 вв., не исключала, однако, применения орнаментальной декорации, тенденции развития которой были показаны уже на примере мечети в Наине. В 11—12 вв. господствует монохромная архитектурная декорация: резьба по стуку, кладка из фигурных кирпичей или покрытых резным узором терракотовых плиток. Узорная кирпичная кладка получила большое развитие в Хорасане и, по-видимому, являлась одной из особенностей местной архитектурной школы. В 12 в. начали применяться для украшения зданий цветные изразцы. Об изобразительных тенденциях в архитектурном декоре свидетельствуют происходящие, вероятно, из дворцовых построек стуковые рельефы 12 в. с фигурами всадников и различными сценами придворного быта, изящно вкомпонованными в орнамент.

Таким образом, в 11—12 вв. в Иране сложились основные типы монументальных построек средневековой эпохи и получило развитие архитектурно-декоративное искусство.

Монгольское нашествие нанесло тяжелый удар культуре Ирана и на время приостановило строительную деятельность. Однако уже в середине 13 столетия в разных областях страны стали возводиться крупные постройки, определившие следующий этап в истории средневекового иранского зодчества.

Архитектура 13—14 вв. продолжает и развивает традиции предшествующего периода. Памятников гражданского зодчества известно мало. Сохранились руины нескольких караван-сараев, имевших толстые стены, хорошо защищенные ворота и помещения, расположенные вокруг прямоугольного двора. В большом числе дошли до нас воздвигнутые в это время культовые здания — мечети, медресе и мавзолеи. В этот период были созданы различные архитектурные типы мечети. Наряду с постройками, которые имеют двор, окруженный аркадами и двумя или четырьмя айванами, помещенными на главных осях, получил распространение тип здания мечети, состоящей из большого перекрытого куполом квадратного помещения и портала со стороны входа. Крупнейшие мечети этого периода были построены в Верамине (первая четверть 14 в.), в Натапзе (начало 14 в.), в Кермане (1349) и в ряде других городов.

Обилие сохранившихся в Иране мавзолеев объясняется культом святых, характерным для шиитского толка ислама. Особенно многочисленны могилы «имамзаде» (сыновей имама), служившие местом поклонения. Среди портално-купольных мавзолеев выделяются

величественностью форм постройки 14 в. в Тусе и в Иранском Серахсе — близкие мемориальным сооружениям южного Туркменистана.

Башнеобразные мавзолеи во множестве сохранились в северных и центральных областях Ирана. Большая группа многогранных с шатровым покрытием мавзолеев 13 —14 вв. находится в Куме. В архитектуре башнеобразных построек особенно заметны характерные для этого времени тенденции к вытянутым вверх пропорциям, к тонкой изящной моделировке архитектурных форм. При сравнении мавзолеев начала 14 в. с башней Кабуса видно, что вертикальные членения приобрели повое значение. Мавзолей в Бестаме (илл. 44О, так же как и башня Кабуса, имеет двугранные «контрфорсы», но теперь они примыкают один к другому, в результате чего поверхность постройки стала как бы гофрированной. Стены мавзолея в Радкане снаружи кажутся составленными из полуколонн, покрытых узорной кладкой из кирпича. Переход к венчающему постройку фризу решен при помощи фестончатых узорных арок. Новые формы с их более сложным ритмом обогащают архитектуру, лишают ее былой суровости, но не нарушают ясности композиции.

Для развития монументальной архитектуры 13 —14 вв. характерно нарастание декоративного начала. Это не следует, однако, понимать упрощенно и представлять процесс как простое изменение в соотношении конструктивных и декоративных особенностей архитектуры.

На протяжении всей эпохи зрелого феодализма иранские зодчие в соответствии с встававшими перед ними идейно-образными задачами решали проблему синтеза архитектуры и декоративного искусства, гармонично сочетая в лучших своих произведениях конструктивно-строительное и художественное начала.

Мастера архитектурного орнамента продолжали использовать технику резьбы по стуку, обогащая узор сюжетно и пластически. Замечательный памятник декоративного искусства представляет убранство интерьера мавзолея в Хамадане, который большинство исследователей относит к началу 14 столетия. В интерьере мавзолея сохранились большие стукковые панно, покрытые рельефным резным узором. Симметрично изогнутые и переплетенные между собой ветви и стебли как бы обросли крупными цветами и листьями. Вся эта масса растительных форм, «уложенная» на плоскости стены, не превращена в плоскостную орнаментику: стебли изгибаются, далеко выдаются упругие закругленные края крупных листьев. Поэтому поверхность стены напоминает «живую изгородь» из растений, расположенных, однако, по законам декоративного орнамента, проникнутого строгим и сложным ритмом. Можно думать, что в орнаментальном уборе мавзолея поэтически образно воплощено представление о райском саде, который мусульмане считали уделом праведных в загробном мире.

В мечетях 13—14 вв. резьбой по алебастру богато украшены михрабы. В композиции орнамента и надписей, окружающих михраб, господствуют определенный канон и строгий ритм. Согласно твердо установившемуся правилу, михрабная ниша трактована в виде одной или нескольких расположенных одна в другой стрельчатых арок, опирающихся на полуколонны. Надписи из Корана, широкой П-образно изогнутой лентой с трех сторон охватывая михраб и обрамляя арки, воспринимаются как часть орнамента. Их вязь сливается с мелким цветочным узором, а вертикальные линии алисров и ламов переплетаются с изгибами растительных стеблей.

Превосходно декорированные резным стуком михрабы 14 в. сохранились в соборных мечетях Исфাহана, Абаркуха, Бестамы и других.

Рост декоративных тенденций вызвал развитие и широкое применение в архитектуре цветной декорации. Особенно известны иранские люстровые изразцы 12 — 14 вв. Ими украшали михрабы. Замечательный люстровый михраб, датированный 1226 г., происходит из Катана.

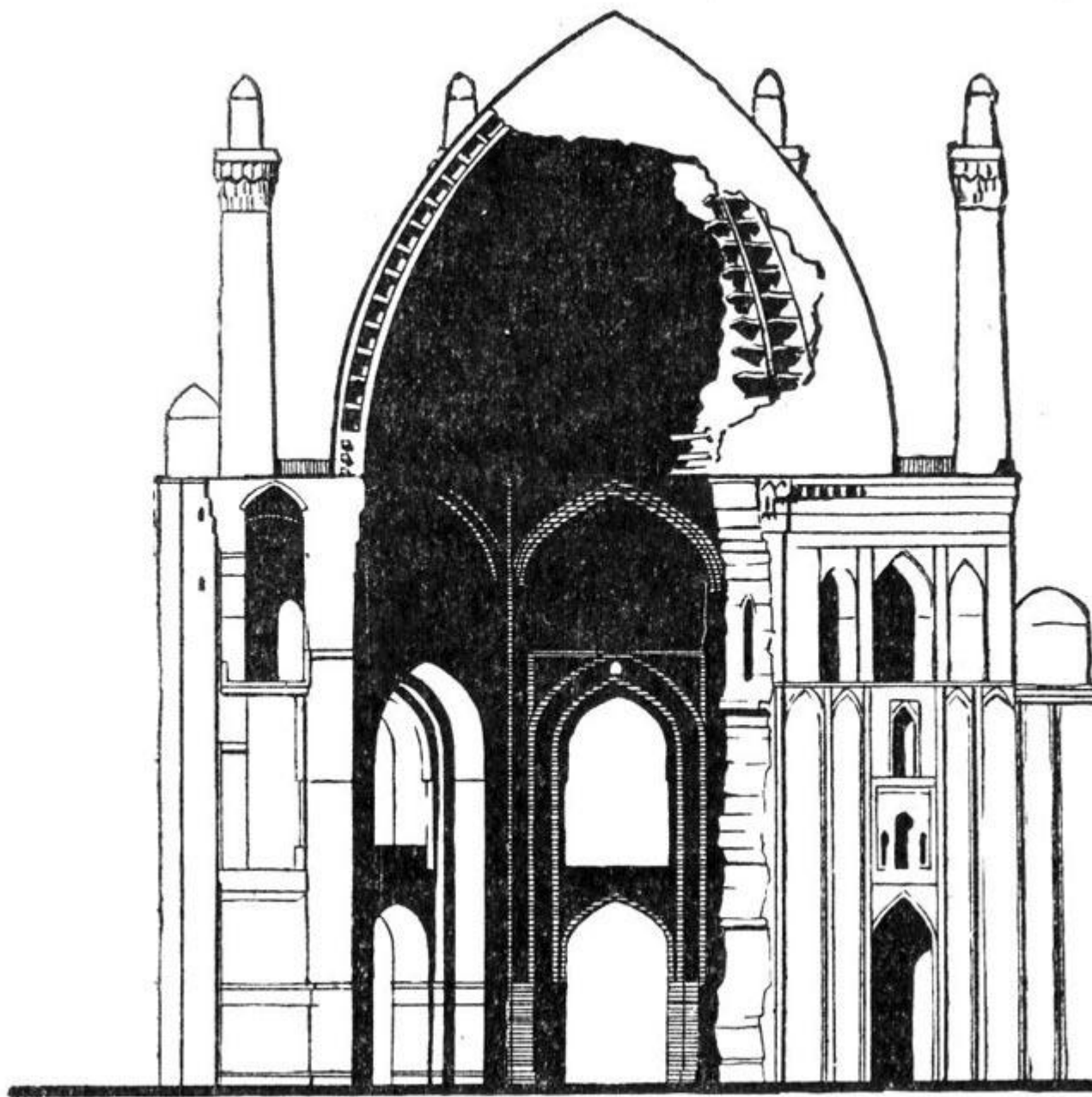
Самыми богатыми по рисунку и краскам были звездообразные и крестообразные по форме изразцы, из которых по определенной системе выкладывались в интерьерах зданий большие панели. На изразцах, служивших украшением светских построек, часто изображены различные сцены с фигурами людей и животных (илл. 43). Люстровые краски как бы светятся из-под глазури, что придает им особую мягкую тональность. Мерцание золотистых красок, иногда усиленное рельефом надписей и орнамента, сообщает узору своеобразную подвижность и почти сказочную красоту.

В 14 в. цветное убранство стало применяться и на стенах снаружи зданий. Появились новые технические и художественные приемы: узорная кладка из глазурованных и неглазурованных кирпичей, резная керамическая мозаика, украшение стены плитками расписной майолики и др.

Новые качества архитектуры 13 — 14 вв. ярко проявились в одном из лучших памятников иранского средневекового зодчества — мавзолее хана Олджейту в Сул-тании (илл. 45). Это здание, возведенное между 1307 — 1313 гг. мастером Ходжи Алишаком из Тебриза, представляет большую восьмиугольную трехъярусную постройку, увенчанную высоким вытянутым вверх и заостренным куполом, вершина которого расположена на высоте 52 м. от уровня земли (*Здание в основном было закончено в 1309 г., когда Олджейту стал шиитом и решил перенести в мавзолей останки крупнейших шиитских святых. В связи с этим в узор на стенах мавзолея было включено имя Али. В дальнейшем Олджейту отказался от своего намерения и велел внести в декор интерьера некоторые изменения.*). Огромный мавзолей, возвышаясь над крышами города, до сих пор определяет архитектурный силуэт Султании. Величественность художественного образа постройки достигнута гармонией пропорций и тонко найденным соотношением архитектурно-пластических и декоративных приемов.

Восьмигранный объем мавзолея трактован очень монументально. На гранях нижних двух ярусов прорезаны лишь невысокие стрельчатые входы и расположенные над ними узкие окна. Третий, верхний ярус облегчен аркатурой, выходящей в галерею, устроенную в толще стены по всему периметру восьмигранника. Для подъема на галерею служат лестницы, помещенные в треугольных в плане пристройках, примыкающих к двум граням здания. Громадный купол (составляющий две пятых общей высоты сооружения) был окружен восемью минаретообразными башнями, установленными над аркатурой третьего яруса на каждом углу постройки. Арки и минареты пластически обогащают архитектуру здания и связывают ее с окружающим пространством. При общей уравновешенности и статичности композиции сопоставление стрельчатых контуров купола, ниш и арок вносит в архитектуру мавзолея момент динамики. Абрис огромного купола повторяется в мерном ритме арок, расположенных по три на каждой грани — широкая посередине и две более узкие по сторонам. На нижней массивной части здания стрельчатый абрис дробит поверхность стены, возникая не только в контуре дверных и оконных проемов, но и в целой сети плоских декоративных нишек. Важной новой чертой архитектуры мавзолея Олджейту является цвет на поверхности стен и купола мавзолея снаружи. Декоративность в архитектуре мавзолея Олджейту основана на контрасте ярких и блестящих цветных изразцов с охристой матовой поверхностью кирпичной кладки стен. Нижняя часть постройки и столбы галереи украшены сравнительно скромно бирюзовыми плитками; в тимпанах арок галереи узор выложен изразцовой мозаикой

синего и бирюзового цветов. Верх восьмерика опоясывает широкий голубой сталактитовый карниз. Динамичный спиралевидный геометрический узор размещен на стволах минаретов и по низу купола. Нарастая кверху, цветовой аккорд завершался яркой, блестящей в лучах солнца интенсивно голубой шапкой купола. Колористическая насыщенность, не нарушая монументального характера композиции, придала архитектурному образу большую эмоциональную выразительность и подчеркнуто декоративный характер.



Мавзолей хана Олджейту в Султании. Разрез.

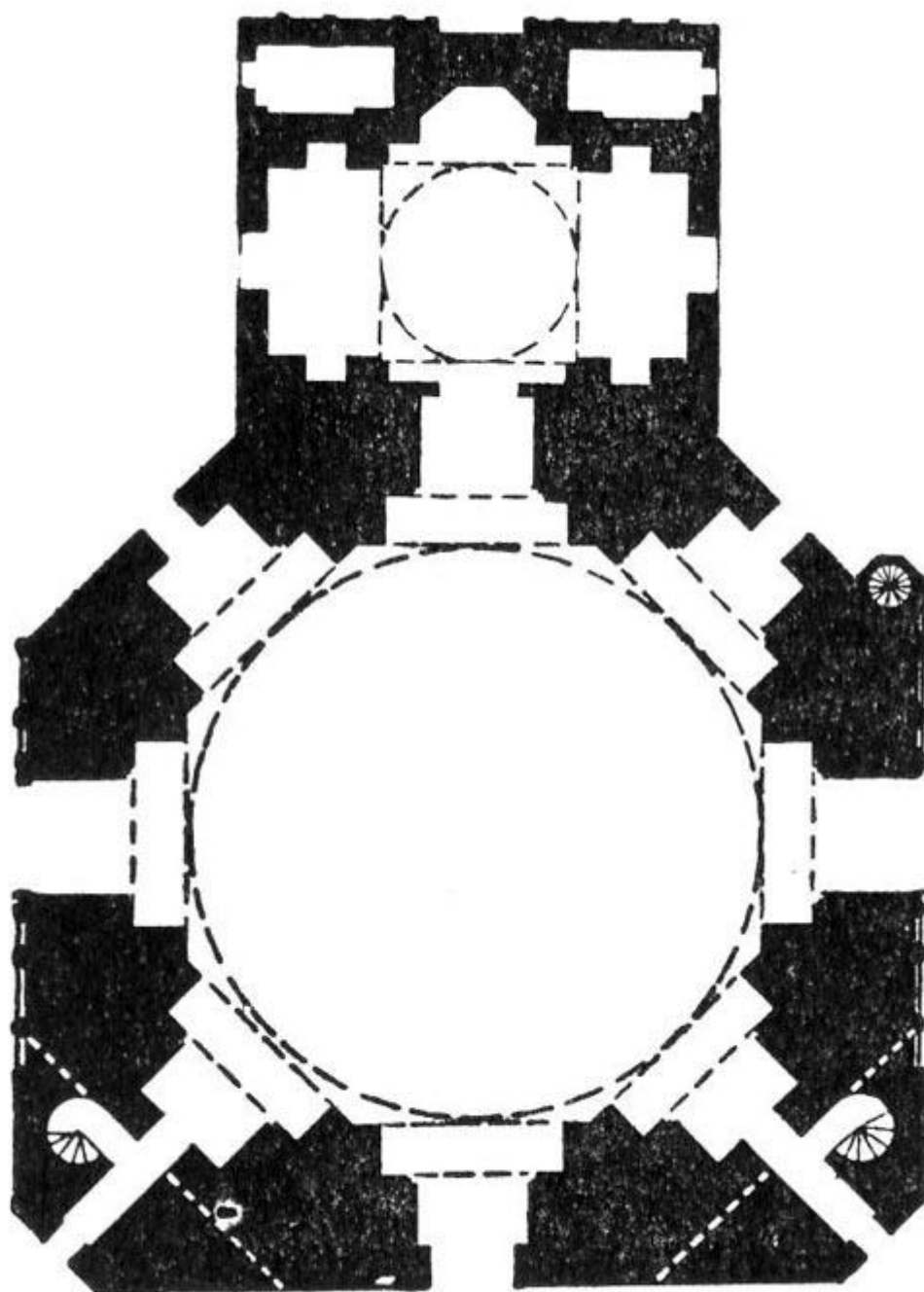
В интерьере зодчий решает в основном пространственную задачу. Здесь менее четко выражено членение на ярусы. Каждая из восьми граней помещения имеет высокую устремленную вверх стрельчатую нишу, внутри которой размещены вход и окна. Ярус тромпов заменен широким сталактитовым карнизом, который образует мягкий переход к

глубокой полусфере купола. Как и снаружи, стены интерьера, своды и купол покрыты диетным узором и надписями, исполненными росписью по штукатурке, а также изразцами. Цветным узором украшены также своды галлерей, расположенной в верхней части постройки.

В 13 и особенно в 14 столетии монументальная архитектура Ирана достигла большого совершенства. Единая по строительным и художественным принципам, она вместе с тем отличалась своеобразием в различных областях и крупных городах страны. Наиболее ярко местные черты сказались в это время на юге в архитектуре Иезда и других городов. Здесь встречаются особой формы сильно вытянутые вверх порталы, оригинальной системы своды, много своеобразия проявляется в архитектурной орнаментике.

В конце 14 и в 15 в. зодчество Ирана развивалось под сильным воздействием Замечательных достижений архитектуры Самарканда и других городов Средней Азии. Из построек этого времени заслуживает особого внимания архитектурный комплекс в Мешхеде у могилы особо почитаемого имама Резы. Сооруженные Здесь культовые здания имеют огромные дворы, рассчитанные на тысячи богомольцев. Громадные айваны и стены этих построек покрыты богатейшим красочным узором. Среди других особенно выделяется мечеть Гаухар-Шад (илл. 46), построенная в 1405—1417 гг. Кавамаддином Ширази, одним из крупнейших зодчих 15 в., который работал в Мешхеде, а затем в Герате.

С 8 по 15 столетие средневековое иранское зодчество прошло большой путь развития, включавший периоды как высокого подъема, так и временного ослабления, особенно в годы разрушительного вторжения кочевников. Сохранившиеся памятники показывают крупные достижения иранских зодчих в разработке конструкций, в выработке пластически ясных архитектурных форм, в своеобразном решении синтеза монументальной архитектуры и декоративного орнамента. На протяжении средних веков в Иране существовала монументальная живопись. Письменные источники свидетельствуют о создании еще в 8—10 вв. стенных росписей, изображавших сцены из эпоса и жизни феодалов. Интересные фрагменты стенных росписей 8—9 вв. с изображением фигур людей и орнаментов открыты в Нишапуре раскопками 1930-х гг. Памятников более позднего времени исследователям известно очень мало. Не дошли до нас и иранские миниатюры, датированные временем раньше 14 века; вероятно, эти произведения погибли при завоевании страны монголами.



Мавзолей хана Олджейту в Судтании. План.

Однако роспись люстром и особенно цветными эмалями на произведениях керамики 11—12 и особенно 13 столетий позволяет судить о характере иранской живописи этого периода. Особенности, присущие росписям на керамических изделиях, обнаруживают близость к миниатюрам арабо-месопотамской школы.

В конце 14 в. выдвинулась ширазская школа иранской миниатюры. Главный город южноиранской провинции Фарс, родина великих персидских поэтов Саади и Хафиза, один из древних культурных очагов — Шираз — в период монгольского владычества и позднее сохранял значение видного художественного центра. При дворе местных династий процветали поэзия и живопись. К первым известным образцам ширазской миниатюры относятся иллюстрации к «Шах-наме» 1370 г. (Стамбул, музей Топкапу), а также более поздние, но близкие к ним по стилю миниатюры «Шах-наме» 1393 г. (Каир,

Египетская национальная библиотека). Произведения эти, представляющие ранний этап в развитии ширазской школы, еще достаточно примитивны. У них упрощенная композиция, неразвитые пейзаж-вые фоны, довольно тусклая гамма красок. На плоскости листа размещены коротконогие и большеголовые фигуры людей со своеобразным «ширазским» — широким и округлым — типом лица. Но уже и этим миниатюрам присуща та лаконичная и выразительная простота, которая характеризует ширазскую школу конца 14 — начала 15 столетия.

Прекрасным образцом ширазской миниатюры второй половины 14 в. могут служить иллюстрации «Хамсе» Хосрова Дсхлеви (Ташкент, Институт востоковедения). Некоторая их незавершенность, вероятно, объясняется каким-то чрезвычайным событием, возможно завоеванием Тимура, когда манускрипт в качестве добычи попал в Самарканд. Среди иллюстраций преобладают лирические сюжеты, часто встречаются изображения влюбленных. Сходные с упомянутыми иллюстрациями «Шах-наме», эти миниатюры обнаруживают большую зрелость стиля. Немногофигурные, очень ясные по композиции, красивые по цвету, уравновешенные по ритму, они сочетают простоту с изяществом, обобщенность с изысканностью. Преобладают светлые фоны, на которых особенно четко выступают плавные очертания несколько приземистых фигур. Нарядно сочетание красных, оранжевых, кремово-розовых, желтых тонов.

Присущий иллюстрациям «Хамсе» оттенок чувственности, мастерство их исполнения, отражая утонченный характер ширазской культуры того времени, находят своеобразный отклик в поэтическом творчестве их великого современника — Хафиза.

В указанных миниатюрах 14 в. образ природы только намечен. Обычно это плоский традиционный холм со скудной растительностью, горные скалы, одинокие деревья. Однако повышенный интерес к пейзажу, первые попытки его развернутого изображения составляют особенность раннеширазской школы. Если не в самом Ширазе, то, во всяком случае, как считают некоторые исследователи, в какой-то провинциальной школе Фарса были созданы двенадцать пейзажей, украшающих стамбульскую «Антологию персидской поэзии» 1398 г.

Большинство из них занимает всю страницу рукописи, другие, меньшего размера, помещены внизу текста в виде своеобразных концовок. За исключением одной, все миниатюры изображают фантастический горный пейзаж, лишенный каких-либо живых существ, только на первой помещены сидящие на деревьях птицы и купающиеся в источнике дикие утки. Хотя в композиционном и цветовом построении пейзажа очевидны две несколько отличающиеся друг от друга группы, в целом серия обнаруживает стилистическое единство. Изображена как бы большая горная страна, где высокие вздымающиеся к голубому или светло-фиолетовому небу вершины занимают почти всю плоскость листа (илл. 47). Среди желтых, охряных, зеленых, розовых, лиловых и пурпурных гор, очерченных золотыми, коричневыми и темно-красными контурами, извивается показанная без всякого перспективного сокращения большая серебряная или светло-лиловая река, впадающая в овальное озеро. Горы покрыты богатой тропической растительностью: здесь стройные темные кипарисы с золотыми стволами, различные сорта пальм, вьющиеся золотые лианы, цветущие плодовые деревья; почва усеяна цветами. На темно-зеленом фоне крон некоторых деревьев эффектно выделяются отдельные листья, уподобленные золотому звездчатому узору. Изображение совершенно плоско, условно и по композиции и по цвету. Наряду с близкой к природе передачей реальных форм встречаются элементы стилизации, поиски чисто орнаментальной выразительности.

Миниатюры манускрипта 1398 г. принадлежат к очень редким изображениям чистого пейзажа без живых существ, в духе того своеобразного восприятия природы, которое складывалось в период феодализма в живописи стран Среднего Востока. Может быть, на представлении средневековых художников о мире в некоторой степени отразился образ мусульманского рая как сказочного сада. Но если в основе даже самого условного жеста персонажа миниатюры лежит, в конечном счете, реальная выразительность движений человеческого тела, то и канонизированный рай мусульманской религии воплощает поэтический образ благодатной и благоуханной природы Востока. И в данном случае не столь важно, руководствовался ли художник ширазской школы представлениями ислама или, как считают некоторые исследователи, изобразил сказочную страну зороастризма — древней религии Ирана, пережитки которой сохранились и в мусульманское время. Несомненно, его вдохновляла прежде всего красота и жизнь самой реальной природы, хотя и воплощенная им в столь отвлеченном и идеальном аспекте.

В первой половине 15 в. в Ширазе искусство книги стояло на большой высоте. Художественный язык миниатюры становился богаче и совершеннее. Изображение пейзажной и архитектурной среды, человеческих фигур, передача движения, система цветовых отношений приобрели более сложный характер. Среди произведений начала 15 в. наиболее интересны манускрипты «Антологии персидской поэзии» 1410 и 1420 гг. и «Шах-наме» первой четверти столетия. В миниатюрах «Антологии» 1410 г., которые были выполнены для правителя Шираза Искандера Султана, привлекают внимание два листа, посвященные поэме Низами «Хосров и Ширин». На одной миниатюре изображен на троне царь Хосров в окружении свиты, на другой — единоборство Хосрова со львом. Запечатлены те эпизоды поэмы, в которых проявляются как бы два аспекта столь сложного, сотканного у Низами из противоречий образа Хосрова — могучего богатыря и отважного героя и вместе с тем надменного властелина, видевшего цель жизни в наслаждениях и праздных забавах. Однако миниатюрист далек от такого многогранного раскрытия образа Хосрова. Обе иллюстрации воспринимаются прежде всего как красочное зрелище, изображающее эпизод придворной жизни и эффектную сцену борьбы юноши со львом. Все же достаточно развитый художественный строй этих произведений своей эмоциональной приподнятостью и торжественностью в известной мере созвучен поэме.

Единоборство Хосрова со львом происходит в саду, на фоне покрытого драгоценными тканями шатра (илл. 48). Характерно, что в этой драматичной по содержанию, действенной сцене наиболее ярко выступает условность изобразительного языка миниатюры. Фигуры Хосрова и льва подчеркнута статичны и декоративно распластаны на плоскости. В остальных персонажах чувства ужаса и восхищения мужеством царя переданы главным образом традиционным жестом изумления. И в то же время в некоторых фигурах, особенно женщин, выглядывающих из шатра, мастер сумел передать реальную выразительность движений человеческого тела и даже в условных жестах уловил ощущение смятенности и беспокойства.

Произведения начала 15 в. при несомненном усложнении образного строя сохраняют общие черты, свойственные ширазской школе, — немногословность, величавую простоту, своеобразную «монументальность» стиля. Мастера тяготеют к изображению немногочисленных довольно крупных фигур, скупому показу деталей. Характерные особенности ширазской школы с большой яркостью воплотились в иллюстрациях «Шах-наме», вероятно, 1425 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека). Миниатюры этого манускрипта по сравнению с предыдущими создают впечатление большей силы и строгости. Лаконизм их изобразительных средств далек от упрощенности раннего периода, он основывается на большом опыте художественного мастерства. Четкий и

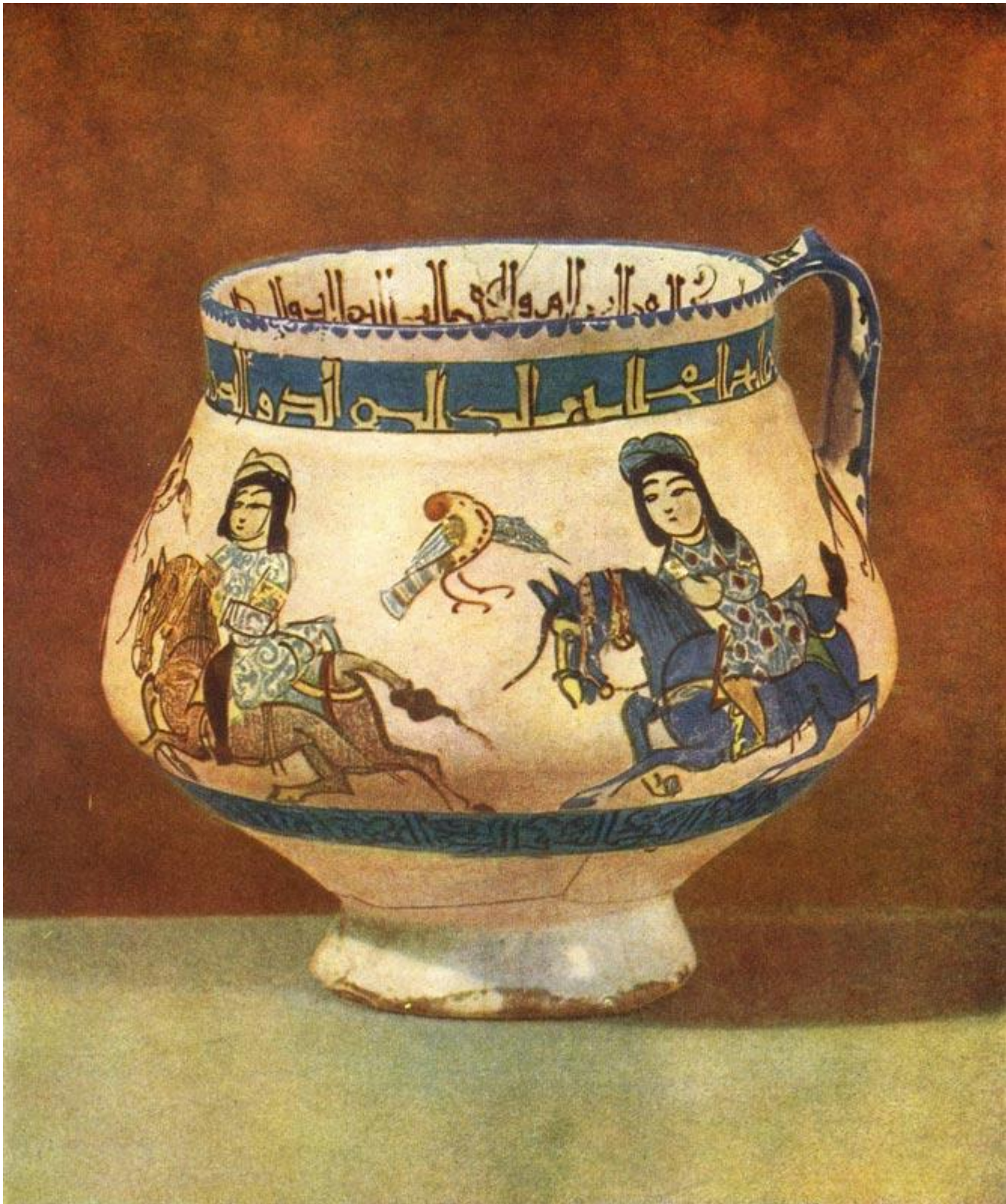
энергичный рисунок прекрасно передает выразительность разнообразных движений людей и животных. Одна из миниатюр изображает Бахрам Гура и его наложницу Азаде на охоте (илл. 49). Большой верблюд, па котором они сидят,— основное темное пятно на светлом фоне листа. Внизу в углу изображена третья, согласно сюжету поэмы, газель, которую по желанию Азаде настигла меткая стрела Бахрам Гура. Высокий, уходящий под прямоугольник надписи холм и два стройных темных кипариса на его правом склоне создают предельно обобщенный образ природы. В отличие от произведений 14 в., где отдельные элементы пейзажа имели смысл своеобразного символа, здесь художник стремится передать окружающую человека среду. Своими очертаниями, ритмом, цветовыми соотношениями пейзаж неразрывно связан с общей композицией, с общим «настроением» миниатюры, рождающей ощущение ясности, покоя и безмятежности, которые не предвещают грядущей трагической развязки. В создании этого ощущения главную, если не решающую роль играет передача движения, плавного, пластического и гибкого. Наиболее традиционна фигура Бахрам Гура с его риторичным жестом. Но в изображении других фигур чувствуется уверенная рука настоящего мастера: изящно и ритмично касается Азаде струн арфы, мягко, широко раскидывая длинные ноги, бежит верблюд, упруго, словно тетива лука, изогнулось тело раненой газели.

К середине 15 в. ширазская школа стала заметно отставать в своем развитии по сравнению с другими центрами миниатюры, особенно Гератом. Процесс этот еще усилился со второй половины столетия, когда Иран был вовлечен в борьбу между захватившими большую часть страны тюркскими кочевыми племенами. Своеобразная архаизация, возврат к старым примитивным формам отличают ширазскую миниатюру этого времени. Композиция ее упрощается, палитра становится пестрой и малогармоничной, движение теряет гибкость и живость, угловатые фигуры людей напоминают марионеток.

В сложении миниатюры как особого жанра средневековой восточной живописи каждый из художественных центров, будь то Тебриз в Азербайджане или Шираз в Иране, явился своего рода необходимым звеном в общей цепи развития. Немалую роль сыграла здесь и багдадская школа миниатюры 14 в., представленная творчеством замечательного мастера Джунаида Султана.

В этот период Ирак, входивший в состав государства Джелаиридов, был в культурном отношении тесно связан с Ираном и Азербайджаном. Столица находилась в Багдаде, где при дворе Джелаиридов и работал художник Джунаид Сул-тани. Его кисти принадлежат миниатюры 1396 г. к «Хамсе» Хаджу Кермани (Лондон, Британский музей). Из них шесть иллюстрируют одну из поэм Кермани, повествующую о любви персидского принца Хумаи и китайской царевны Хумаюн. В произведениях Султани прослеживаются черты влияния китайского искусства, которые сказываются в трактовке архитектуры, некоторых элементов пейзажа, в деталях одежды и т. п. Вместе с тем Султани принадлежит к тем художникам, искусство которых опережает время. Мастер конца 14 столетия, в своем творчестве он во многом предвосхитил достижения, которыми отмечено дальнейшее развитие миниатюры. В своих произведениях Султани расширил сферу изображения реального мира. В его миниатюрах наметилась тенденция к созданию в пределах «ковровой» композиции своеобразного впечатления пространственности. Это достигалось, однако, не средствами линейной и цветовой перспективы. Миниатюра разворачивается как бы ввысь по всей плоскости листа, включая в себя многофигурные сцены, пейзаж, нарядные сооружения архитектуры. Пространство здесь воспринимается словно с птичьего полета, причем и более близкие и более отдаленные фигуры, часто заслоняющие друг друга, изображены фронтально. Этот новый прием, впервые разработанный Султани, в дальнейшем стал характерной чертой миниатюры Среднего Востока.

В произведениях Султани диагональные, асимметричные композиционные построения («Хумаи перед дворцом Хумаюн») соседствуют с более строгими, как бы развивающимися из одного центра («Хумаи и Хумаюн в саду, окруженные свитой»). В последней миниатюре фигуры придворных, девушек и слуг образуют вокруг главных героев словно распластаный на плоскости красочный венок. Композиция оживлена мягким ритмом округлых очертаний почвы, стройных стволов деревьев, поз и жестов персонажей, наклонов и поворотов их голов. Фигуры — тонкие, вытянутые, с маленькими головами и схожими лицами — воплощают общий идеал красоты. Земля нежных оттенков обильно покрыта ковром цветов. Ощущение праздничности в миниатюрах Султани усиливает радостная, также предвосхищающая колорит 15 столетия многокрасочная палитра. Мастер смело использует богатство оттенков синего, красного, зеленого, коричневого и других цветов, на фоне которых ярко выделяются пятна белого, золота и серебра.



Фаянсовый кувшин из Рея с изображением всадников. 13 в. Нью-Йорк, частное собрание.

Сравнение произведений Султани с почти современными им пейзажами «Антологии персидской поэзии» 1398 г. свидетельствует о том, насколько более живо, непосредственно и лирично выражено чувство природы в творчестве багдадского мастера. В этом отношении особенно выделяется миниатюра, которая изображает единоборство двух рыцарей на глухой лесной цветущей лужайке, окруженной кольцом заросших деревьями причудливых скал (илл. 50). В передаче поединка нет драматизма, движение

фигур довольно скованно. Лишь вставшие на дыбы боевые кони и отброшенные в сторону луки призваны подчеркнуть состояние напряжения и возбужденности битвы. Однако при всей условности миниатюра удивительно естественна и гармонична. Центр композиции остается свободным. Все изображение строится по замкнутому плавному овалу. Оси симметрии тонко и прихотливо смещены, что сразу лишает миниатюру впечатления статичности. Она вся пронизана богатой ритмикой линий. В пейзаж входит действенное начало, он оживает, становится одухотворенным. И эта нежная весенняя поросль, и стройные деревца с хрупкими стволами и острыми вершинами, над которыми в небе летает словно вспугнутая шумом сражения птичья стая, создают глубоко лирический образ природы, окружающей человека.

Падение государства Джелаиридов и захват Багдада на рубеже 14 и 15 вв. Тимуром сопровождались уводом ремесленников и мастеров в Среднюю Азию. Возможно, что вместе с ними были переселены на Восток и художники багдадской школы 14 в.

Прикладное искусство средневекового Ирана занимает видное место в истории мировой художественной культуры. Исключительно велико его значение и в самом средневековом Иране. Расцвет прикладного искусства, как и в других странах, был связан с высоким развитием ремесла. Хотя ряд ремесел иногда становился царской монополией, большая часть продукции создавалась ремесленниками, объединенными в цехи. Цеховая организация содействовала традиционности производства и в значительной степени обусловила узкую ремесленную специализацию некоторых иранских городов. Так, в области керамики долгое время центрами производства являлись города Рей, Кашан, Саве.

Производство художественной керамики в Иране получило развитие в 8—9 вв. Уже в это время появилась надглазурная люстровая роспись. В широком распространении люстра обычно усматривают влияние ислама, запрещавшего употреблять посуду из золота и серебра, что и вызвало появление этой отливающей металлическим блеском керамики, словно призванной заменить изделия из драгоценных металлов. Однако лучшие произведения люстровой керамики далеки от какой-либо имитации, они прекрасно сочетают в себе особенности, навеянные металлическим производством, — технику рисунка резервом (*От латинского *reservare* (сберегать, сохранять) — способ украшения, при котором часть поверхности керамического изделия остается неокрашенной.*), густое орнаментальное заполнение фона, некоторые приемы композиции, близкие еще к сасанидским традициям, — с теми задачами, которые продиктованы особенностями керамики.

12—14 вв. — время высшего расцвета керамического искусства средневекового Ирана. Его основные области развития — разнообразная великолепная посуда, обслуживавшая быт богатых феодалов, и архитектурный декор.

Произведения иранской керамики этого времени отличаются высоким чувством пластической формы, которое основывается на максимальном использовании свойств глины, строгой и ясной архитектоникой целого, нарядной и жизнерадостной красочностью росписи. Одной из самых существенных особенностей иранской керамики является ее ярко выраженная изобразительность. Характер фигурных росписей при некоторой упрощенности художественного языка и неизбежной декоративной условности рождает то ощущение наивной непосредственности и удивительной свежести, которое придает произведениям керамики огромное эстетическое обаяние. Сама керамическая масса, динамическая, текучая, податливая, обуславливает мягкую пластичность форм иранской посуды 12—14 столетий. Эти блюда и чаши, кувшины и вазы, бокалы для вина,

небольшие графины отличаются простотой очертаний; в основном господствуют ясные объемы, округлые линии.

В 12—14 вв. ведущее значение приобретают изделия с люстровой росписью. Золотисто-желтые и коричневые тона люстра, которые стали преобладать с 12 столетия, полны легкой радужности, как бы светятся из-под глазури цвета слоновой кости. Поверхность сосудов покрыта росписями, изображающими сцены придворной жизни, эпизоды из эпоса «Шах-наме», фольклорные образы, всадников, музыкантов, фантастических и реальных животных, звериный гон. Характерное для средневековых восточных мастеров стремление к декоративному заполнению любой плоскости сказывается в том, что в росписи не остается ни одного места свободным: одежды персонажей и даже деревья и тела зверей густо орнаментированы. Вместе с тем росписи словно оббегают мягко округляющиеся простые и пластичные формы иранской средневековой посуды.

Декоративное убранство образует четкую систему, подчеркивающую главные, так сказать, архитектурные членения изделия. Фигурные сюжеты на кувшинах обычно располагаются горизонтальными полосами вокруг тулова, на блюдах — концентрическими кругами вокруг центрального изображения. Стремление к уравниваемости и симметрии проявляется в ритмическом повторении основного мотива в различных сочетаниях и комбинациях. Так, в великолепном массивном кувшине 13 столетия из Кашана (илл. 51) повторение основного мотива в виде чередующихся изображений животных и сидящих человеческих фигурок в шестигранном обрамлении образует тонкую необычайно эффектную золотистую сетку, которая покрывает коричневое тулово сосуда.

Вместе с тем в люстровой керамике появляются и сюжетные композиции более «картинного» характера, которые рассчитаны на одну вполне определенную точку зрения. Таково благородное по тонам золотисто-коричневого люстра рей-ское блюдо 13 столетия (илл. 52 а). На нем изображен Хосров, поглощенный созерцанием красоты купающейся Ширин. Наивный рассказ прост и безыскусствен, легко читается с первого взгляда.

В иранской люстровой керамике лунноликие персонажи с непомерно большими головами, в узорчатых мешковатых одеждах не отличаются разнообразием и живостью поз и жестов. Их округлые лица лишены всякого выражения, воплощая определенный, канонизированный тип красоты: длинные миндалевидные глаза, тонкие дуги бровей, сходящихся к переносице, крошечный рот. Значительно большей свободой отличаются изображения животных. Пропорции зверей часто далеки от реальных, очертания их фигур подобны узору, тела орнаментированы. И вместе с тем мастерам удалось с большой непосредственностью передать веками складывающиеся народные, фольклорные представления о повадках того или иного зверя и птицы. В небольшом кувшинчике 14 в. характер динамичного изображения, включающего только фигуру бегущего зайца, неразрывно связан с пластически объемной, круглой формой сосуда (илл. 53). Рисунок яркий, крупный, обобщенный. Композиция росписи, в которую так органично включена надпись стремительным, как будто летящим почерком насх, обладает и удивительной свободой и в то же время строгой архитектоникой.

Изобразительность, столь присущая иранской керамике 12—14 вв., нашла непосредственное и яркое выражение и в другом виде художественной росписи легкоплавкими эмалевыми красками — полихромией посуде «минаи» (*«Минаи» означает — стеклянный. Название это было вызвано известной сходностью иранской полихромией посуды с сирийскими и египетскими изделиями из стекла, пестро раскрашенными эмалью.*). Техника этой надглазурной росписи состояла в нанесении быстрым мазком

кисти прозрачных цветных эмалей на поверхность сосуда, затем подвергнувшегося легкому обжигу. Сосуды типа «минаи» меньше люстровых, они более камерны, всегда тонкостенны и легки, их пропорции изысканнее. Иранские мастера, не знавшие секрета производства фарфора, сумели создать из глины изделия удивительной тонкости и изящества.

Поверхность чаш, небольших блюд, прямостенных бокалов покрыта сияющими радостными красками изображениями маленьких, похожих на куколок человечков, то скачущих на конях, то играющих на музыкальных инструментах, то пьющих вино или просто беседующих друг с другом, разнообразных зверей и птиц, а иногда, хотя и очень редко, целыми связными повествованиями. В отличие от люстровой росписи в посуде «минаи» ярче выражены живописные тенденции декора. Орнаментальное заполнение фона здесь не играет существенной роли. Система росписи строится на основе красочных пятен, которые приобретают особую звучность благодаря тому, что многоцветные фигурные изображения помещены на гладком светлом фоне глазури, голубой, розовой, а чаще всего кремово-белой. В росписи участвуют почти все цвета спектра, но вместе с тем они не обладают равной интенсивностью; преобладают синие и охряно-желтые тона, в то время как красные потушены. В результате сочетания разных цветов образуется общий, единый по тону красочный аккорд, сильный и вместе с тем мягкий, многоцветный, но лишенный всякой пестроты. Одна из характерных особенностей «минаи» — органичное сочетание яркости колорита и четкости линейного рисунка. Это достигается тем, что звучные красочные пятна на плоскости сосуда очерчены неплавкой черной краской — темным контуром, который называют «мертвым краем».

Изображения отличаются свободой, динамикой, непринужденностью. Те же, что и в люстровой керамике, лунноликие персонажи с короткими округлыми телами, кажется, написаны стремительным и легким движением кисти.

В композиции росписей, покрывающих полихромную иранскую посуду, проявляются различные тенденции. В одних преобладают ритмическое повторение одного ведущего мотива и строгая симметрия.

В других росписях, где на первый взгляд нет четкой композиционной системы, за кажущейся произвольностью и случайностью расположения фигур ощущаются ритмически четкие повторы, напоминающие приемы украшения тканей. Большой выразительностью образа отличается невысокий приземистый кувшинчик 13 в. (илл. между стр. 88 и 89). На звучном кремово-белом фоне глазури ярко и празднично сияют синие, охряно-желтые, серо-голубые, вишневые, лилово-розовые красочные пятна росписи. Широкое мягко круглящееся тулово украшено фигурами скачущих всадников. Они уверенно сидят на небольших крепких конях, которые изображены в упругом, стремительном беге. Очертания сосуда, его подчеркнуто объемная форма находят прямое созвучие во всех элементах росписи, в которой преобладают плавные, округлые, кривые линии; характерно, что даже подвязанные хвосты коней изогнуты дугой. Лишь черно-голубая узкая полоска надписи почерком куфи у невысокого горлышка и под туловом, а также помещенные между фигурами своеобразные «цезуры» в виде падающих, словно подстреленных охотниками разноцветных нежных птичек несколько сдерживают, организуют полную динамики керамическую поверхность. Форма сосуда, его цветовое решение, характер фигурных изображений слиты здесь в удивительном художественном единстве.

Высокоразвитое пластическое чувство обусловило появление в Иране сосудов в виде небольших скульптурных фигурок сокола, коня, верблюда и т. д. Иногда эти керамические изделия приобретали самостоятельное значение.

Наряду с керамикой в средневековом Иране получили распространение изделия из металла, и в том числе, вопреки предписаниям Корана, из серебра и золота. Эти произведения, упоминаемые в средневековых письменных источниках, почти полностью погибли. В основном сохранились лишь бронзовые изделия. В более ранних произведениях 8—10 вв. сильны традиции сасанидского искусства, и только с 11 столетия складывается новый облик иранской металлической посуды — кувшинов, блюд, котелков для воды, приземистых чаш округлого профиля. Их формы просты и довольно массивны. Вместе с тем очевидно стремление мастеров обогатить и облегчить поверхность предметов тончайшей сеткой мелкого гравированного узора. Большое значение приобрела и широко развитая в 12—13 вв. техника инкрустации серебром, золотом и красной медью по бронзе.

Инкрустированные драгоценными металлами плоскостные изображения человеческих фигур и животных, надписи и тонкое плетение растительного орнамента выделяются на более темном фоне бронзы прихотливой игрой светлых, искрящихся, холодных бликов. Характерно, что и в металле, так же как в керамическом материале, появляются самостоятельные произведения мелкой пластики — бронзовые сосуды в виде птиц и зверей.

Иран издревле славился замечательными художественными тканями. Еще при Сасанидах шелковые ткани представляли одну из важных областей иранского Экспорта. И в последующее время искусство оформления тканей продолжало развиваться, во многом опираясь на древние традиции. Дошедшие до нас фрагменты тканей 10—11 вв. сохранили чрезвычайно близкий к древнему характер декора в виде ритмически повторяющихся медальонов с изображениями сцен охоты, животных и птиц (илл. 52 6). Их стилизованный узор отличается четкой графичностью. В композиции каждого мотива господствует геральдическая симметрия. Обычно применяется контрастное сочетание звучных двух или трех цветов: темно-синего и красного; темно-синего и желтого; лилового, красного и серого; желтого, красного и синего.

С первых веков господства ислама в узоре тканей появляются также горизонтальные полосы надписей с воинственными религиозными призывами. В подобных тканях содержание текстов, написанных прямым почерком куфи, находится в тесном созвучии с их лаконичным и даже несколько суровым композиционным и цветовым решением. В целом ранним иранским тканям присуща строгая торжественность.

* * *

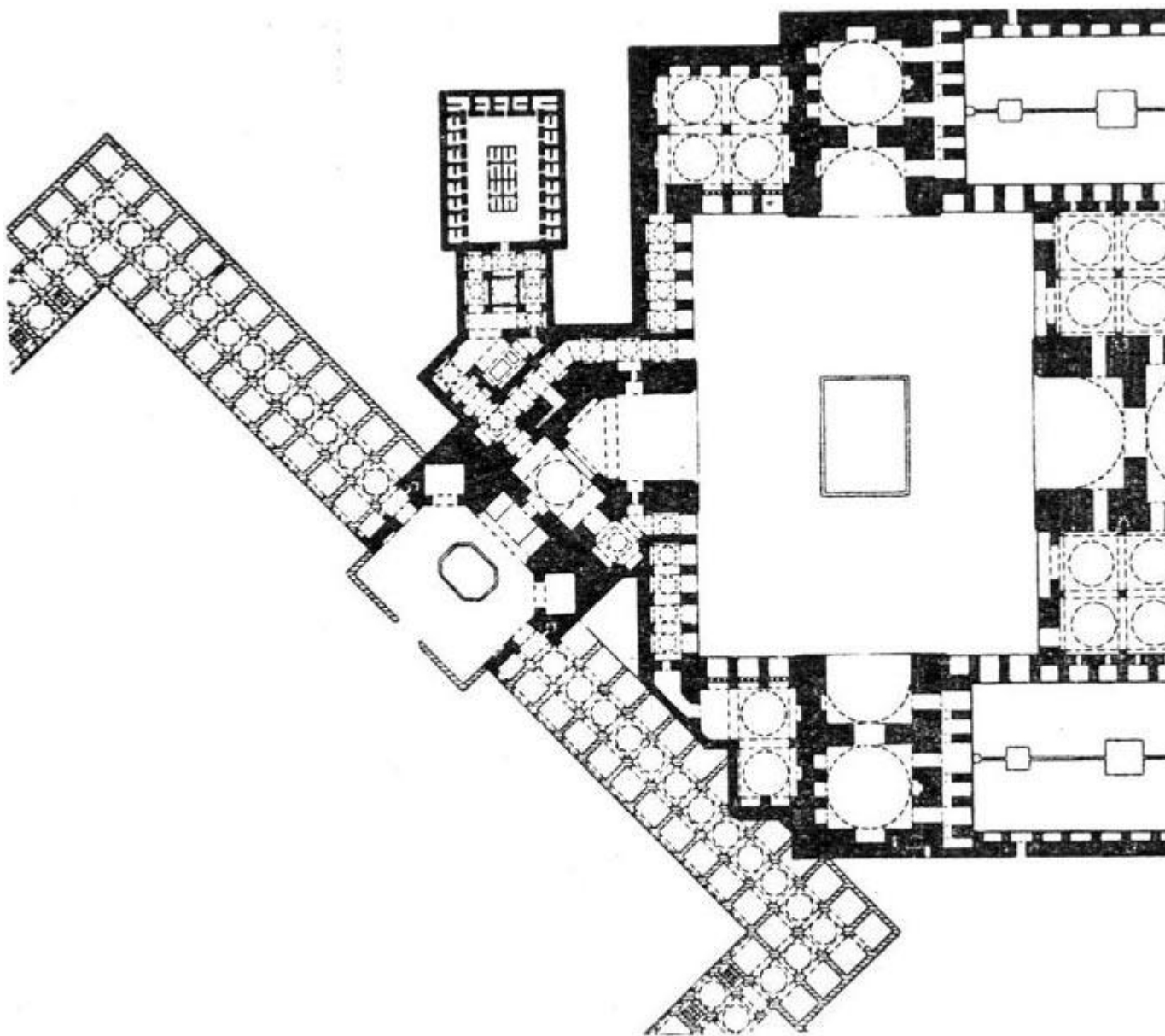
16—17 столетия занимают особое место в истории Ирана. Укрепление относительно централизованного государства Сефевидов и некоторые экономические успехи, особенно при Аббасе I (1586—1628), подняли, правда ненадолго, феодальную экономику Ирана. В пору политического могущества Сефевидского государства преуспевали торговля и ремесленная промышленность. Но уже к концу 17 в. под мощными ударами народных движений усилился кризис феодальной системы и государство Сефевидов стало быстро слабеть.

В 16 —17 вв. средневековая художественная культура Ирана пережила свой последний подъем, коснувшийся, однако, далеко не всех видов архитектуры и изобразительного искусства.

Культура Ирана в этот период носила ярко выраженный придворный характер. Религия с ее фанатизмом укрепила свои позиции. Вольнодумие, даже в условной поэтической форме, жестоко преследовалось. Изобразительное искусство в сильной степени зависело от придворных вкусов; не только создание миниатюр для рукописей, но и изготовление произведений художественного ремесла было сосредоточено по преимуществу в шахских мастерских.

Широкие экономические связи способствовали установлению культурных взаимоотношений Ирана со странами Ближнего, Среднего Востока и с государствами Европы. Некоторое ослабление многовековых экономических культурных связей наблюдалось лишь в отношении Средней Азии. Эта тенденция ясно проступает в иранской литературе, которая в этот период более тяготеет к придворной культуре Великих Моголов в Индии.

В иранской архитектуре 16 — 17 столетий господствуют ранее выработанные, но еще жизненные каноны четырехайванной и купольной построек. Большое количество дошедших до нас архитектурных памятников этой эпохи дает возможность представить не только культовые, но и различные типы светских зданий — торговые постройки, бани, жилую народную архитектуру, а также планировку больших позднесредневековых городов. Многие старые города Ирана, вероятно, сохранили основные черты плана от 13—15 вв., а в отдельных случаях и от более раннего времени. К сожалению, для реконструкции досефевидских городов собрано еще мало археологических данных, а рассказы современников, даже таких наблюдательных, как Марко Поло, содержат восторженные, но недостаточно конкретные описания.

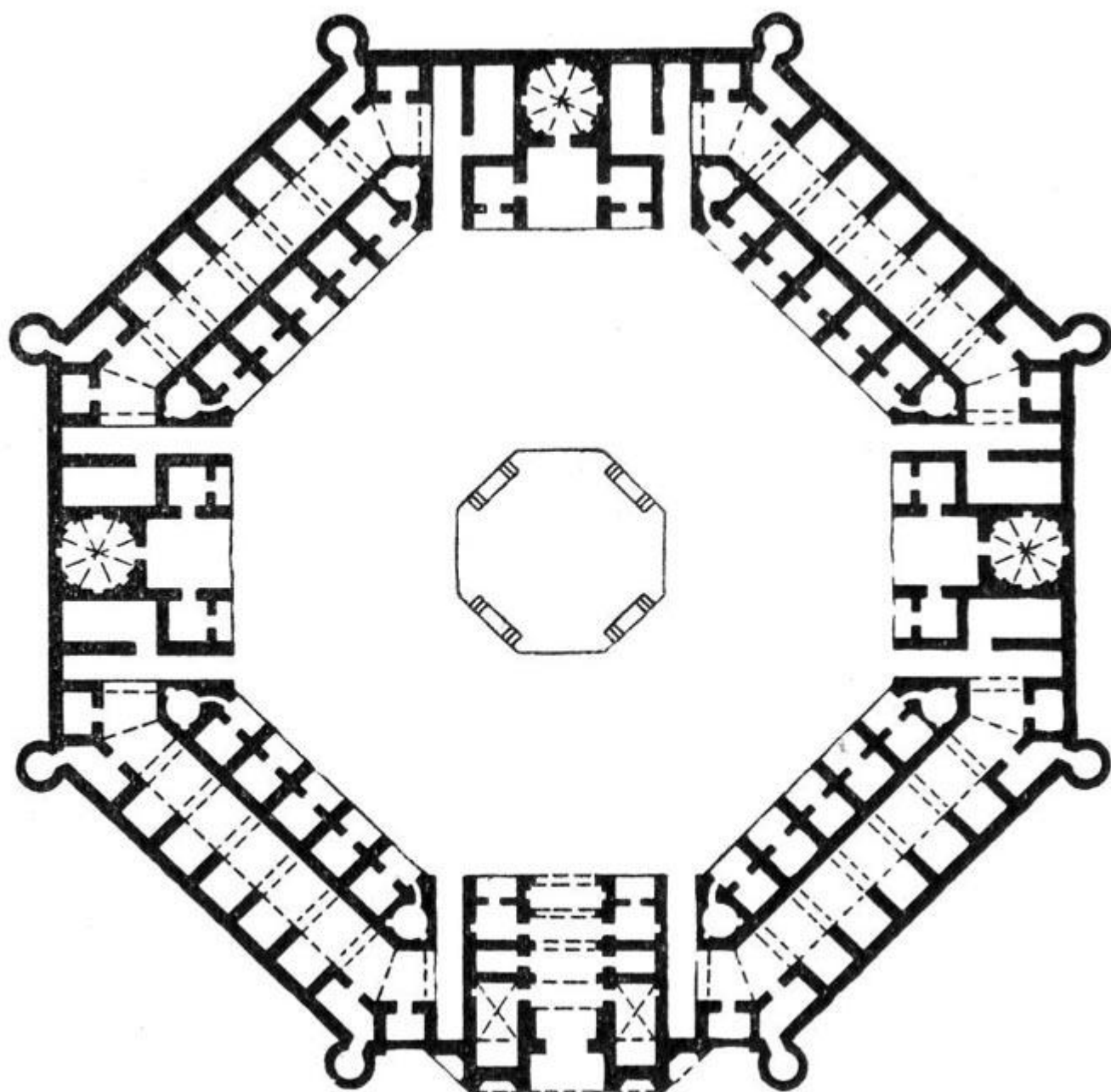


Шахская мечеть в Исфахане. План.

При Сефевидях крупные планировочные и градостроительные работы были произведены в Исфахане, превращенном в столицу при Аббасе I и ставшем в начале 17 в. огромным городом с полумиллионным населением. В центре Исфахана была создана большая прямоугольной формы площадь Майдан-и шах длиной около 500 м. По четырем сторонам площади расположены: большая Шахская мечеть, мечеть Лутфаллы, дворец Аликапу и базары. Близ дворца начинается широкая, прямая как стрела, обсаженная еще в 1595 г. платанами аллея Чар-Баг. Она тянется на три километра, пересекает по мосту реку Зайендеруд и уводит в заречную часть города, к огромным шахским садам. Сефевидская планировка города, вероятно, сильно изменила прежний план Исфахана, но и жилых кварталах сохранилась типичная для средневековья запутанная сеть кривых узких улиц, переулков и тупиков.

Для культовых сооружений 17 в. характерны большие купольные святилища. Купола подняты на мощные цилиндрические барабаны и имеют специфическую для этого периода форму, заостренную кверху и несколько приплюснутую, как бы набухшую в

нижней части. Купола и барабаны высятся над пештаками, хотя последние в этот период тоже отличаются крупными размерами и вытянутыми вверх пропорциями. Архитектурные композиции больших мечетей и медресе дополняет множество декоративных минаретов, расположенных по углам здания и по бокам пештаков. На минаретах, подчеркивая их устремленность вверх, возвышаются над балкончиками-фонарями тонкие башенки, увенчанные маленькими куполками. Исключительной яркостью отличается облицовка расписными плитками и керамической мозаикой, которая многоцветным ковром покрывает стены, своды и купола построек. Преобладавший в керамических облицовках 15 в. синий тон сменяется более пестрой, хотя и сгармонизированной гаммой красок, включающей темно-синий и белый, зеленый и желтый, голубой и черно-фиолетовый цвета. Обновляется частично перестроенная в 14 в. соборная мечеть в Исфахане (илл. 55). Айваны ее двора при Сефевидах получили особенно грандиозные формы и пышный декоративный убор. Крупнейшие новые ансамбли культовых построек — Шахская мечеть (илл. 56 и 57) и мечеть Лутфаллы (илл. 04), воздвигнутые в начале 17 в. около площади Майдан-и шах, и медресе Мадар-и шах (начало 18 в.) — представляют чрезвычайно живописное зрелище. Красочные купола и айваны высятся среди леса минаретов и своим пестрым узором то контрастируют, то сливаются с зеленью окружающих садов.



Караван-сарай Амин-Абад. План.

Декоративна и архитектура сефевидских дворцов, которые трактованы как отдельные павильоны, обычно расположенные среди парка. Даже при больших размерах они кажутся стройными и легкими. На фасад, как правило, выходит большая терраса, плоская крыша которой опирается на множество высоких деревянных колонн. В огромном шестизэтажном дворце Аликапу (начало 17 в.) (илл. 58) колоннада украшает верхнюю половину постройки. Во дворце Чехель-сотун (1590), расположенном рядом с Аликапу в большом хорошо распланированном парке, колонны террасы имеют 16 м высоты. Восемнадцать колонн по три в ряд несут деревянный кессонированный, богато расписанный потолок. Прямоугольный бассейн перед террасой отражает фасад здания. Залы дворца пышно украшены.

В большом числе дошли до нас светские постройки 16—18 вв. — караван-сарай, базары, бани, мосты и жилые дома. В их планировке и композиции вскрываются народные истоки иранской монументальной архитектуры. Караван-сарай, как правило, представляют четырехайванный тип сооружений с квадратным или многоугольным планом. Крытые базары старых иранских городов имеют своды и купола, показывающие не только богатство строительных приемов, но и стремление придать этим сооружениям эстетическую выразительность.

Жилые дома строились в разных районах страны согласно местным традициям и в соответствии с климатическими условиями. Особенно отличался своеобразием жилой дом северного Ирана, обычно деревянный, с высокой двускатной, а иногда четырехскатной кровлей. В других районах господствующим был тип жилой усадьбы, которая представляла замкнутый двор с глухими глинобитными стенами и помещениями, расположенными вокруг двора. Обязательный компонент жилой усадьбы — терраса, плоский потолок которой поддерживают резные деревянные колонны.

Из прочих архитектурных памятников следует отметить многоарочные мосты, построенные при Сефевиде в Исфахане. Громадный мост Аллаверди-хана через реку Зайендеруд имеет двухъярусную аркаду, расчлененную башнеобразными выступами. Интересны также глинобитные городские стены, ленты которых, снабженные башнями и укрепленными воротами, опоясывают каждый из старых городов Ирана. В Иезде сохранились остатки мощных башен 12 — 14 вв. В Баме была сооружена целая система замкнутых крепостных стен, над которыми возвышалась цитадель города. Средневековые укрепления много раз перестраивались. Однако всегда вновь возводились массивные увенчанные зубцами стены, которые не только соответствовали задачам обороны, но входили неотъемлемой выразительной частью в художественный ансамбль города.

Иранская миниатюра продолжала развиваться и в 16 столетии. Ширазская школа в значительной мере восприняла ту подчеркнутую изысканность стиля миниатюры, которая культивировалась в это время, особенно в Тебризе. Произведения, созданные в Ширазе, сложны по композиции, богаты по краскам, насыщены деталями, обладают утонченной декоративностью. Вместе с тем Ширазу был присущ и некоторый оттенок провинциальности.

Ширазские мастера оказались в плену традиционных приемов. Особенно сказалось это в композиции. От листа к листу, иногда несколько варьируя, повторяется один и тот же «ширазский» принцип построения, который основывался на определенном взаимоотношении текста и изображения.

Для того чтобы уяснить себе дальнейшую эволюцию искусства миниатюры в 17 в., следует еще раз вспомнить некоторые особенности его изобразительного метода.

Как уже указывалось, в период расцвета свойственные миниатюре тенденции к изображению реальной жизни и вместе с тем к повышенной декоративности не противодействуют друг другу. Они сложно и тесно связаны между собой не только в различных живописных школах, но и в творчестве отдельных мастеров. Их взаимодействие сохраняется до тех пор, пока поиски нового, более реального изображения не выходят из рамок условной выразительности, которая присуща всему образному строю миниатюры. Когда же художник вносит в старую образную систему такие новые элементы, как портретность персонажей, подчеркнутый бытовизм трактовки, пространственность, свойственную уже станковой живописи, отказывается от декоративности цвета, миниатюра — это яркое и неповторимое явление средневековой

культуры — перестает существовать. Сам факт стремления мастеров к более широкому освещению действительности был прогрессивен, он отражал поступательное развитие искусства. Но полноценные художественные результаты могли быть достигнуты лишь на путях полного разрушения старой образной системы и подлинно творческого осмысления действительности. В противном случае искусство становилось все более эклектичным, безжизненным и приходило в упадок.

Исторически закономерные особенности этого процесса очевидны в иранской живописи 17 столетия. Когда Исфахан в конце 17 в. приобрел значение ведущего центра художественной культуры, при дворе шаха Аббаса I возникла исфаханская школа живописи. С одной стороны, в ней сохранялись традиционные формы миниатюры, которые, однако, не шли уже дальше повторения канонических сюжетов, образов и приемов. Вместе с тем сказывалось стремление мастеров к новым формам, поиски ими новых художественных средств. В развитии последней тенденции определенную роль играло возросшее воздействие европейского искусства, так как в начале 17 столетия в Иран проникают произведения главным образом европейской гравюры. Влияние это носило по существу своему поверхностный характер и сводилось лишь к принятию некоторых изобразительных моментов, а также к распространению новых сюжетов, например, христианской мифологии. Все это в целом обусловило большую противоречивость общей картины развития исфаханской школы живописи.

Одной из ее характерных особенностей является то, что органическая связь миниатюры с книгой нарушилась. Художники, вводя в книжную иллюстрацию новые, чуждые ей черты, постепенно отказались от тех принципов красочной декоративности и подчеркнутой плоскостности, которые обуславливали столь характерную для прошлого периода глубокую слитность всех элементов образного строя миниатюры и книги в целом. Стремление к станковым изображениям сказалось в том, что господствующую роль начала играть миниатюра на отдельных листах. И здесь художников привлекала не столько декоративность красочных пятен, сколько изысканность линейного контура, создание тонкого рисунка тушью — пером или кистью, иногда с легкой подцветкой.

На отдельных листах редко встречаются сюжетные композиции, чаще всего это своеобразные портреты, которые кажутся увеличенными в масштабе персонажами миниатюр. Появление подобных произведений объясняется несомненно возросшим интересом художников к человеку. Но изображение человека не выходит из рамок традиционности. Преобладают получившие развитие уже в тебризской школе 16 в. образы изнеженных и женоподобных юношей, изображенных то с книгой, то с цветком, то лежащими в томных позах под цветущим деревом. Мягкие, плавные линии рисунка прекрасно передают грациозность их движений и жестов; округлые миловидные лица лишены индивидуальности.

Выдающимся представителем исфаханской школы на рубеже 16—17 вв. был придворный шахский художник Реза Аббаси, творчество которого несомненно отмечено печатью большой одаренности. Как и большинство современных ему исфаханских мастеров, Реза Аббаси создавал миниатюры на отдельных листах и обращался к тем же традиционным образам. Однако — в этом проявилась известная противоречивость творческих исканий мастера — он стремился воплотить в миниатюре новые, более демократические жанровые сюжеты. По-видимому, работа с натуры была для Резы Аббаси важным художественным принципом.

Так, сохранились его наброски и эскизы, в которых особенно очевидна наблюдательность мастера в передаче движений человеческого тела, точности жеста. Художник стремился к

большой индивидуализации лиц. В этом отношении заслуживает внимания датированное 1614 г. небольшое сделанное тушью изображение старика (илл. 59, Москва, Музей восточных культур). Четкими, простыми и в то же время изысканными и легкими линиями переданы длинное благородных очертаний лицо, задумчивый взгляд, ткань большого тюрбана, лежащая мелкими мягкими складками. Поиски характерной выразительности человеческого лица не пошли, однако, у мастера дальше создания нескольких определенных мужских типов.

Один из них встречается на интересной миниатюре Реза Аббаси, изображающей пастуха (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина). Мастер ставит своей целью передать определенное душевное состояние пастуха, зорко всматривающегося в даль и словно ожидающего нападения врага на пасущиеся стада. Очертания тяжеловатой фигуры, опирающейся на палку, создают во многом наивную, но выразительную устремленность вперед, усиливаемую, в свою очередь, напряженностью взгляда. Красноречива и фигура маленькой собаки, припавшей на передние лапы и готовой по приказу хозяина броситься на защиту. В то же время контрастно подчеркнуто спокойствие других животных, не замечающих опасности. В образе пастуха, в передаче повадок животных обнаруживается непосредственное наблюдение натуры. И вместе с тем в этом произведении проявляются противоречивость и исторически закономерная ограниченность творческого метода Реза Аббаси. Мастер вносит элементы нового в старую образную систему восточной миниатюры, что рождает ощущение компромисса и известной художественной неполноценности. Так, подчеркнутый жанровый характер сцены противоречит традиционной трактовке плоскостного пейзажа; условность композиции в целом — более правдоподобной фигуре пастуха, в которой при всей ее убедительности все же сплошь и рядом сказываются реминисценции прошлого. Реза Аббаси стремится к более естественному цветовому решению. Однако и здесь сказалось непреодоленное противоречие: потеряв самое могучее оружие миниатюры — ее яркую красочность, мастер сохранил присущий ей принцип декоративности. Невозможность сочетать проявления нового художественного видения, часто навеянного образцами европейского искусства, со старой системой живописи приводит Реза Аббаси к удивительной неровности творчества, в котором наряду с произведениями, обнаруживающими руку крупного мастера, появляются работы примитивные и беспомощные. Все Это — свидетельство того, что даже у такого талантливого художника, как Реза Аббаси, миниатюра изживает себя, а в условиях застойного феодального общества ей не приходит на смену искусство новых форм.

Иранские мастера 17 в. создали и стенные росписи, образцы которых сохранились в исфаханских дворцах Аликапу и Чехель-сотун. Орнаментальный декор, украшающий некоторые залы, в других сменяется фресками, изображающими нежно обнявшихся влюбленных, женщин, отдыхающих на лоне природы, сцены охоты и придворных развлечений. Подобные стенные росписи, фоном которых служат садовые пейзажи и где действуют томные изнеженные юноши, девушки с миндалевидными глазами и одинаковым выражением округлого лица, передают характер праздной и беззаботной жизни, протекавшей в роскошных загородных дворцах Исфахана.

Несомненно, эти произведения создавались теми же мастерами, которые работали и в области миниатюры; исследователи считают даже, что Реза Аббаси принимал здесь непосредственное участие. Из дворцов шаха и знати происходят своеобразные картины, составленные из специально расписанных глазурованных изразцов. В стиле придворной миниатюры изображены сцены отдыха знатных юношей и женщин в саду. Условные по трактовке, эти композиции, по цвету гармонирующие с несколько пестрой гаммой сефевидского архитектурного орнамента, носят чисто декоративный характер.

В исполнении фресок и изразцов для исфаханских дворцов иранские мастера 17 столетия далеки от понимания своеобразия и задач монументальной стеной живописи. Их произведения в значительной степени отмечены печатью эклектизма.

Из всех видов художественного творчества Ирана прикладное искусство в 16—17 вв. переживает наибольший и притом высокий подъем. В царских мастерских концентрируются лучшие художественные силы страны. Безвестные народные мастера создали произведения исключительного художественного совершенства. В них находит свое яркое воплощение великолепие иранской придворной культуры этого времени с ее тягой к особой роскоши, торжественной праздничности и утонченной красочности. Самому духу этой культуры, как бы призванной окружить ореолом сказочной пышности трон Сефевидов, отвечает развитие тех видов прикладного искусства, которые более зрелищны, масштабны, связаны с украшением богатых жилищ, а также способны поразить воображение нарядностью и тонким вкусом парадных одежд. В Иране 16—17 вв. производство тканей и ковров переживает небывалый расцвет.

Узорным шелком славились мастерские Исфахана, Кашана, Иезда. Парча выделялась в Исфахане, Иезде; бархат — в Кашане. Для многих иранских тканей характерно применение в утке нитей пряженого золота и серебра. Ткани шли на занавеси, покрывала, одежды, пояса, подушки, конские чепраки. Согласно прагшам придворного этикета, драгоценными кусками парчи, атласа, бархата одаривались приближенные, отмеченные особой царской милостью.

Иранские ткани 16—17 вв. пользовались мировой известностью (*Большое количество иранских тканей ввозилось в Россию, где они бытовали под названием «кызыдбашских»; из них шили богатые одежды и церковные облачения.*). Исследователи обычно выделяют в них по характеру украшений несколько групп.

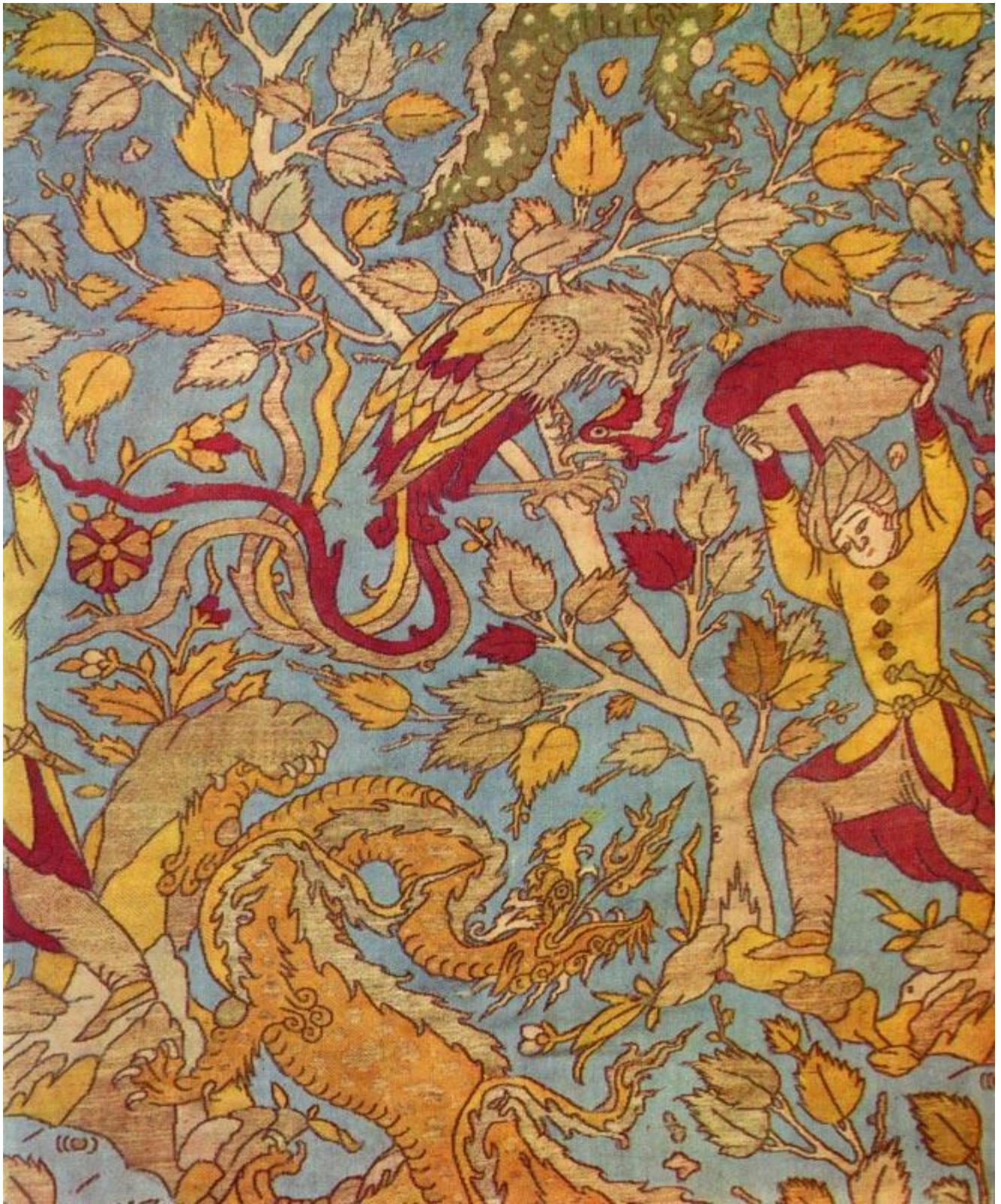
К самой многочисленной группе принадлежат ткани с растительным орнаментом (илл. 60). Их декоративные мотивы чрезвычайно богаты. Ткани обычно украшены цветами. Это нежные гиацинты, нарциссы, тюльпаны, ирисы, анемоны, гвоздики, склоняющиеся на тонких гибких стеблях свои грациозные головки. Цветы располагаются иногда отдельно, иногда во всевозможных комбинациях и переплетениях, образуя сложный единый, слитный узор. Изображение цветов близко к природе, но в то же время обладает необходимой долей условности как рисунка — всегда плоскостного, так и колорита, который не столько подражает реальной окраске растения, сколько подчинен общей красочной гармонии ткани. Благодаря этому изображения одновременно кажутся и правдоподобными и совершенно сказочными, фантастически прекрасными.

Образный строй иранских тканей 16—17 вв. обусловлен необычайной тонкостью, мягкостью как бы полных живого упругого движения форм растительного орнамента и особенно — как и в миниатюре — характером их колорита. Ощущение свежести и нарядности достигнуто благодаря тому, что узор чаще всего изображен на светлом фоне: белом, бледно-желтом, нежно-зеленом, палевом, иногда затканном золотыми и серебряными нитями. Красочные сочетания тканей отличаются смелостью, изысканным вкусом.

Созданные в этот период ткани, украшенные надписями, претерпели заметные изменения. В них преобладают зигзагообразные или волнистые плавные линии. Чаще всего надписи исполнены круглящимся, гибким почерком насх. Иными стали и тексты, которые содержат разнообразные пожелания, иногда лирические стихи великих поэтов Ирана.

Одной из самых своеобразных групп являются иранские ткани, украшенные фигурными изображениями. ~>ТО целые композиции, иллюстрирующие знаменитые на Востоке литературные произведения, изображающие сцены придворной жизни, охоты, людей, зверей и птиц в природе, а иногда просто отдельные человеческие фигуры. Подобные ткани обладают особой изощренностью художественного образа. Они необычайно красочны и нарядны. Вполне понятно то чувство восхищения, которое они вызывали у посещавших Иран европейцев, и тот широкий спрос на них в различных странах, где из этих тканей шились самые дорогие, самые роскошные царские одежды.

Зрителя, рассматривающего иранские ткани вблизи, поражают тонкость исполнения и совершенство цветового и композиционного решения каждого мотива, создающего законченный художественный образ. Характер этого образа близок к современной миниатюре; несомненно, в создании рисунков тканей участвовали крупнейшие художники. На тканях возникают изображения Мадж-нуна, сидящего в пустыне в окружении зверей, стройного юноши в саду, где среди скал обитают львы и барсы, в озере плавают рыбки, а вокруг кипарисов и цветущего миндаля летают сказочные птицы, всадника, влекущего на аркане пленника монгольского типа. Вместе с тем каждый мотив, что вполне естественно для техники ткани, повторяется на ее поверхности множество раз. Расположение рапортов — обычно в шахматном порядке, реже по вертикальным линиям. При рассмотрении ткани с более далекого расстояния все изображения сливаются в единый красочный узор.



Шелковая ткань с изображением Искандера, поражающего дракона. Фрагмент. 16 в. Москва, Государственная Оружейная палата.

При этом часто характер узора, весь цветовой строй ткани как бы созвучен эмоциональному содержанию, положенному в основу сюжетного мотива. Ощущением динамики, торжественной мажорности проникнут узор великолепной парчовой ткани 16 в. с мотивом происходящего среди скал единоборства Искандера с драконом. Искандер,

который стоит на широко расставленных ногах и подпил над головое камень, готов поразить охряно-золо-того, пестрого дракона с когтистыми лапами и разинутой пастью. Фигуре Искандера вторят линии склоненного дерева, сидящей на нем беспокойно изогнутой фантастической птицы и очертания огромного тела дракона; характерно, таким образом, что весь узор ткани производит впечатление диагонального движения. Изображение отличается удивительным чувством ритма, здесь каждая линия, плавная и гибкая, находит созвучие. Светло-голубой фон ткани — это тон чистого, арного бирюзового неба, но которому словно раскиданы ветром хрупкие ветки платана с желтыми листьями. Красочное решение ткани основано на сочетании этого голубого фона и богатых оттенками золотистых и коричневых тонов узора. В основную гамму кое-где введены пятна темно-зеленого и малинового.

Иран — один из самых крупных и древних центров ковроделия. Иранские ковры известны с 1.6 в. С этого времени образ «персидского ковра» стал наиболее своеобразным и ярким выражением самой декоративной специфики средневекового искусства Ирана.

Для производства ковров, представлявших собой настоящее чудо художественного и технического мастерства, требовался тщательный и искусный труд большой группы людей в течение долгих месяцев. К созданию эскизов привлекались прославленные художники-миниатюристы. Шерсть, шелк, золото и серебряные нити, растительные красители применялись лучшего качества. Естественно, что такое ковровое производство могло быть осуществлено только в придворных царских мастерских, произведения которых и отличаются наибольшим совершенством.

Образный строй ковров, включавших сложные композиции, пейзажи, фигуры людей и животных, своеобразная передача явлений действительности в формах плоскостных и декоративно-условных — все это свидетельствует о глубокой общности художественного видения иранских мастеров, работавших как в области миниатюры, так и прикладного искусства. В то же время ковры обладают той масштабностью, значительностью и зрелищностью образа, которые выдвигали на первый план особые декоративные задачи.

Средневековые ковры Ирана славятся удивительной красотой цвета. И действительно, невозможно передать словами их красочное великолепие. Специфика коврового производства разрешала более богатое, чем в других областях прикладного искусства, применение разнообразных цветовых тонов, число которых доходило до двенадцати. Мастерам, создававшим ковры, удалось избежать пестроты, добиться удивительной гармонии цветов, сильных, ярких, насыщенных и в то же время мягких, ласкающих глаз изысканностью сочетаний. Это необычайно эффектное красочное впечатление возникает также благодаря ворсу, который не только придает плотность и массивность фактуре, но и сообщает поверхности особый бархатистый, нежный отлив. В основу колористического решения ковров положен принцип тонального единства, выделения главной, ведущей цветовой гаммы, подчиняющей себе все живописное многообразие путем тончайших ритмических повторов и взаимопроникающих оттенков. Образ каждого ковра индивидуален, обладает своим совершенно особым тональным звучанием, то солнечно-золотым, то серебристо-зеленым, то сине-малиновым, то желто-красным. В некоторых коврах задача осложняется господством не одного, а двух ведущих тонов. Распределение цветовых пятен в узоре ковра отличается тонким равновесием, точной взаимосвязью самых мельчайших деталей. Этим достигается глубокое живописное единство, причем красочное богатство выступает в нерасторжимой слитности с покрывающей ковер необычайно сложной и артистически изощренной системой линейного узора. Рисунок иранского ковра является выражением внутренней организации его форм, его своеобразной «архитектурой». Ковры покрыты тончайшим и сложнейшим растительным

орнаментом с гибкими, мягкими переплетающимися формами. Изысканные арабески то оббегают изображения цветов, человеческих фигур и животных, как бы вторя их очертаниям, то сплетаются с ними, то отступают к краям ковра, образуя там великолепное орнаментальное обрамление. Вместе с тем сами цветы и фигурные изображения, возникающие как красочный узор на плоскости, создают сложную, изысканную по ритму игру линий. В противоположность тканям, построенным на количественном накоплении одного и того же мотива, здесь господствует удивительно богатое и прихотливое взаимодействие отличных друг от друга элементов линейного и цветового декора. Однако подобное поражающее воображение многообразие приведено в строгую систему.

Композиция ковров представляет собой обычно широкое прямоугольное центральное поле, обрамленное полосой орнаментированного бордюра, образующего как бы четкую архитектурную рамку. Распределение узора имеет то характер густой заполняющей всю поверхность поля сетки, то построено по принципу медальонного решения. В последнем случае центр ковра занимает крупный медальон, четвертая часть которого повторена в каждом углу среднего поля. В целом для ковров характерно симметричное построение композиции. Этот принцип симметрии прослеживается четко в основных частях, крупных членениях ковра, в то время как более мелкие элементы его узора, столь богатые и насыщенные, кажутся полными свободного и произвольного движения. Однако и здесь при внимательном рассмотрении видна строгая, хотя и очень сложная система соподчинения и ритмической связи форм.

Иранские ковры 16—18 вв. при несомненной стилистической общности и традиционности приемов декора исключительно разнообразны. Классификация их строится по месту изготовления, как по большим географическим районам, так и по отдельным городам — Керману, Кашану, Ширазу, Иезду, Исфахану и т. д., по назначению — светские и молитвенные, наконец, по характеру изображений. Здесь обычно выделяют ковры «охотничьи», «звериные», «садовые», «вазовые». Уже одни эти названия показывают, что главным мотивом украшений иранских ковров эпохи средневековья является жизнь природы, воплощенная так или иначе в образе прекрасного сада. Его непосредственное изображение создается в «садовых» коврах, в других же — фигуры людей и животных помещены обычно среди элементов пейзажа, иногда в окружении растительного орнамента, который, по существу, служит своеобразной поэтической формулой того же образа. Этот создаваемый в коврах образ природы условен. Характерна, например, своеобразная горизонтальная проекция, в которой средневековые мастера изображают на плоскости ковра землю, деревья, водоемы, фигуры людей и животных. Применяемые краски играют не только декоративную роль, а заключают в себе определенное смысловое значение; так, часто земля обозначается красным цветом, реки — голубым или серебром. Цветы и звери иногда символизируют какие-либо понятия: кипарис — вечную жизнь, цветущее плодовое дерево — любовь и т. д. Вместе с тем здесь, так же как и в миниатюре, в границах этой изобразительной условности раскрыто большое жизненное содержание. Для средневековых мастеров прекрасный сад — это символ цветения, весны, как бы выявление всех животворных внутренних сил природы, состояние ее высшей красоты. Часто сады в узоре ковра населены живыми существами: на деревьях граната качаются обезьяны, в водоемах плавают утки и рыбы, порхают птицы, подстерегают добычу львы и гепарды, пасутся изящные газели. Сад служит и местом придворной охоты. Таким образом, между коврами «садовыми» и коврами «охотничьими», «звериными» нет резкой границы. Последние, однако, более динамичны, в них преобладает изображение борьбы, ожесточенных схваток, погони.



Ковер с изображением охоты. Фрагмент. 1522 г. Милан, Музей Пальди Пеццоли.

В великолепном большом «охотничьем» ковре, датированном первой половиной 16 в. (6,92х3,60 м) (илл. 61), глубокого синего тона центральное поле с шестнадцатилепестковым красным медальоном в середине окружено широким орнаментированным красно-синим бордюром. Поле ковра покрыто тончайшей сеткой растительного орнамента, заполненного изображениями всадников на красных и серых конях и разнообразных, густо населяющих это узорчатое плетение форм, зверей. Их розовые, серые, желтые, коричневые фигуры мелькают то там, то тут, преследуемые

охотниками, которые поражают их стрелами из лука или пронзают копьями на скаку. Все полно движения: всадники, вступающие в единоборство со львами, косули, вихрем проносящиеся сквозь цветущие заросли, словно прислушивающиеся к шуму охоты дикие кони, соколы, нападающие на ланей, разбегающиеся в разные стороны зайцы. И вместе с тем все проникнуто здесь единым линейным и цветовым ритмом, все тонко согласовано между собой, сливаясь в удивительно праздничный, красочный узор.

Фигурные изображения характерны в основном для ковров 16 столетия. Позднее в них начинает преобладать растительная орнаментация более стилизованных форм. В 17 в. широкое распространение получают так называемые «вазовые» ковры. Название это довольно условно, поскольку мотив ваз, из которых расходятся ветви с цветами и листьями, встречается далеко не на всех коврах подобного типа. Чаще — это крупный цветочный узор, заполняющий все поле ковра. Производством «вазовых» ковров славился маленький расположенный в 100 км северо-западнее Исфахана городок Джушкан.

Эстетическое воздействие иранского ковра не исчерпывается только великолепием декоративных качеств. Образ ковра, в котором, словно в симфоническом звучании, сливаются в гармоническом единстве все элементы цветовой и линейной композиции, рождает поэтическое представление о сказочно прекрасном многообразии реального мира.

В 16—17 вв. керамическое производство в Иране вновь переживает подъем. В этот период изделия различных керамических центров страны отличаются яркими местными особенностями. И в то же время им присущи общие новые черты в развитии керамики. Формы посуды существенно меняются, преобладают глубокие в форме полушария чаши и высокие с узким тонким горлом бутылки. Старые традиции росписи эмалями, люстрой и кобальтом возрождаются на совершенно новой основе. Так, люстровый рисунок наносится на поверхность сосудов не резервом, а мазком, что обуславливает более свободный, живописный характер росписей, обычно изображающих садовые мотивы и разнообразные цветы. Красочный эффект люстровых изделий достигается уже не в пределах монохромной гаммы, а основывается на более разнообразных тонах, из которых особенно распространенным становится фиолетово-синий люстр с красноватым металлическим отливом. Иногда в люстровых росписях сочетаются золотисто-желтые и синие, желтые и фиолетово-красные тона. Люстровая керамика этого времени, более виртуозная по рисунку и более яркая в цвете, все же значительно уступает в художественном отношении произведениям 12—13 вв.

Большое значение приобретает роспись кобальтом, в которой преобладают китайские мотивы. Иранские мастера довольно искусно подражали китайской керамике, и их произведения ввозились в Европу под видом китайских. Производством этого типа керамики славились мастерские городов Кермана, Катана и Йезда.

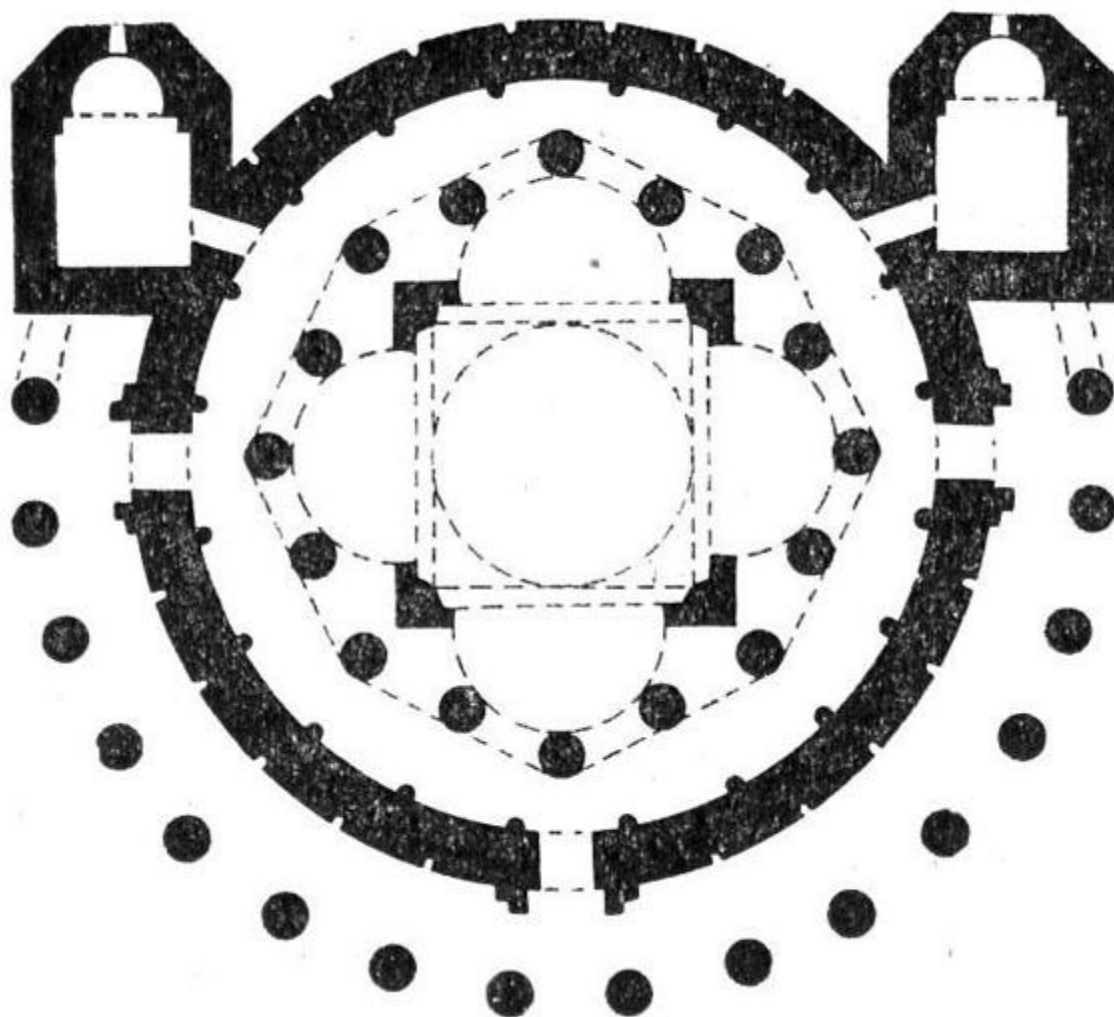
К началу 16 в. изменился также облик металлических изделий. Формы стали более вытянутыми, декор измельченным и дробным, инкрустация сменилась чернью. Постепенно медь вытеснила бронзу, и с 16 в. столовая медная посуда стала покрываться полудой. Широкое распространение в это время получили изделия с лаковой росписью на папье-маше, резьба по дереву, произведения ювелирного искусства.

В 18—19 в. общий экономический упадок страны пагубно сказался и на состоянии художественных ремесел Ирана.

Искусство Азербайджана.

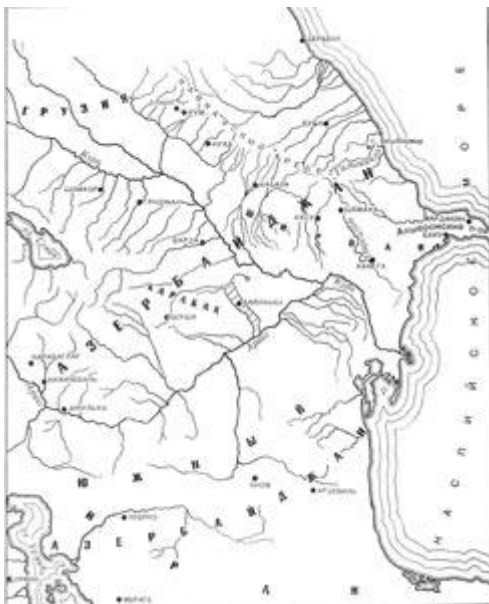
В.Шлеев при участии Б.Веймарно; раздел миниатюры - Т.Каптерева

В экономической, политической и культурной жизни средневекового Востока важную роль играли восточные области Закавказья — Албания(*Албания занимала территорию нынешней Азербайджанской ССР.*) и Атропатена(*Атропатена — древнее название Южного Азербайджана.*), позднее получившие общее наименование Азербайджан. Памятники, обнаруженные в этих районах (см. том I). показывают, что еще в древности здесь возникла довольно высокая своеобразная культура, традиции которой сохранялись и развивались в последующее время. Зарождение феодальных отношений в Азербайджане началось в 4 — 5 столетиях, когда Атропатена и Албания входили в состав Сасанид-ского государства. Эпоха раннего феодализма отмечена расширением старых и постройкой новых городов, среди которых выделялись столичные центры — Кабала и Партав (Барда), Байлакан и другие. Сасаниды придавали большое значение Албании как северному рубежу своего государства. Искусно продуманная система оборонительных сооружений, преграждавших доступ кочевникам из северокавказских степей в Закавказье, была построена в горах и у побережья Каспийского моря. Сохранились стены у горы Бешбармак и у реки Гильгинчай и самое северное — огромное дербентское укрепление, расположенное на территории современного Дагестана. Его величественные каменные стены и арочные ворота были сооружены в 6 — 8 вв. н. э. и затем неоднократно подновлялись.



Храм в селении Лякит. План.

Население Албании не раз восставало против власти Сасанидов, находя поддержку у своих исконных соседей — армян и грузин. В 5 в. Албании удалось добиться независимости. В противовес персидскому зороастризму здесь получило распространение христианство. Раннесредневековые памятники монументального зодчества указывают на тесные культурные связи Албании с Арменией и Грузией. Базилика 6 в. в селении Кум близка грузинским и армянским базиликам, а круглый храм в селении Лякит купольным ротондам соседних стран. Остатки храма 7 в., открытого в Мингечауре, свидетельствуют об использовании фрески и резной штукатурки для украшения албанских культовых зданий.



[Карта. Азербайджан.](#)

После арабского вторжения, принесшего Азербайджану большие разрушения, Закавказье в течение нескольких столетий входило в состав Арабского халифата. Вместе с насильственно распространенной религией — исламом — появились культовые постройки — мечети; возводились также караван-сарай, рынки и другие здания. Старый план (7 — 10 вв.) сохранили мечети в Ахсу и Шемахе, состоящие из нескольких квадратных помещений с михрабом.

Большой подъем пережило средневековое искусство Азербайджана в эпоху зрелого феодализма. Еще в 10 в. на территории страны образовались фактически независимые от халифата государства. В 11 в. Азербайджан был захвачен сельджуками, однако с распадом Сельджукской империи вновь укрепились самостоятельные государства Ширваншахов, владевших большей частью северного Азербайджана, и Эльдегизидов, которым принадлежал южный и западный Азербайджан. Несмотря на феодальную раздробленность страны и частые войны, в этот период происходил рост производительных сил, укрепились и развились экономические, политические и культурные связи Азербайджана с соседними странами, особенно с Грузией, Арменией и Дагестаном.

В истории культуры и искусства феодального Азербайджана выделяется период 12 — начала 13 в., нередко называемый эпохой Низами. Это было время, отмеченное значительным подъемом ремесленного производства, оживлением внутренней и внешней торговли, интенсивным ростом городов. Ганджа, Байлакан, Шемаха, Нахичевань, Баку, Шамхор, Тебриз, Ардебиль и другие города были также крупными культурными центрами.

В 11—12 вв. жили и работали выдающиеся деятели азербайджанской культуры: философ Бахманяр ибн Марзбан, астроном Фсридаддин Ширвани, поэт Афзаладдин Хагани, а также самый выдающийся деятель культуры того времени Низамаддин Ильяс Низами Ганджави (1141 — 1209), автор прославленных пяти поэм — «Хамсе» («Пятерица»). По своему мировоззрению Низами стоял выше многих своих современников. В его произведениях звучит глубокое уважение к человеческому труду, сочувствие к

угнетенным, осуждение деспотизма. В философских взглядах Низами есть элементы диалектики — он признавал закономерность изменения мира, хотя его представление о путях этих изменений и было идеалистическим. Культура, которую представляли Низами и Хагани, носила ярко выраженный светский характер и по своей общей гуманистической направленности была созвучна грузинской культуре того времени, связанной с именем Шота Руставели.

Наряду с наукой и литературой выдающихся успехов в этот период добились зодчие и художники Азербайджана. На протяжении 11—13 вв. в архитектуре Азербайджана происходил процесс сложения основных типов монументальных построек, ставших характерными для развития зодчества и в более позднее время. Отдельные сохранившиеся памятники, а также сообщения современников свидетельствуют о том, что в крупных городах Азербайджана в 11—13 вв. шло интенсивное строительство, возводились городские стены, оборонительные башни, дворцы, мечети с минаретами, мавзолеи, бани и другие постройки, а на важных торговых магистралях строились укрепления, караван-сарай, водохранилища, мосты. Основными строительными материалами в средневековом Азербайджане были камень, сыр-цоый и обожженный кирпич. Одной из важнейших конструктивных задач, которые интересовали азербайджанских зодчих этого времени, явилась разработка сводчатых и купольных перекрытий. В архитектурно-композиционном отношении важное значение приобрели порталы, отмечающие вход и фасад здания, купола и башнеобразные минареты. Заметное и все возрастающее место стала занимать система декора. В кирпичных постройках применялась главным образом геометрическая орнаментация. Со второй половины 12 в., когда стали использоваться кирпичи, покрытые голубой глазурью, архитектурный декор обогатился цветом. Широко употреблялся эпиграфический орнамент — надписи, вkomпопованные в общую систему узора и подчас содержавшие имена заказчиков и зодчих. В нишах порталов и на карнизах часто применялись сталактиты, а в некоторых сооружениях в качестве архитектурных украшений использовались скульптурные рельефы из камня.

Как и всюду в эпоху феодальной раздробленности, в азербайджанском зодчестве 11—12 вв. сложились местные школы, которые довольно четко объединяются в два основных художественно-стилевых направления: ширвано-апшеронское, распространенное в северо-восточных областях страны, и нахичеванское, охватывающее по преимуществу юго-запад Азербайджана. Позднее, в 15 — 16 вв., большое значение получила южная (тебризская) школа зодчества. Для ширвано-апшеронского направления характерны постройки из камня; для нахичеванского — из кирпича. Однако различие материала лишь отчасти определяет их особенности. При общности архитектурных типов существовали, по-видимому, разные задачи, ставшие перед зодчими в зависимости от конкретно-исторических условий развития каждой из областей страны. Так, в районе Апшеронского полуострова, где в 12—14 вв. было много мелких враждовавших между собой феодальных владений, возводились многочисленные небольшие по размеру оборонительные сооружения. Напротив, в городах и центрах больших государственных образований много внимания уделялось строительству крупных культовых и светских сооружений. Все это наложило отпечаток на художественные черты построек.

Памятники ширвано-апшеронской группы, как правило, производят впечатление массивностью тяжеловесных архитектурных форм, которым соответствуют скупое примененные орнаментальные детали. Художественно-образный строй этих зданий определяется в первую очередь четким силуэтом и общей выразительностью архитектурных объемов. В отличие от них памятники нахичеванской группы выделяются изяществом облика, гармоничным, подчас изумительно тонким сочетанием монументальности общего решения с богатством декоративных деталей.



Банковские камни. Фрагмент фриза.

Главным центром ширвано-ашперонской школы, вероятно, была Шемаха — столица Ширваншахов; однако в Шемахе, которая неоднократно разрушалась землетрясениями и не щадила завоевателями, нет старых построек. Одним из наиболее ранних памятников этой школы является выстроенный из камня минарет Сынык-кала в Баку (1078). Сравнительно невысокий, массивный и приземистый, этот минарет похож на крепостную башню, верх которой вместо машикулей украшает пояс крупных сталактитов, поддерживающих балкон с каменной оградой.

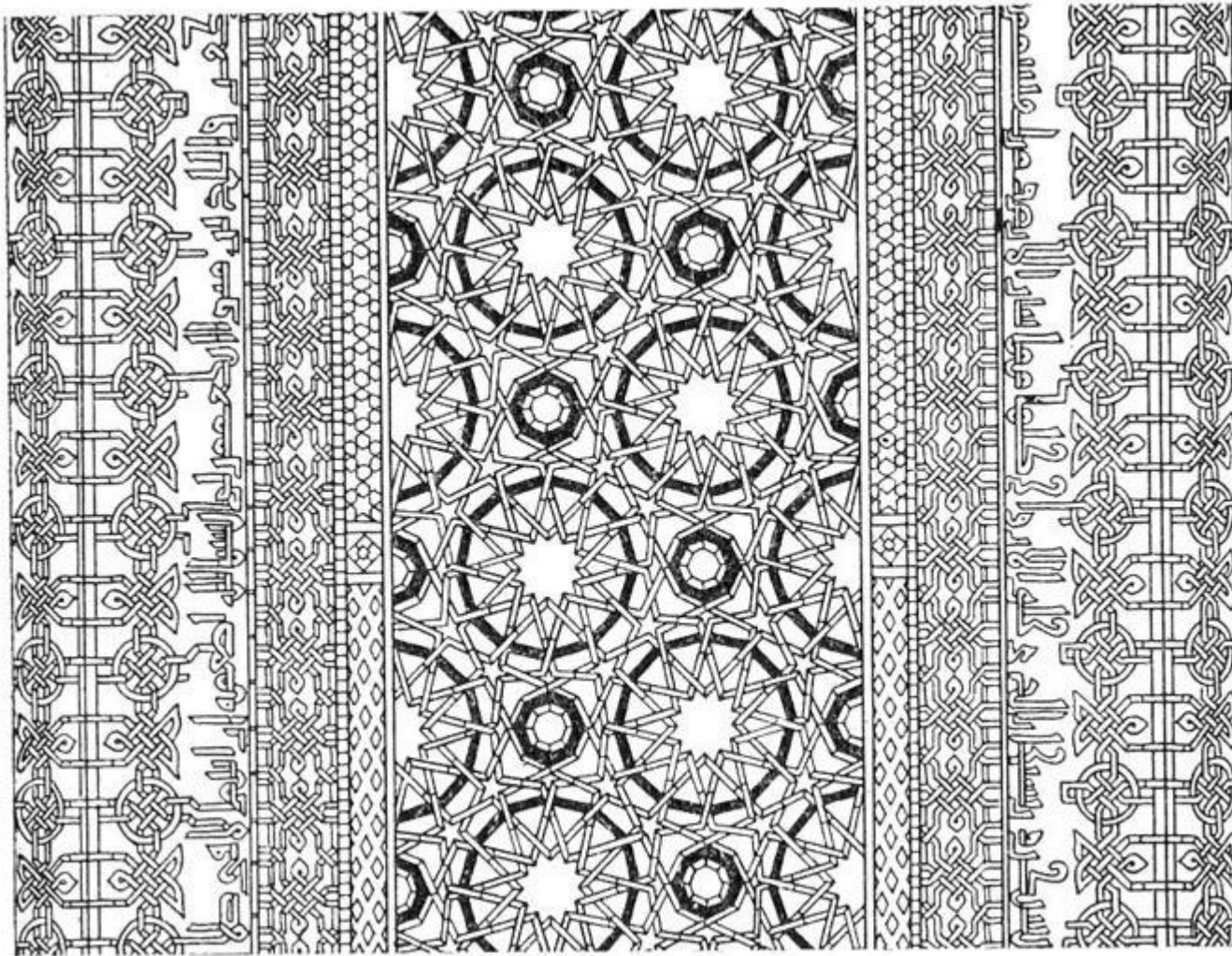
По всей вероятности, в первой половине 12 в. была сооружена «Девичья башня» в Баку. Это грандиозная постройка высотой около 30 м. назначение которой точно не определено. Она состоит из круглой башни с восемью ярусами внутри и связанного с ней монолитного массивного выступа, прямоугольного в плане.

Об архитектуре средневековых крепостей и замков дают представление многочисленные оборонительные сооружения Апшеронского полуострова, среди которых следует назвать относящиеся к 13 — 14 вв. замки в селениях Гаманы, Мардакян (илл. 65) и Нардаран. В мощных формах прямоугольных и круглых башен-донжонов, господствующих над окружающей местностью, и в суровой глади крепостных стен, укрепленных на углах массивными башенками, ярко и цельно выразился характер монументальной архитектуры феодального Азербайджана.

Интересный памятник представляет также укрепление в Бакинской бухте, известное под названием Баиловских камней. В результате подъема уровня Каспийского моря это сооружение в течение ряда столетий находилось под водой и лишь недавно стало

доступно изучению. В верхней части стены в виде фриза сплошной лентой тянется высеченная в камне надпись, содержащая дату постройки — 1234/35 г. и имя строителя — Зайваддина ибн Абу Рашида. Между буквами надписи вкомпонованы рельефные изображения животных, птиц, человеческих голов и фантастических существ (J>ис. на стр. 109). Некоторые изображения исполнены в высоком рельефе, почти что объемно, с расчетом на выразительный эффект светотени; другие — высечены лишь графическим контуром или в очень невысоком рельефе. Вполне допустимо, что над исполнением этих рельефов работали различные мастера. Изображения очень интересны. Во-первых, к ним по стилю близки каменные рельефы из селения Кубани, а также украшения бронзовых котлов, происходящих из южного Дагестана. В этих памятниках, как и в рельефах Баиловских камней, сохранились традиции культуры древней Кавказской Албании. С другой стороны, изображения фриза стилистически близки азербайджанскому прикладному искусству того времени — металлическим сосудам в виде фигур животных, мотивам зверей и птиц, исполненным в росписях на керамике.

Первые датированные памятники нахичеванской архитектурной школы относятся к 12 в. Это башнеобразные мавзолеи-усыпальницы и одновременно мемориальные сооружения, воздвигнутые для прославления в веках богатства и могущества феодальных правителей. Происхождение кавказских башенных мавзолеев как архитектурного типа еще недостаточно выяснено, но, по-видимому, восходит к глубокой древности. Получившие распространение на Кавказе, в северных областях Ирана и в некоторых частях Средней Азии башенные мавзолеи в каждом из этих районов обладают своими архитектурно-строительными особенностями. В Азербайджане башенные мавзолеи имеют подземную усыпальницу в виде многогранного или крестообразного в плане склепа с низким, иногда почти плоским сводом и надземную часть, состоящую из облицованного камнем цоколя, основного объема башни и конусообразного или пирамидального перекрытия; внутри башни — высокое чаще всего многоугольное помещение, перекрытое куполом. Классический тип этих построек представляют древнейшие башенные мавзолеи Азербайджана — усыпальницы Юсуфа ибн Кусейира и Момине-хатун, воздвигнутые в Нахичевани (первая в 1162, а вторая в 1186 г.) зодчим Аджеми ибн Абу Бекром. Мы не знаем пока биографии этого выдающегося азербайджанского мастера, который считается основоположником нахичеванской школы зодчества. Однако созданные им памятники достаточно ясно рисуют его творческий облик. Уже раннее его произведение — мавзолей Юсуфа, восьмигранная постройка из кирпича, увенчанная пирамидальным шатром, — свидетельствует об умении зодчего добиться большой художественной выразительности предельной простотой и строгостью форм. Грани постройки покрыты крупными облицовочными блоками, на которых из кирпича, закрепленного раствором, выложен рельефный узор, состоящий из геометрических фигур. Гладкое пирамидальное перекрытие контрастирует с узорной поверхностью стен и отделено от них широким фризом с крупной рельефной надписью.



Фрагмент орнамента мавзолея Момине-хатун в Нахичевани.

Мавзолей Момине-хатун, воздвигнутый на четверть века позднее, является шедевром средневековой архитектуры (илл. 63). Разрабатывая ту же архитектурную тему — высокой многогранной башни, богато декорированной узором, — зодчий создал поэтически-возвышенный художественный образ. Десятигранная башня, в свое время увенчанная шатровым перекрытием, отличается удивительно стройными пропорциями, изяществом и пластикой формы, красотой силуэта. Каждая грань украшена неглубокой стрельчатой со сталактитами нишей, вписанной в прямоугольное обрамление. Ниши не только обогащают поверхность стены, но, ритмично повторяя и как бы умножая общий абрис башни, создают впечатление богатства архитектурных форм. Членение стен по горизонтали завершает венчающий башню фриз с надписью и широкий карниз из сталактитов. Как и в мавзолее Юсуфа, грани башни покрыты слегка рельефным узором, выполненным в той же технике.

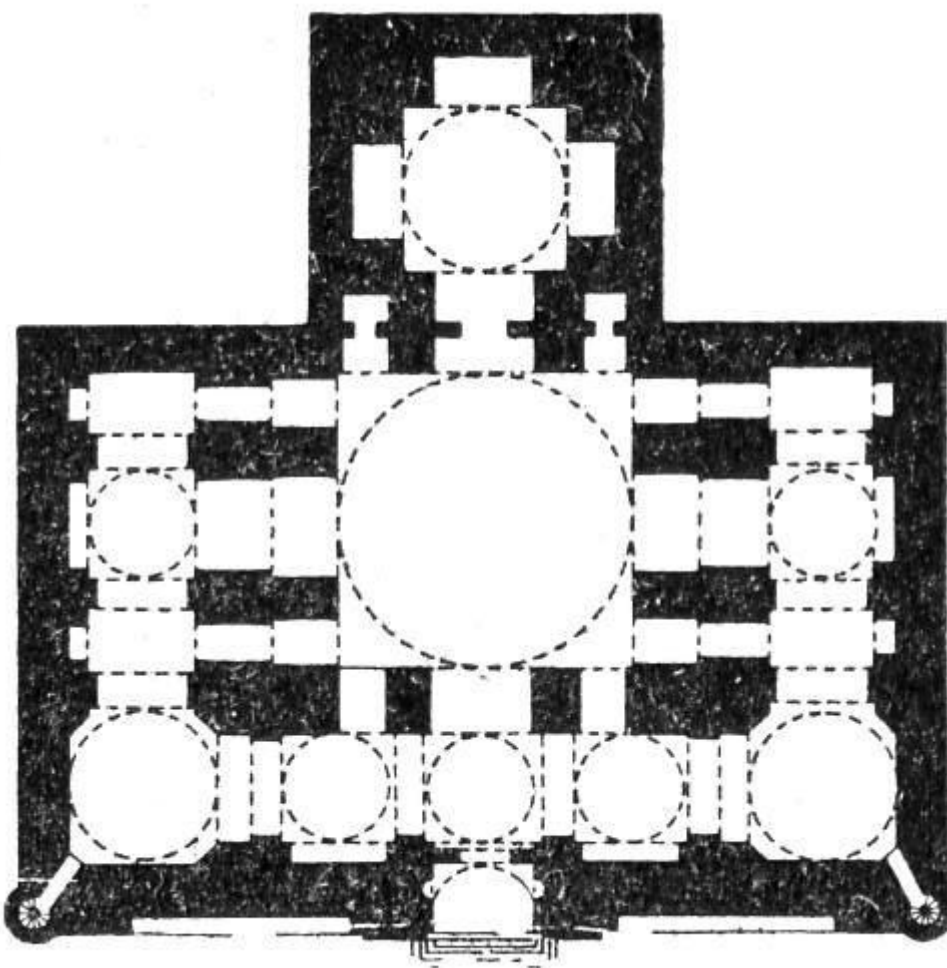
Здесь сложнее и богаче геометрическая плетенка, похожая на кружево, наброшенное на поверхность стен. Лента с орнаментализированными надписями окаймляет с трех сторон каждую грань постройки. Узор заполняет тимпаны ниш и ячейки сталактитов. И наконец, привнесено новое качество в цветовой строй узора: в орнамент включены бирюзовые изразцы, которыми выложены многоугольные фигуры на каждой грани, контуры сталактитов и рельефно выступающие крупные прямолинейные буквы венчающего фриза (илл. 62).

Мавзолей Момине-хатун воздвигнут в возвышенной части города. Его силуэт прекрасно вписан в окружающий горный пейзаж. Топко найденные пропорции, ритм архитектурных форм воспринимаются еще издали. Вблизи поражают богатство деталей и их изумительно гармоничная связь с монументальным целым. Не без основания создатель этого прекрасного памятника поместил на фризе надпись: «Мы уходим, мир остается. Мы умрем, этот остается памятью. . .»

К мавзолею Момине-хатун по типу примыкают, хотя в большинстве своем уступают ему по совершенству исполнения, некоторые памятники Южного Азербайджана: мавзолей Уч-гумбес в Урмии, мавзолей Гей-гумбес в Мараге (1196) и другие. Интересный пример сходства с архитектурным декором Момине-хатун показывает сложенный из камня мавзолей близ селения Джуга (конец 12—13 в.). Мавзолей состоит из высокой нижней части и многогранного второго яруса, декоративные ниши которого заполнены геометрическим узором нахичеванского типа (илл. 64). Кажущийся ажурным верхний ярус красиво вырастает из массивной кубической нижней части постройки.

В 13 столетии Азербайджан подвергся опустошительному нашествию монголов. Лишь к середине 14 в. государство Ширваншахов вновь восстановило свою независимость в пределах северного Азербайджана. Нашествие иноземцев, тяжелым бременем легшее на плечи трудового населения, не остановило, однако, дальнейшего развития культуры и искусства. 14—15 столетия отмечены созданием очень значительных в художественном отношении произведений монументальной архитектуры. Продолжается возведение башенных мавзолеев, среди которых особенно выделяются мавзолей в селении Карабаглар и мавзолей в Барде, построенный, согласно сохранившейся надписи, зодчим Ахмедом ибн Эйюбом из Нахичевани в 1322 г.

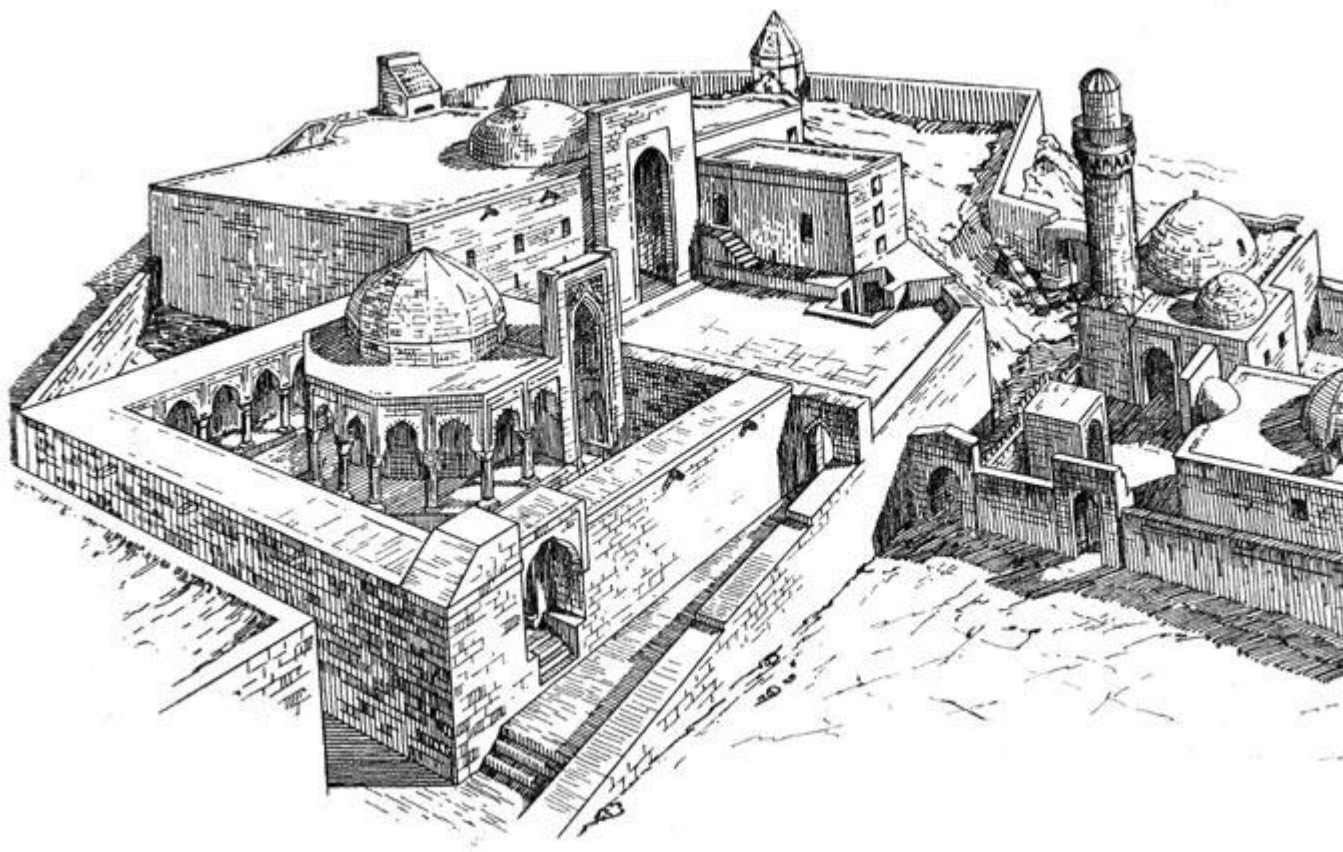
Строители мавзолеев унаследовали архитектурные традиции нахичеванской школы 12—13 вв., но обогатили их существенно новыми чертами. Поверхность стен снаружи засияла яркими красками поливных изразцов. От цоколя и до самого верха постройки украшены своеобразным узором, состоящим из арабских букв, образующих слово «аллах». Эти монограммы, выложенные бирюзово-голубыми изразцами на красновато-желтом фоне неглазурованного кирпича, повторяясь, образуют звучный по цвету, динамичный, эмоционально выразительный узор. Красочный эффект усиливают проходящий по верху башен широкий фриз с белой надписью на темно-синем фоне и богато отделанные многоцветной мозаикой порталы. Вероятно, цветными изразцами были украшены и шатровые покрытия мавзолеев. С ярким полихромным декором основных частей построек контрастирует гладкий каменный цоколь. Башня мавзолея в Карабагларе как бы составлена из двенадцати мощных круглых полуколонн, плотно приставленных одна к другой (илл. 66). Этот «гофрированный» архитектурный объем прорезан четырьмя порталами, помещенными на взаимно перпендикулярных осях постройки. Здание мавзолея в Карабагларе было связано с группой сооружений, от которых сохранились лишь два минарета, фланкирующие небольшой портал. Подобный архитектурный ансамбль окружал и мавзолей Момине-хатун в Нахичевани.



Голубая мечеть в Тебризе. План.

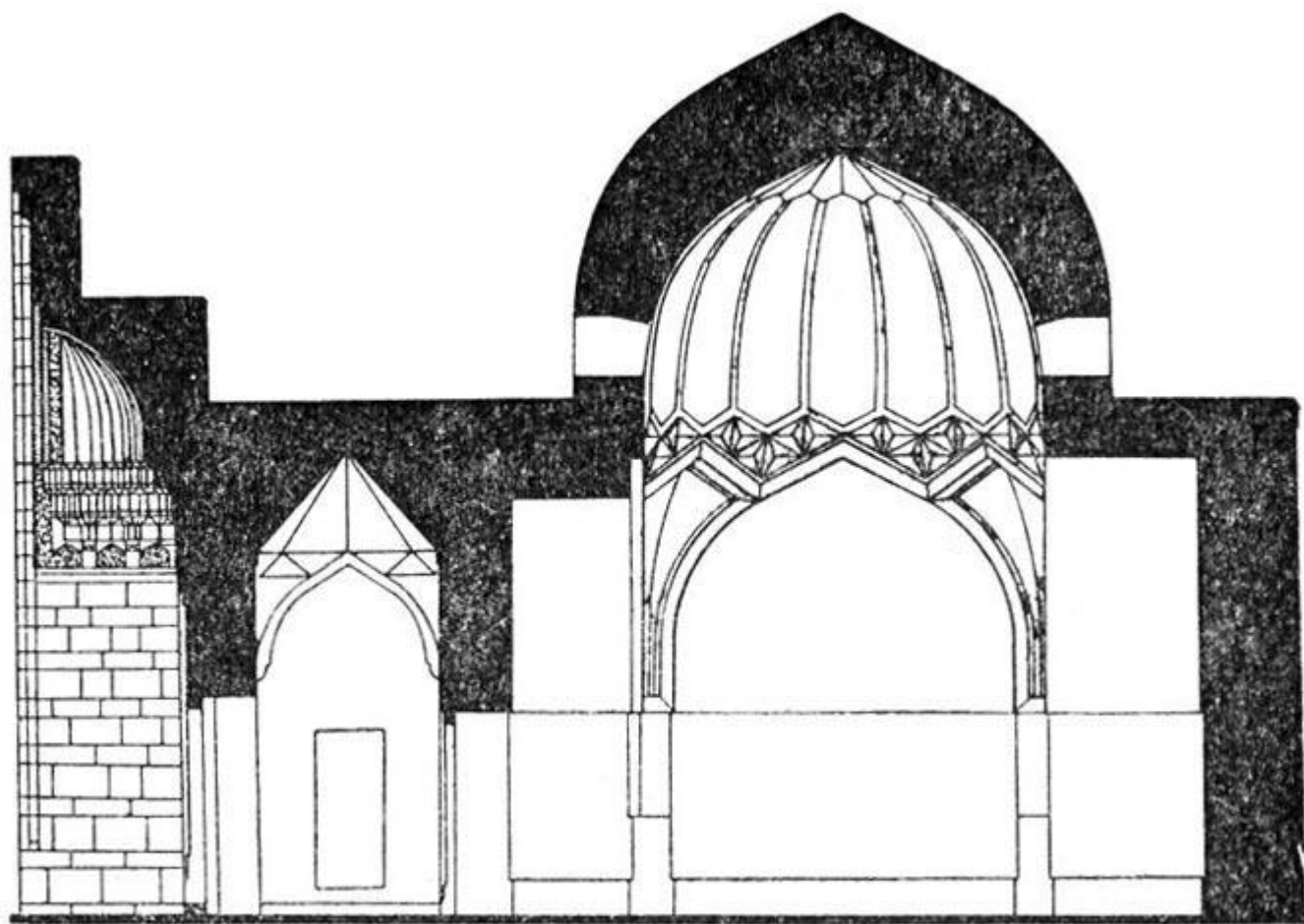
С 14 в. крупным экономическим и культурным центром стал Тебриз в Южном Азербайджане. Примечательно, что с Гебризом связаны имена многих азербайджанских зодчих и мастеров художественного ремесла, работавших не только на родине, но и в Иране, в городах Средней и Малой Азии. О совершенстве тебризской школы зодчества свидетельствуют величественные руины Голубой мечети, сооруженной в 1465 г. архитектором Ниматулла. Здание мечети представляет интереснейший пример величественной портално-купольной постройки. Мастерство, с каким решена архитектурно-композиционная задача и верно найдены пропорции отдельных частей здания, — свидетельство того, что этого типа монументальные постройки уже имели в Азербайджане сложившуюся и развитую традицию. Большой купол опирался на тромпы и был конструктивно связан с галлеей, окужавшей центральное помещение с трех сторон и также имевшей купольные перекрытия. Свое название мечеть получила по великолепному убранству стен и портала цветными изразцами синего, белого, бирюзового и других тонов.

Изразцы находили применение и в каменной архитектуре ширвано-апше-ронской школы, но лишь в убранстве интерьера. Примером может служить мавзолей Пир Хусейна на реке Пирса-гат (13 в.), интерьер которого был украшен люстровыми полихромными плитками, покрытыми тонким узором и рельефными надписями. Мавзолей включен в комплекс ханега — мусульманского монастыря, постройки которого (мечеть, минарет, стены с башнями) представляют архитектурную композицию, сложившуюся на протяжении 13 — 15 вв.

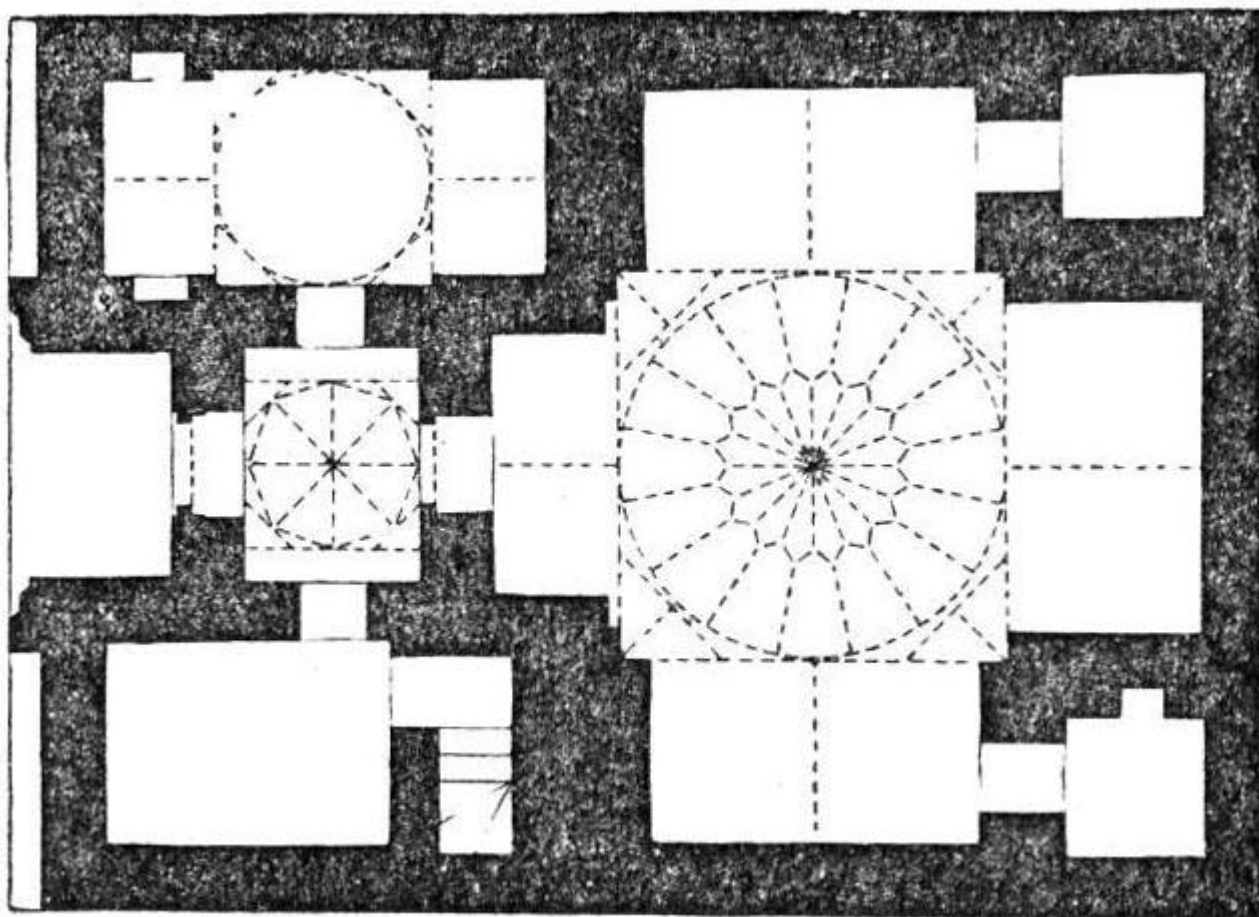


Дворец Ширваншахов в Баку. Общий вид ансамбля.

Самым выдающимся архитектурным памятником Азербайджана 15 в. является дворец в Баку, ставшем к этому времени столицей Тшрвайшахов (илл. 68). Дворец расположен в самой возвышенной части старого города. Основные постройки дворцового комплекса строились разновременно на протяжении столетия. К большому многоугольному по своей конфигурации главному зданию с севера примыкает Диванхане, а на особой расположенной несколько ниже террасе размещены дворцовая мечеть и усыпальница Ширваншахов. К югу от дворца в отдельном двореке высятся шестигранный мавзолей и руины «старой» мечети. Вряд ли весь этот комплекс зданий строился по заранее составленному плану. Тем не менее далее сейчас, когда вокруг выросли новые постройки, ансамбль дворца производит целостное художественное впечатление. Его строители опирались на вековые традиции ширвано-апшеронского зодчества. Прекрасно владея мастерством каменной кладки, они создали четкие кубические и многогранные архитектурные объемы, оттенив гладь их стен богатейшим резным узором. Традиция и высокий художественный вкус позволили каждому из зодчих воспринять архитектурный замысел своего предшественника, творчески развить его и обогатить. Разновременные постройки объединены единством масштабов, а также ритмом и соразмерностью основных архитектурных форм — кубических объемов зданий, куполов, порталов. Вместе с тем живописная композиция зданий дворца превосходно связана с окружающим приморским ландшафтом. Величественный образ дворцового ансамбля, высящегося над городом-крепостью, утверждал и прославлял его властителей.

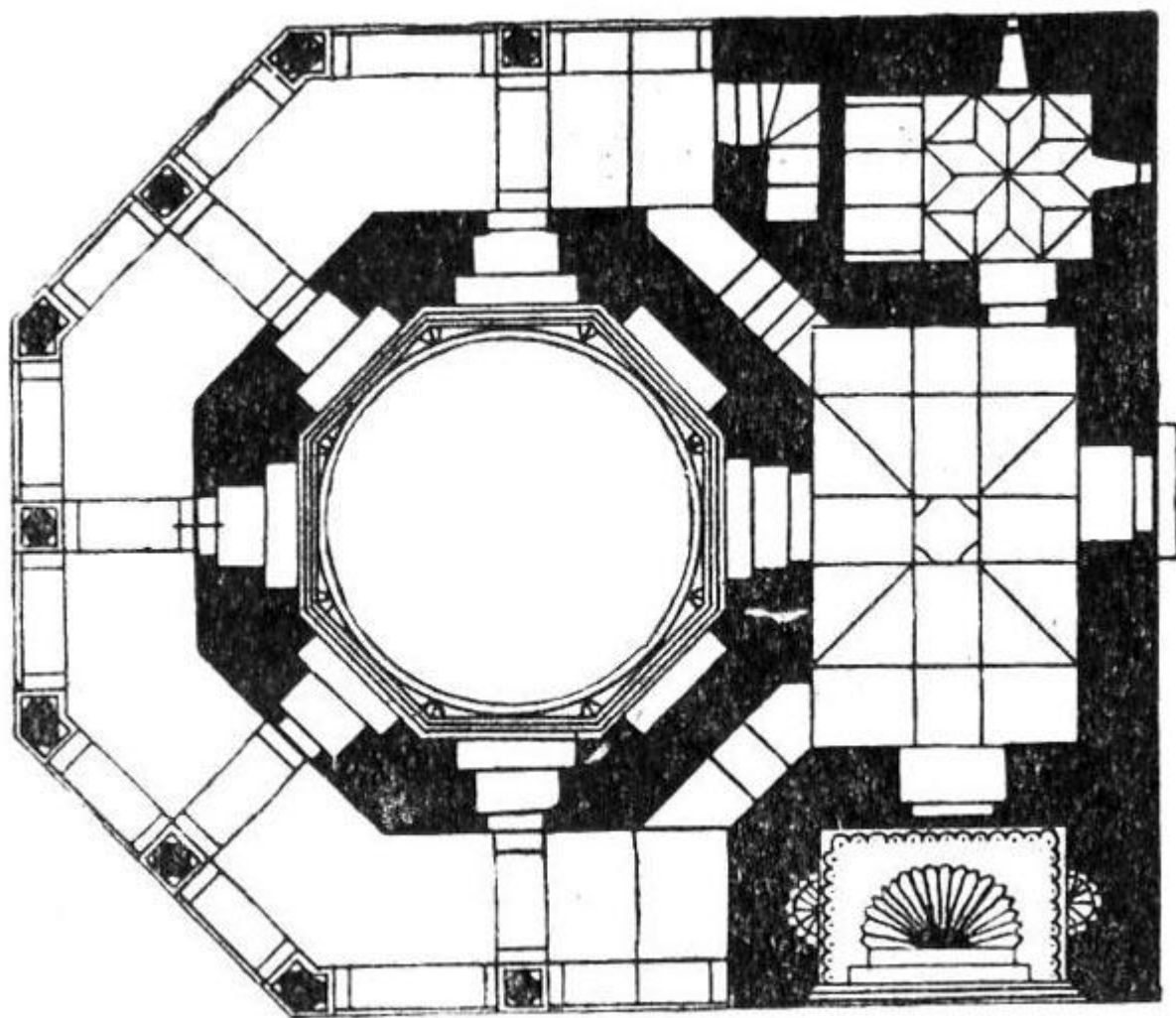


Усыпальница Ширваншахов в Баку. Разрез.



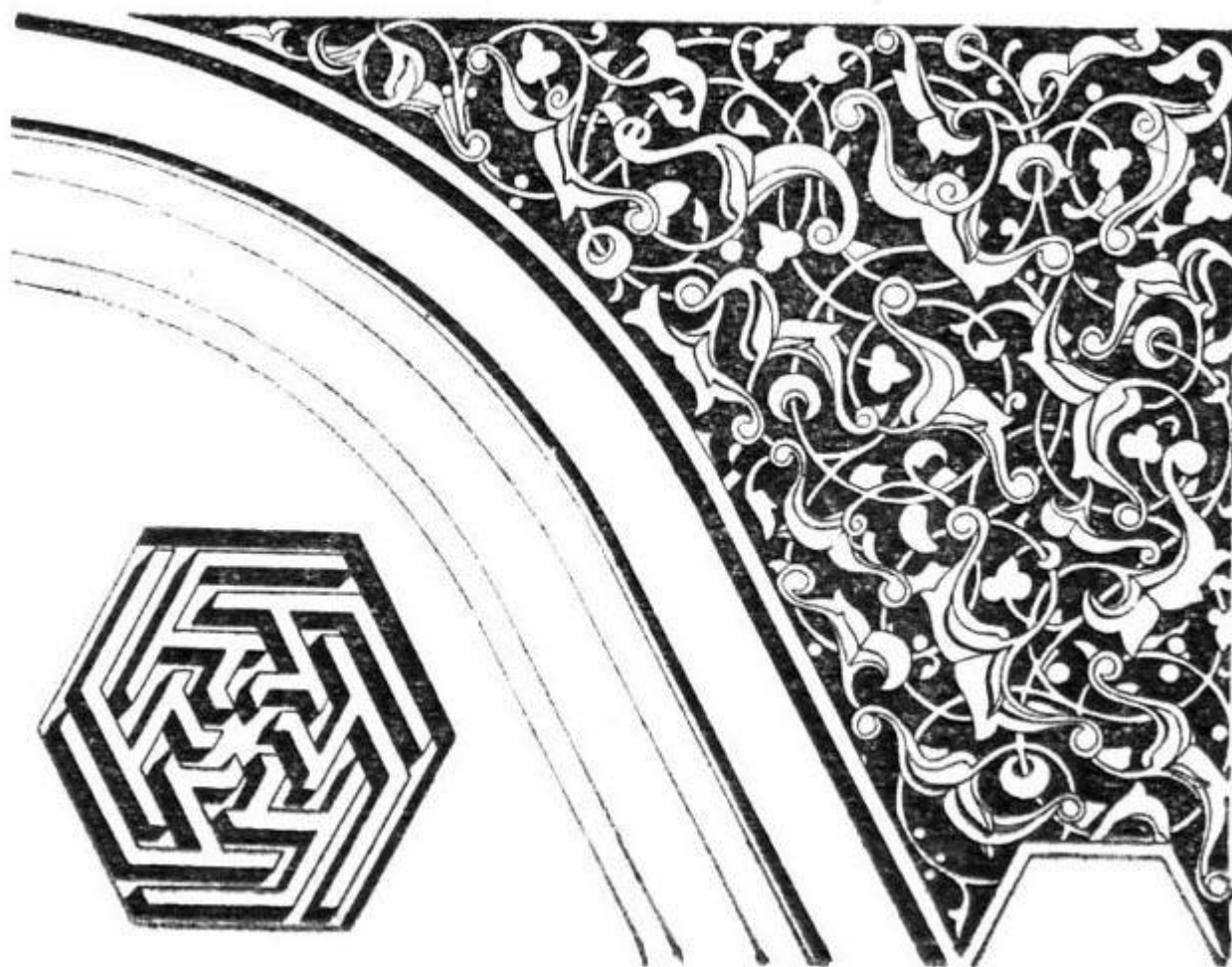
Усыпальница Ширваншахов в Баку. План.

Согласно надписи, здание усыпальницы Ширваншахов построено в 1435 г. В его крестчатом алане видны общие для всего Закавказья традиции крестовокупольных монументальных сооружений. В интерьере обращает внимание система парусов, поддерживающих изящно граненный свод купола). Портал усыпальницы украшен превосходным резным узором. Рядом с дворцовой мечетью (1442 г.) возвышается каменный минарет характерной для Азербайджана формы. Он состоит из высокой гладкой, слегка сужающейся вверх цилиндрической башни, внутри которой заключена винтовая лестница. Башню завершает балкон со сталактитовым карнизом, под которым помещен фриз с рельефной надписью. Верх минарета украшает небольшой массивный столб с ребристым полусферическим покрытием. В отличие от минаретов других стран Среднего Востока азербайджанские минареты не поражают зрителя тонким изяществом орнаментики и богатством архитектурно-декоративных плетений. Они красивы четкостью своего силуэта и простотой формы.



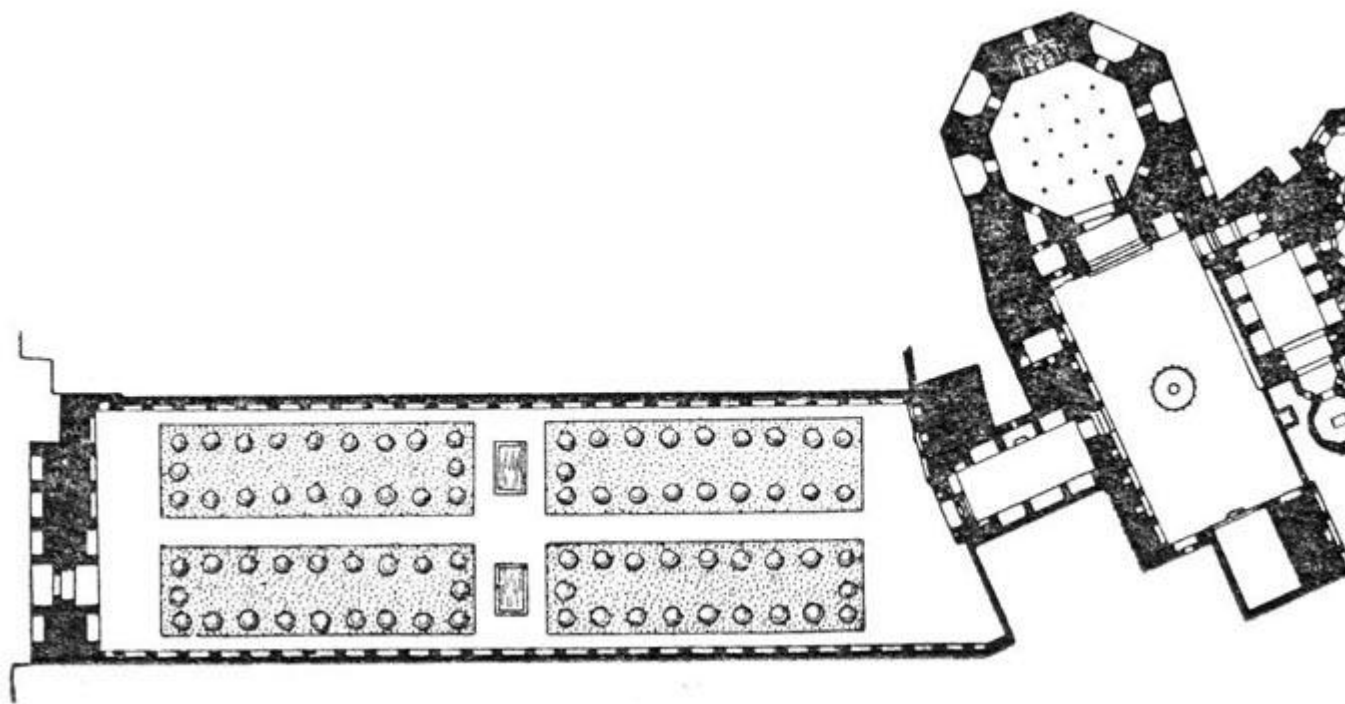
Диванхане в Баку. План.

Оригинальной архитектурой выделяется Диванхане, по последним предположениям, тоже построенная как усыпальница в конце 15 в. (илл. 69). Восьмиугольная купольная ротонда окружена колоннадой, к которой с одной стороны примыкает высокий изящных пропорций портал. Все это сооружение помещено в квадратном дворе, три стороны которого украшены такими же арками и колоннами. Многогранные каменные колонны, граненые капители и высокие стройные арки чередуются в спокойном ритме. Архитектуру Диванхане обогащают орнаментальные мотивы на капителях колонн и богатый резной узор, заполняющий тимпаны портала и арок ротонды (илл. 70). Освещенный яркими лучами солнца, четкий рельефный узор контрастно выделяется на фоне гладкой сероватой каменной кладки.



Диванхане в Баку. Фрагмент орнамента.

Мотивы узора, украшающего стены бакинского дворца, восходят к орнаментам, которые можно встретить на памятниках 12—13 вв., но мастера-художники 15 столетия придали композициям новый характер. В резьбе Диванхане преобладает сложный растительный узор, состоящий из переплетающихся спиралевидных стеблей с плавно изогнутыми листьями и многолепестковыми цветочными розетками. Резьба носит плоскостной характер, но отличается тонкой моделировкой деталей, придающей своеобразную пластичность рельефу, который производит впечатление ювелирной работы. В архитектуре отдельных зданий дворца Ширваишахов наряду с местными традициями есть черты, созвучные зодчеству Малой Азии и Ирана, но в целом бакинский ансамбль представляет уникальный по композиции и по мастерству выполнения памятник, не имеющий себе подобных в других городах Востока.



Культовый комплекс в Ардебиле. План.

Среди архитектурных произведений 16 в., когда Тебриз стал столицей государства Софевидов и одним из крупнейших экономических и культурных центров на Среднем Востоке, наиболее интересен культовый комплекс в Ардебиле, возникший вокруг мавзолея шейха Сефи. Своеобразно спланированы замкнутые дворики, цепь которых завершается группой многогранных купольных зданий. Стены построек покрыты цветным узором из глазурованных кирпичей и резной керамической мозаики.

В 18 в. архитектура Азербайджана теряет монументальный характер. Дворцы правителей небольших феодальных ханств, на которые распался Азербайджан, воспроизводят тип народного жилого дома, увеличенный в размере и богато украшенный. Лучшая дворцовая постройка 18 в. сохранилась в Пухе. Жилые дома этого времени разнообразны в зависимости от климатических и бытовых условий. Для украшения народных жилищ применялись резьба по дереву, цит-ная (иногда с розным рельефом) штукатурка и росписи красками.

Стенные росписи в Азербайджане известны лишь по памятникам 18—19 вв. Гораздо полнее наше представление о средневековой азербайджанской миниатюре, которая достигла большого расцвета и заняла видное место в истории искусства Среднего Востока.

В конце 13 — начало 14 в. сложились новые художественные центры, главным образом в столицах монгольских правителей, куда, часто насильственным путем, привлекались лучшие художники и каллиграфы и где создавались мастерские по переписке и оформлению книг. В тебризской школе этого времени формировался новый образный строй миниатюры, в котором переплетались различные художественные тенденции. Стилиевое единство еще не было достигнуто, изобразительные средства, специфические для искусства миниатюры, еще не откristаллизовались. Мастера тебризской школы в этот период прошли своеобразный этап ученичества, многое воспринимая, а многое и перерабатывая по-своему.

Наиболее ранние произведения исполнены в придворных мастерских ильханов (Монгольские ханы, владевшие Ираном, Закавказьем и Ираком.), а также в мастерских городка Руб-и Рашиди, который был создан в окрестностях Тобриза всзирем ильхана, врачом и историком Рашидаддином. 1291 годом датируется «Манафи ал-хайаван» («Описание животных») — своего рода восточный «Бестиарий», характерное для средневековья литературное произведение, которое содержит описание зверей и их аллегорическое истолкование.

В иллюстрациях «Манафи ал-хайаван», над которыми работало несколько мастеров, сосуществуют различные художественные тенденции. В некоторых листах, изображающих то львов, то медведей, то ланей, лаконичная целостная композиция, в которой на гладком фоне выделены крупным планом фигуры животных, свидетельствует о воздействии традиций арабо-месопотамской миниатюры 13 в. Повадки и движения зверей переданы с большой наблюдательностью. Вместе с тем в некоторых миниатюрах усиливается орнаментальное начало.

В других иллюстрациях «Манафи ал-хайаван» художники используют принципы китайской живописи тушью, отказываются от многоцветности, обращаются к графической манере письма. Воздействие китайского искусства для 14 в. вполне исторически закономерно. Монгольские ильханы охотно привлекали к своему двору китайских ученых — врачей, астрономов, математиков, а также искусных китайских художников. Обращение тебризских мастеров к образцам китайского искусства не всегда было равноценным. Иногда оно приобретало характер откровенного и притом достаточно грубого копирования. Однако более важны другие примеры, свидетельствующие о том, что знакомство мастеров миниатюры с живописью Китая несомненно способствовало расширению их художественного кругозора, побуждало к смелым новым исканиям. Китайские влияния были органически переработаны, а затем, к тому времени, когда в миниатюре была выработана самобытная образная система, отброшены.

Процесс творческого усвоения традиций китайской живописи с большой ясностью проявился в иллюстрациях к «Сборникам летописей» Рашидаддина 1306 — 1314 гг. Сюжеты миниатюр этого обширного труда, который содержит исторические сведения о народах Азии и Европы, весьма разнообразны. Воссоздающие облик людей той эпохи, их костюмы, бытовое окружение и предметы утвари, они чрезвычайно интересны для историка материальной культуры. Не меньшую ценность представляют эти иллюстрации и как произведения искусства.

В миниатюре, изображающей пророка Али с соратниками, собравшимися в военный поход, запечатлена группа всадников-монголов (илл. 67 а). В передаче движений людей, их оживленной жестикуляции, объемных, выявляющих форму тела складок одежд заметна связь с традициями арабо-месопотамской миниатюры. В то же время в этом произведении решены новые задачи. Внимание привлекает смелая композиция. Фигуры всадников изображены по сторонам листа, кони стоят друг за другом, как бы образуя своеобразные «кулисы». В центре — просвет, и вдали за фигурами видна причудливая по форме маленькая скала. Именно туда и направляют свой путь воинственные всадники; здесь очевидна попытка передать реальное, развивающееся в глубину пространство.

В иллюстрациях «Сборника летописей» воздействие искусства Китая проявлялось в деталях архитектуры, костюмах и в колорите — блеклом, золотисто-коричневой тональности. Однако плодотворнее и глубже сказалось оно в ощущении окружающего мира, расширяющем восприятие человека. Поэтому особого внимания заслуживает обращение мастеров «Сборника летописей» к пейзажу. Было бы ошибочным представить

себѣ, что тебризские художники механически переносили в миниатюру принципы перспективного изображения пространства китайской живописи. Художники «Сборника летописей» часто располагали изображение не в глубь листа, как китайские живописцы, а вверх, по его плоскости. В одной из миниатюр причудливой формы индийские горы поросли редкими, порой несоразмерно большими деревьями; на неродном плане — рока с плавающими в ней рыбами и лебедями. Явно заимствован мотив традиционного китайского пейзажа «шань-шуй» («горы — воды»). Но здесь ландшафт как бы распластался на плоскости, при этом очертания гор и деревьев, вздымающихся к небу, заполняют собой почти весь фон листа. Исчезло столь характерное для китайской живописи ощущение объемной формы и пространственной глубины, все подчинилось декоративному восприятию. Отсюда резкая очерченность контуров, почти узорчатость линий.

Подчинение китайских влияний художественным традициям народов Среднего Востока может служить отличительным признаком последующего развития миниатюры Гебриза. Вместе с тем не меньшее значение имеет и сам факт дальнейшего, более углубленного постижения художниками реальной действительности. Все это нашло яркое выражение в замечательных миниатюрах большого тебризского «Шах-наме» (1330—1340 гг.), рассеянных ныне по различным музеям и коллекциям. Несмотря на некоторые черты стилистического отличия, иллюстрации «Шах-наме» представляют собой единое художественное целое.

Одна из лучших миниатюр изображает момент перед казнью последнего парфянского царя Ардаиана, который был взят в плен Ардаширом, создателем новой, Сасанидской династии (илл. 67 б). В этом произведении отчетливо выражена тенденция к передаче реальной действительности. В основе изображения лежит действенный конфликт, и который вовлечены все участники события, намечены их взаимоотношения. Властный Ардашир, поверженный Ардаван, лицо которого подобно маске страдания, «устрашающая» свирепость палача, стража с грубыми лицами, свита царя, спешащая на быстроногих конях поскорее увидеть происходящее, — «се это воспринимается как проявление единого драматического действия. Наиболее выразительны фигуры свиты; свободно передан стремительный бег коней.

Художником достигнуто удивительное равновесие между впечатлением реальности и декоративным эффектом. В миниатюре плоский, гладкий золотисто-оливковый фон. В композиции крупные фигуры действующих лиц расположены овалом, в пределах пространственной, хотя и очень неглубокой зоны. Большой смелостью отличается мотив выдвинутой вперед фигуры воина; он стоит на краю ограничивающей миниатюру рамы. При этом фигура его плоскостна, особенно характерно изображение ног в профиль. Объемная трактовка тканей одежд как бы нейтрализована обилием узора в некоторых костюмах — доспехах воинов и особенно палате Ардавана, который состоит из словно прочерченных по линейке разноцветных полос. Хотя изображены лишь одно могучее дерево китайского типа и почва, создается ощущение пространственной среды, в которой происходит действие. В колорите сопоставлены крупные темно-синие, красные, синезеленые и белые пятна, но преобладает неяркий золотисто-оливковый общий тон.

В иллюстрациях большого тебризского «Шах-наме» проявились черты, которые характеризуют определенный этап в развитии не только азербайджанской, но и всей средневековой живописи Востока. Этот период своеобразного накопления жизненных впечатлений, наблюдения натуры, передачи человеческих эмоций представляет собой важное звено в процессе постижения художниками реальной действительности.

Дальнейший путь идет уже к миниатюре 15 —16 столетий, образный строй которой отличается значительной сложностью и изощренностью.

О тебризской миниатюре 15 в. паши сведения пока очень скудны. Однако известны имена художников, и существует даже предположение, что учителем знаменитого Бехзада был Пир Сейид Ахмед из Тебриза.

Расцвет тебризской школы миниатюры относится к 16 в. Сюда после окончательного распада Тимуридской империи стекались ученые, писатели, каллиграфы и живописцы. Многие гератские художники переселились в Тебриз. Среди них находился и Бехзад. Уже пользовавшийся широкой известностью, знаменитый художник был приближен к сефевидскому двору и поставлен во главе дворцовой библиотеки и тебризских художников. Об этом говорит первый известный нам в истории феодального Востока письменный указ шаха Исмаила, в котором Бехзад назван чудом века и образцом для живописцев. Бехзад стал учителем крупнейших азербайджанских художников 16 в. К сожалению, судить о его творчестве в годы пребывания в Тебризо довольно затруднительно. Подписные миниатюры мастера (если они существовали) пока что не выявлены, а с атрибуциями на основании стилистических и прочих данных но всегда можно согласиться.

Тебризская школа 16 в. является зрелым этапом в истории искусства миниатюры стран Среднего Востока. Она испытала несомненное воздействие традиции гератской школы 15 столетия. Особенно это сказалось в развитии изобразительного начала. Уверенное и свободное мастерство в передаче разнообразных движений, поз и жестов персонажей, интерес к бытовым подробностям, широкий показ пейзажа и архитектурного интерьера — все это формировалось в тебризской миниатюре в значительной мере на основе достижений гератских живописцев, и в первую очередь Бехзада. Вместе с тем ведущей тенденцией тебризской школы 16 в. стало развитие тех поэтических, условно-декоративных тенденций образного строя, которые присущи миниатюре как жанру живописи. Тебризские миниатюры словно вобрали в себя всю неиссякаемую щедрость и богатство красок. Многофигурные сложные композиции разворачиваются по всей плоскости листа. Художественные средства доведены до необычайной изощренности. Кажется, трудно создать в книжной иллюстрации что-либо более эффектное.

В целом тебризская школа 16 столетия, в которой специфика искусства миниатюры получила исключительно яркое выражение, представляет сложное и противоречивое художественное явление. Она развивалась в среде придворной культуры своей эпохи, которая наложила на нее определенный отпечаток и обусловила в значительной степени некоторые черты ее ограниченности. В то же время тебризская школа породила замечательные художественные шедевры, которые вышли за пределы требований придворной культуры. Кроме того, как во всяком искусстве, в тебризской школе 16 в. важно отделять подлинно художественные произведения от работ подражателей, живое и значительное от рутины и шаблона. В произведениях лучших художников тебризской школы изысканная декоративность миниатюры того времени была выражена с покоряющей силой. Их творческий метод основывался на поразительном умении претворить реально увиденное в глубоко поэтический, преображенный фантазией художественный образ.

Характерные черты тебризской миниатюры лучше всего могут быть прослежены на иллюстрациях к рукописи «Хамсе» 1539 —1543 гг., хранящейся в Бри. танском музее (Лондон). В украшении этого манускрипта принимали участие Ага Мирек из Исфахана и его ученик прославленный Султан Мухаммед, а также талантливые тебризские мастера

Мир Сейид Али, Мирза Али, Музаффар Али. Иллюстрации «Хамсе» — одно из самых совершенных произведений восточной живописи 16 в. Рукопись, написанная на гладко отполированной, плотной бумаге цвета старой слоновой кости, производит впечатление необычайной роскоши. Миниатюры большого размера, во весь лист. Поля заполнены рисунками, которые изображают зверей и птиц среди цветов и деревьев. Эти тонкие, легкие, полные движения золотые силуэты животных усиливают впечатление богатства и красоты манускрипта.

Несколько иллюстраций к «Хамсе» позволяют судить об особенностях искусства Ага Мирека, творческое наследие которого еще во многом остается неясным для исследователей. Ученик Бехзада, Ага Мирек предстает здесь как типичный мастер тебризской школы. Одна из его лучших миниатюр — «Ану-ширван подслушивает разговор сов». Эта крупная, великолепная по цвету миниатюра построена на подчинении реального изображения условному. Всадники — иранский царь Ануширван и его везирь — подъезжают к руинам некогда прекрасных архитектурных построек. Правдоподобно и тщательно запечатлел мастер остов разрушенных стен, с которых осыпаются на землю нарядные зеленые, темно-синие и голубые изразцы. Впечатление заброшенности усиливается и тем, что среди обломков камней проросли тонкие деревца и трава, в руинах поселились дикие животные и птицы. С большой долей реальности изображены на переднем плане не предусмотренные сюжетом фигуры двух мужчин, которые рубят деревья, и пушистый ослик, щиплющий траву.

На миниатюре все представлено правдоподобно и детально, однако в целом создается условный декоративный образ. Изображение руин, словно обрамленное прихотливыми линиями облома стен, напоминает сверкающее тончайшей игрой нежных красок драгоценное изделие. Этот поэтический приют пугливых ланей, сов и аистов, свивших здесь гнезда, является частью прекрасной природы. Фантастической красотой отличается голубовато-сиреневый тон почвы. Да и сам изящный Ануширван фигура которого выделена ярко-киноварным пятном украшенной золотом одежды, и его темно-коричневый красавец конь могут существовать только в этом сказочном мире. Трагическая суровость строк Низами, иногда перед глазами честолюбивого правителя предстало «словно труп, окровавленное село», мысль поэта о пагубности войн, разоряющих народ, остались за пределами иллюстрации. Произведение Ага Мирека светло, лирично и жизнерадостно по настроению. В тебризской школе, в которой нарастающая декоративность сопровождается широким показом бытовых подробностей, несоответствие образного строя миниатюры сюжетной идее литературного произведения становится особенно заметным.

Миниатюра мастера Мир Сейида Али изображает, как нищенка приводит на цепи Маджяуна к шатру Лейлы (илл. 72). Появление странных пришельцев вызывает испуг и изумление. Трое мальчишек забрасывают безумца камнями, собака бросается на него с лаем, встревожены служанки Лейлы, которые стоят у шатра, и особенно та, что набирала воду из ручья. Этой сценой на переднем плане или, точнее сказать, в нижней части миниатюры, по существу, исчерпывается драматический конфликт. Но он совсем не раскрыт в статичных образах главных героев. Трагические переживания влюбленных, особенно Маджнуна, страдания и самоунижение которого достигают в иллюстрируемом эпизоде поэмы высшей силы, отступают перед великолепным красочным зрелищем кочевья племени Лейлы. Миниатюра проникнута удивительно полнокровным, напряженным чувством жизни. Косые линии шатров и укрепляющих их веревок вносят в композицию живой ритм движения. Крупные белые узорчатые и темно-коричневые плоскости этих шатров, располагаясь ввысь по листу, частично закрывая друг друга, прячутся под навесом скал. Возникает типичное для зрелого стиля миниатюры впечатление пространственности. Такое понимание пространственности сложилось в 14—

15 вв. и особенно ясно прослеживается в миниатюре Ирана и Афганистана. Обильно насыщающие все изображение разнохарактерные то идиллические, то более драматичные эпизоды приведены в тонкое декоративное единство. При этом гораздо живее изображены фигуры, переданные в движении: мальчишки, бросающие камни, женщины, занятые приготовлением пищи, старуха, которая доит козу, пастухи, стерегущие стадо. Наполняющее миниатюру единство реального и декоративного восприятия образа ярко проявилось в трактовке одного из пастухов. Его полосатый черно-белый халат выделяется звучным пятном на листе. Однако это не только смелый декоративный прием, который повторяется в таком же полосатом одеянии одного из мальчиков. Направление полос халата пастуха особенно четко выявляет движение фигуры, придает ей одновременно пластичность и динамику.

Жизнерадостный и поэтически красочный образ рассмотренных произведений, непосредственно не связанный с мотивами обличения и трагическим конфликтом, выраженными Низами в данных эпизодах его поэм, в значительной мере объясняется спецификой миниатюры. Вместе с тем в тебризской школе 16 в. появляются миниатюры, в которых безразличие к сюжету ради внешнего декоративного эффекта, перенасыщенность деталями, дробность общего впечатления приобретают характер своеобразного изобразительного канона.



Охота. Миниатюра из рукописи «Золотая цепь» Джамии. Около 1540 г. Ленинград, Государственная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Подобные тенденции лишь намечаются в одной из иллюстраций «Хамсе», созданной мастером Мир Сейидом Али. Тоскующий в разлуке с Ширин Хосрон в окружении свиты и слуг слушает придворного знаменитого певца и музыканта Бербеда. В поэме Низами исполнение сложных Бербедом напевов, то радостных, то воинственных, то сладостно-пьянящих, захватывало слушателей волшебной силой музыки, которая вливалась в их души

«целительные звуки». Несомненно, сложные образные ассоциации, рожденные искусством певца, не могли быть выражены изобразительными средствами миниатюры. Однако мастер намеренно отказался от передачи в этой иллюстрации даже того одухотворенного лирического настроения, которое хотя бы отчасти соответствовало содержанию иллюстрируемого эпизода и в то же время было доступно средствам художника-миниатюриста. Мир Сейид Али решил эту сцену в плане традиционного парадного зрелища очень оживленного царского пиршества. Почти все персонажи поглощены своими делами. Хлопочут слуги, вельможи пьют вино, женщина на балконе баюкает ребенка, мальчик с луком подкарауливает птиц на платане. Пение Бер-беда, по существу, никто не слушает. Хотя фигуры Бербеда с лютней в руках и вторящего ему мальчика-дойриста — самые выразительные в миниатюре, ибо они действительно проникнуты ритмом музыки, но они не сразу привлекают внимание в этом обилии действующих лиц, бытовых деталей и ярких красок.

Художественные тенденции тебризской школы 16 столетия в удивительном единстве были слиты в творчестве ее крупнейшего представителя — Султана Мухаммеда, несомненно одного из выдающихся художников Среднего Востока.

Мастерство повествования, меткое наблюдение природы получили у Султана Мухаммеда ту высокую меру поэтически декоративного преобразования реальной жизни, которая помогла ему с исчерпывающей полнотой выразить специфику миниатюры как искусства. В произведениях мастера воплотилось все то лучшее, живое, художественно полноценное, что было создано в тебризской школе его времени.

Деятельность Султана Мухаммеда была весьма разнообразной: он был учителем живописи у шаха Тахмаспа, возглавлял работу по иллюстрированию рукописей его библиотеки, писал эскизы для ковров. Историк 16 в. Искандер Мунши ставит Султана Мухаммеда в один ряд с Бехзадом. По его словам, оба живописца достигли «высот своего благородного искусства и за нежность кисти получили всемирную известность».

Подписных работ Султана Мухаммеда сохранилось немного. Среди его лучших произведений — несколько иллюстраций к рукописи «Хамсе» 1539—1543 гг. Подлинным украшением этого манускрипта является знаменитая миниатюра мастера, изображающая царевича Хосрова, который любит купаться в Ширин (илл. 71). Громоздящиеся золотистые, нежно-сиреневые, блекло-зеленоватые причудливые скалы обступают небольшую цветущую лужайку с бегущим среди камней источником. В водоеме сидит полуобнаженная «розоволикая, как роза» Ширин. Со стыдливой робостью она прислушивается к тревожному ржанью своего коня, уже почуявшего присутствие постороннего человека. Выше, среди гор, Хосров — на розовом коне, в нарядной одежде. Традиционным жестом изумления — палец, поднесенный к губам, — он выражает свое восхищение красотой незнакомки.

Композиция миниатюры тонко продумана и необычайно выразительна. В рассказе нет ничего лишнего, отвлекающего внимание. Три фигуры — Хосров, Ширин и ее конь Шебдиз — сдвинуты к углам листа. В центре — на ветвях цветущего деревца узорчатое, подобное драгоценности, платье и золотая шапочка царевны.

Изобразительный язык миниатюры условен, что особенно видно в образах грациозного юноши Хосрова и женственной бесплотной Ширин. Их лица бесстрастны, позы и жесты статичны. И вместе с тем миниатюра как бы пронизана могучим излучением любви. Она сразу же захватывает своей изощренной красотой. Нежные, необычайные по богатству оттенков светлые тона приведены в такое целостное единство, рождает такое ощущение

гармоничного совершенства, что произведение это воспринимается как победный, ликующий гимн человеческому чувству. В певучей по ритму композиции, в ее утонченном колористическом строе красноречива, эмоциональна каждая деталь. Сияющий мажорный тон золотого неба словно концентрирует в себе образ фантастически прекрасной природы, среди которой происходит первая встреча влюбленных. Хрупкое тело Ширин сверкает «как чистый снег вершины». Яркие огоньки киновари вспыхивают в одежде Хосрова, на седле Шебдиза, в некоторых цветах на лужайке. Особенно контрастен на фоне мягких тонов почвы изысканный силуэт легендарного быстрого коня Ширин, который был «чернее ночи». Если люди скованы определенным каноном изображения своего чувства, то в его смелом и удивительном по силе выразительности образе как бы находит выход эмоциональная напряженность всей миниатюры. Это словно само олицетворение порыва, который сближает человеческие сердца.

В данном случае мастер достигает необычайной близости духу поэмы Низами, в которой, как и во всей классической средневековой поэзии Востока, прославление красоты возлюбленной сливается с чувством красоты окружающей природы, любовь и прекрасное воспринимаются в глубоком единстве.

В этом произведении наиболее полно воплощены характерные черты творческого метода Султана Мухаммеда. Человечное, ярко эмоциональное начало его искусства проявляется не столько через действенность самих персонажей, сколько в создании общего чувства, общего настроения, которые наполняют миниатюру.

Художник многостороннего дарования, Султан Мухаммед обращался также к сценам более динамичным, отмеченным непосредственным наблюдением натуры. Но и в этом случае декоративное начало в его миниатюрах сохраняло свое значение. ЭФФектная приписываемая мастеру иллюстрация (около 1540 г.) к рукописи «Золотая цепь» Джами (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина) (илл. мел. сл. стр. 120 и 121). Двойная (выполненная на развороте) крупная миниатюра, которая изображает шахскую охоту, представляет своего рода самостоятельное произведение искусства широкого повествовательного размаха. В сложной, насыщенной множеством деталей композиции все проникнуто стремительным, живым движением. На фоне голубого неба и тронутой золотом почвы яркие фигуры охотников, придворных и танцоров, кони, верблюды, скачущие в разные стороны лани сплетаются в причудливом узоре.

Значительно более сложные задачи решает Султан Мухаммед в иллюстрации к «Дивану» Хафиза (Пария, Собрание Картье). Запечатлена сцена буйной попойки, бесшабашного разгула (илл. 73). Вино льется рекой, пьют и угощают друг друга старики и юноши. Одни уже мирно спят, другие самозабвенно пляшут, размахивая длинными рукавами халатов. Певцы и музыканты вторят общему веселью. Оргия захватила всех, даже на крыше здания видны фигуры угощающихся вином ангелов. Исследователи, отмечая бытовой характер сцены, видят в ней, исходя главным образом из этого изображения ангелов, пример иллюстрации суфийской мистической поэзии, где опьянение является символом общения с божеством. Однако миниатюра полна реальности, а главное, она настолько проникнута чувством вакхического исступления и в то же время живым юмором, что весь ее художественный строй остается, по существу, чуждым какому-либо мистическому смыслу. С типичной для тебризской школы щедростью Султан Мухаммед изображает многочисленные детали, строит насыщенную фигурами композицию. Все персонажи, их позы, жесты, а у некоторых даже мимика лиц — ярко выразительны, решены в плане своеобразного гротеска, в чем, несомненно, раскрылась одна из новых граней искусства мастера. И вместе с тем основным для него остается передача того общего, охватившего всех участников пирушки чувства безмятежного упоения жизнью, которое находит

глубокое созвучие в поэзии самого Хафиза. ЭТОМУ ощущению подчинены все изобразительные средства миниатюры, и в первую очередь ее колорит. На фоне светлых розовых, бело-кремовых и золотисто-зеленоватых тонов хрупкой узорчатой постройки и В мягкого зеленоватого тона земли художник строит целую декоративную систему звучных зеленых, желтых, синих, красных, светло-коричневых, белых цветовых пятен. Обильно примененный в одежде персонажей густо-синий тон в сочетании с белым, серым, тускло-зеленым, вишневым, желтым и красным придает фигурам своеобразную весомость, контрастно оттеняет белоснежную чистоту их тюбанов, нежную иереливчатость других светлых красочных оттенков. Очень тонко связывает мастер звучание этого синего тона с архитектурой, где в свою очередь темно-синий, довольно массивный орнаментированный карниз как бы сдерживает устремленные вверх линии постройки. Различные эпизоды пирушки, полной веселой суеты и шума, резкие, порой преувеличенные движения персонажей — все слито здесь в единую, тщательно продуманную цветовую и линейную композицию.

Несомненный интерес к конкретному изображению человеческой индивидуальности, о чем свидетельствует только что рассмотренная миниатюра, не составил, однако, и творчестве Султана Мухаммеда ведущей темы. Характерен сам «портретный» идеал художника — исполненный пленительной грации образ прекрасного юноши с нежным округлым лицом, в котором нет индивидуального сходства. Среди подобных произведений заслуживает внимания приписываемая мастеру миниатюра, изображающая сидящего юношу с книгой в руках (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина) (илл. 74). На гладком слегка тонированном фоне листа фигура юноши образует изысканный красочный силуэт, словно созданный одним гибким и плавным движением линии. В позе (лицо и грудь юноши изображены в три четверти, а ноги в профиль), в том, как он держит книгу, как мягко облокотился рукой на согнутое колено, — воплощена идеальная формула аристократической рафинированной красоты. Костюм юноши, который состоит из охристо-коричневого халата и нежно-голубой нижней одежды, кажется даже скромным. Но эта скромность и простота — выражение высшей элегантности, тонкого вкуса. Розовое лицо с темными дугами бровей, особенно свежее в обрамлении украшенного перьями белого тюбана, — бездумно. Такие детали, как золотой переплет книги в руке или с изящной небрежностью брошенная белая туфля, дополняют впечатление утонченности и лиризма образа.

В творчестве Султана Мухаммеда тебризская миниатюра 16 в. достигла своего высшего расцвета. Дальнейший поступательный ход развития искусства требовал уже принципиально новых изобразительных приемов. Качественный скачок в истории азербайджанской живописи — обращение художников к новому, реалистическому методу, произошел лишь в 19 столетии.

Прикладное искусство средневекового Азербайджана изучено еще недостаточно, но уже сейчас можно судить о его своеобразии и высоком уровне развития. Экономической базой расцвета прикладного искусства явился, как и везде на Среднем Востоке, рост ремесленного производства в городах феодального Азербайджана. В большом числе до нас дошли глазурованные сосуды из глины, обнаруженные при раскопках Байлакана, Ганджи, Баку и других средневековых городов. Уже в раннефеодальный период в Азербайджане сложилась своя самобытная школа художественной керамики, стилистически связанная отчасти с Ираном и Средней Азией, но в большей степени с Арменией и Грузией. Особенно интересны изящной формы глубокие чаши 9—12 вв., украшенные празднично яркой многоцветной росписью, в которой преобладают зеленые, желтые и оливковые тона. В линейном, обычно по контуру прочерченном орнаменте вязь

из геометрических фигур сочетается со стилизованными растительными мотивами; нередко встречаются включенные в узор фигуры животных и даже людей.

Об изобразительных традициях свидетельствуют также художественные изделия из металла. Среди них особенно интересна хранящаяся в Государственном Эрмитаже бронзовая скульптура — водолей в форме зебу, кормящей теленка, исполненная мастером Али ибн Мухаммедом в 1206 г., вероятно, в Ширване. Обобщенно трактованные фигуры животных очень пластичны; особенно живо передана поза теленка. Декоративные тенденции сказались в маленькой фигурке льва, служащей ручкой, как бы прилепленной к спине спокойно стоящей зебу. Вся скульптура покрыта тонкой сеткой орнамента, выполненного в технике инкрустации. Композиция скульптуры в целом уравновешенна, статична; образ проникнут спокойствием и внутренней силой.

Самой значительной отраслью прикладного искусства в феодальном Азербайджане было ковроделие. В странах Среднего Востока ковры всегда занимали важное место в быту, являясь характерной и неотъемлемой частью интерьера: ими застилали пол, зашивали стены жилищ. Особенно возросло значение ковров как предметов роскоши в условиях средневекового придворного быта. Коврами украшали дворцы, мечети, походные шатры. В миниатюрах и в произведениях поэзии, изображающих сцены пиршеств и торжественных приемов в прекрасных садах или среди дикой природы во время царской охоты, часто встречается образ великолепного ковра, раскинутого прямо «над розами зеленого покрова».

Письменные источники позволяют предполагать, что в Азербайджане превосходные художественные ковры изготовлялись уже в эпоху раннего средневековья. В 15 в. азербайджанские ковры пользовались большой популярностью не только в странах Востока, но и в Европе. Неоспоримым свидетельством этого являются изображения азербайджанских ковров на картинах западноевропейских художников эпохи Возрождения — Мемлинга, Гольбейна Младшего и других.

Один из самых древних дошедших до нас ковров — знаменитый «Шейх-Сефи» — был исполнен для ардебильской мечети в 946 г. хиджры (1539 г.), о чем говорит вытканная па нем надпись. Громадный ковер (56 кв. м) отличается замечательно цельной композицией узора и богатством цветового решения. На центральном поле ковра по синему фону выткан тончайший растительный орнамент, состоящий из цветов, листьев и переплетающихся стеблей. В центре — крупный звездообразный с лучами медальон золотистого тона. По продольной оси ковра изображены два больших светильника, как бы подвешенных к медальону. Углы центрального поля срезаны четвертями медальонов. Ковер обрамляет богатый разделенный на несколько орнаментальных полос бордюр. Некоторые мотивы узора ковра «Шейх-Сефи» повторены в орнаменте майолик ардебильской мечети.

Ардебильский ковер относится к южноазербайджанской — тебризской стилиевой группе ковров. В узоре этих ковров широко использовали также «звериные» мотивы и изображения охотничьих сцен, особенно в изделиях, исполнявшихся и сефевидских шахских мастерских 16 в. Среди ковров Азербайджана кроме тебризской выделяют обычно три группы: ширвано-кубинскую, ганджа-казахскую и карабахскую, которые в свою очередь делятся на более мелкие территориальные подгруппы. Для всех ковров Азербайджана характерна богатая красочная гамма, включающая до двенадцати цветов и их основных оттенков. Цветовой и орнаментальный строй азербайджанских ковров различен в зависимости от местной художественной традиции. Казахские и ганджииские ковры отличаются гармоничной, но яркой расцветкой. Центральное поле этих ковров

имеет сочный красные, синий или зеленый фон, на котором расположены крупные геометризированные розетки. Для ковров ширвано-кубинской группы характерны мягкие красочные сочетания и богатство узора, состоящего из геометрических и растительных мотивов, а также очень изящно стилизованных фигурок птиц и животных. В шир-вано-кубинских коврах замечательны нежно-голубые, синие, красные, изумрудно-зеленые и золотистые тона.

Карабахские ковры разнообразием цветочных мотивов, густо насыщающих центральное поле и бордюр, богатством красочной гаммы рожают образ цветущего сада. На глубокого тона темно-синем, темно-красном или зеленом фоне центрального поля в спокойном ритме повторяются разноцветные крупные и мелкие цветочные розетки, сплетенные между собой тонкими стеблями. Сохранились пре-исходные карабахские ковры 18 в. с цветочным узором и характерным для Азербайджана миндалевидным мотивом в широкой полосе бордюра (илл. 75).

Несмотря на упадок средневековой культуры в период позднего феодализма, высокие традиции декоративного искусства, созданные азербайджанскими мастерами в предшествующее время, продолжали жить в народном художественном творчестве 18 и 19 столетий.

Искусство Средней Азии.

Б.Веймарн, М.Дьяконов, Т.Каптерева

Исследования советских ученых за последние десятилетия открыли много новых памятников, свидетельствующих о высоком уровне искусства Средней Азии в эпоху феодализма и о ее крупной роли как одного из важнейших центров средневековой художественной культуры Востока. Феодальный период в Средней Азии охватывает около полутора тысяч лет, примерно с 6 в. н. э. вплоть до присоединения к России во второй половине 19 столетия. Этап раннего феодализма, который характеризуется становлением и победой средневекового уклада общественной жизни, длился до 10 в. В истории дальнейшего тысячелетнего господства феодальных отношений в Средней Азии выделяется период развитого феодализма, охватывающий время до 16—17 столетий. Конец феодальной эпохи характеризуется упадком производительных сил и экономики страны, бесконечными междоусобицами ханств, господством реакции.

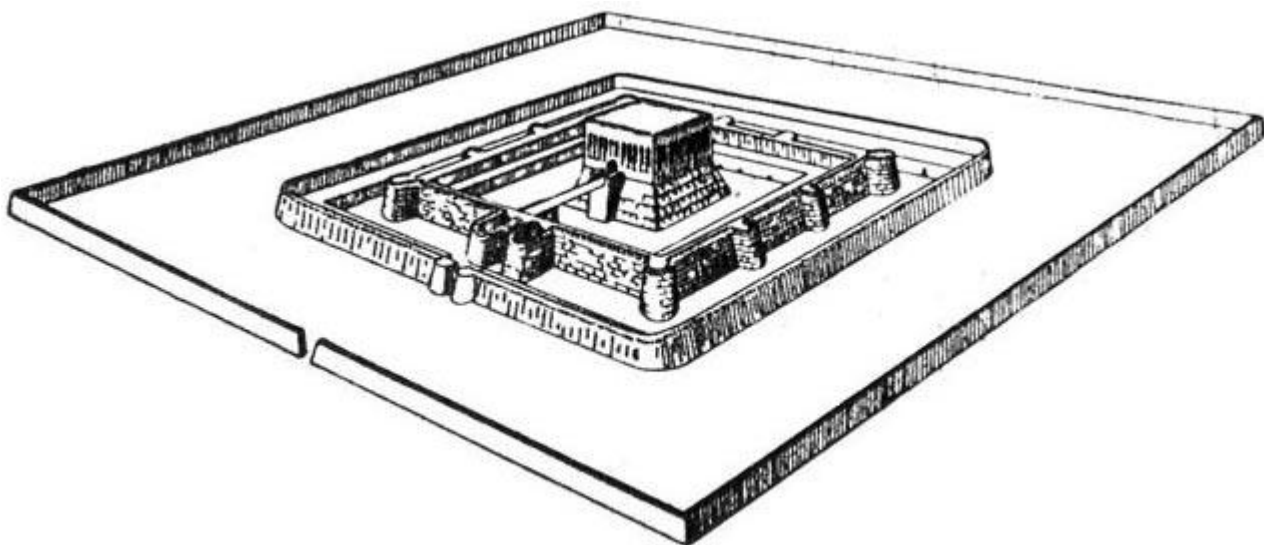
Феодальная эпоха — время формирования тех народностей, которые и сейчас, уже в качестве социалистических наций, населяют Среднюю Азию.

Кризис рабовладельческого строя сопровождался политическим ослаблением Средней Азии, которая в 5 в. была захвачена кочевыми племенами эфталитов, а позднее вошла в состав Тюркского каганата. Под властью тюрков продолжали существовать мелкие княжества, возглавляемые представителями местных династий. По своему экономическому и культурному значению в 6—7 вв. ведущее место в Средней Азии занял Согд, в политическом отношении представлявший своеобразный союз небольших царств, во главе которых стояла землевладельческая аристократия. Находившийся на пересечении важных караванных путей, Согд был втянут в возросшую международную торговлю с Ираном, Византией, Индией и странами Дальнего Востока. О развитии культуры

раннефеодального Согда свидетельствует широкое распространение письменности на согдийском языке. В религиозном отношении Средняя Азия 6 — 7 вв. не была едина: продолжали существовать буддизм, манихейство и христианство несторианского толка.

Широко распространенной религией был, по-видимому, зороастризм, имевший, однако, по сравнению с зороастризмом сасанидского Ирана ряд существенных особенностей.

Переход от рабовладельческих отношений к феодальным в Средней Азии был связан с упадком многих старых городов. Для этого периода характерно строительство укрепленных замков землевладельческой аристократии, так называемых кёш-ков, не только в городах, но и в сельских местностях. Остатки кёшков 6 — 7 вв. сохранились в различных областях Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.



Якке-парсан в Хорезме. Реконструкция.

Образцом раннефеодальной сельской усадьбы может служить Якке-парсан в Хорезме. В центре усадьбы на массивном глиняном стилобате возвышается укрепленное жилое здание, стены которого оформлены полуколоннами. Вокруг здания возведены стены, образующие три concentrically расположенных квадрата; ближайшая к зданию стена усилена башнями.

С развитием феодальных отношений изменяются старые и возникают города нового типа. В отличие от городов рабовладельческой эпохи, обычно прямоугольных в плане, с правильным расположением кварталов, раннефеодальный город внутри огороженного оборонительной стеной пространства был застроен беспорядочно разбросанными массивными двух- и трехэтажными зданиями — домами отдельных богатых семей.

Для раннего феодализма характерно строительство из сырцового кирпича, причем во многих районах употреблялся большой прямоугольный кирпич длиной до 0,5 м. Наряду с кирпичом в монументальном строительстве широко использовалась битая глина, так называемая пахса, нарезавшаяся на крупные блоки.

Большой интерес представляют обнаруженные в развалинах согдийского города Пянджикента храмы, принадлежавшие, вероятно, местному культу, связанному со свойствами земледельцам представлениями об умирающей и воскресающей природе. Храм состоял из квадратного зала, открытого с восточной стороны. Плоское балочное

перекрытие покоилось на четырех деревянных колоннах, которые опирались на каменные профилированные базы. К залу примыкало помещение, являвшееся, по-видимому, «святая святых» храма. Перед залом возвышался портик па шести деревянных колоннах, выходивший на открытый прямоугольный двор.

В результате систематических раскопок, начатых с 1947 г. экспедицией под руководством А. Ю. Якубовского, в древнем Пянджикенте были открыты монументальные росписи в храмах и парадных залах домов согдийской знати. Эти памятники древней и самобытной культуры Согда представляют совершенно исключительный интерес. Сохранились лишь фрагменты росписей, но и они пора/кают своим разнообразием. В Пянджикенте расписывались залы и портики храмов, а также различные помещения в жилых домах знати.

В росписях Пянджикента исследователи различают несколько этапов. К более раннему, около середины 7 в., относят большую композицию, которая связана с культом эпического героя Сиявуша, олицетворяющего собой образ умирающих и воскресающих сил природы. Роспись изображает сцену погребения и оплакивания божественного отрока. Живопись выполнена красками на растительном клее прямо по глиняной штукатурке. Теплый колорит построен на сочетании красных тонов спектра. Рисунок достаточно крепкий и уверенный, но линия угловата, лишена плавности и изысканности. Роспись в целом носит плоскостной характер. Однако отсутствие абстрактного фона и сам принцип расположения связанных общим движением фигур на всей поверхности стены, а также чередование насыщенно красных и светло-желтых цветовых пятен создают ощущение своеобразной пространственности.



[Карта. Средняя Азия.](#)

К позднему этапу — концу 7 и началу 8 в. — относится большая часть живописи, обнаруженной в Пянджикенте. Росписи этого периода найдены и в храмах, но главным образом они украшали залы домов знати. Живопись размещена в несколько ярусов; сложные многофигурные композиции лентами переходят со стены на стену, составляя последовательные повествования. Пянджикентские росписи отличаются богатством сюжетного содержания. Наряду с религиозными церемониями изображены сцены из эпоса, торжественные пиршества согдийских феодалов, одетых в узорчатые стяннутые в талии кафтаны, сражения воинов в боевых доспехах, игра в кости, прекрасная арфистка (илл. между стр. 136 и 137), выезд на конях знатных всадников. Фрагментарность сохранившихся росписей затрудняет их исчерпывающее истолкование. В них тесно переплетаются светские и культово-мифологические сюжеты. В росписи одного из залов

исследователи видят изображение легендарных подвигов Рустема, сказание о котором впоследствии вошло в «Шах-наме» Фирдоуси.

Живопись этого времени наиболее совершенна. Росписи сделаны на белом алебастровом грунте, отчего цвета стали богаче, ярче и чище. Усложнились технические приемы письма, появились новые краски, в частности драгоценная ляпис-лазурь. Весь цветовой строй росписей приобрел более сложный характер. Художники стали применять смешение красок, разбеливая их, стремясь создать изысканные и смелые сочетания тонов. По наблюдениям исследователей, в некоторых залах заметно стремление к единству цветовой композиции, которой были подчинены красочные пятна отдельных изображений. Все это свидетельствует о высоком и развитом живописном восприятии пянджикентских мастеров.

В росписях 7—8 вв. фигуры изображены на одноцветном фоне. Художники не стремились создать ощущение пространственности. Здесь противопоставление абстрактного фона красочному богатству нарядных узорчатых тканей, золотой утвари, ковров и украшений создает большой декоративный эффект. Так, стройное светлое полуобнаженное тело арфистки четко выделяется на холодном черном фоне. Этот основной контраст обогащен пятнами зеленоватых и желтовато-серых тонов ее одежды и оранжево-розовых лент. В других росписях силуэты фигур написаны на красном или Оранжево-желтом фоне и обведены красным или черным контуром. Большое значение приобретает линейный рисунок. Точная линия, выявляя очертания человеческого тела и изображенных предметов, подчеркивает их пластическую форму.

Живопись 7—8 вв. отражает эстетические нормы феодального общества с его строгой регламентацией и в значительной степени подчинена канону. Художники следуют общему установившемуся идеалу человеческой красоты: высокая фигура стройных пропорций, длинные ноги, тонкая талия. Продолговатое овальное лицо с маленьким ртом и длинными слегка раскосыми глазами бесстрастно. Но при всей условности эта живопись представляет собой высокий и зрелый Этап. Ее каноничность, еще лишенная безжизненности и схематизма, — результат длительного отбора самых существенных и, в конечном счете, жизненно наблюдаемых черт пластически целостного художественного образа.

Несмотря на стилистическую близость, поздние росписи Пянджикента отличаются разнообразием манер и приемов, что свидетельствует о наличии в согдийском искусстве, которое достигло своего расцвета, различных художественных направлений.

Менее широко, чем живопись, была развита в Пянджи-кенте скульптура. Однако в одном из храмов найдены фрагменты выполненной в высоком рельефе глиняной панели. На фоне речных (или морских) волн, переданных спиральными и горизонтальными полосами, расположены человеческие (или человекоподобные) фигуры, фантастические водяные существа и рыбы. Большинство фигур было, вероятно, раскрашено. Глубина рельефа не всюду одинакова; разнообразна также пластическая обработка формы. Все это сообщает фризу живописную игру светотени. Содержанием композиции было, видимо, образное отражение культа реки Зеравшана как божественного источника воды. По сюжету и характеру трактовки пянджи-кентская панель имеет черты общности со скульптурными произведениями Индии и Афганистана 4 — 5 вв. н. э.



Фрагмент деревянной скульптуры из Пянджикента.

К 7 — 8 вв. относятся найденные при раскопках памятники резного дерева: архитектурный орнамент, фигурная рельефная резьба и почти круглая скульптура. Все эти предметы сохранились случайно, так как обуглились во время пожаров. Особый интерес представляют три крупных фрагмента однотипных женских фигур, достигающих приблизительно трех четвертей натуральной величины. Об этих статуях, которые изображают танцовщиц, лучше всего можно судить по одной из них, сравнительно менее поврежденной. Обнаженная по пояс фигура стройна и гибка; ее пропорции вытянуты.

Угадывается характерная и изящная поза танцовщицы, которая стоит, скрестив ноги и опираясь рукой на изогнутое бедро. Пластическая обработка тела, ткани и украшений отличается мягкостью и тонкостью. Изысканный образ этой статуи близок к живописным росписям, и в первую очередь к «Арфистке».

К памятникам Пянджикента близки замечательные произведения монументальной живописи и скульптуры, открытые раскопками еще *в 1938 г. в Варахше во дворце владельца бухарского оазиса.

Живопись Варахши, по всей вероятности, относится к концу 7—началу 8 в. В одном из задов дворца стены были заняты композицией, изображающей сцену охоты (илл. 76 а). В центре каждой группы — белый слон, на котором восседает царственный воин; на голове слона иногда помещена маленькая фигурка погонщика. Люди отбиваются от двух хищников, бросающихся на слона — один спереди, другой сзади. Нападающие животные — то львы, то гепарды, то фантастические крылатые грифоны. Выше этого фриза вокруг всего зала шел другой, который состоял из шествующих влево животных значительно меньшего масштаба. К сожалению, верхний фриз почти полностью утрачен. Ниже основного фриза расположена орнаментальная полоса.

Росписи Варахши, сохранившие до наших дней свежесть своих красок, производят исключительно сильное впечатление. Нарядно, торжественно звучит сопоставление интенсивно красного фона и различных оттенков в телах зверей, от светло-золотистого до оранжевого, розовых фигур охотников и белых слонов. Живопись имеет плоскостной характер, но тонкий линейный рисунок, прочерчивающий контуры — черно-коричневые у зверей и ярко-красные в человеческих фигурах, — выявляет формы. Хотя очертания каждой фигуры неразрывно связаны с общей геральдической композицией и подчинены ее орнаментальному ритму, художник проявляет огромный интерес к передаче сильного и живого движения. Небольшие во многом наивно трактованные слоны в богатых пополах ступают тяжело и степенно; особенно выразительны хищники, то жадно терзающие беззащитного слона, то вступающие в яростный поединок с царственным охотником. Их полные напряжения могучие и гибкие тела показаны в легком стремительном и упругом прыжке. Позы людей, величавые и изысканные, обнаруживают знание мастером пластики человеческого тела. Даже грифоны, самые абстрактные и условно-орнаментальные персонажи росписи, изображены в сложных ракурсах, у них сильные движения реальных зверей. Несомненно, в целом движение фигур в росписях Варахши подчинено определенным канонам. Но художник всячески стремится обогатить и разнообразить его, главным образом путем ритма, который передает движение — то мягкое и вкрадчивое, то исполненное порыва и стремительности.

Другой парадный зал в Варахше украшали стукковые панно, на которых высоким рельефом были изображены сложные и разнообразные орнаменты, а также сцены охоты. Фигуры людей и животных в этих сценах даны в бурном движении и выполнены с большим мастерством. Однако многие панно очень плохо сохранились.

Недавно были открыты интересные стенные росписи в Балалык-тепе, близ города Термеза. Эти росписи, на которых изображены сцены, по-видимому, ритуальной трапезы, созданы в 5 — 6 вв. Стенные росписи представляют особый вариант среднеазиатской монументальной живописи, стилистически наиболее близкий одновременным памятникам Афганистана.

Значительное развитие в раннефеодальное время получило прикладное искусство. Изображение вооруженного всадника, выполненное красками на поверхности щита из

кожи, найдено при раскопках согдийского замка на горе Муг; стилистически оно близко росписям Пянджикента. К произведениям хорезмской и согдийской торевтики относятся некоторые из так называемых сасанидских серебряных блюд: Аниковское блюдо (Ленинград, Государственный Эрмитаж) с изображением замка и другие. Своеобразными произведениями мелкой пластики являются асто-даны (оссуарии), предназначавшиеся для погребального культа. Эти глиняные гробики, в которые клали кости умершего, чаще всего воспроизводят форму дома с арками на колоннах и поясами карнизов. В арках иногда размещены фигуры — вероятно, местные божества. Многочисленны терракотовые головки, передающие различные этнические типы, а также фигурки воинов и музыкантов. Изображения людей, животных и узоры, выполненные рельефом, встречаются также на глиняной посуде. До нас дошли подлинные шелковые и хлопчатобумажные согдийские ткани 8 в., свидетельствующие о мастерстве согдийских ткачей. В росписях Пянджикента есть изображения согдийских ковров.

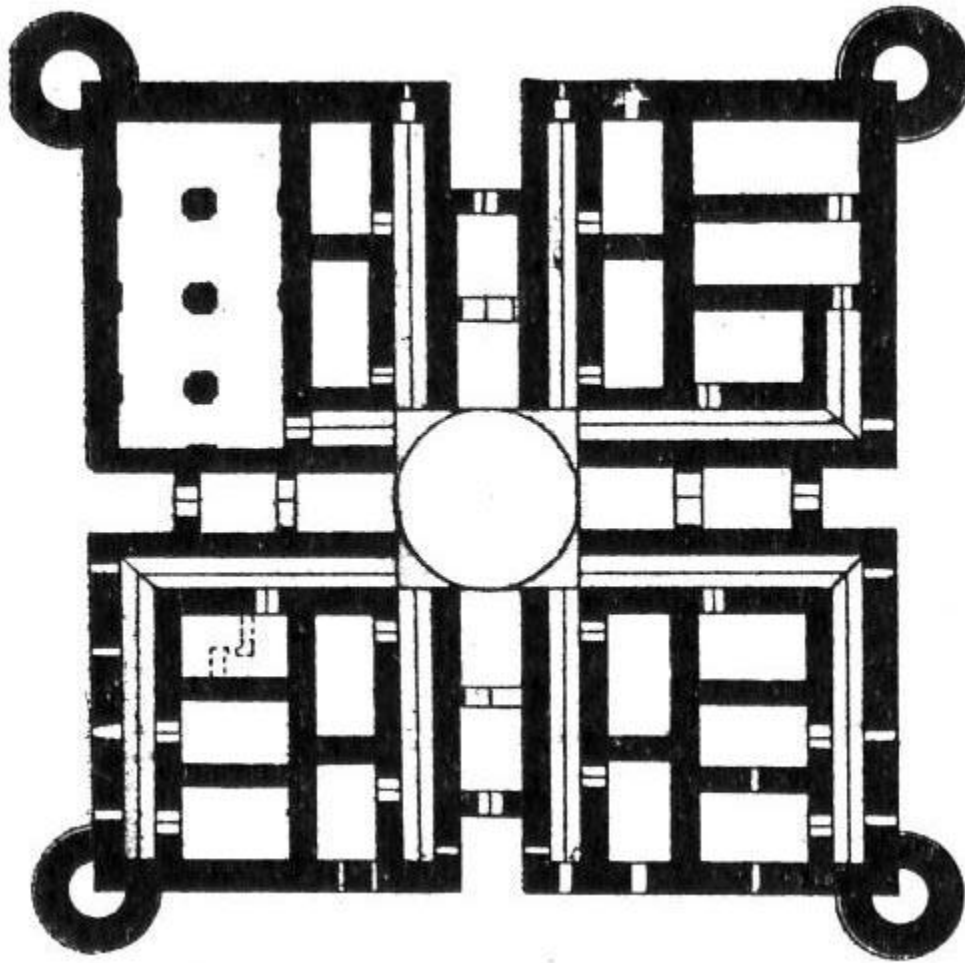
Таким образом, археологические памятники и письменные источники дают яркую картину высокого для своего времени развития изобразительного искусства Средней Азии 6 — 8 вв. н. э.

В 7 в. народы Средней Азии упорным сопротивлением встретили арабское вторжение. Однако в начале 8 столетия войскам Арабского халифата удалось захватить большую часть страны. Арабское нашествие принесло среднеазиатским народам огромные бедствия и затормозило поступательный ход их общественного развития. Как и в других странах Среднего Востока, только после падения владычества арабов вновь наступил подъем хозяйственной жизни и культуры. Средняя Азия, где еще в 8 в. возникли очаги мощных освободительных движений, в 9 столетии стала центром фактически совершенно самостоятельного государства во главе с местной династией Саманидов (819—999). Это было большое относительно централизованное государство, в состав которого в 10 в. входили даже некоторые области восточного Ирана.

Арабское вторжение и распространение ислама сильно поколебало древние культурные традиции среднеазиатских народов. В огне пожаров погибли бесценные согдийские росписи Пянджикента и других городов. Однако в целом культура саманидского периода восприняла и развивала дальше те принципы и традиции, которые стали складываться в раннефеодальной культуре Средней Азии до арабского нашествия. Время существования Саманидского государства совпало с переходом общественной жизни народов Средней Азии к этапу развитого феодализма.

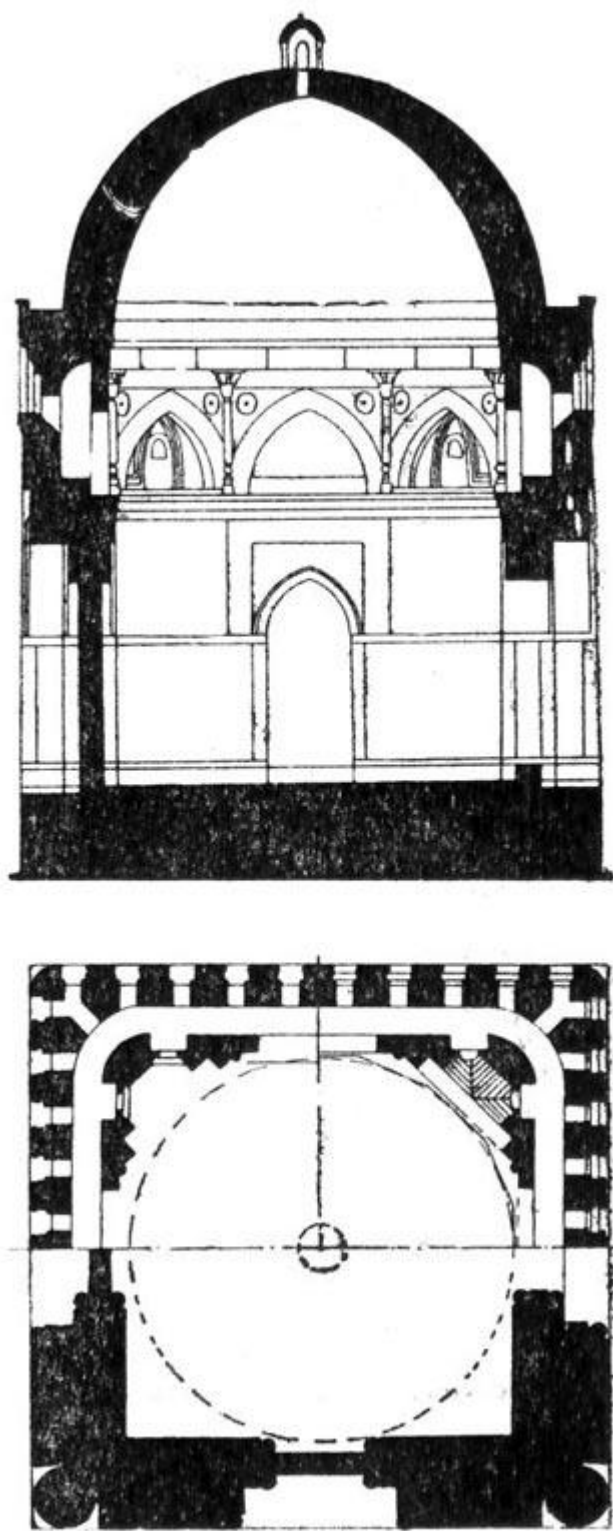
Рост производительных сил и экономики создал почву для высокого подъема культуры. В 9 — 10 столетиях Средняя Азия дала миру целую плеяду крупных ученых, среди них — ал-Хорезми, математик, по трудам которого получила наименование наука — алгебра, ал-Фа-раби, философ, последователь Аристотеля, и один из величайших мыслителей средневековья Ибн Сина, известный в Европе под именем Авиценны. В конце 10 в. начал свой творческий путь еще один крупный ученый-энциклопедист ал-Бируни. Труды выдающихся среднеазиатских мыслителей, глубоко проникнутые рационализмом, несли в себе элементы материалистического мировоззрения и, по существу, противостояли официальному мусульманскому богословию. Большинство работ среднеазиатских ученых 9—10 вв. вошло в сокровищницу мировой культуры.

При Саманидах официальное признание получил и местный таджикский язык дари, на котором писали свои стихи замечательные поэты того времени Рудаки и Да-кики, а затем и крупнейший классик таджикской и иранской литературы Фирдоуси.



Кырк-кыз в древнем Термезе. План.

От этого периода сохранилось мало памятников архитектуры, но они ярко свидетельствуют о высоком уровне среднеазиатского зодчества 9—10 столетий. Совершенствуется строительная техника, основанная на использовании сырцового кирпича, а в 10 столетии обогащенная применением кирпича обожженного. Наряду с различными приемами кладки сводов получают развитие купольные перекрытия и связанные с ними конструкции арочных тромпов, служащих для перехода от стен квадратного помещения к сфере купола. О развитии строительной техники этого времени свидетельствует архитектура загородного дворца или большого караван-сарая Кырк-кыз в древнем Термезе, построенного в 9, а может быть, еще в 8 в. Большое число расположенных в два этажа помещений по принципу центрической композиции очень умело размещено вокруг купольного зала, в который выходят четыре айвана. В интерьере Кырк-кыза до сих пор сохранились сложенные из сырцового кирпича своды различных конструкций. По некоторым строительным приемам и крепостному облику Кырк-кыз напоминает кёшки (замки) 6—7 вв., но широта и цельность композиционного замысла, а также художественная выразительность простых и четких форм говорят о более высоком этапе развития архитектуры.



Мавзолей Саманидов в Бухаре. План и разрез.

Исследователи предполагают, что уже в самые первые века ислама среднеазиатские зодчие создали свой особый тип культовых построек — купольную мечеть. О развитии местных архитектурных традиций свидетельствует и самый замечательный памятник зодчества 9—10 вв.—мавзолей Саманидов (илл. 77), сохранившийся в Бухаре, бывшей тогда столичным городом.

Здание мавзолея поражает простотой и ясностью структуры, изумительной пропорциональностью и тонкой гармонией архитектурных форм и декора. Квадратное помещение (7,20 x 7,20 м.) с каждой из четырех сторон имеет вход, отмеченный на фасаде стрельчатой аркой. Снаружи углы мавзолея закрыты трехчетвертными колоннами, которые поддерживают арочную галерею, увенчивающую фасад, а над всей кубовидной массой здания возвышается полусфера купола. Фасады украшены узором, выполненным кладкой из обожженного кирпича, положенного плашмя, на ребро или углом, а также из специально изготовленных фигурных кирпичиков, образующих кружки и другие геометрические фигуры. Узор, четко выявленный светотенью, разнообразен по мотивам (особенно в тимпанах входных арок и в ярусе галлерей), но в основном состоит из двух простых геометрических фигур — квадрата и круга, как бы повторяющих в разных масштабах основные очертания постройки. Ритм этих форм, пронизывая архитектуру мавзолея, вносит особую ноту в эмоциональную и эстетическую выразительность образа. Вместе с тем пропорциональность частей постройки, а также отдельных элементов декора основана на точном математическом расчете. Ясностью архитектурного решения отличается и интерьер мавзолея. Купол внутри опирается на арочные тромпы особой конструкции: от вершины арки к углу здания переброшена полуарка; пространство между арками использовано для небольших окон, выходящих в верхнюю галерею. Стены внутри имеют узорную кладку того же характера, что и на фасаде. Наиболее разнообразно декорирован ярус тромпов: между арками помещены колонки, форма которых воспроизводит, вероятно, деревянные прототипы; полуарки украшены поясками алебастрового рельефа. Сфера купола не имеет орнаментальных деталей. Архитектурные формы и декор мавзолея в целом воспринимаются как единый пластический образ.

О значительном уровне художественной культуры Средней Азии 9—10 вв. свидетельствуют также памятники декоративного и прикладного искусства. Среди них особенно выделяются резьба по дереву и керамика. В горных районах Таджикистана сохранились деревянные колонны 9—10 вв., покрытые пластичным, сочным резным узором. Среди стилизованных растительных форм встречаются вплетенные в орнамент зооморфные мотивы, например головки птиц на длинных шейках, виомпонованные в пальметки, украшающие капитель колонны из Оббур-дона. Изображения живых существ, несмотря на распространение ислама, еще долго бытовали в искусстве Средней Азии. Ибн Хаукаль, посетивший Самарканд во второй половине 10 в., видел на его площадях скульптуры животных. «Из кипариса, — пишет он, — вырезаны удивительные изображения лошадей, быков, верблюдов и диких коз; они стоят один против другого, будто осматривая друг друга, и хотят вступить в бой или в состязание».

Среднеазиатская расписная глазурованная керамика 9—10 вв. отличается большим художественным своеобразием, стяжавшим ей мировую известность. Узор ее строг и немногочислен. Чаще всего по белому, слегка кремовому фону черным и красным нанесены геометрические фигуры, растительные побеги и надписи. Иногда блюдо украшает только надпись, исполненная почерком куфи вдоль по борту или пересекающая сосуд по диаметру; надписи обычно содержат благопожелания. Нередко в узор включено изображение птицы или фигура зверя, как это имеет место на большом кувшине, найденном в развалинах древнего Самарканда (илл. 76 б). Шаровидное тулово сосуда разделено горизонтальной полосой, ниже которой идет фриз из стилизованных спиралевидно изогнутых стеблей. Верхняя часть кувшина покрыта узором из переплетающихся широких светлых лент, пространство между которыми заполнено точками. В узор включено крупное изображение идущей птицы. Встречаются сосуды, покрытые черной глазурью, на фоне которой контрастно выделяются белые буквы.

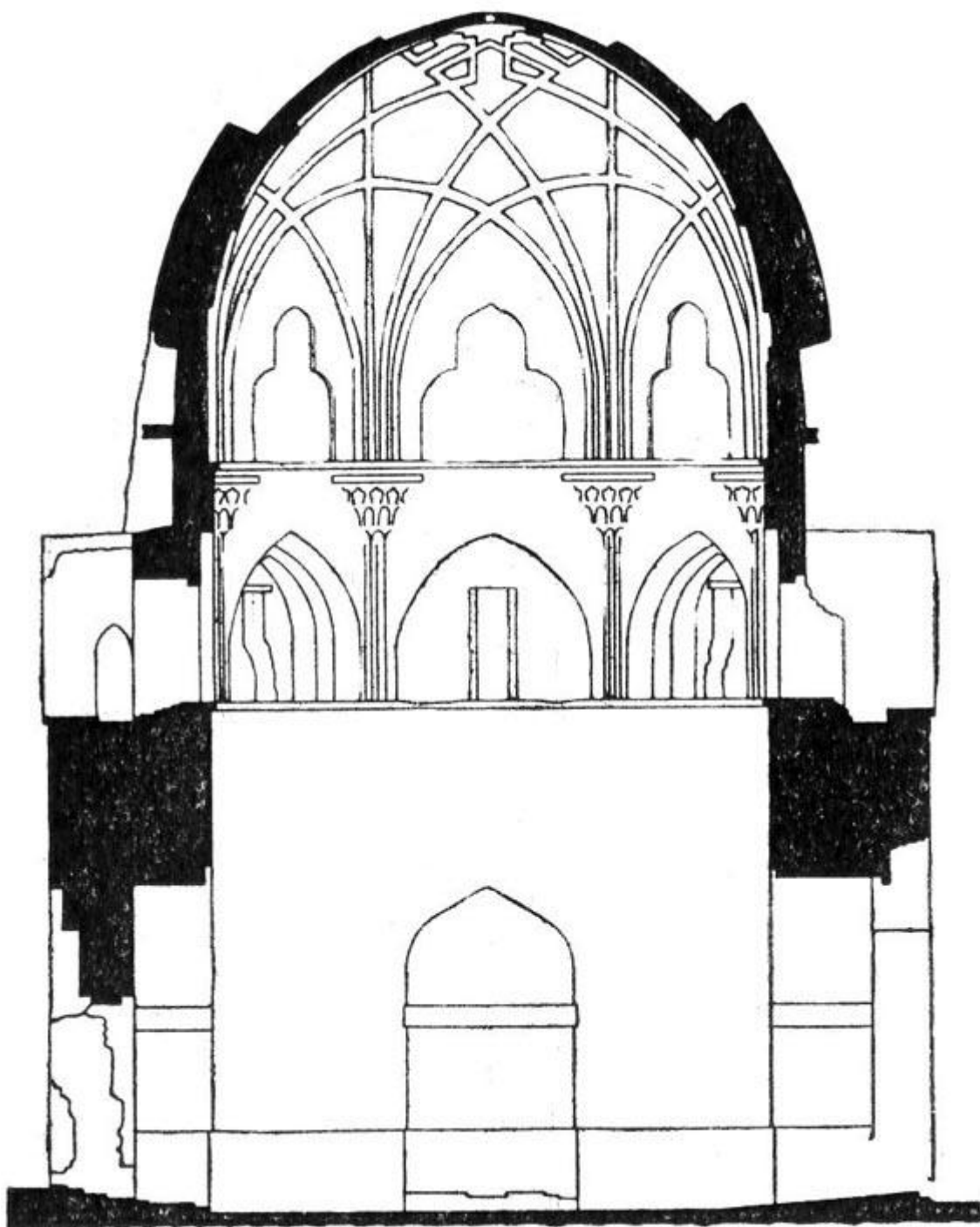
Художественная керамика — это лишь один из видов прикладного искусства, получивших развитие в Средней Азии 9—10 вв. Есть сведения, что в это время славились и вывозились далеко за пределы страны шелковые ткани и другие изделия художественного ремесла.

Падение Саманидов привело к созданию в Средней Азии новых больших государств во главе с тюркскими династиями Караханидов и Сельджукидов. Относительная централизация власти сменилась разделением на уделы; появилась характерная для развитого феодализма форма ленного землевладения — икта. Развитие социально-экономических отношений сопровождалось расширением городов, ростом культуры. Большое архитектурное строительство вызвало появление ремесленных цехов, занятых возведением построек и имевших свою систему ученичества. Развитие зодчества в 11—12 вв. сопровождалось дальнейшим усовершенствованием конструкций сводов и куполов, для кладки которых уже повсеместно применялся обожженный кирпич.

В архитектуре этого времени окончательно складываются ставшие характерными для всех последующих периодов феодализма типы монументальных построек. О распространении четырехайванной композиции свидетельствует архитектура караван-сараяв, в частности планировка здания Дая-хатын (Туркменистан). Интересны также руины караван-сарая Рабат-и Малик на древней дороге из Бухары в Самарканд. Фасад постройки, украшенный декоративными полуколоннами, воспроизводящими древний прием «гофрированных» стен, имел посередине высокий прямоугольный портал — пештак со стрельчатой нишей. Есть основание предполагать, что такого типа портал, выделявший главный фасад здания и ставший характерным для зодчества всего Среднего Востока, был создан в Средней Азии очень рано, задолго до сооружения Рабат-и Малика. Во всяком случае, пештак последнего обладает уже достаточно развитой конструкцией и формой.

Большим своеобразием отличаются дошедшие до нас здания среднеазиатских мечетей 11—12 вв. Это по преимуществу купольные постройки, среди которых квадратная в плане мечеть в кишлаке Хазара (Узбекистан) перекрыта пятью куполами, а мечеть Талхатан-баба (Туркменистан) имеет большое купольное помещение, открытое с одной стороны. Высокий подъем среднеазиатской архитектуры 11—12 вв. сопровождался формированием местных школ зодчества.

Выдающимся памятником 12 в., сохранившимся в Туркменистане, является мавзолей сельджукского султана Санджара в старом Мерве (илл. 81). Огромная кубическая постройка (в плане 27 X 27 м.) увенчана куполом на цилиндрическом барабане, украшенном арками. Здание было не менее величественно, чем возведенный почти на два века позднее мавзолей Олджейту в Султании, для которого мавзолей Санджара мог послужить прототипом. Монументальный объем сооружения облегчен сверху галлереей, выходящей на фасад чередующимися широкими и узкими арочными проемами. Аркатура галлерей имеет орнаментальный убор из фигурной кирпичной кладки и резьбы по алебастровой штукатурке и своей нарядностью контрастирует с гладью высоких кирпичных стен. Вверху, над восьмигранником и барабаном, возносилась, сияя голубыми изразцами в небесной выси, полусфера купола. Архитектура мавзолея отличается замечательной гармонией форм, четкостью объемов и точно найденными пропорциями. Те же черты присущи интерьеру, гладкие стены которого покрывала роспись, а купол украшала система гуртов, образующих красивую звездообразную фигуру.



Мавзолей султана Санджара в старом Мерве. Разрез.

Другой архитектурный тип монументальных зданий представляют мавзолеи в Узгене (Киргизия). Наиболее старый из них — 11 в. — имеет центрическую композицию, но вплотную пристроенные к нему с двух сторон мавзолеи 1152/53 г. (северный) и 1186/87 г. (южный) являются классическими образцами портално-купольных зданий. У каждого из них три фасада ничем не украшены, а четвертый целиком закрыт большим прямоугольным пештаком с глубокой стрельчатой нишей, в которой расположен вход. Пештаки мавзолеев в Узгене, особенно южного, богато украшены новым видом архитектурной декорации — резными терракотовыми плитками. Резьбу выполняли по сырой глине до обжига, и это позволяло воспроизводить тончайший орнамент. Пештак южного мавзолея в Узгене заполнен узором, вкомпонованным в панно, тимпаны и

длинные П-образно изгибающиеся фризy. Узор состоит из сложной геометрической плетенки, многочисленных надписей и стилизованного растительного орнамента.

Здания портално-куполюшного типа, а также применение резьбы по терракоте для украшения фасадов монументальных построек получили широкое распространение в Средней Азии. Однако в некоторых областях архитектура имела свои характерные особенности. Так, в Куны-Ургенче (Хорезм) величественные мавзолеи Фахраддин Рази и Текеша (конца 12 — начала 13 в.) увенчаны шатровыми перекрытиями на высоких граненых барабанах. В декоре памятников южной Туркмении преобладает узорная кладка из кирпича при сравнительной строгости стиля.

Выдающиеся памятники 12 в. находятся в Бухаре. Один из них — минарет мечети Калян — был построен в 1127 г. Слегка сужающаяся кверху круглая башня. Этого самого высокого (почти 50 м) среднеазиатского минарета снизу и доверху украшена рельефным узором из кирпича (илл. 79). Пояса узора, располагаясь кольцами, подчеркивают объем и его устремленность вверх. Вместе с тем разнообразие мотивов узора обогащает простую и ясную архитектурную форму, вносит в нее декоративный ритм. Верх минарета первоначально украшал пояс бирюзовых изразцов с крупными рельефными буквами, снятый при позднейших ремонтах.



Арфистка. Фрагмент стенной росписи из зала жилого дома в Пянджикенте. 7-8 вв. Пянджикент, Историко-краеведческий музей.

По красоте пропорций с бухарским минаретом соперничает лишь минарет в Джар-Кургане, построенный в начале 12 в. мастером Али ибн Мухаммедом из Серахса (илл. 80). Оригинальна архитектура этой постройки, состоящей как бы из пучка полуколонн, перехваченных поясом с надписью.

О расцвете архитектурно-декоративного искусства в 12 в. ярко свидетельствует орнаментальное убранство мечети Магок-и Аттари в Бухаре и дворца в древнем Термезе. Открытый раскопками портал Магок-и Аттари (илл. 78) украшен превосходным узором из геометрических и растительных мотивов, а также надписей, исполненных на терракотовых плитках резьбой по ганчу и кладкой из кирпича. Руины дворца в Термезе — интереснейший памятник светской архитектуры. Дворец представлял ансамбль построек, среди которых выделяется парадный зал, открытый в сторону обширного прямоугольного двора. Стены, своды и большие пилоны зала были украшены декоративной резьбой, исполненной по толстому слою алебастровой слегка желтоватой штукатурки.

Орнаментальный убор членится на фризы, панели и отдельные панно, но в целом производит впечатление сплошного узорного ковра, покрывающего все поверхности стен. В узоре господствует геометрический орнамент — «герих», дающий возможность создавать почти неисчерпаемое разнообразие композиций. От звездообразных центров лучами отходят полосы, переплетение которых образует сложную сеть многоугольных фигур. Разделенный только узкими поясками обрамлений, узор словно перебегает с одной стены на другую, одна система геометрического плетения неожиданно сменяется новой. Растительные мотивы в узорах термезского дворца, как и во всем среднеазиатском орнаменте 11—12 вв., играют второстепенную роль. Зато очень интересны редкие для архитектурной декорации Средней Азии того времени изображения животных — реальных и фантастических. Фигуры животных трактованы орнаментально, плоско, в симметричных композициях. Тем не менее в этих изображениях при всей их условности звучат очень древние художественные традиции, идущие от зооморфных мотивов дофеодальной эпохи.

Высокий подъем архитектуры и искусства Средней Азии был* прерван монгольским завоеванием. Однако оно лишь на время остановило поступательное развитие культуры и искусства народов Средней Азии. В 14 в. постепенно оживала экономическая жизнь страны, восстановились сожженные города, вновь стали развиваться ремесла и торговля. В 70-х гг. 14 столетия Средняя Азия стала центром огромной империи Тимура. Самый жестокий завоеватель из всех, которых только знала до этого история, Тимур в отношении Средней Азии проводил политику, способствовавшую некоторому развитию ее экономики и культуры. В начале 15 в., после распада империи на ряд феодальных государств, Средняя Азия в течение целого столетия находилась под властью Тимуридов.

В сложной социально-политической обстановке 14 и 15 вв. происходит дальнейшее развитие культуры народов Средней Азии, носившее глубоко иротиворечивый характер. В идеологии господствовали реакционные идеи и воззрения. Мусульманское духовенство, владевшее крупными земельными богатствами, обладало большой политической силой; процветал суфизм, призывавший широкие массы к примирению с угнетением, проповедовавший уход от действительности, стремившийся сковать все живые, прогрессивные тенденции.

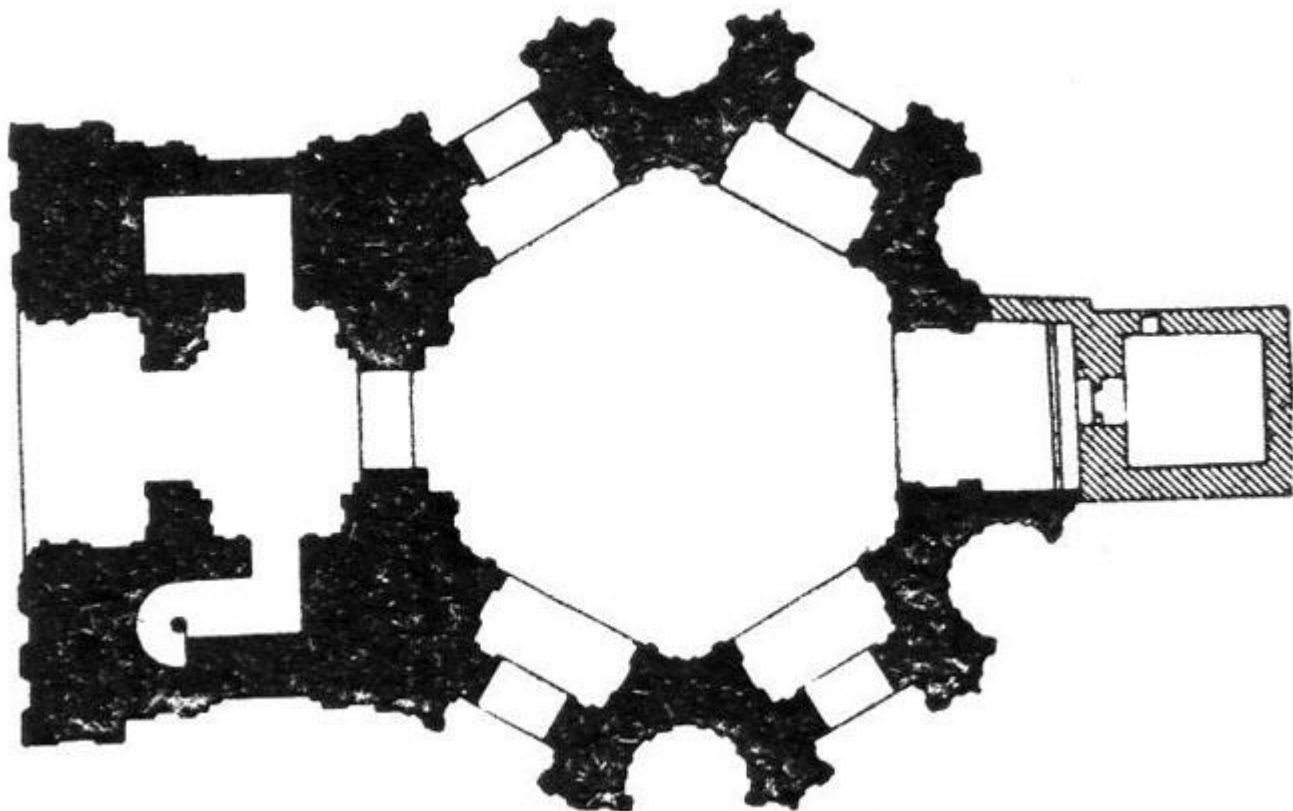
Но вместе с тем именно в эту эпоху крупные прогрессивные явления характеризуют развитие науки, литературы и искусства Средней Азии. В 15 в., при внуке Тимура Улугбеке (1394—1449), правителе Мавераннахр и одновременно выдающемся ученом, в окрестностях Самарканда строится обсерватория, где были созданы звездные таблицы, занявшие важное место в истории науки о вселенной. Ярким проявлением народности и гуманизма в средневековой культуре Средней Азии явилось творчество родоначальника узбекской литературы Алише-ра Навои (1441—1501). Он вложил в свои бессмертные поэтические произведения не только великую любовь к человеку, но и требование непримиримой борьбы за справедливость, за уважение подлинно человеческих чувств.

В архитектуре 14—15 вв. также проявились значительные художественные достижения — свидетельство высокого взлета творческой мысли зодчих Средней Азии, которые в этот период зачастую работали рука об руку с мастерами Ирана, Азербайджана и Афганистана, приведенными Тимуром из завоеванных им областей.

Впервые в широком масштабе развернулось строительство крупных и сложных ансамблей, которые стали важнейшими архитектурными центрами городов. Работа зодчих над ансамблем внесла много нового в композиционные замыслы, Заставила переосмыслить традиционные архитектурные формы и приемы.

Огромное художественно-эстетическое значение имело обогащение архитектуры цветным декором. Бирюзовые изразцы на стенах некоторых зданий 12 в. были лишь отдельными красочными пятнами на общем монохромном фоне кирпичной кладки. С 14 в. многоцветный яркий узор стал обязательным для всякой значительной светской или культовой постройки в Средней Азии. Сначала цветной глазурью стали покрывать наружную поверхность кирпича или резной узор терракотовой плитки. Цвет обогатил орнаментальный рельеф, выделил его ярким пятном на поверхности стены. В расцветке преобладали бирюзово-синие тона; количество цветов первоначально было невелико. Почти одновременно появились в архитектурном декоре расписные глазурованные плитки. В некоторых областях южного Туркменистана изготавливали изразцы с тонким живописным узором, типакашанских. Важнейшим новшеством, завершившим переход к много-цветности в архитектуре, было распространение в конце 14 в. так называемой керамической резной мозаики, которая является самым большим достижением архитектурно-декоративного искусства народов Среднего Востока в эпоху феодализма. Техника ее состоит в том, что Элементы узора предварительно вырезаются из разных по цвету глазурованных керамических плиток. Пластические качества особого сорта глины позволяли легко резать эти плитки и исполнять из них элементы орнамента толщиной иногда лишь в несколько миллиметров. Заготовленный этим способом узор монтировался и затем закреплялся гипсом па поверхности стены. Цвет глазури керамической мозаики отличается чистотой тона, яркостью и интенсивностью, чего трудно было достигнуть при обжиге расписных изразцов, на поверхности которых почти неизбежно растекались и смешивались отдельные краски.

В среднеазиатских мозаиках преобладают стилизованные цветочные мотивы, образующие нарядный многоцветный узор, чаще всего на глубоком синем фоне. По тонкости детально разработанного узора керамические резные мозаики можно сравнить с произведениями ювелирного искусства; вместе с тем по размаху композиционных замыслов, выразительности цветового решения и масштабам узора, заполняющего пилоны и тимпаны величественных арок, среднеазиатские мозаики обладают качеством монументальной декоративной живописи. Для среднеазиатского архитектурного орнамента при всем многообразии его форм характерны строгая логичность, математически точный расчет и геометризм, лежащие в основе построения композиции каждого узора. В произведениях монументальной архитектуры, еще на расстоянии поражающих красочностью своего декоративного убранства, ясно выявляется определенная система в расположении узоров, рассчитанная на своего рода «пороги восприятия». Издали видны крупные узоры, покрывающие большие плоскости стен, барабаны и купола. Вблизи раскрывается богатство орнаментов на пилонах и арках порталов и в интерьере здания. Характерно при этом, что каждая орнаментальная композиция, являясь частью сложного общего, вместе с тем сама по себе представляет законченное художественное целое.



Мавзолей Тюрабек-ханым в Куня-Ургенче. План.

Среди наиболее ранних памятников зодчества, ярко выразивших черты искусства 14—15 вв., особенно выделяется мавзолей Тюрабек-ханым в Куня-Ургенче. В отличие от портално-купольных мавзолеев предшествующего периода, когда главное внимание строителей было сосредоточено на украшении порталов, здание Тюрабек-ханым решено как композиция из нескольких гармонично связанных между собой архитектурных объемов. Основная часть здания представляет совершенно необычную для Средней Азии двенадцатигранную ротонду, увенчанную барабаном с высоким коническим голубым куполом. С юга примыкает стройных пропорций пештак, с севера — купольная усыпальница. В плане правильный шестиугольник главного помещения с входами, расположенными с каждой стороны, мастерски вписан в двенадцатигранник внешнего контура. Абрис плана разработан тонко и изящно: входы — проемы чередуются с красиво профилированными глубокими пятиугольными нишами. В архитектуре подчеркнуты вертикальные линии: пештак, ниши на наружных гранях ротонды, декоративные панно на барабане имеют вытянутые вверх пропорции. Еще более это сказывается в интерьере, пространство которого кажется особенно высоким благодаря трем рядам постепенно уменьшающихся стрельчатых арок.

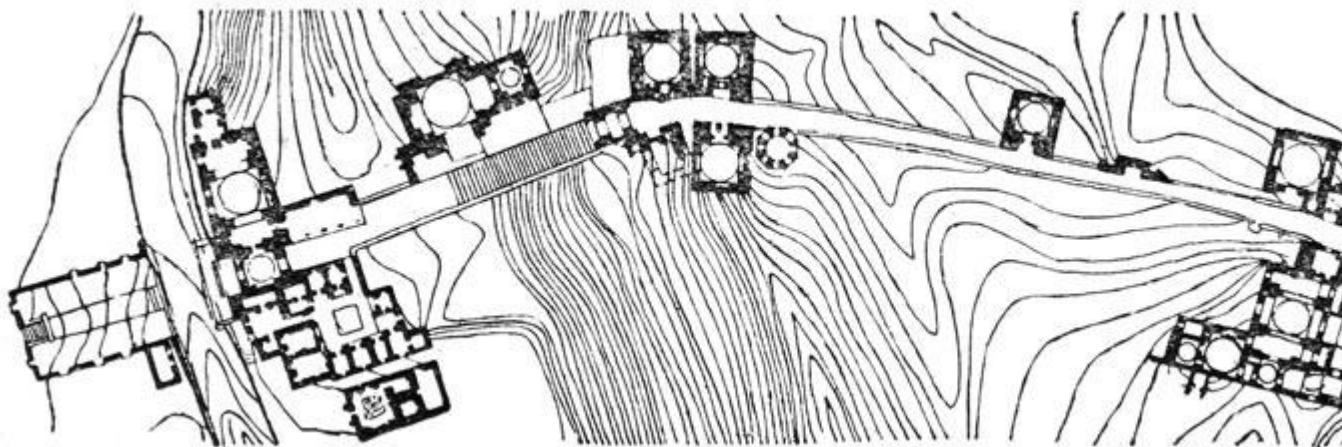
В декорации Тюрабек-ханым впервые в среднеазиатском зодчестве нашла применение керамическая мозаика. Мастера, создавшие этот мавзолей, с необычайным искусством соединили архитектурные формы с богатой декорацией. Снаружи на стенах здания цветные панно и тимпаны контрастно выделяются на фоне кладки из шлифованных неглазурованных кирпичей. Но особенно большое впечатление производят хорошо сохранившиеся мозаики интерьера. Мозаичный узор сплошь покрывает плафон купола (илл. 83).

От пышной, сверкающей красками розетки в центре купола лучами расходятся белые линии геометрического орнамента, образующего сложные плетения, словно сеткой закрывающие всю поверхность плафона; ячейки узора заполнены звездообразными медальонами, состоящими из множества цветочных и геометрических мотивов. В красочной гамме мозаик преобладают синий и белый цвета, обогащенные бирюзовым, черным, зеленым, желтым, красным, коричневым и золотым; некоторые цвета имеют разные оттенки. При всей сложности построения декора узор плафона воспринимается как гармонически целостный образ. Ниже, в световом поясе и ярусе тромпов, отдельные цветные панно и тимпаны разделены широкими обрамлениями из неглазурованного кирпича. Таким образом, красочность в оформлении интерьера нарастает снизу вверх, достигая в узоре купола наибольшего цветового звучания. Отделенный четкой полосой орнамента купол Тюрабек-ханым напоминает бездонную сферу неба, усеянную мерцающими на синем фоне яркими светилами. Он рождает возвышенный поэтический образ.

Мавзолей был построен, по-видимому, во второй половине 14 в. Его архитектура и декор говорят о новых творческих исканиях и о высоком, основанном на глубокой местной традиции искусстве хорезмских мастеров. Тимур в 1388 г., разорив Хорезм, велел увести лучших мастеров и использовать их на строительстве в Самарканде и в других городах.

В конце 14 и начале 15 в. большое строительство велось в Самарканде. Город был окружен мощной стеной с шестью воротами и глубокими рвами. В центре возвышалась цитадель с высоким дворцом, одновременно служившим главным арсеналом. Многочисленные дворцовые постройки были возведены в загородных садах вокруг Самарканда. Испанский посол Клавихо, посетивший столицу Тимура в 1404 г., был поражен богатством и оживленностью города. Большое впечатление произвели на Клавихо также быстрота и энергия, с которыми производилась перестройка Самарканда. В интересах возросшей торговли через весь город была пробита широкая улица, по сторонам которой разместились лавки купцов. «Улицу, — пишет Клавихо, — провели широкую и по обеим сторонам поставили палатки; перед каждой палаткой были высокие скамейки, покрытые белыми камнями. Все палатки были двойные, а сверху вся улица была покрыта сводом с окошками, в которые проходил свет».

Дошедшие до нас монументальные здания Самарканда, воздвигнутые при Тимуре, мавзолеи и мечети (дворцовые постройки не сохранились) образуют ансамбли, еще и сейчас определяющие силуэт «старого» города. В первую очередь надо назвать комплекс усыпальниц самаркандской знати Шах-и Зинда, расположенный на северной окраине города по склону древнего холма Афрасиаба. Эти усыпальницы-мавзолеи группируются вокруг мнимой гробницы мусульманского святого Кусала ибн Аббаса, якобы ушедшего под землю и скрывающегося там до судного дня; отсюда и название памятника — Шах-и Зинда, то есть «живой царь». На самом же деле это древнее, еще домусульманское культовое место. Усыпальницы-мавзолеи строились здесь, как показали исследования последних лет, во всяком случае, уже в 11 — 12 веках.



Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде. План.

В современном виде ансамбль Шах-и Зинда состоит из целого ряда памятников 14 и первой половины 15 в. (илл. 84 а, 86). Вход на территорию усыпальниц отмечен пештаком, являющимся наиболее поздним из всех построек Шах-и Зинда. Он возведен в 1434—1435 гг. при Улугбеке. Близко от входа стоит двойной мавзолей 15 в. с куполами на высоких барабанах. Есть основания считать, что здесь погребен знаменитый средневековый астроном Кази-заде Руми (илл. 85). Сразу за лестницей, поднимающейся по склону холма, теснятся мавзолеи, построенные при Тимуре в 70—80-х гг. 14 в. В дальней части ансамбля, за второй купольной сенью, — группа усыпальниц, в большинстве относящихся к дотимуровскому времени. Среди них мавзолей Кусамы ибн Аббаса с надгробием, украшенным изразцами, возможно, хорезмской работы (илл. 84 б). Замыкает ансамбль мавзолей Ходжа Ахмеда середины 14 столетия.

Несмотря на разновременность построек, мастера-строители, возводя новые мавзолеи, учитывали и развивали сложившиеся архитектурно-художественные традиции. Поэтому ансамбль воспринимается как единая объемно-пространственная композиция, имеющая свою внутреннюю логику. Ясно читается общий плавный ритм архитектурных масс, расположенных по крутому склону холма.

Красиво скомпонованы отдельные группы построек — особенно мавзолеи тимуровского времени, среди которых выделяется купол Ши-рин-бика-ака на высоком барабане, мавзолеи с ребристыми дынеобразными куполами и восьмиугольная ротонда. Купола мавзолеев 15 в. уравнивают и завершают композицию ансамбля с юга.

Но не только в архитектурных формах отдельных построек проявляются важнейшие художественные качества этих памятников. Как правило, мавзолеи ансамбля представляют небольшие портално-купольные сооружения, при создании которых основное внимание архитектора было обращено на декоративное оформление портала и интерьера. Даже на расстоянии, при подходе к ансамблю со стороны города, ощущается красочное мерцание голубых порталов и куполов. Внутри ансамбль поражает сказочным богатством блестящих в лучах яркого солнца цветных изразцов.

Мавзолеи Шах-и Зинда позволяют проследить постепенное развитие приемов цветной архитектурной декорации. В украшении ранних памятников видна тесная преемственность с предшествующими типами орнамента. Так, портал мавзолея Ходжа Ахмеда (архитектор Фахри Али) облицован плитками резной терракоты, но, в отличие от памятников 12 столетия, эти плитки покрыты разноцветными глазурями. В узор, который

кажется ажурным, на бирюзово-синем фоне выделяются белые рельефные буквы надписей и многоцветные геометрические мотивы.

Дальнейшее развитие декоративного убранства прекрасно характеризует мав-золей Шади Мульк-ака, построенный в 1372 г. архитекторами Шамсуддипом, Зайнуддином и Бареддином (илл. 82). Его портал шире и выше портала мавзолея Ходжа Ахмеда. Па мощных пилонах размещено вдвое больше вертикальных полос с орнаментом. Пилоны опираются на высокий цоколь; портал имеет вытянутые вверх пропорции, что особенно подчеркивается заостренной стрельчатой аркой, завершающей сталактитовый свод. По-новому трактуются угловые трехчетвертные колонки: сплошь покрытые орнаментом, они имеют сложные по профилю базы и капители, состоящие из кубических, многогранных и полушаровидных форм и сталактитов. В целом декор портала, выполненный из резной глазурованной терракоты и майоликовых плиток, очень пластичен, выявляет и как бы лепит каждую архитектурную деталь. Большую роль играют цвет и рисунок узора. Общая бирюзово-голубая тональность придает единство декору мавзолея. Растительные мотивы обладают живым движением линий. Особенно привлекают внимание тимпаны арки портала, где на синем фоне плавно изгибаются стебли, напоминающие виноградную лозу. Очень красивы также резные бирюзовые панно на боковых стенках ниши портала, заполненные пышным цветочным узором, который разрастается вверх из ваз причудливой формы.

На порталах мавзолеев Ширин-бика-ака (1385) и Туман-ака (1405) применена уже известч ая нам по памятнику в Куня-Ургенче керамическая мозаика. Оригинально украшен интерьер мавзолея Ширин-бика-ака. На стенах росписью — синим и красным по белому фону — исполнены условно трактованные картины, изображающие пейзаж с фигурками сорок, сидящих на деревьях. Эти очень редкие для среднеазиатского монументально-декоративного искусства сюжеты перекликаются с мотивами одновременных книжных миниатюр (см. илл. 85 — 86).

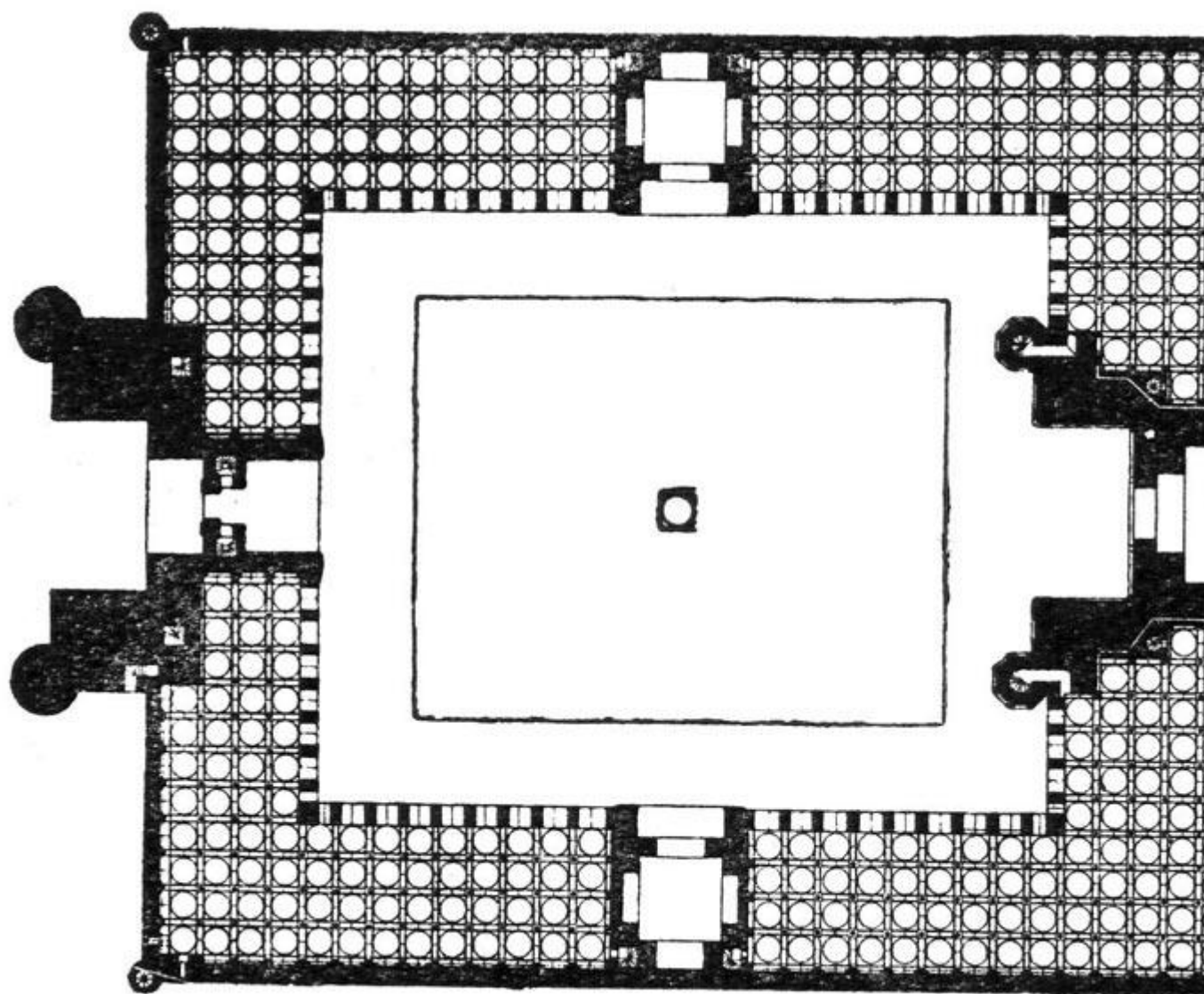
При всем орнаментальном и цветовом разнообразии художественный образ ансамбля Шах-и Зинда проникнут удивительным единством. Общий колорит узоров, основанный на сочетании сине-голубой глазури с терракотово-желтой окраской кирпичных стен, напоминает о реальном соотношении цвета среднеазиатского неба и выжженной солнцем земли. Создавая надгробные памятники, зодчие и художники стремились не к аскетической отрешенности от мира, а в пределах дозволенного религией орнаментально-декоративного искусства воплощали свое представление о прекрасном. «Это есть райский сад, где погребена звезда счастья», — гласит надпись на портале мавзолея Шади Мульк-ака. Симфоническая звучность орнаментов рождает возвышенный поэтический образ, основанный на огромной художественной выразительности цвета, линий и архитектурных форм.

Из остальных архитектурных монументов, воздвигнутых в Средней Азии в конце 14— начале 15 в., наиболее ранним был дворец, построенный на родине Тимура, в Шахрисябзе. Дворец начали строить в 1380 г., Клавихо был поражен его красотой и величием. Сейчас на поверхности земли высятся лишь руины входного иештака. Пролет его арки равен 22 м, то есть немного меньше гигантской арки сасанидского дворца в Ктесифоне. Пештак дворца украшен резной керамической мозаикой, над созданием которой, возможно; трудились хорезмские мастера.

В 1397 году было заложено величественное сооружение в Ясах (современный Туркестан) у могилы считавшегося святым Ахмеда Ясави. Многочисленные помещения

сгруппированы вокруг квадратного зала, перекрытого одним из самых больших в Средней Азии куполов — диаметром 18 м.

Грандиозным архитектурным сооружением, возведенным на рубеже 14—15 столетий, явилась соборная мечеть Самарканда, предназначенная для тысяч молящихся и получившая в народе имя Биби-ханым. Ее начали строить в 1399 г., после обогатившего государство Тимура грабительского похода в Индию. По-видимому, эмир придавал исключительное значение этой мечети: он сам следил за работами, всячески поощрял огромную армию рабочих и мастеров скорее завершить постройку. Мечеть строилась меньше пяти лет, и в 1404 г. она была уже закончена. Тимур требовал, чтобы самаркандская мечеть превзошла величием все здания мира.



Мечеть Биби-ханым в Самарканде. План. Реконструкция.

Археологические исследования позволяют представить план и первоначальный облик мечети. Большая прямоугольная площадь, занятая мечетью, снаружи была ограждена глухой сравнительно невысокой стеной, над которой возвышались сохранившиеся сейчас в руинах, прорезанные огромными стрельчатыми арками грандиозные пештаки,

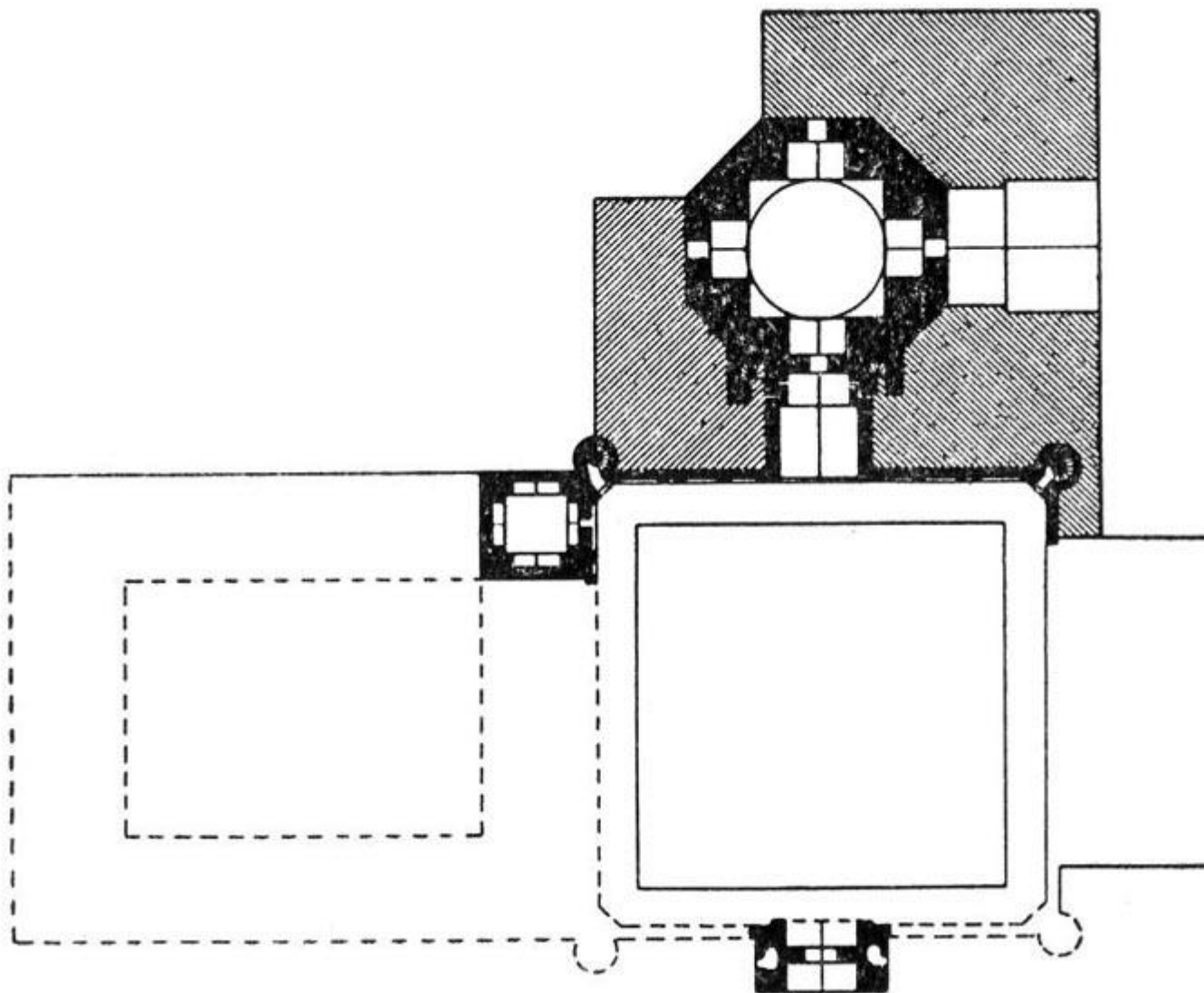
кубические массы больших зданий с куполами на барабанах и стройные минареты. Все эти архитектурные объемы, симметрично расположенные по периметру большого двора, создавали своеобразный, проникнутый единством художественного замысла монументальный ансамбль.

Вход на территорию мечети украшал гигантский пештак, представлявший самостоятельное архитектурное сооружение. Обширный двор мечети окружала аркада, за которой со всех четырех сторон располагались крытые галереи, образованные рядами колонн. Боковые галереи посередине прерывались сравнительно небольшими портално-купольными зданиями. В глубине двора поднимался второй сорокаметровый пештак, и сейчас еще сохранивший величественную арку и граненые минареты на углах (илл. 87). За ним высилось здание главного «святылища», увенчанное полусферическим гладким бирюзового цвета куполом.

Композиция ансамбля Биби-ханым построена на сложном сочетании архитектурных форм и цвета. Роль своеобразного модуля играет стрельчатая арка в прямоугольном обрамлении. Множество арок, то дробящихся в ячейках сталактитов, то вырастающих до гигантских размеров, внесло в архитектуру сложный ритм, сделало особенно ощутимыми масштабные соотношения и вместе с тем объединило все в одно целое. Единство художественного замысла проявилось и в цвете узора. Стены мечети покрыты сеткой крупных ромбовидных фигур и куфических надписей, выложенных по терракотовому фону кирпичной кладки синими, голубыми и белыми изразцами. Голубой цвет преобладает в узорной кладке стен, он звучит в украшении пештаков и, пронизывая, таким образом, всю систему архитектурного декора, безраздельно господствует в изразцах большого бирюзового купола, как бы слившегося с небом.

Архитектура мечети была обращена к массе людей, заполнявших в дни богослужений двор и площадь перед зданием. Доминирующие в её узоре на стенах мечети религиозные надписи и окружающие их орнаменты плоскостны, графичны и несколько суховаты, но хорошо видны на большом расстоянии. Несравненно богаче украшены пештаки. Пилоны и арки обогащены тонкими узорами расписной майолики и резной мозаики, то вкрапленных среди крупных геометрических мотивов и надписей, то заполняющих отдельные панно и тимпаны, то расположенных в виде цепочки звезд на фоне неглазурованного кирпича (илл. 89). Мерцание ярких красок изразцового убранства дополняло мягкое свечение белых мраморных панелей, наличников дверей и колонн. Архитектурные идеи, положенные в основу этого сооружения, нашли воплощение и в интерьере «святылища». Оно поражало величием пространственного решения, тонкостью пропорций, богатством декора. Над большим и высоким квадратным помещением, расширенным с каждой из сторон глубокой нишей, вознесен купол, плавный переход к которому образуют трюмпы, конструктивно дополненные щитовидными парусами (*В среднеазиатских монументальных постройках конца 14—начала 15 в. над основными помещениями обычно высятся двойные или даже тройные купола. В скрытом от глаз пространстве между наружным, опирающимся на барабан, и внутренними куполами возведены опорные кирпичные ребра.*). Стены и своды, как и снаружи здания, имели богатое красочное убранство, выполненное росписью и раскрашенными с позолотой рельефными бумажными розетками, сделанными из прессованной бумаги и прикрепленными к штукатурке маленькими гвоздиками. Несмотря на то, что сейчас от некогда грандиозного сооружения сохранились лишь руины, даже по ним можно понять величие замысла зодчих и ощутить огромную силу их вдохновенного мастерства. В целом архитектурно-художественный образ мечети Биби-ханым представляет сложное явление, в содержании которого отразились и религиозные цели, ради которых строилась мечеть, и идеи прославления Тимура, властелина феодальной державы, и вместе с тем несравненно

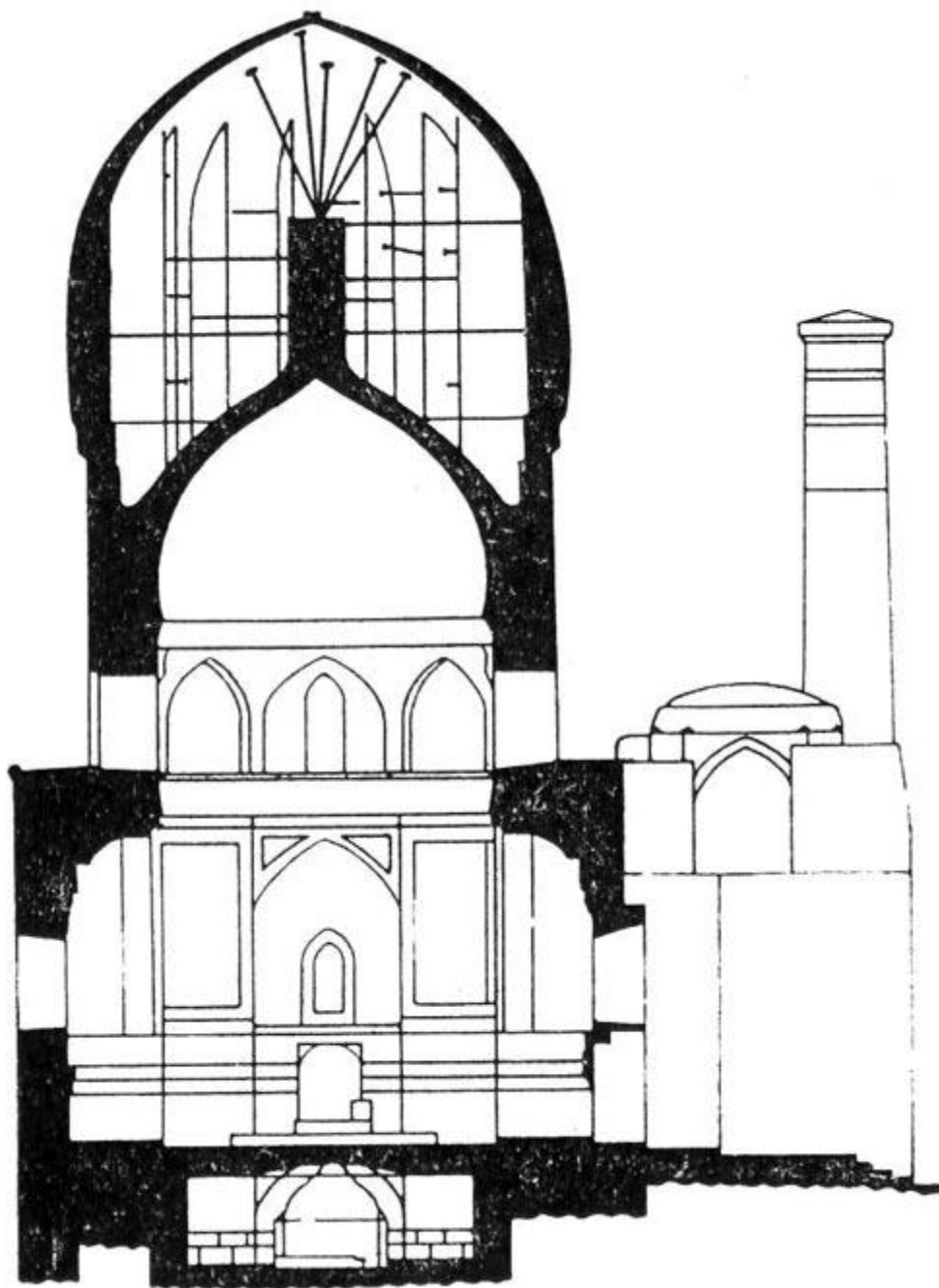
более широкое, хотя и ограниченное общим религиозно-мистическим характером средневековой идеологии художественное представление о мире. «Купол был бы единственным,— писал о мечети Биби-ханым современник Шарафаддин Иезди,— если бы небо не было его повторением, и единственной была бы арка, если бы млечный путь не оказался ей парой».



Гур-Эмир в Самарканде. План ансамбля.

Шедевром средневекового зодчества стал и мавзолей Тимура — знаменитый Гур-Эмир в Самарканде (илл. 90), построенный в начале 15 века (*Установлено, что на месте мавзолеев в 14 в. было воздвигнуто медресе и ханака внука Эмира Мухаммед Султана, объединенные двором, от которого сохранился украшенный керамической мозаикой входной пьестак, построенный, согласно надписи, Мухаммед ибн Махмудом Исфাহани. В 1403 г. было начато сооружение гробницы, примкнувшей ко двору ансамбля с юга (против входа) и задуманной как самостоятельное архитектурное произведение.*). В архитектуре доминирует огромный ребристый купол, несколько нависающий над высоким цилиндрическим барабаном. Нижняя часть здания представляет восьмигранник, сейчас почти скрытый множеством позднейших пристроек; к северу обращен небольшой портал. Пропорции постройки таковы, что на долю купола и барабана приходится более

половины общей высоты здания. Купол покрыт узором из голубых и синих изразцов, что колористически также выделяет его прекрасную ребристую форму. На барабане огромными буквами выложены надписи, содержащие восхваления Аллаху. Стены восьмигранника украшены белыми и бирюзовыми изразцами на фоне неглазурованного кирпича. Монументальной и величественной композиции красочных архитектурных масс соответствовало пышное решение интерьера. Хорошо освещенное окнами крестообразное купольное помещение кажется большим и высоким, хотя на самом деле вершина внутреннего купола находится на 10 м ниже верхней точки наружного покрытия. Стены внизу украшены мраморной панелью с вставками из зеленого змеевика и фризами резных надписей, а выше были расписаны синей краской и золотом. Рельефные розетки на плафоне купола имитировали звездное небо. Декоративное убранство дополняли решетки в окнах и поставленная при Улугбеке мраморная ажурная ограда вокруг надгробий. Среди последних выделяется своей красотой и строгостью надгробие Тимура, сделанное из двух больших кусков темно-зеленого нефрита. Замечательным украшением мавзолея была также резная двустворчатая дверь (илл. 91). Богатейший узор исполнен на ее поверхности в два плана. Но мелкому кружевному растительному орнаменту, как по фону, размещен более крупный рисунок, изображающий стройную вазу, из которой поднимается вверх стилизованный куст, завершенный букетом цветов. Детали узора инкрустированы разноцветным деревом, костью и металлом. Есть сведения, что в первые годы после погребения эмира помещение мавзолея было богато убрано коврами и драгоценными предметами вооружения и утвари. По контрасту с этой роскошью холоден и суров крестообразный в плане склеп, покрытый почти плоским, конструктивно смело решенным плафоном.



Гур-Эмир в Самарканде. Разрез.

Архитектура мавзолея отличается своеобразием форм, найденностью масштабов и совершенством конструкции. Гур-Эмир занимает особое место в истории архитектуры Среднего Востока. Его нельзя отнести ни к типу порталных сооружений, ни к башенным мавзолеям. В архитектуре Гур-Эмира обобщен опыт творческих исканий многих поколений зодчих Среднего Востока. Вместе с тем облик мавзолея особенно ярко и совершенно выражал художественные тенденции своего времени: торжественную монументальность и декоративную зрелищность. Среднеазиатское зодчество конца 14—начала 15 в. тесно взаимодействовало и оказало большое влияние на архитектуру соседних стран. В 15 в., несмотря на то, что империя Тимура распалась на ряд фактически самостоятельных государств, культурно-художественные связи между народами Среднего Востока продолжали укрепляться.

От первой половины 15 в. до нас дошли три здания медресе, построенные при Улугбеке в Бухаре, Вабкенте и в Самарканде. На дверях бухарского медресе сохранилась надпись, характеризующая передовые тенденции времени. Надпись гласит: «Стремление к знанию является обязанностью каждого мусульманина и мусульманки». Лучшим по архитектуре является медресе на Регистане в Самарканде, законченное в 1420 г. В дальнейшем около медресе был построен целый ансамбль зданий, включавший мечеть, ханаку и караван-сарай. Медресе спланировано по канону с внутренним двором и огромным пештаком, выходящим на площадь.

Большой изысканностью отличается декоративная отделка медресе, особенно мозаики, по чистоте тонов глазури, тонкой гармонии в сочетании цветов, красоте линий и изяществу узора относящиеся к наиболее совершенным произведениям декоративного искусства средневекового Востока. На пилонах главного пештака по синему глубокого тона основному фону располагаются пышные розетки из белых, желтых, зеленых, марганцево-черных цветов, голубых и зеленых стеблей (илл. 88). Изящные и подвижные буквы белых и желтых надписей переплетены тонкими спиралевидно изогнутыми стеблями растений.

Среди построек второй половины 15 в. следует выделить мавзолей Ишратха-на в Самарканде (около 1465 г.). Архитектура здания дает пример новой сводчатой конструкции. Купол покоится на системе пересекающихся подпружных арок и щитовидных парусов. Эта конструкция, зародившаяся в Средней Азии еще в конце 14—начале 15 в., в Ишратхане представлена в развитом и совершенном виде. Новаторское значение этой системы заключалось в том, что она позволила сравнительно небольшим куполом перекрывать обширное помещение. Вместе с тем Эта конструкция сильно изменила характер объёмно-пространственного решения интерьера: исчезло четкое членение на три яруса, обусловленное системой тромпов; вместо этого выше идущей по низу панели стенная поверхность плавно переходит в кривизну парусов, расчлененных на отдельные грани. Соответственно изменилась система расположения орнаментального декора по куполу и сводам. Для украшения интерьера стали применять новую технику слегка рельефной живописи, носящей название «кундаль» (что значит — валик). Рельефный узор, состоящий из растительных форм и надписей, покрывался золотом; фон прописывали синей (ляпис-лазурь), цветы и орнаменты темно-красной, зеленой, розовой, голубой, лиловой и белой красками. По богатству красочной гаммы и красоте линий живопись кундаль, выполненная на сводах Ишратханы и особенно небольшого тимуридского мавзолея Ак-Сарай в Самарканде, напоминает драгоценные заглавные листы восточных рукописей.

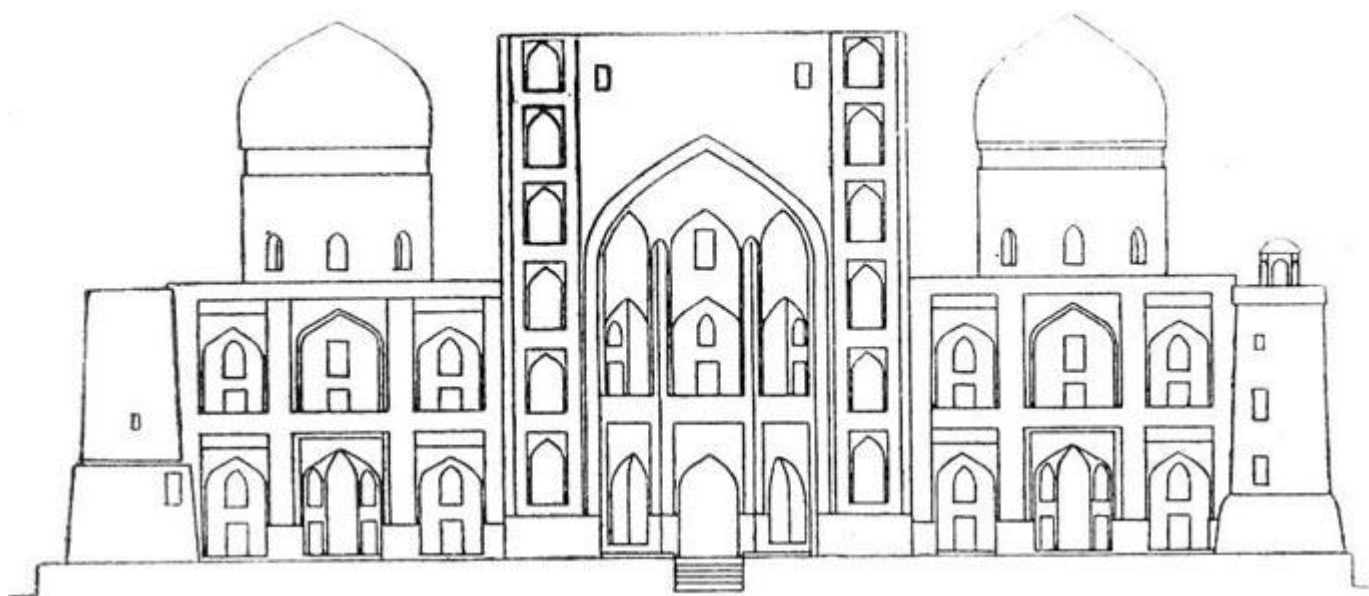
В 14—15 вв. в зодчестве Средней Азии были созданы наиболее совершенные на Среднем Востоке архитектурно-строительные и декоративные формы.

В начале 16 в. возникло феодальное узбекское государство во главе с династией Шейбанидов. В этот период завершилось формирование среднеазиатских народностей — узбеков, туркмен, казахов, киргизов, каракалпаков (таджики как народность сформировались раньше), расселение которых соответствует территории современных национальных республик. Несмотря на то, что в 16—17 вв. в области идеологии усилились связанные с религией реакционные тенденции, архитектура и искусство обогатились рядом новых явлений.



Мечеть Калян и медресе Мир-и Араб в Бухаре. Разрез.

Наиболее значительные памятники зодчества сохранились в Бухаре, ставшей с середины 16 в. столицей государства. Город был окружен новой стеной, построены торговые ряды, купола на перекрестках, медресе и мечети. В архитектуре 16 в. продолжали развиваться традиции предшествовавшего времени, но бухарские зодчие внесли оригинальные черты в традиционные по своему облику монументальные здания. Для Бухары этого времени характерны ансамбли из двух противоположащих, разделенных улицей или площадью монументальных построек. Особенно многочисленны кош-медресе — сдвоенные медресе, обращенные пешта-ками одно к другому. По этому принципу создан и центральный ансамбль Бухары, состоящий из большой соборной мечети Калян (нач. 16 в.) (илл. 92 а), и медресе Мир-и Араб (1530—1536 гг.), между которыми высится минарет 12 в. Мечеть по своей архитектуре относится к типу четырехайванных, с большим двором и окружающей его арочно-купольной галлереей.

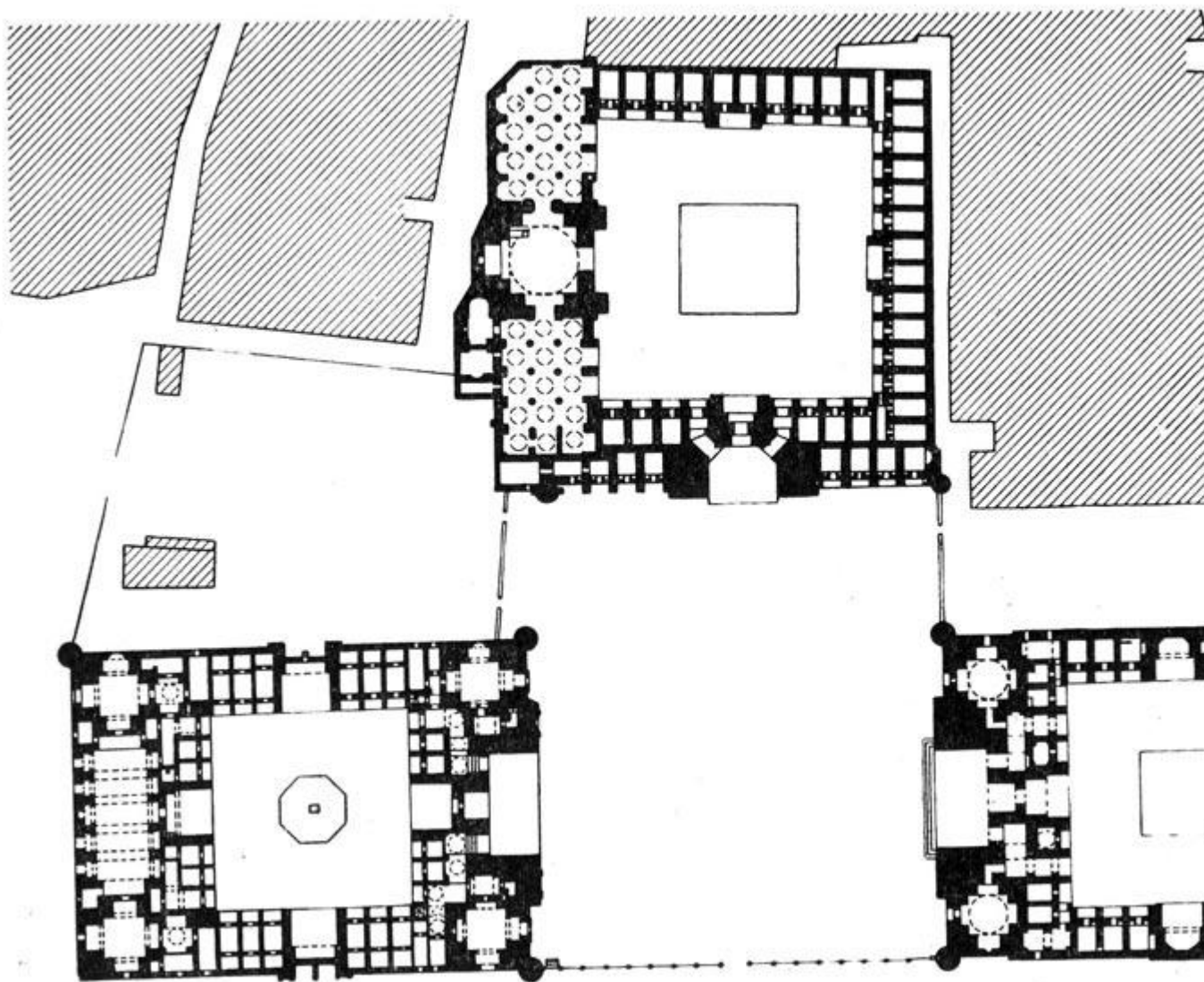


Медресе Мир-и Араб в Бухаре. Главный фасад.

Медресе Мир-и Араб, тоже четырехайванное, имеет ставшее типичным для Бухары членение фасада глубокими стрельчатыми нишами, расположенными симметрично по обе стороны от портала. Архитектура медресе исполнена большого мастерства. Порталы во дворе здания обладают стройными пропорциями и прекрасной мозаикой. В медресе Мир-

и Араб, так же как и во многих других бухарских постройках 16 в. (медресе Кукельташ, загородный ансамбль Чар-Бакр и др.), очень оригинальны нарядные сводчатые и купольные перекрытия (илл. 93). Оформленные в виде сетчатых парусов, снабженные световыми проемами, эти своды придают интерьеру особую художественную выразительность. Среди памятников 15 в. сохранились интересные гражданские постройки: купольные сооружения на перекрестках базарных улиц — Таки-Заргаран и др. (илл. 926), торговые здания, караван-сарай.

Большое строительство продолжалось в Бухаре и в 17 в., когда Шейбанидов сменила династия Аштарханидов. Самой значительной постройкой этих времен является медресе Абдулазис-хана.



Ансамбль площади Регистан в Самарканде. План.

В этом же столетии был создан знаменитый ансамбль площади Регистан в Самарканде. Расположенные в возвышенной части города величественные и красочные постройки Регистана видны издали со всех сторон. Ансамбль состоит из трех медресе, выходящих своими фасадами на прямоугольную, почти квадратную площадь: с западной стороны находится уже известное нам здание медресе Улугбека; с востока и юга медресе Шир-дор и Тилля-кари, сооруженные в 17 в. на месте зданий 15 столетия (илл. 97).

Распространенный в это время прием сопоставления однотипных монументальных построек получил здесь новое решение. Фасады зданий расположены так, что объединяющая их площадь воспринимается как большой открытый с одной стороны двор с тремя громадными пештаками. Перед взором человека, подходящего к Регистану, сразу открывается зрелище, полное необыкновенного величия. Ритмично повторяются огромные геометрически четкие архитектурные объемы. Пештаки зданий обращены к зрителю гигантскими арками, которые своей стрельчатой, заостренной кверху формой заставляют почувствовать колоссальную тяжесть архитектурной массы, давящей на мощные пилоны и стены. Арки словно застыли в могучем напряжении, и кажется, что какая-то сверхъестественная сила заставляет стоять неподвижно массивы стен, купола, пилоны и минареты, на поверхности которых спокойно переливаются яркие краски выложенных изразцами узоров и надписей.

Мощным красочным аккордом звучит яркое изразцовое убранство, то цветной сеткой покрывающее большие плоскости стен и пилонов, то образующее колористически насыщенные, с преобладанием синего, голубого или оранжево-желтого цветные пятна в нишах нештаков, в тимпанах арок, на ребристой поверхности куполов.

Лучше других сохранилось медресе Мир-дор (илл. 94), воздвигнутое в промежуток времени с 1619 по 1636 г. зодчим Абдул Джаббаром и по своей архитектуре почти точно повторяющее здание медресе Улугбека. Традиционный для среднеазиатских медресе внешний облик здания определяется массивным блоком высоких стен, над которым со стороны главного фасада возвышаются пештак, купола на высоких барабанах и угловые минареты, образующие строго уравновешенную композицию. Квадратный внутренний двор (илл. 95) окружен двумя ярусами келий — худжр; посередине каждой стороны двора устроен глубокий айван; в углах здания находятся купольные аудитории и мечеть. В пространство двора открываются стрельчатые ниши пештаков и арки худжр, повторение которых создает своеобразный орнаментальный ритм.

Декоративная отделка стен медресе, состоящая из мраморных панелей, цветных изразцов и резной мозаики, богата и красочна, но уступает тимуридской в техническом и в художественном отношении. Расцветка мозаик не так гармонична, некоторую пестроту вносят преобладающие в отдельных панно зеленая и желтая краски. Оригинальной особенностью мозаик медресе Шир-дор являются помещенные на фасаде в огромных тимпанах арки пештака изображения львов с косматой гривой и раскрытой пастью, бросающихся на маленьких белых ланей-за фигурами львов помещены изображения солнца с человеческим лицом и с желтыми лучами. Сюжет мозаики определил современное название медресе: Шир-дор, то есть львов имеющее.

Медресе Тилля-кари (начато в 1646 г.), служившее одновременно и соборной мечетью Самарканда, имеет фасад, решенный в бухарской архитектурной традиции, то есть украшенный двумя ярусами стрельчатых ниш, расположенных по обе стороны от портала. Этот прием, принесенный в самаркандскую архитектуру, не нарушил, однако, целостности и величия ансамбля, являющегося выдающимся памятником мирового зодчества.

Упадок среднеазиатских феодальных ханств в 18 — 19 вв., экономическая их слабость и низкий культурный уровень господствовавших классов привели к тому, что монументальное зодчество, обслуживавшее нужды феодального государства и религии, стало быстро угасать.

Некоторый подъем пережило только зодчество Хивы — столицы узбекского Хивинского ханства в конце 18—начале 19 в. Город украсили многочисленные медресе, мечети и минареты (илл. 96 а). Известный интерес представляют ханские дворцы, особенно Таш-хаули (1832 —1841), привлекающий непосредственной связью с народным зодчеством. Дворец имеет несколько дворов с террасами, украшенными майоликой, и чудесными резными деревянными колоннами, поддерживающими расписные балочные перекрытия.

В период угасания художественной культуры эпохи феодализма подлинно творческие силы сохранились в народном зодчестве. Основанная на очень древних местных традициях, народная жилая архитектура отличается национальной спецификой, обусловленной особенностями жизни и быта таджиков, узбеков, казахов, киргизов, туркмен.

Важным общим художественным качеством народной жилой архитектуры является ее неразрывная связь с декоративным искусством. Резьба на створках дверей, на колоннах и на ганчевон штукатурке стен, росписи в интерьере и на террасах, красочная глазурованная керамика, вышивки и ткани — все эти неотъемлемые художественные элементы жилища и быта говорят о живом, никогда не исчезавшем стремлении народных зодчих и художников к высокому синтезу архитектуры и искусства.

Живопись существовала в Средней Азии на протяжении всей феодальной эпохи. В письменных источниках упоминаются монументальные росписи с батальными сценами и портретами во дворце Тимура. Сведения о книжной миниатюре восходят даже к 10 столетию. Известны имена художников-миниатюристов, работавших в Средней Азии в конце 14 и в 15 в. От этого времени дошли и некоторые рукописи, украшенные миниатюрами.

В 16 в., после окончательного падения Тимуридской династии, многие работавшие в Герате художники и каллиграфы переселились к дворам новых правителей, и в частности в Бухару и Самарканд Шейбаиидов. В этих центрах Средней Азии, имевших свои древние художественные традиции, искусство оформления книг оставалось очень высоким. Бухара славилась своими знаменитыми каллиграфами. В художественных мастерских городов Средней Азии создавались прекрасные, богато украшенные рукописи, иллюстрирующие исторические хроники, произведения современной, а также классической среднеазиатской и иранской литературы. Круг иллюстрируемых книг был обширен; среди них встречались и научные труды.

Проблема развития миниатюры в Средней Азии 16 в. представляет большой научный интерес. И хотя еще и сейчас трудно говорить о целостной картине развития среднеазиатской школы, уже отчетливо выявилось ее своеобразие.

В эволюции среднеазиатской миниатюры 16 столетия можно наметить два направления, которые тесно взаимодействовали друг с другом и тем не менее обладали несомненной самостоятельностью. Одно из них восприняло традиции герат-ской школы 15 в. В этой манере работали и местные среднеазиатские мастера и приехавшие из Герата миниатюристы. Особенно выделяются миниатюры художника Махмуда Музахиба. Его работы отличаются большой профессиональностью, уверенным мастерством.

Воздействие Герата было плодотворным и для другого направления, в основе которого, однако, лежала сильная, самобытная местная художественная традиция. До нашего времени дошли лишь некоторые произведения этой группы, среди которых как самое раннее известно «Фатх-наме» 1506/07 г. — стихотворная историческая хроника побед

Шейбани-хана, иллюстрированная неизвестным, вероятно бухарским или самаркандским, мастером. Среднеазиатское происхождение имеют и миниатюры рукописи 1521/22 г. произведений Алишера Навои (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина).

Исключительный интерес представляет ташкентская рукопись «Шах-наме» с миниатюрами художника Мухаммеда Мурада Самарканди. В работах этого мастера общие стилевые особенности среднеазиатской миниатюры 16 в. проявились наиболее ярко и последовательно.

Рукопись «Шах-наме» была создана для правителя Хивы Иш-Мухаммеда Султана в 1556 г. и украшена ста пятнадцатью миниатюрами. Преобладают сцены драматического содержания, особенно изображения битв, поединков, убийств, казней. Художник запечатлел также восстание кузнеца Кавэ, сцены бесед, царские приемы; встречаются и лирические сюжеты. Миниатюры Самарканди чаще всего горизонтального формата. В их композиции мастер отказывается от традиционного «коврового» принципа построения восточной миниатюры, ее многофигурности, насыщенности деталями. Обычно здесь соблюдается строгая сюжетность, изображается только то, что иллюстрирует текст. Несколько крупных фигур располагается на переднем плане листа на нейтральном тускло-сиреновом фоне. Развернутое изображение пейзажа как своеобразной эмоциональной среды отсутствует. Образ природы в некоторых миниатюрах сведен к своеобразному знаку — традиционному, очень обобщенному по формам зеленоватому холму почти без растительности. Художественный язык мастера подчеркнуто прост, конкретен и лаконичен. Сдержанностью отличается и колорит, который, несмотря на применение чистых и звучных оттенков зеленого, красного, синего, желтого, розового и коричневого, отличается все же известной суровостью, особенно благодаря введению темных серо-лиловых тонов. В целом Самарканди создает свою декоративную систему, очень целостную и энергичную, посредством которой четко выделяются господствующие на листах фигуры людей.

В миниатюре, изображающей сыновей Феридуна, которые сватаются к дочерям йеменского царя, подчеркнутая простота и элементарность композиции оживлена тонким ритмом фигур, естественностью их поз и жестов, особенно в группе трех девушек, охваченных чувством робкой стыдливости и сдержанной нежности. Очертание ковров, на которых восседают действующие лица, дано не параллельно, а произвольно смещено на плоскости листа, что разнообразит скупой и строгий характер построения. С большой живостью написаны лица персонажей, в которых художник стремится подчеркнуть некоторые характерные типы (илл. 96 б).

Искусство Самарканди ценой известной упрощенности теряет то впечатление богатства и красоты сказочно прекрасного мира, которое отличает лучшие произведения средневековой восточной миниатюры. И вместе с тем оно завоевывает и нечто новое, развивая — пусть и несколько односторонне — то, что внес Бехзад в образный строй миниатюры. Это интерес к человеку, большая конкретность его изображения. Отсюда та особая роль, которую у Самарканди приобретает передача движений, жестов и мимики персонажей. Отсюда то повышенное внимание к характерности и к изображению, в рамках условного языка миниатюры, эмоционального состояния людей — ужаса, гнева, горя, радости. Так, в миниатюре «Оплакивание Искандера», написанной в тусклой темно-синей траурной гамме, художник пвредает чувство скорби в лицах участников погребения. В иллюстрации «Афрасиаб совещается со своими придворными» ощущается атмосфера сосредоточенной и оживленной беседы. Некоторая упрощенность художественного решения, сдержанность красочной гаммы, скупой показ окружающей

среды, сочетаемые с доходчивостью и конкретностью изображения, характеризуют искусство Самарканди. Несколько иными особенностями обладают произведения других бухарских мастеров второй половины 16 в. В стиле среднеазиатской миниатюры несомненно отразились определенные художественные вкусы иной общественной среды, менее связанные с требованиями изощренной придворной культуры, как, например, в сефевидском Иране того же времени.

И в начале 17 столетия искусство миниатюры в Средней Азии стояло на большой высоте. К ее первоклассным образцам относятся иллюстрации труда Шарафаддина Нозди «Зафар-наме» 1628 г., исполненные в Самарканде (Ташкент, Институт востоковедения). Двенадцать больших, почти во всю страницу, миниатюр украшают богато оформленную рукопись. Особенным совершенством отличаются изображения ожесточенных битв. С поразительным мастерством неизвестный самаркандский художник связывает здесь воедино большие группы сражающихся, создавая батальные «полотна» широкого размаха.

Своеобразная «масштабность» образа, смелость художественного решения, напряженный динамизм, отличающие иллюстрации «Зафар-наме», ярко проявились в великолепной миниатюре, изображающей решающий момент осады горной крепости Эдинек-Причудливо взаимодействуя с полосами текста, эта миниатюра очень свободно заполняет всю страницу. Композиция мастерски построена на сочетании двух идущих сверху и снизу потоков движения. Миниатюру отличают также тонкая выписанность деталей, особенно лиц персонажей, живость поз и жестов.

Изобразительные приемы самаркандского миниатюриста оригинальны и самостоятельны. Отличны они от приемов и гератских художников и тебризских мастеров 16 столетия. Миниатюры «Зафар-наме» характеризует большая зрелость стиля, что свидетельствует о существовании в Средней Азии 17 столетия своей живописной традиции.

Прикладное искусство Средней Азии, тесно связанное с бытом народа, в эпоху феодализма прошло большой путь развития. Относительная строгость в украшении предметов утвари раннефеодального времени в 11—12 вв. сменилась пышной орнаментальной декорацией. Эта эволюция очень ясно видна при сравнении строгих по стилю росписей саманидской керамики с глазурованными расписными сосудами 11—12 вв. Последние украшены сложным геометрическим узором и отличаются сочной красочностью. Изменился и характер трактовки зооморфных мотивов, никогда не исчезавших в прикладном, особенно в народном, бытовом искусстве Средней Азии. На керамике 11—12 вв. изображения птиц и животных принимают очень условную, схематичную форму. Например, птица счастья — фазан трактуется в виде миндалевидной фигурки.

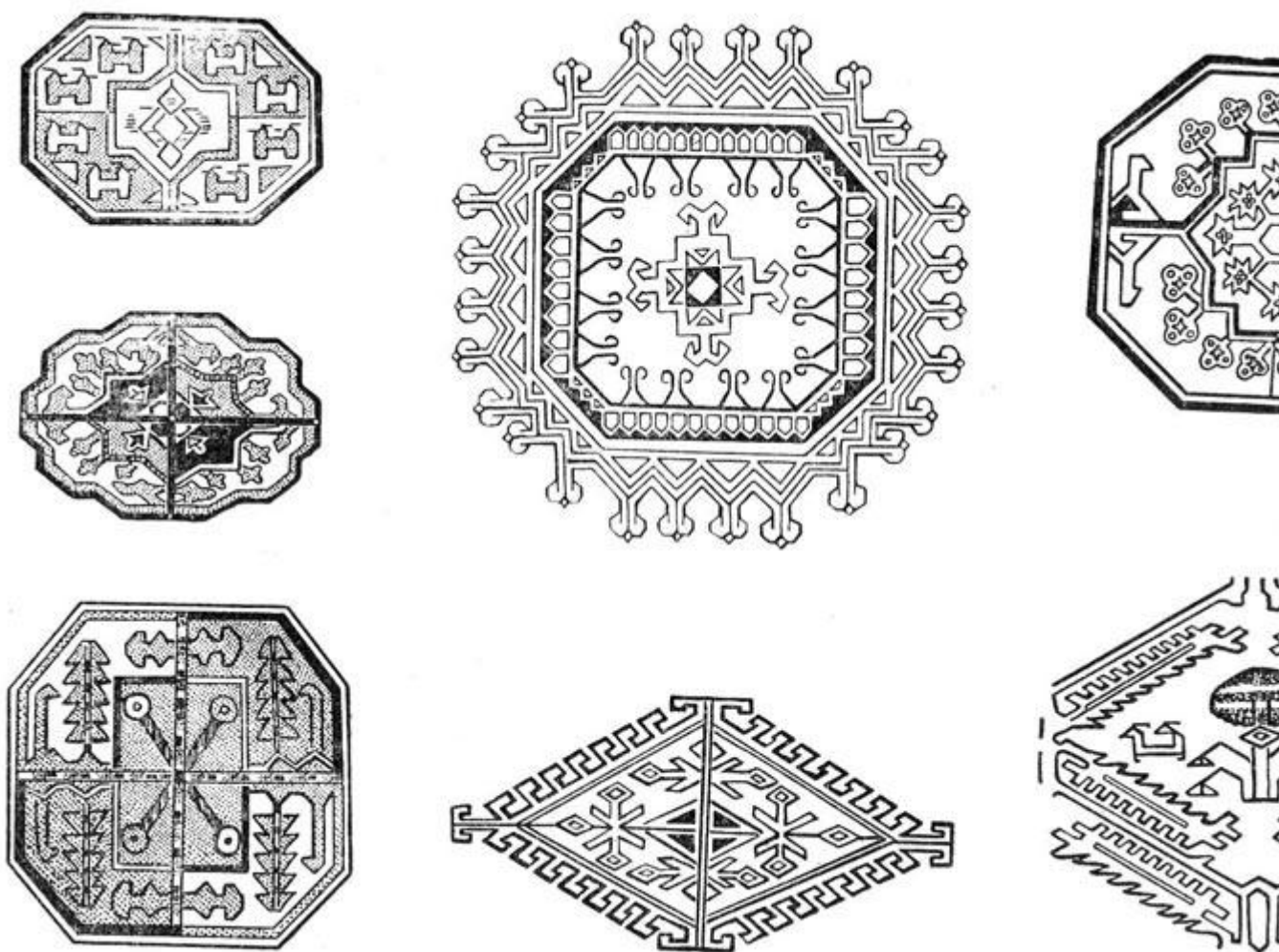
Больше свободы и живого чувства в узоре керамики 14—16 вв. В этот период особенно выделяются сосуды, покрытые прозрачной глазурью с синей (кобальт) росписью, изображающей растения и фигуры живых существ. Сохранились блюда и чаши 14—15 вв., на поверхности которых изящно скомпонованы мотивы летящих или сидящих на ветках птиц среди тонко написанной листвы деревьев. В узорах этих сосудов видно влияние китайского фарфора.

На протяжении всей феодальной эпохи развивалось мастерство орнаментальной резьбы по дереву и чеканки по металлу. В среднеазиатских художественных бытовых изделиях проявилось большое пластическое чувство, острота красочного видения, эмоциональная выразительность орнамента, умение мастеров находить гармоническую связь узора с формой украшаемой вещи. Утварь, как предназначавшаяся для господствовавших

классов, так и бытовавшая в среде рядового городского и сельского населения, орнаментировалась с большим вкусом.

Как уже отмечалось, Средняя Азия издавна славилась тканями и особенно коврами. В своеобразном красочном узоре среднеазиатских текстильных изделий ярко проявились традиции культуры оседлых и кочевых народов Средней Азии. В дневнике Клавихо есть ценные сведения о летних станах Тимура, которые представляли своего рода временные города, сделанные из ковров, войлочных кошм и шелковых тканей.

На гератских и бухарских миниатюрах и на картинах европейских художников встречаются изображения ковров 14 — 16 вв. Судя по этим изображениям, среднеазиатские ковры были преимущественно ворсовыми, хотя существовали и паласы. На коврах преобладал геометрический или стилизованный растительный орнамент. Однако среди ковров, сохранившихся до нашего времени, по-видимому, нет экземпляров древнее 18 или конца 17 века.



Гёли туркменских ковров.

Особенной известностью пользуются туркменские ковры. Еще в 13 в. Марко Поло дал высокую оценку туркменским коврам, определив их как «самые тонкие и красивые в мире». В кочевом быту коиры играли исключительно большую роль. Разнообразием бытового назначения объясняются различные формы ковров и некоторые особенности композиции узора. Так, большие прямоугольные ковры служили для расстилания на полу,

коврами меньшего размера — эпси — завешивали вход в юрту, маленькие длинные коврики закрывали мешки для хранения утиари, красивые пятиугольные асмолдуки украшали выюк верблюда. Ковры каждого из туркменских племен имеют свои характерные рисунки и расцветку. Однако между различными туркменскими коврами есть черты общности. Для всех туркменских ковров типичен глубокий карминно-красный фон центрального поля, на котором в строгом ритме повторяются орнаментальные элементы в форме своеобразных розеток, так называемых гелей. По характеру композиции близки ковры текинские, салырские и сарыкские, прозванные так по названиям туркменских племен. Центральное поле в этих коврах обрамлено обычно довольно широким бордюром. Основной цвет варьируется от теплого карминно-красного до густого темного, почти черно-красного. В ступенчатых гелях вкраплены синие, зеленые, оранжево-желтый, белые орнаментальные мотивы.

Другую группу туркменских ковров составляют иомудские, эрсаринские и чов-дурские. Для узора центрального поля этих ковров типичны зубчатые ромбовидные гели, якоревидные фигуры, растительные и зооморфные мотивы. Сохранились превосходные иомудские асмолдуки 18 в., украшенные красиво стилизованными фигурками птиц. В расцветке ковров иомудско-човдурской группы резко выявлена многоцветность: на общем красно-коричневом фоне более крупными пятнами выступают зеленый, синий и белый цвета.

Вероятно, в основу туркменского орнамента легли образы реального мира, трудовой деятельности кочевника, окружавшей его природы; некоторые мотивы сохранили древнее магическое значение. В узоре гелей исследователи видят условное изображение оазиса с пришедшими на водопой стадами животных.

Старинные туркменские ковры обладают высоким техническим и художественным качеством: плотным упругим ворсом и строго ритмичным рисунком, который вместе со сдержанной, но звучной гаммой красок рождает прекрасный декоративный образ.

Общий упадок хозяйственной и культурной жизни в Средней Азии в период позднего феодализма отразился почти на всех видах художественного ремесла. Однако народные мастера, изготовлявшие ткани для одежды, ковры, вышивки, глиняные и металлические сосуды, ювелирные изделия, украшавшие жилища резьбой по дереву, ганчу и росписями, сохраняли в своем искусстве развитое художественное чувство орнамента и колорита. Яркие черты самобытности отличают бытовое искусство каждого из народов Средней Азии: таджиков, узбеков, казахов, туркмен, киргизов, каракалпаков.

Искусство Афганистана.

Э.Дарский

Средиевековое искусство народов Афганистана в своем развитии испытало сильное воздействие факторов, связанных с географическим положением и политической историей страны. Уже в глубокой древности с севера на юг и с запада на восток страну пересекали караванные пути, связавшие Среднюю Азию, Индию, Китай, Иран и Средиземноморье. В культурный обмен между ними, естественно, оказывались втянутыми и народы, населявшие территорию современного Афганистана. Зарождение

феодализма в областях с оседлым населением началось в Афганистане в 4—6 вв. н. э. В 13—16 столетиях интенсивно происходил процесс разложения первобытно-общинного строя, возникновения феодальных отношений и связанное с этим расселение афганских племен, первоначально обитавших в Сулеймановых горах.

В Афганистане сохранилось много замечательных, отмеченных чертами подлинного реализма памятников искусства, относящихся ко времени распространения буддизма, начиная с первых веков н. э. В гандхарском искусстве (которое развивалось на территории Афганистана и Пенджаба) впервые появилось изображение Будды в образе человека (см. т. I, стр. 430).

Археологические исследования, произведенные в Афганистане за последние тридцать лет, показывают, насколько богата страна памятниками буддийского искусства. Путь распространения буддизма из северо-западной Индии через Кабул до Балха и далее на север и на восток отмечен множеством ступ, пещерных храмов и других культовых сооружений. Среди них особенно значительным является грандиозный пещерный комплекс, расположенный в долине реки Бамиан на южном склоне Гиндукушского хребта. Через долину проходит дорога, которая была в древности одной из самых оживленных торговых магистралей, связывавших Индию со Средней Азией и Синьцзяном. Здесь насчитывается свыше двух тысяч пещер, вырубленных на протяжении первых пяти-шести веков нашей эры. Сооружение пещерных храмов и келий, как видно, не было подчинено единому плану; они асимметрично располагаются в три-четыре, а иногда и в шесть этажей и соединены между собой узкими тропами или внутренними переходами, высеченными в толще скалы. Их основная масса группируется вблизи двух гигантских статуй Будды (высотой 53 и 35 м.).

Наружный декор бамианских пещерных храмов крайне беден; усилия строителей в основном были направлены на создание декоративно-художественного оформления интерьера. Приемы пространственного решения храмов довольно многообразны; наиболее распространены типы пещер — круглые в плане, прямоугольные и восьмиугольные с плоским или купольным потолком. Сравнительно мягкий, податливый материал позволял строителям использовать эффектный прием воссоздания форм перекрытий наземных построек. Так, в одной из квадратных в плане пещер около 53-метровой статуи Будды потолок имитирует деревянное перекрытие, имевшее широкое распространение в жилых постройках Гиндукуша и Памира. Иной пример имитации конструктивных элементов наземных построек дает другая, более ранняя по времени квадратная в плане пещера, где купол «опирается» на перспективные арочки — своеобразные тромпы, выполняющие здесь чисто декоративные функции.

Четкая гармоничная организация пространства и более сложный декор отличают храмы 4—6 вв., которые замыкают собой эволюцию пещерного строительства Бамиана. В интерьерах некоторых пещер в специальных нишах находились скульптуры сидящего Будды. На стенах сохранились фрагменты росписи: изображения Будды и бодисатв, а также сцены жанрового характера. В росписях 7 вв. наряду с традиционными образами буддийской иконографии встречаются изображения божеств местных культов.

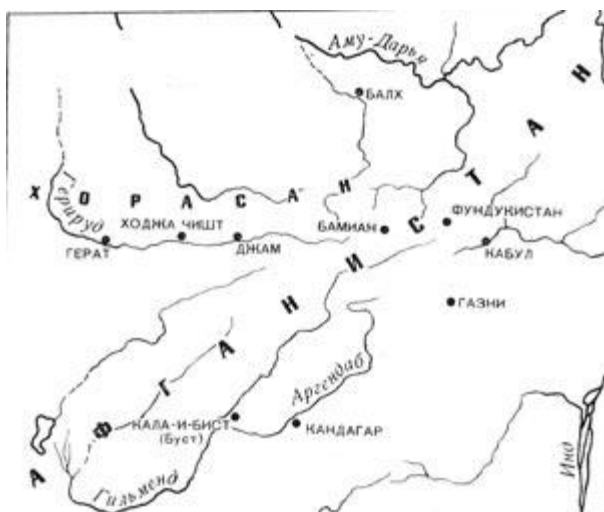
Колористическая гамма бамианских росписей довольно обширна; шесть основных красок (белая, черная, красная, желтая, зеленая и синяя) давали множество оттенков и сочетаний. По технике росписи Бамиана — клеевая живопись, выполненная по лессовой штукатурке. Художники пользовались минеральными пигментами и красками органического происхождения, многие из которых и до настоящего времени не утратили своей сочности.

Образ Будды уже ко 2 в. н. э. обрел канонические иконографические черты и ту пластическую форму, в которой нашли выражение представления о его духовном и физическом облике. Обычно Будда изображался в двух позах — сидя со скрещенными ногами и в полный рост.

Второй из этих вариантов скульптурного изображения Будды был взят за образец для грандиозных статуй, которым преимущественно и обязан Бамиан всемирной известностью. Эти гигантские изображения Будды сооружены между 2 и 5 вв. н. э., причем более древняя из них — меньшая статуя.

Обе статуи высечены в глубоких нишах в высокой отвесной скале; сзади они соединены с ее массивом, представляя, таким образом, среднее между горельефом и круглой скульптурой. Исторические хроники свидетельствуют о неоднократно предпринимавшихся иноземными завоевателями попытках уничтожения скульптур. Поэтому до наших дней статуи дошли в сильно поврежденном состоянии.

Однако и в современном виде они производят огромное впечатление.



[Карта. Афганистан.](#)

При единстве композиции скульптуры несколько разнятся по исполнению — более тщательной отделкой отличается статуя большая по размеру, создание которой относят к 4—5 вв. Несмотря на повреждения, фигура Будды не утратила своей строгой величественности и монументальности. Будда изображен в спокойной, лишенной напряжения позе. Его лицо почти не сохранилось, и движение внутренних, душевных сил выражают лишь губы, тронутые легкой улыбкой.

Элемент динамики привносит в композицию ритм складок плаща Будды; стремительно падающие вниз, они подчеркивают высоту статуи и одновременно скрадывают некоторую непропорциональность фигуры. Вместе с тем это движение плавных линий, мягко обтекающих изгибы тела, вносит в общую характеристику образа ощущение внутреннего покоя и умиротворенности.

Создание подобной скульптуры в техническом отношении представляло немалые трудности. В глубокой нише, в плане приближающейся к квадрату со сторонами около 24 лг, статуя высекалась в черне, после чего покрывалась слоем лёссовой глины, с помощью

которой производилась внешняя отделка скульптуры. Для более прочной связи с основной слой глины крепился на деревянных кольях, различных по размерам. Сверху статуя покрывалась красной краской, которая, возможно, служила грунтом для позолоты.

В скульптуре и живописи Бамиана прослеживается связь с буддийскими памятниками Индии и с некоторыми раннефеодальными памятниками Средней Азии и Китая.

К 6 — 7 вв. относятся также интересные росписи и скульптуры буддийского монастыря в Фундукистане (к северо-западу от Кабула). В его декоре четко проявилась тенденция к слиянию буддизма с местными культами. Отдельные сюжеты росписи Фундукистана обнаруживают близость с современной им живописью Согда (Пянджикент).

Арабское вторжение и распространение ислама нанесло удар древней культуре Афганистана. Сложившиеся в конце первого тысячелетия новые эстетические принципы четко выявились в искусстве 10—12 вв., для которого характерно интенсивное развитие орнаментальных форм с доминирующей ролью геометрического узора.

В 10—12 вв. территория Афганистана входила в состав державы Газневидов, в пору наивысшего могущества объединявшей северо-западную Индию, значительную часть Средней Азии и Ирана. Собрав в результате завоевательных походов огромные богатства, султан Махмуд в начале 11 в. отстроил столицу государства — город Газни. В настоящее время от газневидских построек сохранились лишь расположенные вне развалин старого города мавзолей Махмуда и два оригинальных башенных сооружения конца 11—первой половины 12 в. (илл. 99). Эти башни (или, как их часто называют, минареты) являются любопытным звеном в цепи башенных сооружений Азербайджана, Ирана, Средней Азии и Индии. В определении назначения газнийских башен нет единого мнения, однако, по-видимому, более правильно рассматривать их как триумфальные сооружения. Обе башни в настоящем виде представляют собой сооружения, имеющие в поперечном сечении восьмилучевую звезду; вместе с цилиндрическим цоколем высота их превышает 20 м. Над звездобразной в плане частью каждой башни еще в 30-х гг. прошлого века возвышался круглый ствол, вместе с которым высота сооружения превышала 50 м. Грани башен украшены орнаментальными поясами, состоящими из плиток резной терракоты и фигурной кирпичной кладки. Декор башен монохромный, что характерно для архитектуры 12 в.; цвет его определяет теплый красноватый оттенок обожженного кирпича и терракоты. Тонкое понимание своих задач позволило строителям преодолеть колористическую монотонность такого декора и добиться необычайной выразительности орнаментики. Различная степень освещенности граней башен, чередование поясов с неодинаковой по глубине резьбой терракоты — все это создает исключительно богатую игру света и тени в сложном плетении геометрических фигур, куфических надписей, в рельефной кирпичной кладке. В то же время вертикальное членение башен вносит в орнаментальную композицию новый ритм, подчеркивающий изящество декора. Строители башен в Газни нашли ту меру, которая обеспечила гармоничное сочетание четкой тectоники архитектурных форм с предельной выразительностью орнамента.

Превосходные образцы архитектурного декора из резной терракоты и отшлифованных фигурных кирпичиков сохранились на величественной арке пештака мечети 11 в. среди развалин г. Буста и на некоторых других памятниках Афганистана. Недалеко от Буста, в районе селения Лашкар и-Базар, обнаружены остатки дворцовых построек газневидского времени, сложенных преимущественно из сырцового кирпича. В одном из залов найдены фрагменты интересных, редких для той Эпохи монументальных росписей. На оштукатуренной поверхности стен сохранились изображения нескольких десятков фигур воинов тюркской гвардии Газневидов.

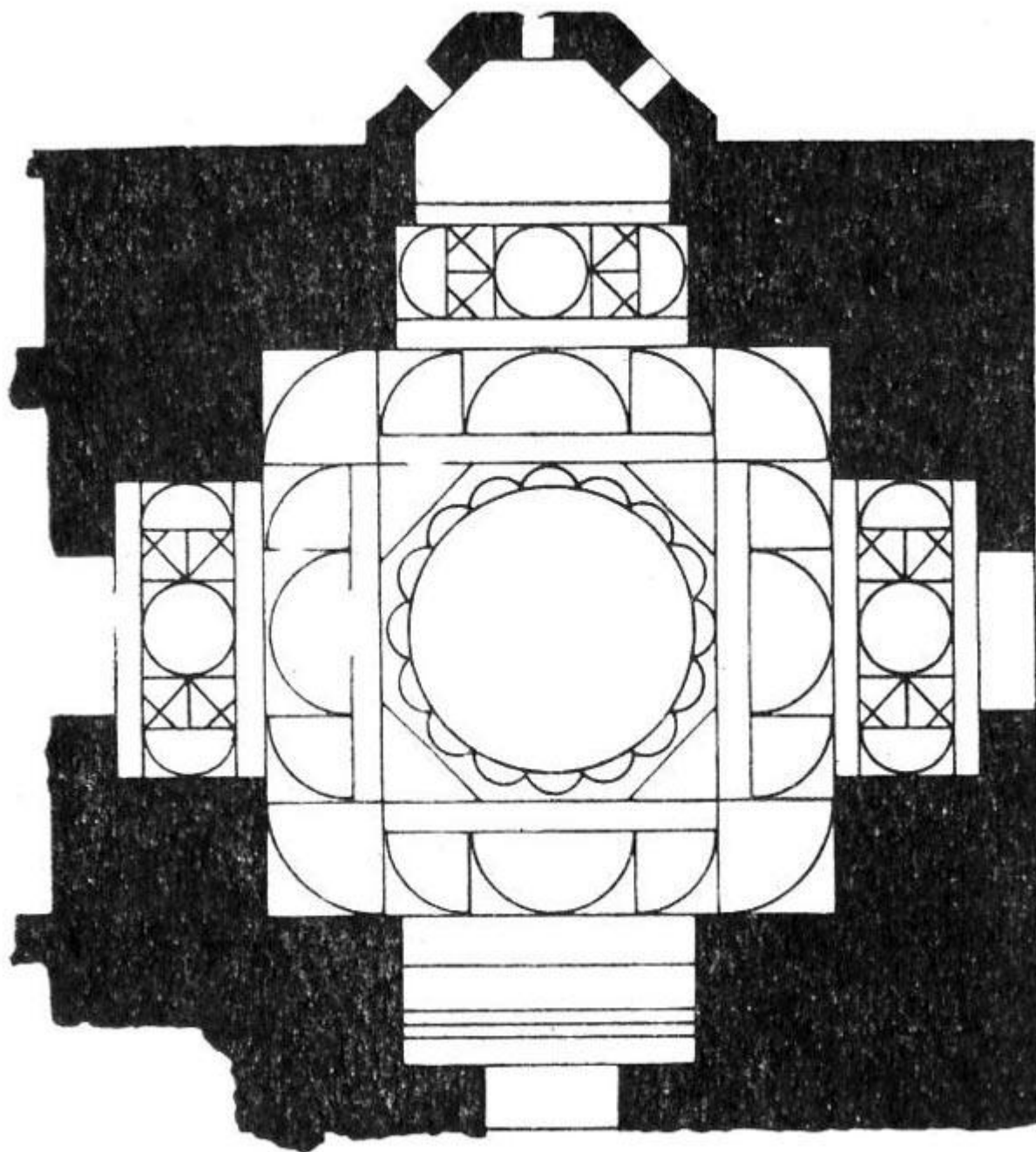
К концу 12—началу 13 в. относится прекрасно сохранившийся минарет близ селения Джам (илл. 98). Его высота—почти 60 м, диаметр ствола у основания 8 м. Минарет состоит из восьмигранного цоколя, над которым возвышается круглое в сечении коническое тело, состоящее из трех уменьшающихся вверх частей, разделенных балкончиками и увенчанное фонарем. Поверхность минарета в Джаме декорирована рельефными орнаментальными панно и куфическими надписями.

Как и на башнях Газни, декор минарета отличается богатством мотивов, расположение которых подчеркивает то вертикальную устремленность постройки, то ее цилиндрический объем. Однако и здесь точно найдена мера украшения, не нарушающая тектоники архитектурных форм. Минарет монохромен по цвету, и только надпись, опоясывающая его в центральной части, покрыта голубой глазурью, что создает весьма эффектный цветовой акцент.

Во многих местах Афганистана сохранились остатки крепостных сооружений средневековья, обычно возводившихся из глины. В силу социальных и политических условий крепостное зодчество не утратило своего значения вплоть до конца 19 в.

Глубокий след в истории народов Афганистана оставило монгольское нашествие. Жестокое истребление местного населения, разрушение городов и ирригационных систем надолго задержало развитие производительных сил. Лишь к концу 13 в. некоторым городам удалось восстановить свое значение. Среди них выделился Герат, получивший роль крупного торгового, политического и культурного центра. В 14 и 15 вв. экономические и культурные связи Герата со Средней Азией стали особенно тесными. Когда же в середине 15 в. Самарканд утратил свое значение, роль ведущего культурного и художественного центра целиком перешла к Герату. Еще в начале 15 столетия, помимо больших работ по восстановлению укреплений Герата и строительству крытых базаров, медресе и других зданий в пределах города, к северо-западу от Герата было предпринято сооружение грандиозного ансамбля, известного под названием Мусалля.

Идея сочетания нескольких зданий мемориально-культового назначения в едином архитектурном комплексе нашла здесь своего блестящего интерпретатора в лице Кавамаддина Ширази. Строившийся по его проекту ансамбль Мусалля состоял из медресе и ханаки, куда первоначально предполагалось перенести из Мешхеда останки имама Резы. Строительство продолжалось в течение двадцати лет (1418—1437). На рисунке, сделанном до окончательной гибели этих сооружений, в конце 19 в., виден главный фасад Мусалля, имевший гигантский пештак со стрельчатой аркой, которая открывала вход в большой прямоугольный двор, окруженный двухъярусной галлереей. В глубине двора возвышались массивные купола двух зданий, фланкированные высокими (свыше 40 м) минаретами. Два из них сохранились до наших дней. Основанием каждого минарета служит цилиндрическая база, на которую опирается восьмигранный цоколь и круглый ствол с балконом, имеющим сталактитовый карниз. Минареты, за исключением части цоколя, облицованы многоцветными майоликовыми плитками. Мозаичные бордюры и ленты эпиграфического орнамента делят каждый из них по высоте на несколько поясов. Ствол минарета с общим лиловато-синим фоном как бы оплетен блестящей сетью с ромбовидными ячейками.



Мавзолей Гаухар-Шад близ Герата. План.

Рядом с Мусалля находилось медресе Гаухар-Шад, от которого сохранился мавзолей, занимавший один из углов постройки. Кубическое здание с высоким барабаном и ребристым бирюзовым куполом, напоминающим купол гробницы Тимура, при небольшой высоте исполнено величественности и благородной простоты. Внутри мавзолея крестообразное помещение перекрыто куполом на подпружных арках и щитовидных парусах. р>та важная новая конструкция, позволившая перекрывать обширные помещения сравнительно небольшими куполами, одновременно была создана и в Средней Азии.

Широким размахом отличалось строительство и во второй половине 15 в. Одним из наиболее грандиозных сооружений этого времени было медресе Султан Хусейна. Здание

примыкало с севера к Мусалля, включаясь таким образом в ансамбль. От этой постройки дошли лишь четыре минарета, стоявших по углам квадратного в плане здания. По форме и характеру орнаментации они были близки к минаретам Мусалля.

Большую заботу о благоустройстве Герата проявил Алишер Навои в бытность везирем Тимурида Султан Хусейна. В числе особых заслуг Навои историки упоминают о восстановлении большой соборной мечети Герата. Мечеть была построена в самом начале 13 столетия (1201 — 1210) и считалась одной из наиболее старых и величественных мечетей Хорасана. По типу она относится к четырех-айванным зданиям с большим двором посередине. При восстановлении мечети в 1498 г., очевидно, был возведен второй ярус галереи двора. Здание мечети украсили мозаичные панно и орнаментальные композиции из майоликовых плиток. Достопримечательностью гератской мечети является огромный бронзовый котел, установленный во дворе. По верхнему краю котла в два ряда тянется рельефная надпись, которая содержит благопожелания и имена создателей этого уникального сосуда. Котел изготовлен в 1375/76 г.

Ко второй половине 15 в. относится ряд значительных построек и вне Герата. Среди них оригинальностью архитектуры отличается мечеть в Балхе, воздвигнутая в честь богослова Абу Наср Парса. Главное здание представляет сочетание восьмигранника, на который опирается высокий барабан с ребристым куполом, и мощного пештака с глубокой стрельчатой нишей (илл. 100). Архитектурная композиция этого здания проникнута своеобразным динамизмом. Избрав для основания барабана форму восьмигранника, строители получили возможность значительно увеличить его высоту, что придало монументальной конструкции известную легкость.

Важная роль в общей тектонике здания отведена пештаку с обрамляющими его полуколоннами. Благодаря удачно найденным пропорциям декоративные жгуты полуколонн получили особую значительность; их динамичный ритм выражает устремленность вверх, которую подчеркивают вертикали минаретов, установленных здесь, в отличие от распространенного приема, позади порталной стены. Выявлению конструктивной четкости сооружения способствует и гармоничное распределение орнаментального декора, в котором доминируют темно- и светло-голубые тона. Воздействие архитектурных форм мечети Балха и некоторых других построек Афганистана прослеживается в зодчестве могольской Индии.

Значительные архитектурные сооружения возводились в Афганистане и в последующие столетия. К их числу относится, например, мавзолей основателя афганского государства Ахмед-шаха Дуррани в Кандагаре (18 в.). Воздвигнутое на невысокой платформе монументальное здание усыпальницы Ахмед-шаха в общей композиции представляет собой сочетание массивного восьмигранника, на котором возвышается шестнадцатигранник с невысоким цилиндрическим барабаном и куполом, близким к индийскому профилю.

Выдающимися архитектурными сооружениями не исчерпывается вклад, который внесли народы Афганистана в историю художественной культуры Среднего Востока. В 15 в. Герат стал крупнейшим центром искусства книги. Сын и наследник Тимура Шахрух и его везирь Байсункар имели прекрасные кетабхане (библиотеки), в которых не только хранились старые рукописи, но переписывались и украшались новые манускрипты. Здесь работали наиболее искусные, прославленные каллиграфы и миниатюристы. Вдохновенное творчество гератских мастеров подняло искусство рукописной книги на очень большую высоту. В области миниатюры художниками были созданы великолепные произведения, в которых сам вид этой средневековой живописи получил наиболее законченные,

«классические» формы. Отсюда исключительное значение гератской школы 15 в. в истории миниатюры стран Среднего Востока.

Все художественные средства достигли в гератской миниатюре высокой степени совершенства, особенно ее колорит. Никогда ранее цвет в миниатюре не обладал столь яркой эмоциональной выразительностью. Гератские художники создают великолепную многокрасочную палитру, они рафинируют цвет, стремясь в каждом колористическом пятне выявить его полновзвучную силу и чистоту. Миниатюры до предела насыщены цветом. Гератский мастер не терпит больших монохромных плоскостей: если это земля разнообразных нежных оттенков, то она покрыта цветами, если это золотое или синее небо, то по нему плывут стайки вихристых «китайских» облачков. До мелочей выписываются орнаментальные панно зданий, убранство садовых павильонов, узоры ковров и тканей; с документальной точностью передаются детали одежды, конского убора, оружие, посуда и пр. С поразительной бережностью и тщательностью художник «озвучивает» каждую мелочь, каждый, казалось бы, незначительный предмет, стремясь передать его цвет в первозданной чистоте. Яркий, насыщенный колорит гератских миниатюр придает их образному строю торжественную, нарядную праздничность.

Гератскими живописцами были как бы сформулированы главные принципы образной системы миниатюры. То, что намечалось в предшествующие этапы ее развития, приобрело необычайно яркое воплощение. Здесь наиболее полно нашло выражение основное идейное содержание искусства миниатюры — ее светлое, жизнерадостное восприятие мира. Образ этого поэтически преображенного, но в основе своей реального мира господствует в произведениях гератских живописцев. Изображение в них, развертываясь ввысь по плоскости листа, включает красочные пейзажи, нарядные сооружения архитектуры, сложные многофигурные композиции. Достигается та иллюзия пространственности, которая необычайно расширяет изобразительные возможности миниатюры. В создании окружающей человека эмоциональной среды особую роль приобретает пейзаж, который отличается в произведениях гератских художников замечательной лирической красотой. Усеянные цветами холмы, причудливые скалы, порой очертаниями напоминающие фантастические существа, богатейшая растительность, в которой точная передача разнообразия пород сочетается с декоративной стилизацией, — все это рождает образ сказочной природы, на фоне которой обычно происходит действие.

Изображение крупных архитектурных сооружений решается гератскими мастерами путем сложного и своеобразного сочетания различных точек зрения: сверху, «с птичьего полета» и строго фронтально. Нередко поэтому у здания видны одновременно и внешний фасад и интерьер. Открытые проемы дверей как бы создают пространственные «прорывы», и в то же время передача некоторых архитектурных деталей и особенно украшающих интерьер панелей, ковров и бассейнов — совершенно плоскостна; здесь нет перспективного сокращения линий. В целом, в границах этой изобразительной условности, создается впечатление масштабности и богатства архитектурных форм.

Образ человека в гератской миниатюре воплощает определенный идеал красоты, вполне отвечавший представлению о декоративной целостности композиции. Вместе с тем гератский художник не стремится раскрыть внутреннюю жизнь человека. Лица персонажей бесстрастны; позы и жесты переданы довольно условно и статично. Изобразительный канон сказывается здесь наиболее последовательно, и это далеко не случайно, ибо гератская миниатюра, особенно в первую половину 15 в., представляет собой искусство, художественный образ которого предельно отточен, отобран, несет отпечаток своеобразной каноничности. Это присуще всему искусству средневековья, и

тем более искусству миниатюры, которая развивалась в строгих рамках своей образной системы.

Прекрасным образцом раннегератской миниатюры являются иллюстрации к поэме Фирдоуси «Шах-наме» тегеранской рукописи 1430 г. Исключительно нарядная книга содержит множество иллюстраций в полный лист. Преобладают многофигурные композиции: охоты, царские приемы и пиры, боевые сражения — то конница, атакующая войско неприятеля, восседающее на слонах, то поединок полководцев, за которым наблюдают обе враждующие стороны. Всякое событие немыслимо вне образа природы; даже когда действие переносится в архитектурный интерьер, всегда остается место для цветущего деревца, растущего у стен дворца, или просвета неба с летящими птицами. Миниатюры «Шах-наме» отличаются богатством цветовых отношений, поражающих то мягкой гармонией, то звонкими контрастами, необычайно топким рисунком.

Изящны стройные человеческие фигуры, их позы торжественно статичны. Большое внимание уделено передаче деталей костюмов, предметов утвари. В миниатюрах этого манускрипта ярко проявилось умение создавших его мастеров (здесь несомненно работало несколько художников) строить разнообразные композиции, развертывающиеся то из одного центра по овалу или кругу, то вдоль листа по диагонали.

Одна из миниатюр изображает битву иранцев с туранцами (илл. 1011. Ее отличает тот изобразительный размах, который столь присущ гератской школе. Представлено большое сражение. Иранское и туранское воинство встретились на обширной уходящей ввысь поляне. Войска так много, что мастер намеренно перерезает рамой миниатюры противостоящие группы, каждая из которых представляет своеобразный монолит. Впечатление этого единства достигнуто очень условным и в то же время выразительным приемом. Тесно сгрудившиеся и расположенные вверх по плоскости листа фигуры всадников и коней не обладают разнообразием облика, поз и жестов. Но существу, они все почти одинаковы, как бы повторяют один и тот же изобразительный мотив, один и тот же ритм движения. При этом мастер очень умело избежал впечатления статичности. Он расположил эти группы по двум неравным диагоналям, сместив ось симметрии, а главное, обогатив композицию сценой ожесточенного поединка в нижней части миниатюры. Сочетание спокойно-размеренного движения (особенно ярко выраженного в отдельной верхней группе всадников слева) и насыщенного конкретным действием в изображении сражающихся воинов — придало уравновешенность всей сцене в целом. Композиция приобрела полную завершенность благодаря тому, что она увенчана двумя крупными, обобщенными по формам деревьями. Богатая гамма цветовых пятен в одеждах иранских и туранских рыцарей, их золотых доспехов и оружия, изысканность тонких силуэтов коней особенно четко выделяется на фоне нежно-сиреневой почвы. Создастся великолепное красочное зрелище битвы, которое в известной мере противоречит смыслу сцены, изображающей трагически гибнущих в бою воинов.

Более интимны и лиричны миниатюры, украшающие рукопись «Калилы и Димны» (Стамбул, Музей Топкапу). Сам характер этого литературного произведения, которое состоит из басен назидательного содержания, обусловил иной, камерный образный строй и большую конкретность передачи сюжета. Значительное место в иллюстрациях «Калилы и Димны» занял поэтический, проникнутый мягким лирическим настроением пейзаж. Вместе с тем присущая искусству миниатюры, и особенно гератской, исключительная живость в изображении животных проявилась здесь ярко и непосредственно, ибо животные и птицы были главными героями этих басен.

Во второй половине 15 в. гератская миниатюра достигла своего высшего расцвета. Крупнейшим живописцем второй половины 15—первой трети 16 в. был Камаладдин Бехзад (около 1455 —1535/30 гг.). Рано оставшись сиротой, он был взят на воспитание главой кетабханы Султан Хусейна, Мирак Наккашем. Некоторые источники называют в числе учителей Бехзада также Пир Сейид Ахмеда из Тебриза. С детства связанный со знаменитой гератской мастерской, Бехзад прошел в ней долгий путь от ученика до выдающегося живописца своего времени. Здесь, в Герате, он создал все, что впоследствии принесло ему бессмертную славу. После завоевания Герата иранским шахом Нсмаилом Сефевидом (1510), очевидно, по его приглашению художник переехал в Тебриз, где руководил работой шахской кетабханы. Умер Бехзад, по одним данным, в Тебризе, по другим, более достоверным, — в Герате.

Еще при жизни художника его произведения оценивались современниками как недостижимый идеал. На протяжении столетий творчество Бехзада, его произведения были объектом тщательного изучения; ему подражали, его копировали, миниатюры и эскизы его тщательно собирались, и, по словам одного исследователя, — «ни одна подпись не подделывалась так часто, как его». Достоверных работ Бехзада в настоящее время насчитывается около двадцати.

Высокое мастерство и новаторский характер творчества Бехзада проявились в превосходных миниатюрах, исполненных художником для рукописи «Бустана» Саади 1448 г. (Каир, Египетская национальная библиотека). Иллюстрации Бехзада отличаются жизненностью переданных ситуаций, взаимосвязью изображенных фигур, ощущением среды, в которой происходят события.

Рукопись открывается двойной миниатюрой, на которой изображен Султан Хусейн в кругу придворных. В нарушение традиции Бехзад трактует эту сцену не как пышный, торжественный прием, а как веселую пирушку. Тонкая наблюдательность художника сказывается здесь в изображении каждого персонажа, каждой детали, остроумно дополняющей картину общего веселья. Другая миниатюра иллюстрирует рассказ Саади о встрече ахеменидского царя Дария с пастухами (илл. 113). Охотясь, царь отбил от своей свиты и, неожиданно увидев пастуха, принял его за врага. Пастух, охранявший табун царских коней, поняв ошибку царя, воскликнул: «...это большой недостаток царей — не ведать отличья врагов от друзей». С укором он добавил, что из тысячи коней, которые ему доверены, он может распознать любого.

С большим совершенством пользуется Бехзад уже установившимися изобразительными канонами. В этой миниатюре художник смело разворачивает пейзаж вверх, строя его несколькими планами. Главное действие происходит на покрытой цветами зеленой лужайке, где пасется табун лошадей. На общем фоне ярким цветом одежды — оранжевой, зеленой и синей — выделены три основных действующих лица. Дарий слева на коне; его поза и жесты традиционны и статичны. Смысловым и композиционным центром миниатюры является фигура пастуха, который обращается к царю со словами укора, что очень живо выражено жестом рук и поворотом головы. Жизненно правдива поза другого пастуха, в правой части миниатюры, который наливает пиалу из большого бурдюка, подвешенного на жердях.

Композиция основана на ритме волнообразных линий. Расположению фигур и контуру зеленой лужайки вторят очертания розово-желтых гор на заднем плане, а также плавно изогнутые шеи насторожившихся коней. Жанровый характер сцены подчеркнут изображением вверху миниатюры спокойно пасущегося стада и пастуха на коне позади холма.

Изобразительный метод, которым пользуется Бехзад, и образный строй его произведений не выходят за рамки традиционных принципов миниатюры. Поэтому работам Бехзада свойственны и плоскостная трактовка объемов, и локальность цвета, и специфический орнаментальный ритм. Однако, сохраняя эти качества, Бехзад исходил не столько из условного декоративного принципа, сколько из живых наблюдений.

Бехзад виртуозно владел линией. Его современник гератский историк Хонде-мир писал: «Волос его кисти благодаря его мастерству дал жизнь неодушевленным предметам». Действительно, именно линейный: контур, которым очерчены фигуры, поразительно живо передает движения, позы, жесты; при помощи тончайших линий намечает художник черты лица, передает их мимику и в какой-то мере выражает состояние изображенных людей. Блестяще развернулось дарование Бехзада в миниатюрах к рукописи «Хамсе» Низами (Британский музей, Лондон). а также к «Зафар-наме» Шарафаддина Иезди (США, Принстонский университет). Обе рукописи были украшены миниатюрами в конце 15 века.

Этим произведениям Бехзада свойственна сложная повествовательность; их композиции насыщены большим числом персонажей. Кажется, что художнику тесно в рамках одного листа, и часто — настолько часто, что это стало отличительной особенностью его стиля, — он развертывает действие на двух смежных страницах. Мастер как бы выводит фигуры людей и животных за рамки миниатюры, «раздвигая» этим действие, подчеркивая его масштабность и протяженность во времени. Бехзад смело нарушает традиционный канон миниатюры 15 в., в силу которого действия людей не столько изображались, сколько подразумевались в соответствии с содержанием иллюстрируемого литературного сюжета. У Бехзада каждая миниатюра проникнута движением. В композиции нет ни одной статичной фигуры. Жизненно правдивы позы людей, переданные подчас в неожиданно смелых ракурсах; выразительны и верны жесты, которые вполне определенно раскрывают характер взаимосвязи героев, их роль и степень участия в общем действии.

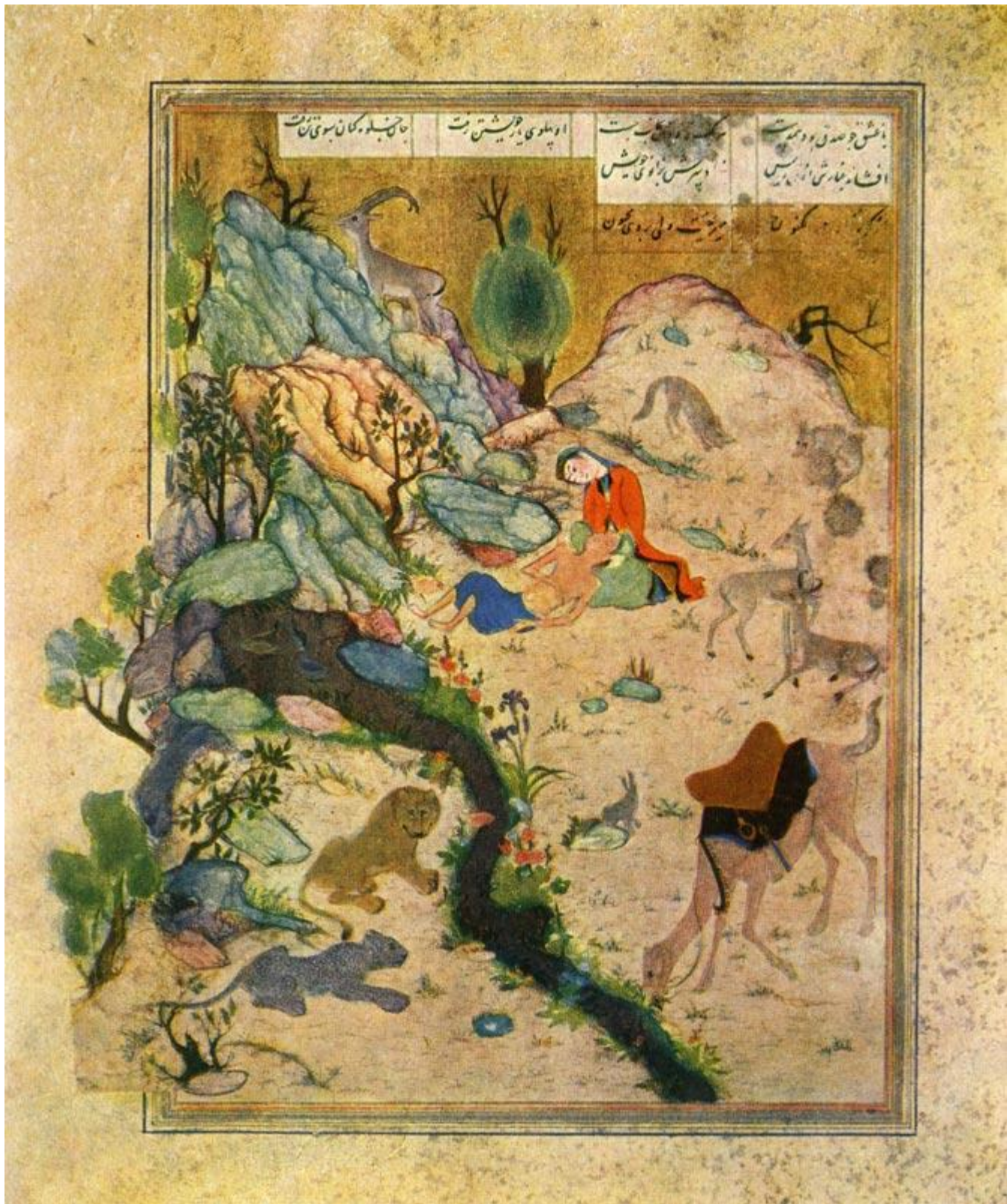
Особенно интересны иллюстрации к «Зафар-наме» («Книге побед Тимура»), повествующей о фактах реальной истории. В рукописи шесть двойных миниатюр. Они изображают сцены дворцовых приемов, битвы и военные походы Тимура, строительство большой мечети.

Бехзад пытливно наблюдал действительность. Многообразие окружающей жизни он воплощал в своих произведениях с такой силой и убедительностью, какой до него не удавалось достичь никому из восточных миниатюристов. Необычной для миниатюры полнотой жизненного содержания отличается композиция «Строительство мечети». Художник изобразил различные моменты большого строительства. Одни рабочие под наблюдением мастера выкладывают из кирпича стрельчатую арку свода; другие переносят мраморные плиты, замешивают лопатами глину или подвозят строительные материалы на арбах и на «гороподобных» слонах. Очень выразительны помещенные на первом плане фигуры двух рабочих (один из них негр), с усилием поднимающих тяжелую каменную плиту. Художник изобразил и надсмотрщика, который занес длинный бич над спиной мастера.

Вся масса людей (а их в миниатюре тридцать пять) охвачена динамичным ритмом, который передает непрерывное, нескончаемое движение этого людского муравейника. Композиция миниатюры развертывается вверх, от очень напряженных и подвижных фигур переднего плана к более спокойным, сосредоточенно занятым своим делом группам мастеров.

Огромное внимание Бехзад уделял колориту миниатюры. Характерно, что Бехзад часто в нарушение традиций изображал сцены на нейтральном фоне, преимущественно светло-песочного цвета — цвета выжженных солнцем степей и глинобитных построек, то есть наряду с зеленым и голубым — одного из основных в общем колорите пейзажа Хорасана и Средней Азии. Колорит миниатюр «Зафар-наме» построен на звучных контрастных сочетаниях. Оранжево-красный соседствует с зеленым, синий с вишневым, черный с белым. Яркие пятна одного цвета повторяются, то создавая уравновешенный, спокойный ритм (например, в одеждах знати, на приеме у Тимура), то, наоборот, образуя полные движения красочные линии, подчеркивающие стремительность наступающих отрядов конницы. Бехзад очень реально воспринимает и передает цвет. За богатством цветовой гаммы и разнообразием приемов ощущается тончайшее понимание роли цвета, соподчиненность его декоративных свойств общему характеру повествования. Колорит миниатюр Бехзада, с их обычно сложной цветовой композицией, никогда не производит впечатления пестроты. Контрастные тоновые отношения в его произведениях всегда приведены в гармоничное равновесие. Кроме того, Бехзад, как никто другой из его современников, широко пользовался полутонами. Его исключительно богатая палитра имела множество оттенков всех цветов спектра. Если мы возьмем только зеленый цвет (пожалуй, наиболее любимый художником), то он встречается в миниатюрах художника в десяти оттенках. В то же время другие художники Герата применяли лишь четыре-пять. Необходимо также заметить, что золото, щедро использовавшееся другими живописцами, у Бехзада встречается сравнительно редко — при изображении различных деталей (доспехов, конской сбруи, посуды) и неба — в тех случаях, когда художник стремился вызвать иллюзию знойного дня с небом цвета «расплавленного золота».

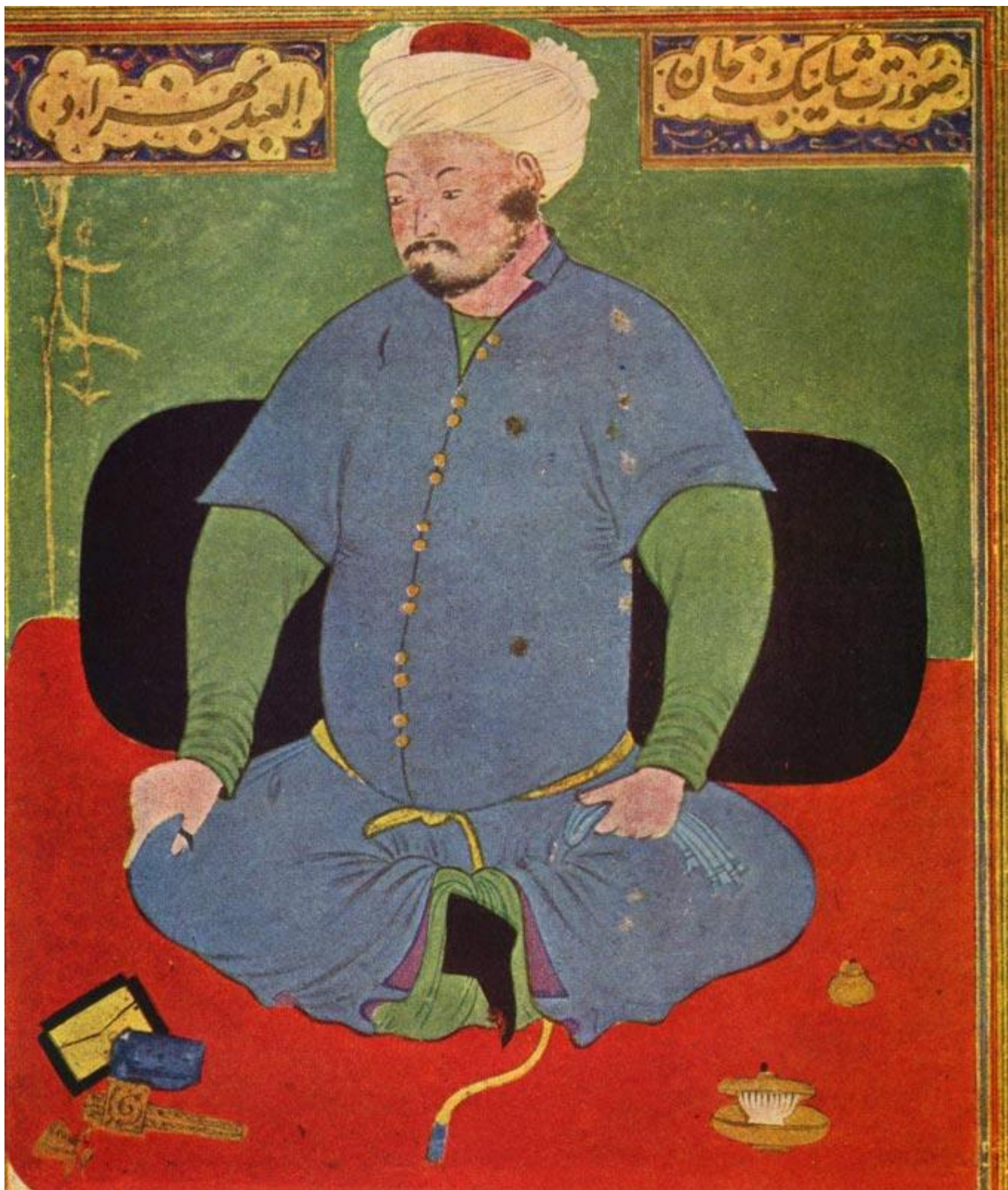
Большое место в миниатюрах Бехзада занимают мотивы архитектуры. В целом художник следовал традиционным способам изображения зданий, но иногда, особенно в жанровых сценах, передавая интерьер, применял приемы, близкие линейной перспективе.



Маджиуи и Лейла в пустыне. Миниатюра из рукописи Хосроу Дехлеви. Конец 15 - начало 16 в.
Ленинград. Государственная библиотека им.М.Е.Салтыкова-Щедрина

Важную роль во многих миниатюрах Бехзада играет пейзаж. Царские сады покрыты сочными, напоенными влагой травой и цветами, засажены густыми деревьями. Последующие мастера канонизировали излюбленный мотив Бехзада - платан с пышной кроной из крупных узорных листьев. Окружающая среда в работах Бехзада, как и во всей

миниатюре Востока, это не только изображение природы, но и очень важный элемент композиции, который придаст художественному произведению определенное эмоциональное звучание. В миниатюрах Бехзада эмоциональное начало всегда созвучно содержанию образа. В этом отношении интересна одна из приписываемых Бехзаду миниатюр «Маджнун и Лейла в пустыне», выполненная художником в качестве иллюстрации поэмы Хосроу Дехлеви (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина) (илл. между стр. 160 и 161). Образ, созданный в этом произведении, проникнут глубоким лирическим чувством, что достигнуто по преимуществу колоритом пейзажа. В композиции есть несколько ярких пятен цвета (зеленого, оранжево-красного и синего в одеждах Лейлы и Маджнуна), но они не создают мажорного звучания, свойственного, например, миниатюрам «Зафар-наме». Здесь это лишь вспышки цвета среди приглушенного коричнево-желтого колорита пустыни, который придает всей композиции тонкую, с оттенком грусти эмоциональную тональность. Миниатюра очень изысканна и по рисунку.



Камаладдин Бехзад. Портрет Шейбани-хана. Миниатюра. Около 1507 г. США, частное собрание.

Пытливый интерес к жизни, к человеку, естественно, нашел выражение и в портретных работах Бехзада. Однако неверно искать в них психологического раскрытия образа; индивидуализация в портретах Бехзада не идет дальше передачи внешних черт. И тем не менее, не выходя за общие каноны портретного искусства, сложившегося в феодальном Герате, Бехзад и в этом жанре создал очень значительные для своего времени образы. Среди них следует особенно выделить портрет Султан Хусейна и портрет Шейбани-хана,

который приписывают кисти Бехзада. В первом художник воплотил идеализированный образ правителя Герата (илл. 102). Весьма интересен второй портрет — основателя узбекского государства в Средней Азии (илл. между стр. 164 и 165). Исключительно декоративна красочная гамма этой миниатюры, построенная на контрасте ярких цветов — красного и зеленого, черного и белого, на фоне которых четко выделяется голубоватая одежда Шейбани-хана. Красочному строю соответствуют традиционная поза и уравновешенность всей композиции. Вместе с тем привлекают собственно портретные качества, причем не столько лицо (вероятно, переданное со сходством), сколько характеристика всего облика хана: умного, уверенного в себе, властного.

Бехзад — один из самых крупных художников Среднего Востока эпохи феодализма. Смело нарушая канонизированные приемы изображения, особенно человека, Бехзад, однако, не вышел за пределы специфики средневековой восточной живописи, а, следуя принципам декоративного образного строя, широко и по-новому использовал его возможности.

Миниатюристы последующего времени опирались на традиции, созданные Бехзадом. Однако никто из них не дерзал на такое широкое воплощение в своих произведениях живого содержания действительности. Поэтому творчество Бехзада всегда останется одной из недостижимых вершин в развитии средневековой восточной миниатюры.

Среди учеников Бехзада одним из наиболее талантливых был Касем Али. По словам современников, он был «художником лиц», благодаря чему заслужил прозвище «портретиста». Из числа его подписных работ выделяется превосходная миниатюра «Мистики в саду», исполненная мастером для рукописи произведений Навои в 1485 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека). Изображены беседующие старцы и их ученики. Образ миниатюры проникнут спокойным ритмом, в какой-то мере передающим характер неторопливой богословской беседы. Каждая фигура наделена выразительной позой, соответствующей общему эмоциональному состоянию. Беседа протекает в саду, изображение которого традиционно и рождает общее представление о красоте и богатстве природы. С Бехзадом Касем Али сближает обостренное восприятие природы, интерес и внимание к деталям, мастерское владение композиционными приемами. В большей степени самобытность его дарования проявилась в колорите. В его палитре преобладали яркие, насыщенные тона, оперируя которыми он создавал чрезвычайно эффектные, звучные сочетания. Касем Али любил сложные контрастные отношения, золото в его благородно торжественном звучании, кроваво-красную киноварь, небесную голубизну лазури.

Интерес к жанровой трактовке сюжета, стремление развернуть действие среди архитектуры и на фоне пейзажа характерны для миниатюр Касема Али в «Хамсе» Джами (Лондон, Британский музей), исполненных, по-видимому, в конце 15 в. (илл. 104). Эти тенденции имеют место и в миниатюрах рукописи «История непорочных имамов» (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина), выполненных мастером в Тебризе в 20-х гг. 16 столетия.

В 16 в., после захвата Герата Сефевидами, большинство художников переселилось в Тебриз, Бухару и Индию; Герат как художественный центр постепенно утратил свое значение.

В эпоху феодализма скульптура не получила развития в Афганистане. Однако о древних традициях скульптуры в народном творчестве Афганистана свидетельствуют деревянные фигуры, происходящие из Нуристана, обширного горного района к северо-востоку от

Кабула. Население Нуристана лишь в конце 19 в. было обращено в ислам. Утверждение новой религии сопровождалось бес-аощадным уничтожением культовых изображений. Уцелевшие деревянные идолы представляют любопытное явление как след древнейших верований. Это деревянные статуи, в которых человеческие черты переплетаются с чертами животных. Вырезанные довольно грубо, они вместе с тем обладают своеобразной экспрессией и свидетельствуют о большом навыке в обработке материала.

Прикладное искусство феодальной эпохи богато замечательными памятниками, в которых более непосредственно проявлялись традиции художественного творчества как оседлых, так и кочевых народов Афганистана.

Из многочисленных видов этого искусства наиболее характерными и высокоразвитыми были три: обработка металлов, ковроделие и резьба по дереву. Если центры художественной обработки металлов на протяжении столетий неоднократно перемещались (Газни, Герат, Кандагар), то ковровое производство всегда было сосредоточено в районах к северу от Гиидукуша, а деревянной резьбой славился Кабул.

Изделия из металла — это художественно оформленные бытовые вещи: кувшины, блюда, подсвечники, пеналы и др., выполненные преимущественно из бронзы, а также оружие с резным орнаментом и украшениями из драгоценных и полудрагоценных камней.

Одним из лучших памятников прикладного искусства 12 в. является бронзовый котелок, на котором в надписи указана дата изготовления—1163 г. (илл. 105 а, б). В орнаментальных украшениях, опоясывающих в восемь рядов шаровидное тулово этого котелка, изображены люди, животные, птицы, исполненные с применением гравировки и инкрустации серебром и красной медью. Близок по времени создания (1182 г.) другой замечательный сосуд, также происходящий из Герата и сейчас хранящийся в Тбилиси (Гос. музей Грузии) — бронзовый кувшин с гофрированным телом, сплошь покрытый резным орнаментом и надписями. В Герате был изготовлен и упомянутый выше огромный бронзовый котел для соборной мечети.

Большой известностью на Востоке пользовались шелковые ковры Герата и шерстяные копры северных районов. Первым был свойствен многоцветный узор из геометрических и растительных орнаментальных мотивов; о колористической гамме и композиции этих ковров дают представление их изображения на миниатюрах 15 —16 вв. Шерстяные ковры имеют характерный темно-вишневый общий фон с узорами в виде многоугольников. Они отличаются плотностью ворса и устойчивостью красок.

Резное дерево широко применялось к архитектуре (колонны, оконные решетки — панджара, двери и проч.) и в быту. Материалом служила главным образом арча — древовидный можжевельник с розовато-коричневой древесиной. Помимо посуды, часто искусно орнаментированной, резьбой покрыты пюпитры для книг, ширмы и другие предметы. В рисунке геометрические фигуры сочетаются со стилизованными мотивами растений.

Прикладное искусство Афганистана, тесно связанное с бытом народа, явилось хранителем древних традиций и живым источником художественного творчества в последующие столетия.

Искусство Индии и юго-восточной Азии.

Искусство Индии

О.Прокофьев

Индия географически является обособленной обширной частью Южной Азии и играла в историко-культурном отношении наряду с Китаем, Ираном и Средней Азией важнейшую роль в эпоху средневековья. Хронологически весь этот огромный период, охватывающий более тысячелетия—с 7 по 18 в., — делится на два основных этапа. Первый начинается с образования небольших политически обособленных феодальных государств и завершается, их распадом. Наступление второго этапа в истории средневековой Индии — развитого феодализма — связано с возникновением централизованного государства — Делийского султаната (13 —14 вв.). Наиболее крупное государственное образование эпохи феодализма — империя Великих Моголов (16—18 вв.) — завершает собой второй этап средневековья в Индии.

В искусстве Индии за этот период складывается ряд местных художественных школ, отличающихся своеобразием художественного языка, оригинальностью архитектурных и изобразительных средств и приемов. В создании всего этого богатейшего художественного наследия принимали участие многочисленные народности и племена, населявшие огромную территорию страны. Благодаря Этому смог создаться тот многогранный облик индийского искусства, который поражает своим разнообразием, размахом и щедростью художественных форм. Важным моментом для развития индийского искусства было тесное взаимодействие и взаимосвязь с культурой и искусством соседних народов Китая, Средней Азии и Ирана.

Значительную роль сыграла Индия по отношению к средневековым художественным культурам стран Юго-Восточной Азии. Соприкосновение зрелой культуры Индии с самобытными очагами цивилизаций этих стран ускорило бурный расцвет их искусства в эпоху феодализма. Сложное и своеобразное переплетение местных культур с индийскими элементами способствовало созданию замечательных художественных памятников Цейлона, Бирмы, Камбоджи и Индонезии.



Характерные черты индийской культуры и искусства прослеживаются на всем протяжении феодальной эпохи, причем в своеобразной эволюции искусства средневековой Индии отразилась вся сложность формирования феодального общества и проявились внутренние противоречия исторического процесса.

На первом этапе происходила переработка древних традиций в духе норм феодальной эпохи, и искусство, связанное с индуистской мифологией, достигало полной зрелости. На втором этапе, в период позднего феодализма, на ход развития индийского искусства повлиял характер образовавшихся в результате иноземного завоевания Индии феодальных держав, в которых в качестве государственной религии установился ислам. Резко изменились типологические основы архитектуры, прервалось развитие скульптуры, игравшей столь важную роль в искусстве предшествовавшего периода. Исключение составляла южная Индия, сохранявшая независимость, где в искусстве до 17 в. существовали старые традиции.

Необыкновенное богатство и многоликость средневекового искусства Индии, органичность и последовательность его развития являются замечательным выражением художественного гения великого и древнего народа. В этих чертах заключено также и его непреходящее значение как ценнейшего художественного наследия, без освоения и новаторской переработки которого не может развиваться и индийское искусство нашего времени. Лучшие достижения архитектуры, скульптуры и живописи средневековой Индии принадлежат сокровищнице мирового искусства, без них нельзя иметь полного и законченного представления не только об искусстве Азии, но и об искусстве всего мира.

Архитектура и искусство 7-13 веков

Исторический период, наступающий после упадка последней крупнейшей рабовладельческой державы Индии, империи Гуптов (4—6 вв.), является началом феодальной раздробленности. Происходит разделение северной и отчасти южной Индии

на ряд отдельных сравнительно небольших государств и княжеств. В результате распада прежнего организованного и централизованного государства, что сопровождалось восстаниями ранее покоренных народностей, набегами кочевников с севера, в особенности гуннов — эфталитов, погибло много крупных городов, бывших важнейшими экономическими и культурными центрами. Постоянные междоусобные войны между феодальными государствами ослабили их политически. Упадок поливного земледелия и торговли расшатал экономику Индии в целом.

Складывающиеся новые феодальные отношения в деревне опирались на традиционную сельскую общину. Но при этом сельские общинные земли в результате дарений крупных князей — махараджей переходили в собственность мелких феодалов и монастырей. Новые формы феодальной ренты и различных поборов закабалляли общину и свободных общинников. Тем не менее сохранившая застылость, законсервированность обособленного мирка, основанного на патриархальной связи между земледельческим и ремесленным трудом, сельская община, по выражению Маркса, продолжала существовать «как основа косточкой деспотии». При этом рабство, хотя и сохранялось как уклад в сильно ограниченных формах, окончательно теряло свое ведущее значение в производстве.

Немалое значение помимо феодальной раздробленности имели и растущее окостенение и замкнутость кастовой системы. Сказывались отрицательные стороны кастового строя, сковывавшего личную творческую инициативу, развивавшего узость, ограниченность мировоззрения. Кастовые разграничения воздвигали непреодолимые перегородки между отдельными социальными группами населения, превращали любой вид труда в принудительную, передаваемую по наследству профессию. Это не только подавляло личные способности человека, но и превращало огромный опыт, накопленный коллективом, в систему незыблемо застывших догм и рецептов.

Для идеологической жизни средневековой Индии было характерно ослабление светского начала в культурной жизни и усиление религиозного влияния. Духовенство крупных брахманских храмов становилось влиятельным феодальным землевладельцем. Брахманизм, окончательно вытеснивший и поглотивший буддизм, разросся в сложную религиозную систему, объединяющую самые различные и подчас противоположные верования, и принял форму, известную под наименованием индуизма. Характерное для феодализма усиление церковного начала получило в средневековой Индии свое отражение в размельчении и дроблении основных верований на многочисленные культы, религиозные секты, охватывающие огромное количество кастовых образований и прослоек. С другой стороны, индуизм в лице его двух основных течений — шиваизма и вишнуизма (то есть культов бога Шивы и бога Вишну) — стал все иные божества рассматривать лишь как их различные воплощения. Этот сдвиг был подготовлен в предшествующие века. Уже в период Гуптов происходит процесс перестройки, переосмысления представлений, отраженных в Ведах, процесс создания системы брахманской мифологии с ее обширнейшим пантеоном богов и богинь.

В искусстве раннего средневековья господствующее значение получает культовое храмовое строительство. Именно в нем раскрываются основные особенности индийского искусства этого времени, со всеми его крупнейшими достижениями и характерными ограниченными сторонами. Именно в нем, в его архитектурных памятниках и скульптурных произведениях, воплощались высшие достижения культуры и искусства Индии вплоть до 13 в., тогда как, например, в литературе упадок ощущается довольно скоро. Последний крупнейший поэт — Бхавабхути жил в 8 в. и по характеру своей поэзии во многом был близок Кали-дасе. После него в литературе распространяются

произведения подражательного характера, отличающиеся вычурной возвышенностью стиля и написанные на санскрите, бывшем в это время доступным лишь узкому кругу феодальной знати.

В это же время жил и крупнейший философ средневековья Шанкарачарья, который в своей идеалистической философской системе, опиравшейся на веданту (в свою очередь возникшую на основе древних Упанишад), отразил основные философские взгляды индуизма. Монистическая в своей основе, философия «адвайты» Шанкарачарьи признавала единственной существующей реальностью духовное начало, а все остальное считала иллюзией. Несмотря на признание незыблемости кастовой основы социального строя, Шанкарачарья считал возможным достижение «высшего знания» для любого человека, что обеспечило широкое распространение его учения по всей Индии. Но конечной целью этого идеального «высшего знания» являлось отрицание действительности, уход от нее, что было связано также с отрешением от собственной личности.

После Шанкарачарьи, вплоть до Рамануджи, в 12 в. в области философии не было таких крупных мыслителей. В ближайшие столетия в индийской философской мысли проявляют активность лишь многочисленные комментаторы, догматизирующие основные положения идеалистической философии.

В религии и учении индуизма укоренялись идеи и положения, обосновывавшие порядок существующего строя, его кастовую основу. Так, например, принадлежность к той или иной касте обуславливалась поведением человека в его прошлых жизнях (воплощениях). Следовательно, и в настоящей жизни от каждого требовалось покорное выполнение своего долга перед кастой, что будто бы могло улучшить судьбу души в ее следующем земном воплощении.

Основные религиозные идеи и воззрения индуизма отразились и в эстетике средневекового искусства. Брахманское жречество немало способствовало выработке определенных идеалистических эстетических взглядов. Согласно им, в основе искусства лежал божественный идеал, выражение космических идей о мироздании, с, познанием которых человек «освобождался», приближаясь к духовному очищению. Считалось, что в искусстве как бы воплощается определенное качество некоей высшей божественной реальности, которая может таким образом быть сообщена другим людям в конкретной, осязаемой форме. Отсюда условность, символичность образов, выражающих высшее начало. Естественно, что это не только исключало показ реального человека, но и требовало при изображении божества подчинения целому ряду канонических ограничений и правил. Создавались определенные типы идеализированно-антропоморфных образов многочисленных богов и их воплощений, точные правила изображения которых были зафиксированы в специальных трактатах.

В архитектуре традиционное представление о храме как о вместилище и воплощении божества предусматривало точное регламентирование плана здания и его структуры, строгое подчинение целому каждой его части, вплоть до мельчайших Элементов, — все это в соответствии с установленными законами и правилами, имеющими определенный ритуальный и магический смысл. Отличительной чертой средневекового искусства при этом являлась тенденция к почти полному стиранию личности художника. По этой причине остались неизвестными имена замечательных зодчих и ваятелей — создателей огромного числа произведений искусства индийского средневековья.

Разумеется, первоначально установленные каноны не могли полностью препятствовать проявлению творческих способностей, творческой инициативы художника или архитектора. Они скорее могли направлять его действия, лишь в известной мере ограничивая их. Это позволяет объяснить появление в пределах чисто религиозного искусства целого ряда замечательных произведений, обычно создаваемых простыми людьми из народа, ремесленниками, не принадлежавшими к брахманской касте. Однако впоследствии, в особенности в позднее средневековье, религиозная догматизация начинает душить всякое проявление свободного творчества.

Почти на всем протяжении развития индийского средневекового искусства можно различить его двойственный, противоречивый характер, проследить за борьбой двух основных тенденций, из которых и складывался его сложный, подчас запутанный облик. Достаточно, например, коснуться взаимоотношений в искусстве религиозного начала и народных основ.

Искусство феодальной эпохи, предназначенное для утверждения господствовавших религиозных идей, несло вместе с тем в себе черты народности, что связано в первую очередь с участием народных масс в его создании, в его реальном осуществлении. Самый факт преобладания именно религиозного, а не светского искусства в период средневековья обусловил своеобразные формы проявления народности индийского искусства. Массовый характер монументального культового строительства с привлечением широчайших слоев населения не мог быть строго ограничен исключительно системой установленных канонических религиозных рамок и открывал простор непосредственному проявлению народной художественной фантазии.

Но одновременно существование цеховых ремесленных и строительных организаций, определившихся в результате окостенения кастового строя в средневековой Индии, вели в художественной практике к устойчивости определенных обычаев и приемов, к стандартизации и омертвлению форм, в свое время порожденных творчеством народных масс. Однако сплошь и рядом, как это отчетливо показывает, например, развитие средневековой индийской скульптуры, сквозь общую каноническую схему прорывается и побеждает жизненная убедительность образа. Мистическая религиозная идея вступает в противоречие с ярко выраженными реалистическими моментами ее художественного воплощения.

Характерно, что полнокровное чувственное начало, отличающее индийскую пластику, по большей части проявляется сильнее не в образах главных божеств индийского пантеона, а при изображении побочных персонажей, второстепенных мифологических героев, небесных танцовщиц — апсар и др. Ощущение жизненной полноты, богатства и многообразия бытия в средневековом индийском искусстве, разумеется, этим не ограничивается. Им проникнута и вся архитектура во всем ее сложном ритмичном тектоническом строе, отнюдь не определяющемся лишь запутанной системой традиционных выверенных пропорций и символических обозначений, согласно которым сооружался тот или иной храмовый комплекс. Необычайно органичное соединение архитектурных форм и пластики, их нерасторжимая связь не превзойдены в мировом искусстве средневековья. Не случайно всегда отмечается пластический, скульптурный характер индийского зодчества, так отличающий его от архитектуры других стран.

В искусстве средневековой Индии, в особенности в период до 13 в., ярко проявляются многие черты, присущие художественным представлениям древнеиндийского народа, характерные для древней мифологии и эпосов «Махабхарата» и «Рамаяна». Действительно, трудно найти во всем индийском изобразительном искусстве более

мощное воплощение титанизма и наглядное выражение грандиозности масштабов тех легендарных событий, в которых участвуют персонажи древних легенд, нежели в скульптурах и рельефах Мамаллапурама, Элур (Эллары) и на острове Элефанта (6 — 8 вв.).

Классический тип монументального индийского храма 10—13 вв. в своем архитектурном образе с особенной вещественной убедительностью передает то величие и в то же время ту необыкновенную пышность и изобилие, которые поражают в древнеиндийской литературе. Бесчисленные мифологические образы воплощены с такой же щедростью в скульптурном оформлении, рельефах и резьбе, украшающих почти всю поверхность храмов. И кажется, что причиной является непреодолимое стремление найти в изобразительном искусстве чувственно конкретные формы, соответствующие беспредельной народной творческой фантазии, проявившейся в мифологии и литературе. Неразрывно с этим связано и стремление всем художественным ансамблем внушить впечатление грандиозности и величия, не поступаясь богатством и щедростью деталей оформления, а тем более общим ощущением жизненно сочной убедительности форм. Во всем этом сказался также отличающий индийское средневековое мировоззрение чувственно-экстатический момент, не встречавшийся в древнем искусстве Индии периода рабовладения.

Эти особенности искусства средневековья имеют исключительно важное значение в определении характера синтеза архитектуры и скульптуры. Идея синтеза, буквально пронизывающая индийское искусство на протяжении его многовековой истории, получила совершенно своеобразное выражение, резко отличающее искусство Индии от искусства других стран в эпоху средневековья и древности. Обилие скульптуры и пластического декора нередко давало повод обвинять индийское искусство в будто бы свойственном ему отсутствии чувства меры, в излишествах, например, в оформлении храмовой архитектуры и т. д. Однако подобная точка зрения, в большой степени преодоленная в настоящее время, основывается на непонимании некоторых существенных особенностей, типичных для индийского искусства, на недооценке значения синтеза в развитии изобразительного искусства в целом.

Ярко выраженная декоративно-пластическая тенденция является неотъемлемой чертой художественного языка и образного мышления индийского зодчего, скульптора или простого ремесленника. Нередко в развитии синтеза эта тенденция, в особенности в период средневековья, определяет характер связи и взаимодействия декоративных начал и органически породивших их архитектурных конструкций. В средневековой Индии наряду с каменной архитектурой, включавшей исключительно культовые здания, процветала и деревянная. Сохранились многочисленные письменные сведения о пышности ее причудливого декоративного оформления. В украшении разнообразных дворцовых, городских и сельских построек, так же как и в культовых зданиях, отражался размах народной фантазии, возможно, в более органичной и менее скованной форме, чем в каменной архитектуре. Здесь стихия народного искусства с его повышенным декоративным чувством, щедрой орнаментикой должна была постоянно оказывать определенное воздействие на характер каменного зодчества. Это происходило в период возникновения основных типов храмовых построек, исходивших из образцов деревянной архитектуры. Это было и в более поздний период, когда обширный храмовый комплекс состоял из целого ряда каменных и деревянных строений, не сохранившихся до нашего времени.

Наконец, следует подчеркнуть большое значение природных условий, в известной мере определявших специфику архитектурных и синтетических форм индийского искусства.

Образ тропической природы, изобилующей бесчисленными растительными формами, разнообразнейшими животными, несомненно должен был вдохновлять индийских строителей и художников на создание произведений, конкретно передающих ощущение могучего органического произрастания.

Именно эти черты поражают в облике замечательных крупных каменных храмов 10—13 вв. сложной лепкой архитектурного объема и богатством наружных украшающих деталей, сливающихся, гармонирующих с окружающей природой и в то же время пышностью декоративных форм словно стремящихся превзойти ее. Относительная простота инженерно-конструктивной основы здесь как бы компенсируется декоративно-орнаментальным и пластическим богатством поверхности архитектурных объемов. В то же время, несмотря на обилие пластического декора, общая органичная монолитность, продуманная организованность тектоники и структуры выделяют здание храма и противопоставляют его природе.

Синтетический характер индийского искусства, определяющий внешний облик архитектуры, ее специфическую пластическую и образную насыщенность, по-разному проявлялся в различные периоды средневековья.

На первых этапах рассматриваемого периода искусство тесно связано с художественными традициями, выработанными в рабовладельческий период, и, по существу, развивает их. Лишь постепенно складываются и формируются черты чисто феодального искусства. Поэтому сначала ве-дущим синтетическим искусством в Индии явилось пещерное зодчество, насчитывавшее к этому времени древние, многовековые традиции. Уже самый характер пещерного зодчества с отсутствием наружных форм обуславливал примат его внутреннего пластического оформления над собственно архитектурными сторонами. Поэтому скульптура и рельефы играют особенно важную роль в искусстве раннего средневековья.

Начиная с 8 в. на первое место выдвигается собственно архитектурное строительство, сформировавшееся за этот начальный период. Именно оно более всего соответствовало новой развившейся идеологии зрелого феодализма, и в первую очередь сложнейшей религиозной системе индуизма, требовавшей для усиления своего воздействия на народные массы храмов совершенно нового типа. Большие архитектурные комплексы с огромными и хорошо обозримыми храмовыми зданиями, щедро украшенные скульптурами и рельефами, посвященными религиозно-мифологическим сюжетам, обладали огромной конкретно-зрелищной убедительностью. Искусство этого времени в основном представлено крупными архитектурными ансамблями, в которых скульптура играет важнейшую роль.

В индийском искусстве 7—13 вв. можно выделить два основных этапа. Первый этап охватывает время с 7 по 9 в. и связан главным образом с пещерным зодчеством, а также со скальной архитектурой (то есть с архитектурой, вырубленной непосредственно в скалах. На втором этапе, в 10—13 вв., основное место принадлежит наземным храмовым ансамблям.

Переходя к непосредственному рассмотрению истории индийского искусства данного периода, следует учесть характер исторического развития в эпоху феодальной раздробленности, проходящего не плавно, а изобилующего резкими, часто скачкообразными изменениями, сопровождаемыми внезапными иноземными нашествиями, междоусобными войнами, народными волнениями. Все это находило своеобразное отражение в характере развития культуры и искусства. В пределах одного

хронологического этапа развитие отдельного типа или школы, например в архитектуре, внезапно прекращалось в результате какого-нибудь крупного исторического события, а спустя некоторое время возрождалось в другом месте в несколько измененном виде, определяемом местными традициями и природными условиями и т. д. То обстоятельство, что до нашего времени, в общем, уцелела лишь сравнительно небольшая часть художественных и архитектурных памятников этого времени, объясняет, почему некоторые замечательные храмы встречаются иногда в глухих краях, некогда бывших крупными центрами средневековой культуры и искусства.

Следует, наконец, помнить, что история искусства Индии, особенно в период средневековья,— это, по существу, история искусств ряда различных народов и государств, входивших в состав единого субконтинента и находившихся в непрерывном взаимодействии. Каждый из этих народов внес свой вклад в сокровищницу индийского искусства, столь многогранного и многоликого.

Поэтому, несмотря на устойчивость кастовой структуры индийского общества и на внешнюю застылость форм социально-экономической жизни, в некоторых областях идеологической жизни, а также и в архитектуре и искусстве видно определенное движение, наблюдается смена направлений, тенденций. Это и составляет полную внутреннего движения и разнообразия жизнь искусства Индии в пределах единого процесса его художественного развития.

* * *

В политическом отношении, как отмечалось выше, Индия в 7 в. распадалась на многочисленные государства, наиболее значительным из которых было государство Харши (606—647), охватывающее обширные территории северной Индии. Представляя собой, по существу, конгломерат мелких феодальных княжеств, оно после смерти его основателя распалось на части.

В начале 8 в. происходит вторжение войск Арабского халифата в северозападную Индию, в результате которого возникли первые мусульманские владения в Индии — в Синде и Мультане, просуществовавшие вплоть до захвата северо-западной Индии Махмудом Газневидским и позднее Гуридами.

В северной Индии в течение 8—11 вв. господствовали феодальные княжества Раджпутов. В 11 в. они подверглись разгрому во время походов Махмуда. В северной и центральной Индии существовали и другие небольшие княжества, среди них следует упомянуть государство Раштракутов (Западный Декан).

В южной Индии в это время наиболее сильными государствами были государство Чалукьев, владения которого охватывали земли к югу от реки Нарбады, и государство Паллавов на юго-восточном побережье. Самую южную оконечность Индостанского полуострова занимали владения династии Чола и Пандия, в 10—13 вв. вытеснивших Паллавов. Несмотря на почти не прекращавшиеся войны между этими государствами, особенно между государствами Чалукьев и Паллавов, а затем Чолов и Чалукьев, экономическое развитие этих областей (в частности, в связи с большой ролью морской торговли) было довольно интенсивным, что отразилось и на расцвете архитектуры и скульптуры.

В течение всего рассматриваемого периода политическая и хозяйственная жизнь феодальных государств Индии характеризовалась неравномерностью их экономического

и общественного развития, пестротой этнического состава населения и, как уже отмечалось, большим многообразием религиозных направлений и сект. Значительная разобщенность отдельных частей Индии, их неоднородность в отношении экономического и культурного развития нашли свое отражение в большом разнообразии возникших местных художественных школ и направлений.

Но в целом они характеризуются некоторым единством своего идейно-тематического содержания и художественного языка.

В архитектуре раннесредневекового периода по-новому решается проблема синтеза. Так, в пещерном зодчестве, в отличие от рабовладельческой эпохи, скульптурное, орнаментальное и живописное оформление в известной мере активно воздействует на развитие конструктивных основ и в некоторых случаях даже обуславливает характер последних. Это становится особенно очевидным на последнем Этапе развития пещерного зодчества в ЭлУРе в 7—9 вв., когда скульптурное оформление, достигая чрезмерной пышности и получая иногда самодовлеющий характер, ломает выработанные в предшествующий период архитектурные схемы чайтьи и вихары (см. т. I). Переход от этих схем к более сложному характеру планировки пещерных храмов был связан с усложнением религиозного культа, обогащением буддийской иконографии и другими явлениями, характерными для нового этапа исторического развития Индии. Однако в развитии искусства, в специфике связи архитектуры и скульптуры это проявлялось в первую очередь именно в нарушении прежней логики их отношений.

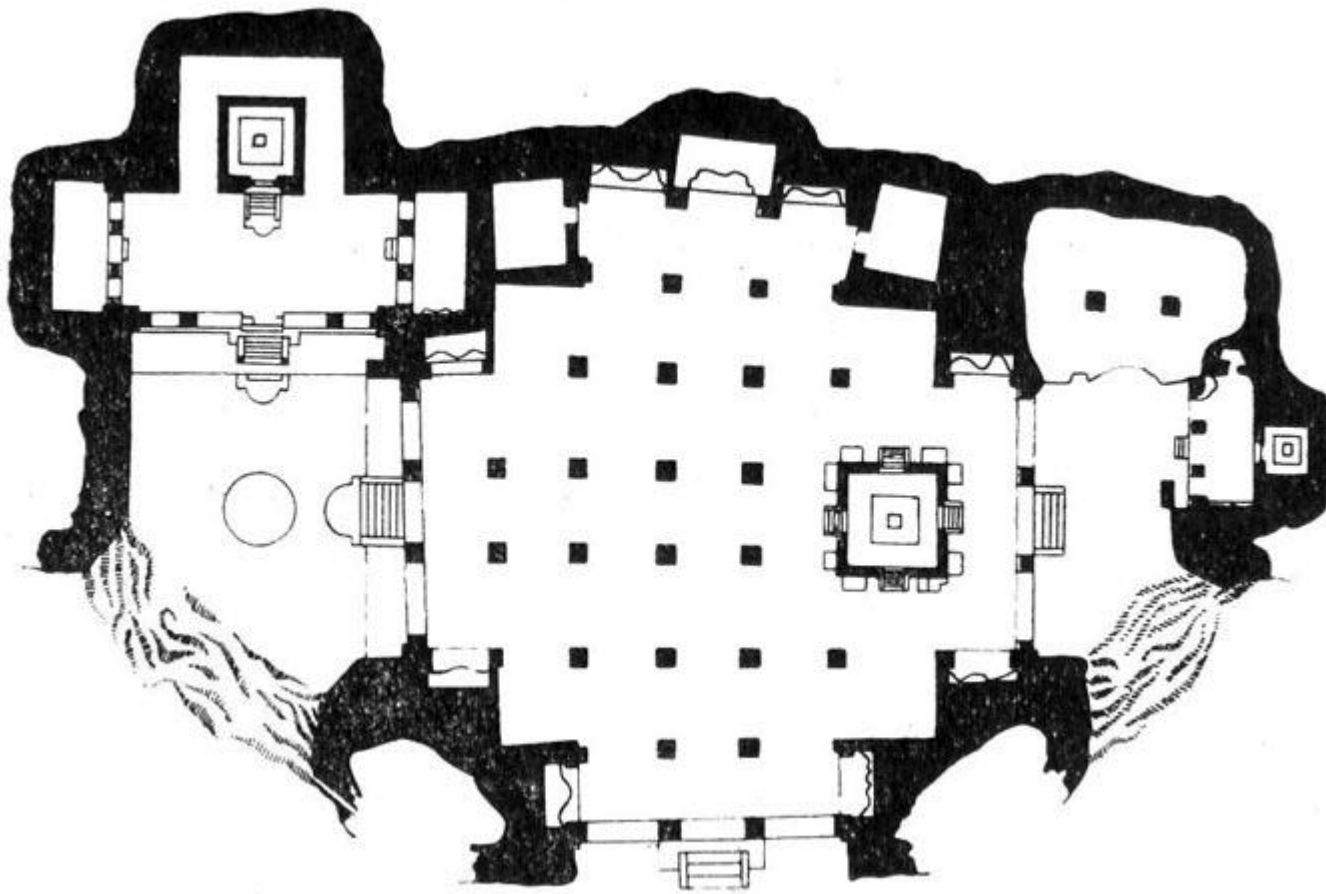
На примере наземной каменной архитектуры, постепенно начинающей в 6 — 7 вв. развиваться, также можно проследить неизбежное воздействие декоративного оформления на архитектуру. Своеобразным следствием этого, например, является отсутствие арки и свода как основополагающего конструктивного начала в индийской архитектуре вплоть до 13 в. Тип храма, сооруженного из мощных обтесанных камней — квадров и плит с преимущественным употреблением сухой кладки и железных скрепов, был наиболее подходящей необходимой основой для пышного и тяжелого орнаментального и особенно скульптурного декора, постепенно обволакивающего почти сплошь всю поверхность храма.

В раннесредневековой наземной каменной архитектуре Индии выявляются два больших направления, отличавшихся своеобразием своих канонов и архитектурных форм. Одно из них, развивавшееся на севере Индии, называется «нагара» или иногда неудачным термином «индо-арийская» школа. Другое направление, развивавшееся на территориях, расположенных к югу от р. Кистны, — так называемая южная, или «дравидская», школа. Эти Два больших направления — североиндийское и южноиндийское — распадались на ряд местных художественных школ.

7—8 вв. в истории индийского искусства являются переходной эпохой. В это время традиции пещерного зодчества, выработанные в предшествующие столетия и достигшие большого расцвета при Гуптах, переживают заключительный этап своего развития.

Пещерное зодчество, связанное с идеологией прошлой эпохи, возникшее и развивавшееся на основе производительных сил и строительной культуры рабовладельческого периода и неотделимое от лучших достижений его пластического искусства, не могло быть пригодным для нужд нового общественно-исторического этапа. Древние представления о пещерном храме как об уединенном убежище бога или мудреца, отрешенного от жизни человеческого общества, — отвечали сокровенному идеалу буддизма, особенно на ранних стадиях его развития. В период вырождения буддийской религии и развития брахманского

культы в Индии они окончательно потеряли свое значение. Уже во время династии Гуптов религиозно-аскетические тенденции в буддийском искусстве, в особенности в росписях пещерных храмов Аджанты, как бы подрывались изнутри получившими большое значение светскими мотивами, отражавшими возросшее влияние идеологии рабовладельческих городов. Теперь же, с развитием феодальных отношений, происходило укрепление жреческой ортодоксии, связанное с усилением роли касты брахманов. Увеличившееся влияние индуизма, усложнение его культа требовали форм религиозного искусства, способных наилучшим образом воплотить его фантастический сверхчеловеческий характер. Для более могучего воздействия на массы религиозных идей, воплощенных в сложной системе индуистского пантеона, возможности, заложенные в традиционных принципах пещерного зодчества, были недостаточны, старые схемы тесны. Но так как традиция была еще настолько сильна и образ храма, словно рожденного в недрах самой природы, в такой степени близок религиозным представлениям индусов, а новые принципы наземного строительства еще недостаточно развиты, то в этот переходный период пещерное строительство продолжало еще играть немалую роль в развитии индийского искусства.



Пещерный храм на острове Элефанта. План.

К этому периоду относится создание последних памятников индийского пещерного зодчества: поздних пещерных храмов Аджанты, пещерных и скальных храмов Элур (Эллары) и Мамаллапурама, храма на острове Элефанта и др. В них, и в особенности в ЭлУРе и на о- ЭлеФанта) можно видеть изменения, в первую очередь в характере их оформления и плана. Изменения проявляются также в самом духе новых изображений, полных драматизма и космической символики и показанных в максимально впечатляющем декоративно-зрелищном аспекте. Отсюда нарушения старых принципов в

планировочных схемах, отсюда кризисные явления в пещерном зодчестве. Если в поздних пещерных храмах Аджанты (*Общий разбор искусства Аджанты, связанного с предшествующим периодом, находится в первом томе.*) и в их оформлении начала 7 в. старые традиции еще достаточно сильны, то в Элуре резкие изменения наблюдаются уже в поздних храмах буддийского культа начала 8 в.

Помимо буддийских храмов в Элуре строились брахманские и джайн-ские храмы. Наиболее интересные — брахманские. В них развивались тенденции буддийских храмов в направлении усложнения плана, обогащения скульптурно-декоративного оформления. Усложнение плана происходило за счет увеличения внутреннего помещения, что нашло отражение в пещерных храмах всех трех культов. Например, в каждой группе можно найти образцы двух- или трехэтажных пещерных храмов. Зато развитие оформления храмов проходило различные стадии, отчасти соответствовавшие сменявшим друг друга религиям.

В буддийской группе оформление носит довольно сдержанный характер, как показывает, например, облик фасада крупнейшего в Элуре трехэтажного пещерного храма Тин-Тхал. Но подобную суровую простоту можно было бы объяснить известной несоразмерностью между огромным внутренним помещением, достигающим в среднем 30 м в глубину и 40 м в ширину, и относительно бедным скульптурным оформлением, не заполнявшим все архитектурные поверхности. В брахманских пещерных храмах, менее крупных по размерам, скульптурно-декоративное оформление получает исключительное значение. Особое место занимают в нем горельефные композиции на религиозно-мифологические сюжеты.

Рельефы составляют главный идейно-художественный элемент оформления пещерных храмов 8 в. в Элуре (а также храма на о. Злефанта) в не меньшей степени, чем стенные росписи в Аджанте в предшествующие века. Но, в отличие от росписей, в рельефах Элурь не ощущается прежней жанровой струи. Зато значительно сильнее отвлеченно-символический смысл, выраженный в героических деяниях сверхчеловеческих существ и богов. Мифические герои и основные действующие лица изображаемых космических столкновений обычно взяты из брахманского эпоса и легенд и часто являются различными воплощениями Шивы и Вишну. Образы их полны драматизма и исполнены подавляющей титанической силы. Черты повышенной экспрессии и динамики резко отличают рельефы этого периода от скульптуры периода Гуптов с ее спокойной уравновешенностью и статуарностью. В трактовке пластических образов усиливаются тенденции большей обобщенности, но при этом также и условности формы, иногда приближающейся к некоторому схематизму. Пластика рельефов полна напряженного и беспокойного движения, впечатление которого усиливается резким противопоставлением чрезвычайно высокого рельефа более плоскому, а также подчеркнутыми контрастами светотени. Огромные горельефы, заполняющие широкие плоскости стен и доминирующие в общем архитектурно-пространственном решении внутреннего помещения, становятся своего рода пластической основой пещерного храма. Заменив буддийские росписи, ранее украшавшие пещерные храмы, горельефные композиции сочетают общую монументальность образов со своеобразной «картинностью» и живописностью общего композиционного решения. Но, не обладая чисто повествовательной свободой живописных росписей, они концентрируют в одном изображении всю необычайность и максимальную драматичность показываемых деяний и подвигов богов и героев. Именно в скульптуре, в горельефной композиции, в большей мере чем в живописной, могло быть дано конкретное чувственно-наглядное изображение сверхчеловеческих существ, полных мощи и зримо воплощающих брахманскую космическую символику. Титанизм этих скульптурных изваяний при фантастическом пещерном освещении получает особую

импозантность и обладает очень большой силой воздействия. Кажется, что сами скалы наполнились пульсирующей жизнью, которая воплотилась в напряженной скульптурной пластике изваянных фигур, обступающих человека со всех сторон. Подобное господство скульптуры в декоративном оформлении глубоко отражается на характере архитектуры позднего пещерного храма.

Типичным примером является фасад храма Рамешвара в Элуре (илл. 107). Здесь наглядно видно, как резьба, декоративная скульптура и рельефы до предела насыщают архитектуру фасада. Массивные циклопические колонны, организующие облик фасада, на одну треть скрыты за оградой, сплошь покрытой орнаментальной резьбой и рельефами. Видимая часть каждой колонны разделена на несколько поясов: нижний — с горельефными изображениями, верхние — с орнаментом. Колонна увенчана пышной капителью в виде большого сосуда со свисающими с четырех сторон геометризированными растительными формами. Наконец, по обеим сторонам видимой части колонны на добавочных подпорках расположены крупные скульптуры обнаженных полубогинь — традиционных якшини, окруженных спутниками-карликами. С левой и с правой стороны, на боковых простенках, примыкающих к фасаду, находятся огромные, величиной почти с колонну, рельефные фигуры богинь священных рек Джамны и Ганга, по традиции изображенных на черепахе и крокодиле. Таким образом, скульптуры якшини, дважды повторяясь на каждой из колонн и по одному разу на крайних полуколоннах, как бы развивают пластический мотив обнаженных богинь. Пластика основных конструктивных опор фасада тем самым чисто декоративным образом объединяется с рельефными символическими и тематическими изображениями. В усилении подобной тенденции развития скульптурного оформления, достигшего в декоре пещерного храма Рамешвара своего предела, таилась опасность разрыва между логикой архитектурного начала и декоративным оформлением.

Разрыв можно видеть уже в наиболее поздней группе джайнских пещерных храмов ЭДУРЫ; относимой к 8—9 вв. Здесь налицо чрезмерная детализация и раз-мельченность оформления, нередко разрабатываемого вне органической связи со структурой украшенных частей. Тонкая и однообразная обработка архитектурных поверхностей мелкой, почти ювелирной резьбой носит декоративно-плоскостной характер и в результате скрывает, а не выявляет их объемно-конструктивную основу. Джайнским пещерным храмам ЭЛУРЫ вообще свойственна известная разнородность перегруженного декоративного оформления. Дробность и фрагментарность присущи также общей архитектурной композиции и плану джайнского пещерного храма. Все эти явления свидетельствуют об окончательном и закономерном упадке храмовой пещерной архитектуры, уже сыгравшей свою историческую роль.

Таким образом, высокая художественная значимость искусства этого периода связана в первую очередь с высочайшими достижениями в области скульптуры. Интересно отметить при этом, что подлинный расцвет скульптуры средневековья Индии, происходящий именно в этот период, связан с пещерным зодчеством, то есть с видом архитектуры, терявшим в это время свое господствующее значение. Именно этот вид, непосредственно восходивший к древним традициям индийского искусства, по своей природе органически соединял в синтетическом единстве скульптуру и архитектуру. Сам строительный процесс создания храма, высекаемого в скальном массиве, подобный труду ваятеля, должен был способствовать развитию скульптуры. В истории искусства средневековой Индии закономерность взаимосвязанного развития пластики и архитектуры приводит к тому, что наиболее высокие и замечательные достижения скульптуры связаны не с выдающимися наземными архитектурными ансамблями, относящимися к более позднему времени, а с лишенным перспективы дальнейшего развития пещерным зодчеством.

Одним из самых замечательных произведений скульптуры этого периода является знаменитое монументальное горельефное изображение трехликого Шивы Махешвара (8 в.), находящееся в пещерном храме на острове Элефанта близ Бомбея (илл. 109). Расположенный в сумеречной глубине храма, словно выплывающий из мрака глубокой ниши, окруженный огромными рельефными композициями (илл. 108) гигантский трехголовый бюст поражает своими нечеловеческими масштабами (высота примерно 6 м) и пластической мощью, с которой выражено величие его образа.

Три головы Шивы (Тримурти) соответствуют трем его основным проявлениям (центральная — Шивы созидателя, левая — Шивы разрушающего, правая — Шивы охраняющего), выражая, таким образом, согласно иконографии брахманизма, сложную и противоречивую сущность божества. Главное, центральное значение, однако, принадлежит олицетворению творческого космического начала. Характерно, что если боковые головы воспринимаются лишь в профиль (существующий обходный проход очень узок), то центральная голова может быть увидена с различных точек зрения: и в фас, и в три четверти, и в профиль. Лицо Шивы-созидателя полно сдержанной внутренней силы и выражения возвышенной отрешенности и покоя. Лицо бога-разрушителя зловеще искажено гневом, в то время как охранитель воплощен в образе молодой женщины, с нежной улыбкой склонившейся над цветком лотоса, и полон душевной теплоты и мягкости (илл. 110).

Несмотря на общую условность и фантастичность образа, лики (особенно правый и центральный лик) поражают своей жизненностью и чисто земной чувственностью — чертами, составляющими неувядаемое обаяние этого замечательного произведения искусства.

Одним из частых сюжетов индийской раннесредневековой скульптуры являются деяния Шивы и его супруги Парвати в их многочисленных воплощениях — «аватарах». В брахманских пещерных храмах Элефанта, ЭЛУРЫ и Мамаллапурама в основном преобладают монументальные рельефы с изображением Шивы-Бхай-рава (то есть разрушителя), Шивы-Натараджи (то есть «Царя танца», своим космическим танцем создающего мир из хаоса), борьбы Шивы с демоном Раваной и т. д.

Классический образец рельефного изображения Шивы-разрушителя расположен в пещерном храме Элефанта. Восьмирукий Шива изображен в движении, его корпус наклонен вперед, он как бы наступает на невидимого зрителю врага. Выражение его лица гневно: круто изогнутые брови подчеркивают напряженное выражение широко открытых выпуклых глаз, резкий очерк полуоткрытого рта характеризует эмоциональное состояние бога, яростно размахивающего своими смертоносными атрибутами. Пластическая форма, в которой воплощен этот образ, отчасти еще связана с традициями классической индийской скульптуры эпохи Гуптов: мягкость и округлость контуров и лепки форм, тонкая, несколько обобщенная моделировка лица и всей фигуры, в которой только многорукость обличает сверхчеловеческое существо образа.

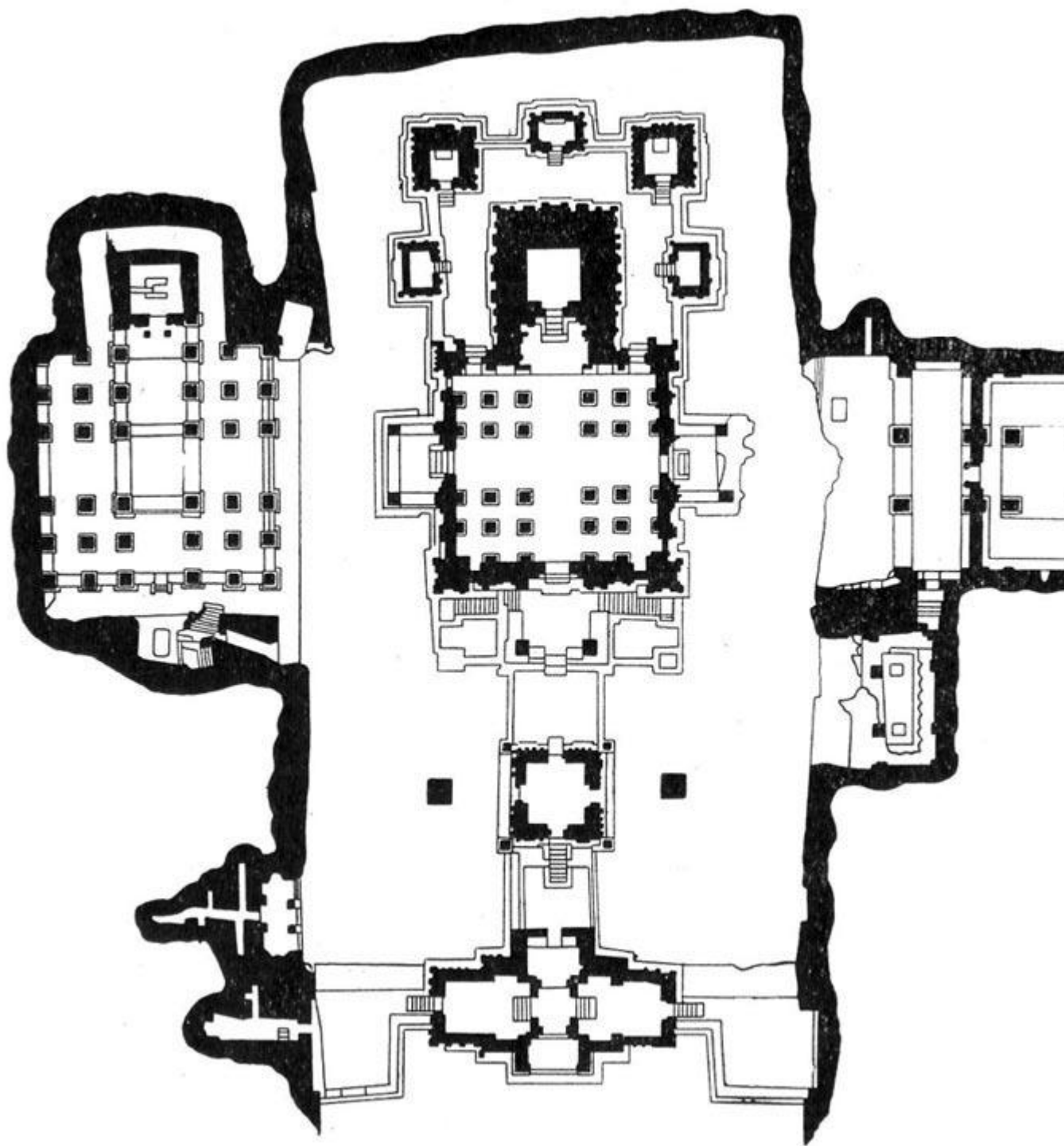
Пластическое решение деталей фигуры Шивы отличается большой жизненной правдивостью. Моделировка торса, например плеч и груди, несомненно, является результатом непосредственного наблюдения человеческого тела.

С особой теплотой передан полный обаяния женственности образ Парвати в рельефе «Свадьба Шивы и Парвати» (илл. 106). В нем мягкая и пластичная моделировка замечательно гармонирует с задумчивым обликом счастливой Парвати.

Сила выражения специфических черт раннесредневековой скульптуры достигает своего предела в рельефных композициях, находящиеся в пещерных храмах Дас Аватара, Рамешвара и др., а также украшающие скальный храм Кайласанатха, ярко раскрывают разнообразные возможности, заключенные в новом пластическом языке. Но они также свидетельствуют о противоречивости этого искусства, проистекающей от брахманских религиозных условностей и канонизации.

В рельефе пещерного храма Дас Аватара изображен Шива в устрашающем воплощении — с львиной головой, собирающийся наказать царя Хиранья, смеющегося над могуществом богов. Замечательна острота показанного момента, когда Шива кладет одну руку на плечо Хиранья, другой схватив его у запястья, а остальными замахивается, в то время как царь еще сохраняет застывшую на лице улыбку. Выразительность композиции усиливается напряженностью и динамичностью передачи движения.

Высокий рельеф почти переходит в круглую скульптуру, что еще больше усиливает впечатляющую игру света и тени. Сцена полна движения, подчеркнутого различными положениями многочисленных рук Шивы, словно показывающих разные «фазы» их угрожающего движения. Беспокойному характеру композиции способствует также неустойчивость несколько танцевальных поз обеих фигур. В целом по сравнению с эмоциональной сдержанностью и большей уравновешенностью движений в рельефах Мамалдапурама и Элефанты здесь поражают неизвестные прежде драматичность и страстный порыв, пронизывающие пластику всей композиции. Еще более могучее и оригинальное претворение получили эти черты в грандиозном рельефе «Равана, пытающийся свергнуть гору Кайласа», иллюстрирующем эпизод «Рамаяны», посвященный борьбе злого демона Раваны против Рамы в тот момент, когда Равана пытается сокрушить священную гору.



Храм Кайласанатха в Элуре. План.

Сооружение в 8 в. в Элуре, среди брахманских пещерных храмов, крупнейшего наземного скального храма Кайласанатха (илл. 111 и 112 а) указывало на новые тенденции в дальнейшем развитии индийской архитектуры. Храм Кайласанатха в Элуре, как и созданные за столетие до него ратхи храмового комплекса в Мамаллаपुरаме на юге Индии, представляют собой, по существу, отказ от основных принципов пещерного зодчества. Эти здания являются наземными сооружениями, выполненными теми же приемами, что и пещерные храмы. Несмотря на то, что в них можно найти целый ряд признаков, характерных для пещерного зодчества, самый факт их появления уже говорит о новом этапе в развитии средневековой архитектуры Индии. Это этап окончательного

перехода к строительству из камня и кирпича. В дальнейшем монументальное скальное и пещерное зодчество теряет свое прежнее значение, что подтверждается чертами упадка в джайнских храмах Элурь.

Замечательной особенностью храма Кайласанатха является сочетание фантастичности самого художественного замысла с наглядностью его пластического воплощения, сказочного размаха архитектуры, ее причудливой пространственной композиции с четкостью и ясностью ее конструктивных форм. Кажется, что здесь, как нигде до сих пор, в конкретных, зримых формах нашло свое выражение то поражающее в древнеиндийском эпосе соединение богатства образов и форм с неисчерпаемостью воображения и чувственной конкретностью. Этот причудливый и яркий мир легендарных образных представлений воплощен как в бесчисленных скульптурных рельефах и изваяниях, щедро украшающих архитектуру здания, так и в самой общей идее храма, посвященного богу Шиве и изображающего священную гору Кайласа. Контуры здания отдаленно напоминают очертания гималайской горы Кайласа, на вершине которой, по преданию, обитает Шива.

Вместе с тем в грандиозности художественного замысла, связанного с космической религиозно-мифологической идеей, впервые так ярко ощущается своеобразный пафос огромного труда, вложенного в реальное осуществление всего скального комплекса. Колоссальность и вместе с тем изумительная точность работы, затраченной целой армией неизвестных художников-ремесленников, архитекторов, скульпторов и каменотесов, несомненно остается одним из выдающихся свидетельств коллективного народного творчества в эпоху феодализма.

В храме Кайласанатха раскрывается с полной зрелостью и очевидностью принцип синтетического единства архитектуры и скульптуры. Примечательно, что скрывавшееся под землей многовековое пещерное зодчество как бы выходит наружу в обновленном и совершенном виде. И хотя характер синтеза в наземном строительстве должен был требовать несколько иных решений, строители сумели блестяще применить свой богатый опыт создания пещерных храмов и здесь.

Вместо традиционного вырубленного в скале подземного зала был высечен из монолитной скалы со всеми его архитектурными деталями наземный храм, тип которого в основных чертах уже выработался к тому времени. Отделив тремя траншеями от горы необходимый массив, строители храма начали его вырубать с, верхних этажей, постепенно углубляясь до нижних этажей и цоколя. Все богатое скульптурное убранство выполнялось одновременно с высвобождением частей здания из массива скалы. Такой метод исключал необходимость возведения лесов, но требовал детальной предварительной разработки проекта здания во всех его частях и их соотношениях.

Храмовый комплекс состоит из нескольких отдельно расположенных частей: входных ворот, святилища быка Найди, главного здания храма и окружающих двор келий и пещерных помещений. Основное здание комплекса расположено по оси с запада на восток. Ввиду непреодолимых трудностей, связанных с расположением горы, строителям пришлось отступить от требований канона, расположив вход с западной, а не с восточной стороны.

Главное здание храма представляет собой в плане прямоугольник размером около 30 X 50 м, по бокам которого через определенные интервалы выдаются боковые крылья, несущие на себе выступающие части верхних этажей. Массивность и монументальность объема главного здания храма подчеркивается мощным цоколем высотой около 9 ж, заменяющим

нижний этаж. Верхняя и нижняя части этого цоколя оформлены в виде карнизов. В центре идет скульптурный фриз из изображений слонов и львов, которые как бы несут на себе здание храма (илл. 1126). Над этим монументальным цоколем возвышается массив храма, увенчанный величественной сужающейся кверху трехъярусной башней. Вокруг основания башни идет широкая платформа, также высеченная из скалы, по сторонам и углам которой расположено шесть небольших башен, примерно повторяющих формы главного храмового здания.

Внутреннее помещение главного храма состоит из небольшого святилища и обширного близкого к квадрату колонного зала размером около 18 X 22 м. Четыре группы квадратных пилонов, расположенных в каждом углу зала, образуют крестообразную в плане форму зала. Небольшой вестибюль соединяет колонный зал с внутренним святилищем.

Между входным сооружением и главным храмовым зданием расположен традиционный для храмов, посвященных Шиве, павильон с изображением священного быка Найди. Он соединен с ними мостами и также возвышается на монолитном богато украшенном скульптурой цоколе. По его обеим сторонам стоят два квадратных в сечении монолитных столба высотой около 16 лг, богато украшенных скульптурными изображениями трезубца и других символов Шивы.

Декоративное убранство зданий храмового комплекса Кайласанатха, подобно пещерным храмам 8 в. в Элуре, характеризуется доминирующей ролью скульптуры, которая в виде орнаментальных фризов, сюжетных рельефов или отдельных фигур заполняет наружные поверхности зданий, подчеркивая ритмичное чередование вертикальных и горизонтальных членений.

Разнообразие форм и масштабов скульптурных рельефов и изваяний поистине удивительно. Здесь и далеко выступающие вперед, по существу, круглые скульптуры львов или слонов-кариатид, и ряды небольших рельефов — фризов, повествующих во многих отдельных сценах об эпизодах «Рамаяны», и крупные горельефные композиции, обычно расположенные в нишах на стенах или между пилястрами, изображающие драматические эпизоды из индийской мифологии и эпоса, и, наконец, имеющие символический смысл или чисто декоративное назначение отдельные фигуры божеств, фантастических существ, животных, а также орнаментальная резьба иногда с изображениями ритуальных сцен. Повсюду скульптура слита с архитектурными формами, органически соединяется с ними, является их необходимым продолжением, бесконечно умножающим и обогащающим их пространственные и архитектурные соотношения. Интересно, что в скульптуре храма, в ее неисчерпаемом декоративном разнообразии рождаются совершенно своеобразные формы образного и пластического решения, в частности в области рельефа.

Примером может служить рельеф «Шива Трипурантака» (илл. 113), который расположен на двух наружных стенах, образующих прямой внутренний угол. На одной стене изображена фигура Шивы, натягивающего лук; он восседает на своей колеснице, управляемой четырехговым божеством Брамой, со священным белым быком Найди, находящимся рядом. На другой стене в нише находятся горельефные фигуры запряженных коней, вздыбившихся в неудержимом беге. В фигуре Шивы поражает выражение огромной силы и энергии, убедительно переданное в повороте мощного изогнутого торса, в движении, повторенном в изгибе лука, а также в небольшой фигурке демона Асуры (справа от Шивы). Тому же Эффекту способствуют и напряженные линии рук Шивы, спин коней. Весь облик Шивы соответствует мифическому и религиозному

представлению бога-разрушителя («антака» — разрушитель, «трипура» — три города), согласно легенде, освободившего вселенную от сил зла, поработивших ее три части: землю, воздух и небо. Но для того чтобы убедительно выразить стремительный порыв божества, неизвестный мастер смело использует угол здания и придает новый, усиленный динамический акцент движению Шивы, не нарушая при этом специфику рельефа. Благодаря выдвинутым вперед коням, выделяющимся на гладком фоне, увеличивается то «активное» пространство, в пределах которого разворачивается изображенное в горельефе действие — победное действие Шивы.

Важнейшей особенностью скульптурного оформления наружной части храма при изображении отдельных фигур или сцен является частое применение чрезвычайно высокого рельефа, практически иногда переходящего в круглую скульптуру, едва связанную с плоским фоном стены. Иногда подобный прием в сочетании с выразительной передачей движения создает совершенно своеобразный драматический и пространственный эффект. Горельеф «Похищение Ситы» (илл. И4), расположенный в нише стены храма, является характерным примером. Сюжет взят, как и большинство сюжетов скульптурных рельефов храма Кайласанатха, из эпоса «Рамаяна».

Показан один из напряженных моментов повествования о похищении Ситы, жены Рамы, демоном Раваной. Легенда рассказывает, что в то время, как злой демон Равана отвлек Раму охотой, подослав ему золотую лань, произошло похищение Ситы. Тогда вдогонку за похитителем была послана могучая птица Джатаю, попытавшаяся напасть на Равану и спасти Ситу. Изображен момент, когда птица коснулась клювом ноги Раваны, парящего высоко в небе со своей летящей колесницей. Полуобернувшись гибкая фигура демона решена чрезвычайно пластично и полна плавного движения. Хотя фигура Ситы не сохранилась, в композиции замечательно ощущается главное: спокойный и плавный полет Раваны, едва не прерванный тяжелой птицей, которой, согласно легенде, так и не удалось ему помешать. Движение действующих лиц по диагонали справа налево подчеркнуто гладким фоном слева, под фигурой Раваны, выразительно обозначающим то пространство, которое отделяет демона от земли.

Живопись играла сравнительно второстепенную роль во внутренней отделке храма. Сохранившиеся фрагменты ее свидетельствуют об усилении в ней черт схематизма и условности. Традиции монументальной живописи, тесно связанные с буддизмом, замирают.

В целом храм Кайласанатха представляет собой замечательное и неповторимое архитектурное сооружение не только в индийском зодчестве, но и во всей мировой архитектуре. Возможность возникновения подобного храма связана как с многовековым развитием, так и с тем особым значением, которое имело в Индии пещерное строительство. Лишь в переломный момент, в период кризиса пещерного зодчества и начала развития более крупного наземного каменного строительства, мог быть создан столь крупный скальный храм. Суммируя длительный опыт пещерного зодчества, храм Кайласанатха знаменует собой также отказ от этого опыта. Технические неудобства и специфические трудности скальной архитектуры, зависимость от определенного рельефа местности, структуры скал и т. п. — все это препятствовало широкой практике скального строительства. Именно поэтому храм Кайласанатха остался единственным в своем роде оригинальным опытом столь крупного скального храма.

Обозримый целиком лишь сверху, храм кристалличностью и четкостью своих наружных форм замечательно выделяется среди хаотических необработанных скалистых холмов. Контраст храма с окружающими скалами был усилен белой штукатуркой, прежде

покрывавшей все здание: своеобразный прием строителей храма, примененный с целью выделить, обособить его. И вместе с тем, находясь в углублении, храм не имеет цельного, ясно воспринимаемого силуэта. Пространственно-архитектурное решение храма в известной мере обусловлено окружением скал и словно стеснено ими. Скальная архитектура даже в своем наивысшем развитии не могла соперничать с каменной, тем более в крупномасштабных сооружениях.

В архитектуре южной Индии высеченные в скалах храмы значительно уступают по размерам храму Кайласанатха, но зато не имеют столь выраженной зависимости от пещерного зодчества. Они составляют важнейший в истории развития индийской раннесредневековой архитектуры комплекс памятников, нередко называемый в литературе «Семь Пагод». Этот ансамбль расположен в Мамаллаपुरаме на восточном берегу Деканского полуострова, к югу от Мадраса и несколько севернее устья реки Налар. Создание его относится примерно к началу 7 в. Сам город Мамаллапурам был важным морским портом государства Паллавов. В настоящее время указанный ансамбль, а также прибрежный храм (датируемый 700 г.) являются основными уцелевшими памятниками некогда цветущего города.

Ансамбль в Мамаллаपुरаме представляет собой совершенно неповторимое в индийском искусстве явление. Живописно расположенные среди песчаных дюн неподалеку от моря, столь различные по своему характеру архитектурные памятники в сочетании с большими наскальными рельефными композициями, свободно стоящими скульптурными изваяниями священных животных производят впечатление небольшого причудливого сказочного города. Следует отметить, что сами храмы отличаются, в общем, небольшими размерами. Самые крупные из них едва достигают 14 м в длину и в высоту, а пещерные храмы — 8 м в ширину и глубину. Зато они отличаются тщательностью и совершенством своего исполнения, поскольку для эстетических представлений средневековой Индии не меньшее художественное значение, чем храмы, имело и скульптурное оформление, обильно их украшающее. Характерной чертой ансамбля является необычайно большой масштаб скульптурных произведений по отношению к архитектурным сооружениям. В ансамбле Мамаллапурама, быть может, в еще большей степени, чем в ЭлУРе зодчество и ваяние соперничают между собой по своему пластическому и композиционному удельному весу. Не меньшее значение, например, чем скальные храмы, имеет колоссальный наскальный рельеф «Нисхождение Ганга на землю». Он высечен непосредственно под открытым небом на отвесном скате гранитной скалы и обращен на восток — навстречу встающему из-за моря солнцу. Грандиозный рельеф, судя по своему расположению перед большой открытой площадкой, предназначался для массового ритуала или праздника.

Весь ансамбль был вырублен из природных выходов прибрежного гранита. Он состоит из десяти высеченных в скалах небольших пещерных храмов — «мандапа», украшенных внутри рельефами, и восьми наземных храмов — «ратха» (*«Ратха» означает колесница, что в данном случае символически обозначает, что храм является как бы воплощением божественной колесницы.*), вырубленных из гранитных монолитов. Их названия: на северо-западе — Валайянкуттай, Пидари; на юге — Драупади, Арджуна, Бхима, Дхармараджа, Сахадева; на севере — Ганеша. Все ратхи остались незавершенными — интерьеры у большинства из них так и не были вырублены. Но каждый из них представляет большой интерес для изучения истории ранней индийской храмовой архитектуры.

Здания храмового комплекса в Мамаллаपुरаме связаны с культом Шивы и посвящены различным его воплощениям и проявлениям его деятельности. Исследователи считают,

что монолитные ратхи в своих формах и пропорциях воспроизводят различные типы храмов, установленные архитектурными канонами того времени. Вместе с тем ратхи в Мамаллаपुरаме являются примером переработки планировочных принципов буддийской культовой архитектуры — чайтхи (храма) и вихары (монастыря) — для нужд брахманского культа.

Наиболее значителен как по своим размерам, так по богатству архитектурных членений и скульптурного декора Дхармараджаратха (илл. И5). Храм отличается компактностью пропорций и особенной пластичностью форм, словно вылепленных и выточенных со всех сторон с одинаковым совершенством гениальным скульптором-архитектором. В Дхармараджаратхе отчетливо видна отличающая лучшие образцы средневекового индийского зодчества подчеркнутая объемно-пространственная трактовка архитектурного образа.

По лежащим в основе его планировки принципам храм исходит из традиционного типа вихары — с ее центральным залом или двором, окруженным целлами — святилищами и кельями. Но решение внешних форм храма, выдержанное в духе канонов брахманизма, породило новый архитектурный образ. Согласно установившимся традициям, каждый храм Шивы своей надстройкой над святилищем — «шикхарой» должен символизировать священную небесную гору Меру или гору Кайласа. Воплощая эту символику в архитектурных формах, индийский зодчий создал выдающееся по ясности и гармоничности своей структуры здание.

Нижняя часть храма, квадратная в плане, по высоте равна одной трети всего храма и имеет с каждой стороны вырубленные углубления, которые вместе с находящимися перед ними колоннами образуют своего рода портики. Колонны портиков имеют ту своеобразную форму, которая отличает также колонны упомянутых залов — «мандапа» — того же комплекса. Более трети высоты колонны занимает ваза в форме сидящего льва, головой поддерживающего ее остальную часть. Фигура льва трактована чисто декоративно и условно. Портики разделены угловыми пилонами, имеющими снаружи ниши с горельефными фигурами. На карнизе, объединяющем четыре портика храма, поставлен ряд декоративных башенок с грибообразным куполом. Карниз и создает основное четкое деление здания на две части — собственно храм, святилище (нижняя часть), для обозначения которого наиболее употребительными являются термины «прапада» или «вимана», и его пирамидальную венчающую часть, символизирующую небесную гору, — «шикхара». Горизонтальное членение, состоящее из карниза и декоративных башен с куполками, повторяется в Дхармараджаратхе трижды, сужаясь к вершине. Все здание венчается грибовидным куполом, называемым ступикой, повторяющим в несколько больших размерах башенки, стоящие на ярусах. Тип венчающей храм части в виде уступчатой пирамиды характерен для храмового зодчества южноиндийской, или так называемой «дравидской», школы.

Другие ратхи, как, например, Бхима, Ганеша и Сахадева, имеют в плане вытянутый прямоугольник и исходят из принципов планировки чайтхи. Их верхняя часть также расчленена по горизонтали на ярусы аналогичными описанным выше декоративными башенками и завершается общей килевидной или коробовой крышей со шипцом.

Упомянутый выше наскальный рельеф «Нисхождение Ганга на землю» (илл. 116 и 117) является неотъемлемой частью всего ансамбля в Мамаллаपुरаме. Скальные храмы и рельеф, дополняя друг друга с пластической стороны, связаны и в символически-ритуальном отношении. Но если символика храмов-ратх носит отвлеченный характер, то в

рельефе дана конкретная иллюстрация на определенную мифологически конкретную тему, идейное содержание которой должно быть понятно всякому индусу.

Наскальный рельеф является одним из крупнейших ранних образцов рельефной скульптуры этого периода и, так же как и ратхи, создан в начале 7 в. Не связанный непосредственно с пещерным зодчеством и по времени исполнения совпадающий с поздними росписями Аджанты, он тем не менее несет в себе Элементы нового. Это чувствуется прежде всего в самом гигантском замысле подобного рельефа (9 X 27 м), сделанного под открытым небом, а также в экспрессивной мощи всей композиции, проникнутой объединяющей ее внутренней динамикой. В отдельных скульптурах еще сильна традиция монументального полнокровного и крупного объема и простоты движения, отличающая лучшие образцы скульптуры Матхуры и периода Гуптов. Общее построение композиции рельефа поражает своей смелостью и размахом. Новым является прием условного и очень строгого ритмического разделения рельефа на ряд ярусов, как бы распластывающих перспективу изображения, — прием, способствующий увеличению пространственной многопланности всей массовой сцены. Взгляд зрителя сразу охватывает развернутую на плоскости скалы панораму, в которой, кажется, показано неисчислимое количество различных живых существ, заполняющих ее углубления и выступы.

Таким образом, в рельефе Мамаллапурама впервые так ярко выражается отказ от стиля скульптуры периодов Матхуры и Гуптов. Вместо господства простых и лаконических монументально-пластических отношений главное, определяющее Значение получает трактовка многофигурного рельефа как единого сложного ансамбля-зрелища, в котором отражается многообразная сложность и пестрота жизни и вместе с тем сохранена органичная целостность пластики. В этом нашли отражение новые воззрения эпохи, несколько позднее сформулированные в философии Шанкары с ее монистическим единством понимания действительности.

Глубокая вертикальная расщелина разделяет весь рельеф на две неравные половины, образуя естественный скат, по которому в древности падала вода, подведенная из специального бассейна. Эта расщелина с ниспадавшей по ней водой являлась тематическим центром композиции (илл. 116).

Композицию рельефа отличает смелое сочетание статичной монументальности и динамики движения. При всей внешней застылости и неподвижности изваянных богов, людей и животных и при большой обобщенности, иногда некоторой схематичности в трактовке отдельных деталей огромный рельеф наполнен жизнью и движением.

Движение это создается благодаря умелому ритмическому распределению фигур и их группировке. В середине навстречу падающим по расщелине струям воды, наглядно олицетворяющим легенду о нисхождении небесной реки Ганга на землю, показаны поднимающиеся кверху извивающиеся фигуры змеиного царя, царицы и гигантской кобры. В обеих половинах рельефа направление общего движения сходится к общему центру — ниспадающим потокам воды; чем дальше от центра — тем сильнее и динамичнее выражено это движение, особенно в верхних ярусах рельефа, где изображены группы летящих гандхарв, апсар и т. д.; чем ниже и ближе к центру — тем расположение фигур более тесное и движение показано более замедленным. Наконец, внизу, около расщелины, все будто застыло, все как бы поглощено спокойным созерцанием происходящего чуда. С одной стороны видны сидящие около храма Шивы аскеты, а с другой — монументальные фигуры двух слонов, словно поддерживающих собой нависающую часть скалы (илл. 117).

Наряду с общей композицией рельефа большой интерес представляют его отдельные фигуры, отличающиеся большой жизненностью и выразительностью трактовки и замечательные также своей монументальной пластикой. Таковы, например, отшельники, с молитвами или в экстазе встречающие чудо. В особенности это относится к изображениям животных — огромных, словно живых слонов, отдыхающих ланей (илл. 119). Чрезвычайной живостью и наблюденностью поз отличается скульптурная группа семейства обезьян, расположенная рядом с горельефом (илл. 118).

Глубоко народный характер скульптуры рельефа «Нисхождение Ганга на землю» заключается в органичном соединении свежести и реалистической выразительности с мощной жизненной силой эпических образов.

Дальнейшее развитие «дравидского» стиля архитектуры видно в Прибрежном храме (700 г.) в Мамаллапуре (илл. 120).

Как показывает само название храма, он расположен у самого берега моря, так что башня всегда служила своего рода маяком-ориентиром для мореплавателей. В настоящее время, однако, от всего храмового комплекса сохранилась лишь центральная часть, состоящая из двух рядом стоящих увенчанных башнями центральных помещений. Пирамидальная форма является дальнейшим развитием типа ратхи Дхармараджа: в основе плана башен лежит квадрат, каждый последующий ярус меньше предыдущего и т. д.

Однако здесь вместе с отдельными новыми декоративными деталями, как, например, шпиг на ступике, разнообразные пилястры с мотивами львов, стоящих на задних лапах (развивающих тип колонн отдельных ратх), наблюдается новое и в общем решении башни. Это связано с переходом от создания высеченного непосредственно в скалах здания к строительству каменного сооружения. Изменилась общая архитектоника всего сооружения, в его структуре уже нет прежней ярко выраженной «скульптурности». Членения башни, ставшей менее приземистой, обрели большую легкость, отчетливо выявилась вертикальность башенного построения. Подчеркнутая «башенность» получает особую значительность и пространственную выразительность, доминируя над морским простором и плоским берегом.

Прибрежный храм является одним из наиболее ранних сохранившихся примеров каменного зодчества «дравидского» стиля при Паллавах, организованного в целостный храмовый комплекс, в прошлом окруженного высокой каменной оградой. Сходен с ним, являясь в то же время его развитием, храм Кайласанатха в Канчипуре, построенный в начале 8 в. Здесь можно проследить плановую схему комплекса, состоящего из двух соединенных позднее зданий: пирамидальной башни святилища и прямоугольного колонного зала «мандапа» с плоской крышей, окруженных сложно разработанной оградой, образующей вытянутый прямоугольный замкнутый двор.

В форме башни виден следующий шаг развития типа Дхармараджаратхи. Усложнилась нижняя часть святилища небольшими дополнительными окружающими его храмиками-святилищами, по форме сходными с изящной ступикой главной башни.

Последняя стала более сложной и монументальной по сравнению с Прибрежным храмом. Поверхность ее объема насыщена богатыми ритмическими сопоставлениями рядов тяжелых слоистых карнизов и рядов уменьшенных повторений главной ступики. Общий эффект внушительности и компактности архитектуры башни дополняется возвышающимся над входной частью ограды храма покрытием типа Бхимаратхи в

Мамаллапураме (прообраз будущих башен-гопурам южной архитектуры Индии), а также оригинальным повторением мотива ступики в ограде храма.

С ослаблением государства Паллавов в 8 в. крупное храмовое строительство на юго-востоке Деканского полуострова на время ослабевает. Зато оно продолжается в северо-западной части в пределах государств Чалукьев и Раштракутов. В последнем завершается строительство уже описанных храмов -Элуры, в частности храма Кайласанатха. В нем, равно как и в храме Вирупакша (740 г.) в чалукий-ском городе Паттадакале, видны общие черты с архитектурой Паллавов, особенно Канчипурама. Вместе с тем в Паттадакале одновременно строились и храмовые сооружения типа северной архитектуры Индии. Таков, например, вишнуистский храм Папанатха, сходный по решению своей башни-шикхары с созданным несколько позднее храмом Парашурамешвара в Ориссе. Таким образом, возможно проследить источники развития северной архитектуры средневековой Индии от позднегуп-товских храмов Айхола 5 в. к храмам Бадами и Паттадакала 7—8 вв.

Южная архитектура Индии достигает вершины своего развития с расцветом государства Чола, в конце 10 — первой половине 11 в. укрепившего свое могущество и владевшего даже некоторыми районами Бенгалии и Цейлона. Крупнейшим памятником этого периода является Большой храм Шивы в Танджуре (1000 г.) — один из выдающихся памятников средневековой индийской архитектуры (илл. 121).

Представляя собой грандиозный по масштабам архитектурный ансамбль, расположенный в середине обширного двора, ограниченного высокими стенами, храм, центральная часть которого превышает 60 м в длину при высоте башни 63 л, по своей внузительности не уступает крупнейшим сооружениям Ориссы, созданным в то же время. Чтобы представить масштабы данного сооружения, достаточно сказать, что каменная плита, покрывающая вершину башни храма, весит 80 тонн; для ее установки понадобилось соорудить наклонную плоскость длиной свыше шести километров.

Композиционным центром храма является башня, доминирующая не только над ансамблем, но и над городом. В башне в наиболее последовательной форме выразились многие существенные стороны индийской средневековой архитектуры. Это прежде всего подавляющая грандиозность масштабов архитектуры, заключенная не только в циклопичности самих размеров, но и в особенностях тектоники здания.

В первую очередь это относится к характерному однообразию многократно повторенных архитектурных и декоративных деталей; небольших по высоте этажей (ярусов), уменьшающихся кверху. Соответственно повторяются и уменьшаются декоративные детали, украшающие каждый ярус. Подобный «масштабный ряд» уменьшающихся сходных элементов, усиливая иллюзию перспективного со-кращения в высоту, вызывает ощущение увеличения размеров и без того огромной башни. Подобный прием повтора был известен в Индии и раньше, например в башнеобразном храме Махабодхи (5 в.), но он не имел столь яркой художественной убедительности, как в танджурском храме.

Вся башня делится на три главных объема. Нижняя часть — квадратная в плане (со стороной 27 м и высотой 16,5 м). На ней расположен основной объем в форме усеченной пирамиды (сечение верхней части по длине равно трети длины основания), увенчанный мощным округлым куполом, по форме напоминающим традиционную ступику южных храмов, например храма в Канчипураме. Статичная масса нижнего объема — своего рода пьедестала башни — благодаря ритмическому повтору декоративных деталей плавно переходит в сужающуюся кверху пирамидальную форму, причем нарастание ее динамической устремленности усиливается уже отмечавшимся делением поверхности на

тринадцать уменьшающихся по высоте ярусов. С переходом к верхней части башни это движение неожиданно прерывается, находя свое завершение в смело решенном круглом объеме купола, изобретательно отделенном от пирамиды меньшей по диаметру и сравнительно мало украшенной «шейкой» купола. В построении силуэта башни округлая форма купола хорошо противопоставляется прямолинейным очертаниям граней башни.

Декоративное оформление поверхности башни нигде не нарушает ясности структуры всего сооружения.

Каждая деталь служит эффекту целого. Основание башни тяжелыми далеко выступающими карнизами разделяется на два яруса с нишами, в которых заключены скульптурные фигуры. Ниши выделены пилястрами, которые контрастируют с карнизами, в целом подчеркивая характер устойчивости здания. Ярусы пирамидальной части, также отделенные друг от друга выступающими закругленными карнизами, украшены на углах миниатюрными декоративными куполками, повторяющими форму главного купола, и рядами небольших выступов с аналогичными покрытиями — прием, напоминающий о прототипе в Мамаллаपुरаме. Кроме этих двух декоративных элементов (куполов и карнизов) использован еще один декоративный мотив, составленный из орнаментально сплетенных змей — наг — в форме традиционной арки — чайтйи. Этим же мотивом украшен также и главный купол. Таким образом создается гармоничный переход от одной части башни к другой, а поверхность храма полна жизни и движения.

Вместе с тем, и это следует подчеркнуть, общий облик Большого храма в Танджуре - отличается строгостью и уравновешенностью форм, указывающей на зрелость данного архитектурного типа.

В период династии Пандья, сменившей Чола, с 1100 по 1350 г., хотя в архитектуре и нет достижений, могущих соперничать с искусством периода династии Чола, но зато начинает развиваться новый вид архитектурного строительства, составляющий своеобразное отличие позднего средневекового южноиндийского зодчества от раннего. Это крупные ансамбли, состоящие из обширных открытых прямоугольных дворов с бассейнами, террасами и невысокими помещениями, окруженные рядами концентрических стен с высокими башнями-гопурам над входными частями оград. Собственно храм теряет свою былую роль композиционного центра, в то время как гопурам, контрастирующие со скупой оформленными стенами, чрезвычайно щедро украшены скульптурой и, по существу, являются главными зданиями ансамбля. Первые гопурам, например на восточной стороне храма в Чидамбараме (12 — 14 вв.) (илл. 143 а), архитектурным решением основания и многими декоративными деталями напоминая тип храмов 10—11 вв., отличаются от них своим планом и формой. Главное отличие заключается в том, что в плане гопурам лежит вытянутый прямоугольник, и это отражается на всей структуре башни. Покрытие гопурам имеет также вытянутую форму крыши над-вратной части храма Кайласанатха в Канчипураме 8 в. В период Пандья первые образцы гопурам были сперва сравнительно небольшого размера. Лишь позднее в храмовых ансамблях происходит последовательное «наслоение» новых оград с увеличивающимися по высоте и размерам гопурам, например в Тируванамалайе (13-14 вв.).

* * *

Несколько иными путями пошло развитие архитектуры в северных областях Индии. Сложившаяся здесь северная архитектурная школа («нагара») выработала своеобразный тип каменного храмового здания, значительно отличающийся от описанного выше южного типа.

Для архитектуры северной Индии, в отличие от южной, «дравидской», не является столь характерным стремление к созданию больших, сложных архитектурных ансамблей. Отдельные храмовые сооружения довольно разбросанны. Зато большое значение получает связь наружных архитектурных форм, а также всего комплекса зданий с природой. Расположение отдельных храмов без определенной системы как бы сближает их в этом отношении со случайным характером распределения растительности. С другой стороны, в северной архитектуре еще большее значение и более яркое выражение, чем в южной, получает идея синтеза архитектуры и скульптуры. Обильно покрывающие поверхность храма скульптуры и орнаментальная резьба не только являются неотъемлемой частью всего здания, но как бы воплощают внутреннее дыхание целостного архитектурного организма.

Следует учесть, что северная Индия больше, чем остальная часть всего Деканского полуострова, пострадала от иноземных нашествий. Поэтому сравнительно немногочисленные сохранившиеся до нашего времени отдельные храмы или группы храмов могут дать лишь весьма неполное представление о широком расцвете архитектуры и искусства, связанном с периодом существования радж-путских княжеств в северной Индии до 13 в. Достаточно привести в пример группу храмов в Кхаджурахо, где из восьмидесяти пяти храмов осталось лишь двадцать.

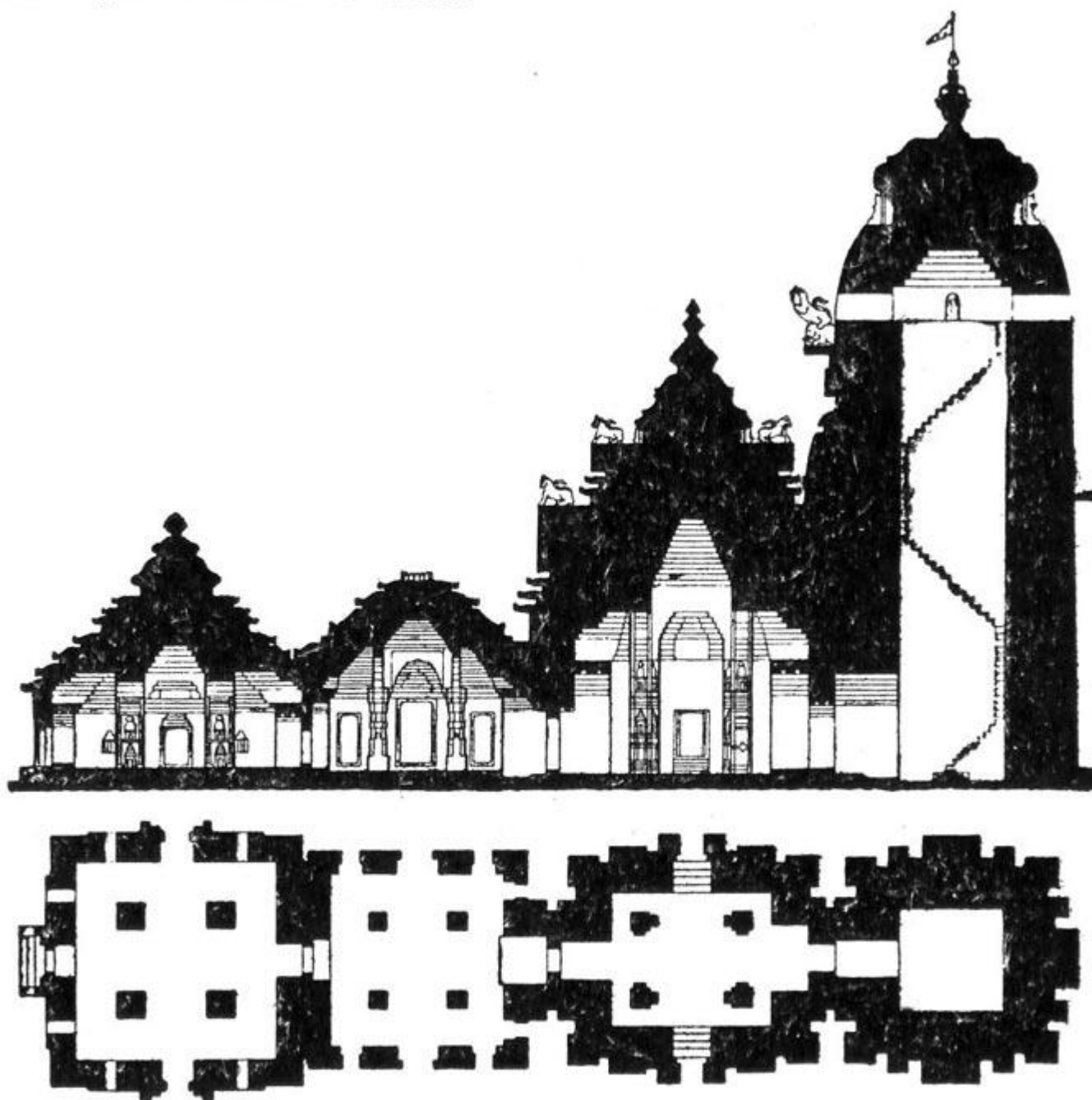
Для общей архитектурной композиции храма характерно расположение всех его частей вдоль общей главной оси, обычно идущей строго с востока на запад. Вход в храм располагался с востока. По сравнению с южными самые храмы северных областей Индии имеют более развитую и сложную планировку: кроме обычных зданий святилища — вимана и колонного зала — мандапа часто в композицию вводятся еще пристраиваемые к последнему два колонных зала, называемые «залом для танцев» и «залом приношений» (названия, отвечающие ритуальному их назначению). Во внешней композиции северного храма обычно членение здания на части резко подчеркнуто; иногда «зал для танцев» и «зал приношений» решаются архитектором как отдельные павильоны, лишь стоящие на общем с главным зданием цоколе. Доминирующим элементом во внешней композиции храмового здания является надстройка над зданием святилища — шикхара с ее динамическим криволинейным контуром боковых граней, вздымающихся вверх по круто очерченной параболе. Вершина шикхары обычно имеет вид уплощенного барабана (амалака), над которым возвышается флаг или изображение трезубца или других символов Шивы. В архитектурных членениях этой части здания доминируют вертикали, подчеркивающие энергичное движение контура башни вверх. Стройному вертикальному объему шикхары противопоставлены остальные части храмового здания, во внешнем решении которых акцентированы горизонтальные членения; все они значительно ниже, по высоте не превышая половины шик-хары, их покрытие имеет обычно вид пологой уступчатой пирамиды. Но именно шикхаре — одновременно и покрытию, и шпилю, и башне — придана особая пластическая упругость, в которой выражается ее господствующее (архитектурное и идейное) значение, а также ее связь с остальными частями комплекса.

В отличие от «дравидской» южной школы, распространенной главным образом в областях восточного побережья Индии к югу от реки Кистны, школа «нагара» не была связана исключительно с какой-либо одной областью и, развивая выработанные ранее принципы планировки и построения храма, дала несколько своеобразных вариантов решения наружных и внутренних архитектурных форм храмового здания.

Одно из наиболее значительных местных направлений сложилось в 8—9 вв. на территории Ориссы и развивалось до конца 13 в. Монументальное искусство Ориссы

представлено такими памятниками, как обширный комплекс шиваистских храмов в Бхубанесваре, храм Джаганатха в Пури и храм Сурья в Конараке. Весь комплекс шиваистских храмов в Бхубанесваре состоит больше чем из тридцати сооружений, наиболее ранние из которых были построены в середине 8 в., а наиболее поздние — в конце 13 в.

К самым ранним сооружениям Бхубанесвара относится храм Парашурамеш-вара (илл. 122), созданный в середине 8 в. Несмотря на сравнительно небольшие размеры (8 л в ширину и 16 ж в длину при высоте башни около 15 л), храм отличается особой монументальностью архитектурных объемов. Здание его ясно расчленяется на две основные части: приземистую, прямоугольную в плане вытянутую часть с колонным залом и возвышающуюся массивную башню над святилищем. По своей внутренней структуре храм интересен как своего рода связующее звено между ранними образцами каменной архитектуры и сооружениями Бхубанесвара. С архитектурой, например, храма Дурга в Айхоле 6 в. его связывает характерное деление колонного зала на три нефа, идущее от типа чайтхи, с более высоким центральным нефом и вытекающим отсюда характером его перекрытия с соответствующими наружными уступами. Сильное развитие получает башня-шикхара, приобретающая по сравнению с храмами Айхола гораздо более определенное значение и отныне господствующая в общей архитектурной композиции храма. Однако в храме Парашурамешвара шикхара еще слишком тяжела вследствие некоторой нерасчлененности ее наружной поверхности. Основной грузный объем башни слишком резко вырисовывается сквозь выступающие части. Кроме того, в контрасте между вертикалями контуров этих частей и горизонталями линий промежутков между рядами выступающих плит нет того ясного преобладания вертикали, которое свойственно более зрелым храмам Бхубанесвара. Наконец, венчающий шикхару барабан слишком мал по отношению к громоздкому объему башни и не включается в ритм общей архитектурной композиции. При всем этом в упрощенности двух главных тесно сдвинутых объемов, как и в общей компактности всей архитектурной массы здания, как бы заложена скрытая возможность того своеобразного роста архитектурных и пластических форм, который наблюдается в последующих храмовых сооружениях Бхубанесвара (храмы Линга-раджа, Муктешвара, Раджарани и др.).



Храм Лингараджа в Бхубанесваре. Разрез и план.

Самым замечательным из них является храм Лингараджа (ок. 1000 г. н. э.); выделяющийся смелым размахом монументальных форм (илл. 124 — 125). Этот храм является одним из наиболее выдающихся памятников северной индийской архитектуры средневековья. По своему плану и общей композиции храм Лингараджа представляет собой пример наиболее разработанного и развитого типа храмового здания, характерного для архитектурной школы Ориссы и архитектуры северной Индии вообще. Здание храма стоит в середине прямоугольной площадки размером около 140 X 160 м, обнесенной мощной высокой стеной. Оно состоит из четырех частей, расположенных по главной оси с востока на запад: зала для танцев, главного зала и святилища. Святилище и главный зал являются наиболее древними частями. Остальные два зала были пристроены столетием позже, завершив архитектурную композицию храма.

В целом вся композиция ясно и ритмически расчленена на четыре части. Главной и наиболее интересной частью является башня над святилищем — шик-хара — высотой больше чем 40 м. Шикхара не только завершает композицию храма, но и возвышается над всем городом. В основе ее плана лежит квадрат со стороной около 19 м. Однако, несмотря на отношение ширины святилища к высоте, лишь немного превышающее 1 :2, она производит впечатление высокой и довольно стройной башни. Явление это объясняется, во-первых, пластическим решением наружного объема шикхары и, во-вторых, ее масштабом по отношению к общему ритмическому ряду храмового ансамбля. По сравнению с шикхарой храма Нарашурамешвара шикхара храма Лингараджа при сравнительно незначительной разнице в отношениях ширины ее основания к высоте очень сильно отличается по решению наружного облика. Наружное оформление стало здесь гораздо богаче. Поверхность монолитного объема шикхары Лингараджи расчленяется сопоставлением различных по форме, профилю и величине выступающих и как бы растущих кверху частей. Наиболее крупные из них, продолжающиеся доверху, имеют изогнутый профиль или ограничены плоскостями. В промежутках между ними заключены расположенные друг над другом миниатюрные повторения шикхары. Благодаря подобному ритмическому разнообразию наружных частей шикхары вся она кажется оживленной единым, словно пульсирующим движением формы. Примером может служить оформление поверхности шикхары храма Рад-жарани, расположенного неподалеку от храма Лингараджа (илл. 123).

Большое значение получают вертикали контуров выступающих частей шикхары. Словно пучок линий пронизывает всю поверхность башни. Динамика вертикалей усиливается контрастом с частыми горизонталями рядов обработанных на торце каменных плит. Выше средней части отвесные контуры шикхары слегка изменяют свое направление и наклоняются внутрь по параболе, а наверху прерываются, находя свое завершение на венчающем шикхару барабане, как будто украшенном своеобразными исполинскими каннелюрами.

В общем силуэте храма шикхара служит выразительным композиционным завершением ряда различных по форме покрытий отдельных частей храма, сопоставленных в смелом ритмическом чередовании. Так, первый павильон — зал приношений — имеет многоярусное уступчатое завершение с общим силуэтом пологой усеченной пирамиды. Следующая часть храма — зал для танцев — имеет низкое покрытие, оформленное сравнительно бедно. Павильон главного зала своим покрытием как бы развивает принцип первого павильона, намного превосходя его по высоте и богатству оформления, а также по мощи более крутого силуэта. Но если в ритмическом чередовании частей храма силуэт главного зала является повторением силуэта первого павильона, то шикхара не повторяет второй павильон, а резко контрастирует с ним, что способствует ее динамическому эффекту. С другой стороны, шикхара и окружающие главный храм невысокие храмики, по форме повторяющие его, создают богатый масштабный ряд, в котором большая шикхара храма играет господствующую роль.

Конструктивные основы, как у всех храмов этого времени, носят довольно примитивный характер. Так, все перекрытия образованы напуском сближающихся противоположных рядов каменных плит — обстоятельство, сыгравшее немаловажную роль в сложении своеобразного «складчатого» силуэта крупных частей храма. Конструктивная бедность архитектуры храма возмещается сложными соотношениями чисто ритмического и пластического характера деталей оформления. Последние связаны также с конкретным религиозно-символическим смыслом.

Позднее в Ориссе делались попытки создать еще более крупные храмовые комплексы, превосходящие храм Лингараджа по своему величию и размаху. Однако эти сооружения либо не были достроены до конца, как, например, храм бога солнца — Сурья в Конараке, либо неудачно дополнялись или реставрировались впоследствии, как, например, храм Джаганатха в Пури. Последний при общей длине свыше 100 м и высоте башни над святилищем около 65 м и приблизительно в полтора раза больше храма Лингараджа. Еще значительнее по своим масштабам храм бога солнца Сурья в Конараке, расположенный на берегу моря (илл. 127). Строительство его происходило в 1240—1280 гг., но не было завершено.

Храмовый комплекс занимал общую площадь размером около 180 X 230 м и первоначально был окружен высокой массивной стеной. Весь комплекс был задуман как гигантская солнечная колесница — «ратха», влекомая семеркой лошадей. По замыслу храм состоял из здания святилища — «деул», по высоте превышающего 70 м, соединенного с ним здания обширного церемониального зала — аджа-гамохан», квадратного в плане, со стороной около 30 м и общей высотой около 30 м, и отдельно стоящего павильона для танцев. Эти здания были поставлены на высокую платформу, по сторонам которой были изображения двадцати четырех колес диаметром около 3 м, по двенадцать с каждой стороны, и семи скульптурных изображений лошадей, запряженных в колесницу. В комплекс входило, также несколько вспомогательных зданий и небольших храмов, а также целый ряд отдельно стоящих монументальных изваяний коней и слонов.

Архитектурная композиция храма отличается от композиции храмов в Бхуба-аесваре и Пури полным обособлением двух соединенных зданий святилища и главного зала от остальных строений. К сожалению, от здания святилища с традиционной шикхарой сохранились лишь руины, по которым невозможно восстановить форму последней. По всей вероятности, шикхара так и не была достроена, потому что кругом руин башни сохранились неповрежденные крупные каменные блоки, предназначенные для верхней части башни. Зато по монументальному зданию главного зала — единственной части храма, сохранившей свой архитектурный облик, хотя и сильно пострадавшей в своих деталях, — можно судить о величии и красоте архитектурного замысла всего храма бога солнца.

При сравнении одной этой части храма с соответствующей ей частью храма Лингараджа видно, насколько здесь архитектурные формы найдены более свободно и ритмичнее, несмотря на значительно большие масштабы. Лучше всего это видно из характера покрытия пирамидальной крыши, придающей зданию большую стройность по сравнению с несколько тяжелым покрытием скорее приземистого зала храма в Бхубанесваре. В Конараке пирамидальное покрытие квадратного в плане главного зала разделяется на три мощных сходящихся кверху уступа, завершающихся массивной дискообразной венчающей частью. Каждый из этих уступов расчленен по горизонтали на шесть и пять меньших уступов, придающих легкость монументальному объему пирамиды. На террасах крупных уступов расположены свободно стоящие монументально трактованные скульптурные фигуры женщин-музыкантов (илл. 128, 129), трехголовых фантастических существ и наверху — львов, символизирующих солнце. Статуи значительно обогащают строгую форму пирамидальной крыши и оживляют равномерный параллелизм горизонтальных уступов.

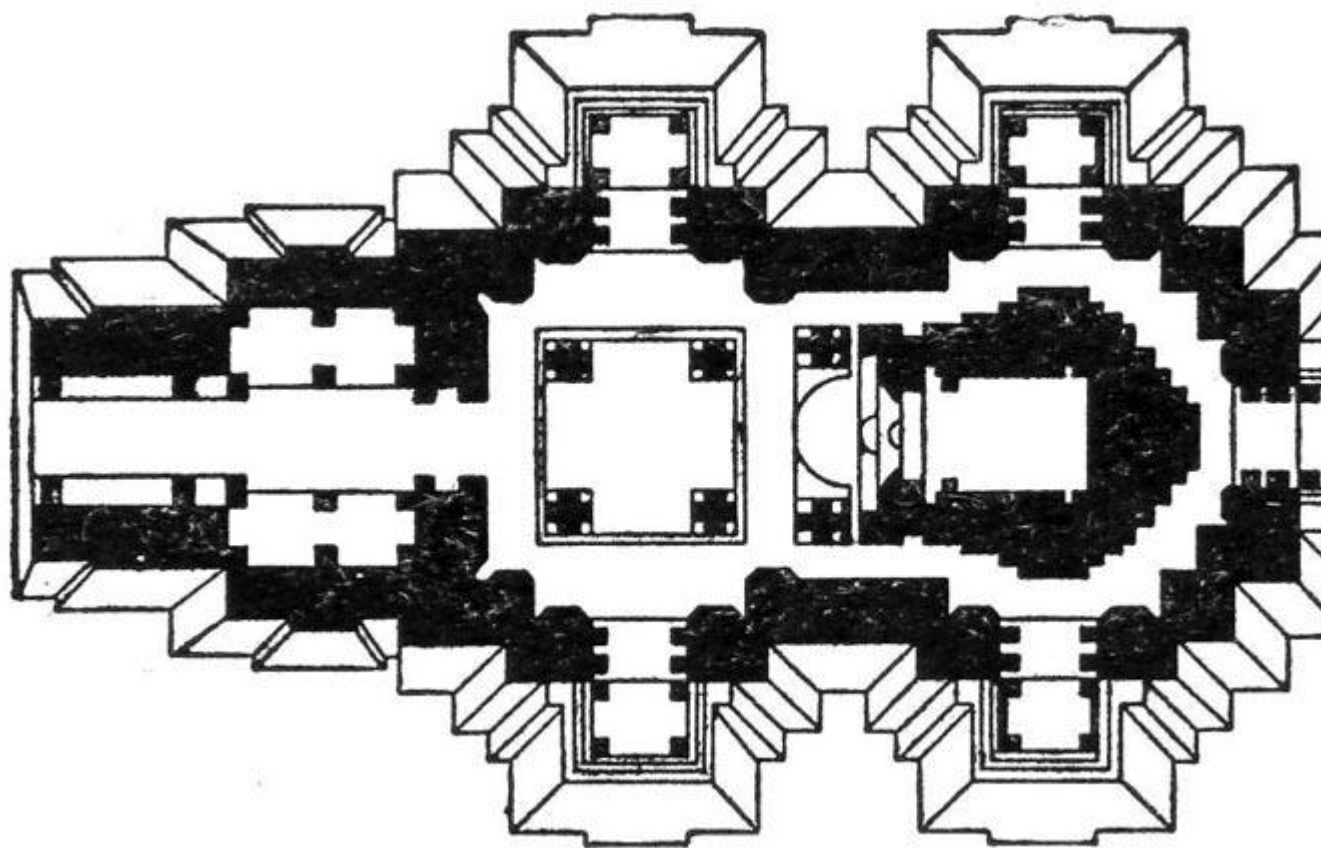
Иную трактовку архитектурных форм можно видеть в Кхаджурахо.

Группа храмов в Кхаджурахо была построена в период с 950 по 1050 г. Она состоит как из брахманских храмов, посвященных Вишну и Шиве, так и из джайн-ских храмов. Однако,

несмотря на различие культов, архитектуру храмов объединяет общность ярко выраженных черт, характеризующая их как своеобразное явление в истории индийской архитектуры. В планировке храмовых зданий, композиционном решении внешнего вида, соотношении отдельных частей памятники Кхаджурахо имеют ряд существенных отличий от описанных выше типов храмовых сооружений.

Храмы Кхаджурахо не обнесены оградой, но высоко подняты над уровнем земли на массивном стереобате. Основные объемы, образующие здание храма, сращены в единую малорасчлененную массу, так как, в отличие от других архитектурных направлений севера Индии, в частности Ориссы, храмовое здание решалось не как сумма отдельных зданий, но как единое архитектурное сооружение, в котором все его части органически сплавлены в монолитный пространственный образ. При сравнительно небольших размерах подобного сооружения, не превышающих 40 м в длину и 18 м в ширину, здания этой группы отличаются стройностью пропорций и подчеркнутым вертикальным движением объемов.

Наиболее выразительным примером архитектурных сооружений этой группы является шиваистский храм Кандарья Махадева, по своей планировке и внешним формам представляющий собой наиболее развитый тип зданий этой группы (илл. 131).



Храм Кандарья Махадева в Кхаджурахо. План.

Здание храма ориентировано главной осью с востока на запад. С широкой платформы стереобата крутая лестница ведет в расположенный с восточной стороны колонный портик «ардха мандапа», переходящий в главный колонный зал — «мандапа», внутреннее перекрытие которого опирается на четыре расположенных в центре зала квадратных в

сечении устоя. Главный зал соединен вестибюлем со святилищем. Вокруг внутреннего здания святилища идет обходная галлерея, являющаяся как бы продолжением главного зала. Благодаря боковым крыльям, образующим в плане как бы трансепты, общая схема планировки здания приобретает вид двойного креста.

Внешний образ храма решен очень динамично. Как это вообще характерно для архитектуры северной Индии, главным элементом во внешней композиции здания является шикхара, вздымающаяся на высоту 35,5 м над землей и на 27 л от уровня платформы, на которой стоит храм. Отношение ее высоты к ширине у основания — 2,5 : 1. Стройность и высота шикхары подчеркиваются постепенным повышением высоты остальных покрытий храма. Значение шикхары и ее связь с остальными покрытиями храма подчеркиваются динамикой общего волнообразного контура силуэта храма, увеличивающего свою амплитуду от портика к главному залу, достигая предела в крутом очерке самой шикхары.

Замечательно решено оформление наружной поверхности храма. Своими архитектурными деталями и декоративными украшениями оно способствует эффекту облегчения массы здания и усилению динамики форм по мере их приближения к шикхаре. В нижней части храма господствуют горизонтальные линии, связывающие здание с платформой. Выше горизонтали перебиваются рядами горельефных скульптурных фигур. На том же уровне расположены темные углубления террас с четкими выступающими карнизами, оттеняющие живописную поверхность, образуемую тесными рядами скульптур (илл. 130). Остальная часть поверхности храма украшена небольшими декоративными полубашенками, в миниатюре повторяющими шикхару или покрытия остальных частей храма. В результате как бы наглядно запечатлен процесс освобождения шикхары из общей массы здания.

Богатство и разнообразие пластического оформления поверхности храма создают богатую живописную игру света и тени. Удачны ряды скульптур, оживляющие «слоистость» архитектуры здания и расположенные на хорошо обозримой высоте. Бесконечное количество причудливо сплетающихся грациозно изогнутых фигур апсар, небесных танцовщиц, музыкантов и т. д. образует необыкновенно пластичный своеобразный орнаментальный фриз, которому уступил бы по богатству форм и будто «пульсирующему» ритму любой другой резной орнамент.

Внутреннее оформление храма, в отличие от храмов Ориссы, исключительно богато скульптурным и орнаментальным декором, мало уступая в этом отношении наружному оформлению.

В подобных же архитектурных формах, что и храм Кандарья Махадева, но в меньших масштабах возведены шиваистский храм Висванатха (около 1000 г.) и вишнуистский храм Чатурбхаджа.

Своеобразное место в индийском средневековом искусстве занимает зодчество Майсура, в период 11—13 вв. давшее целый ряд интереснейших архитектурных памятников, в основном находящихся в трех городах: Сомнатхпуре, Халебиде и Белуре. Стиль этой архитектуры известен обычно под несколько неточным названием «чалукийского». На самом деле, до некоторой степени исходя из традиций зодчества Чалукьев, в частности Айхола и Паттадакала, архитектура Майсура развивалась уже в государстве Хойсала, постепенно вытеснив Чалукьев, и выработала своеобразный стиль, отчасти напоминающий «дравидский» южный и в некоторых деталях — северный.

Одной из существенных особенностей храмов Майсура является применение сложной звездообразной схемы плана (астхабхадра). Подобная схема образуется построением нескольких одинаковых квадратов, имеющих общий центр, но повернутых так, что диагонали каждого квадрата находятся под определенным углом к диагоналям другого квадрата. Подобное усложнение плана сопровождается увеличением количества отдельных залов, святилищ. Другой особенностью планировки храма является высокий стереобат, имеющий широкий наружный обход вокруг здания. На нем и стоит весь храм, причем его внешний контур обычно повторяет контуры плана самого здания. Все здание (например, храм Кешава в Сомнатхпуре) пронизано подчеркнутыми горизонтальными членениями, начиная от ступеней входа и горизонтальных выступов стереобата, параллельных рядов скульптурной резьбы на стенах храма, выдающегося вперед общего карниза вплоть до разделенных на несколько ярусов словно слегка вдавленных вниз шикхар, увенчанных широкими зонтичными, складчатыми завершениями. По сравнению с храмами Кхаджурахо храм Кешава в Сомнатхпуре кажется словно раздвинутым вширь, причем общая устремленность вверх уже не является здесь организующим архитектурную композицию началом. Поэтому большое значение получает пышное оформление входного портала, величественной центральной части фасада храма.

Самой примечательной особенностью храмов Майсура является их наружное декоративное оформление, заставляющее с большим правом, чем по отношению к другим любым памятникам индийского зодчества, называть их произведениями в первую очередь скульпторов-резчиков, а не архитекторов. Тончайшая резьба многочисленными поясами с неисчерпаемой щедростью покрывает наружные стены храма буквально сверху донизу. Особенно изысканно богатым и совершенным по мастерству исполнения скульптурной резьбы является оформление стен храма Хойшалешвара в Халебиде. Одна часть стены может дать представление о характере украшения всей поверхности здания (илл. 137). Каждый ряд резьбы имеет определенный смысл и строго предопределен. Так, нижний ряд с изображением фигур слонов обозначает силу, мощь основания храма. Выше находится более динамичный по характеру фриз, состоящий из фигур всадников; затем, отделенные от него орнаментальными завитками из растительных мотивов, на уровне глаз зрителя показаны наиболее удобные для обозрения сцены традиционных легенд и сказаний. Обходя храм вдоль стен, зритель может рассматривать бесконечное повествование, изображенное в резьбе храма. Резьба отличается чрезвычайной, почти ювелирной тщательностью выполнения — обстоятельство, обусловленное, между прочим, применением в качестве материала не песчаника или гранита, а особой породы камня (черной роговой обманки), вначале, при обработке, довольно мягкой, но со временем приобретающей твердость мрамора.

Более крупные скульптурные фигуры, расположенные в верхней части стены, решены значительно каноничнее, нежели резьба. В них больше статики, с особой тщательностью проработаны в изобилии покрывающие их ожерелья и многочисленные украшения.

В богатом оформлении интерьера храмов заслуживают особого внимания тонко и сложно профилированные колонны, имеющие вид развитой формы балясины.

* * *

Выше уже отмечалось то значение, которое имеет скульптура в создании синтетического образа средневекового храма. Играя по-прежнему огромную роль и в художественном отношении находясь на одном уровне с архитектурой, скульптура приобретает новые своеобразные черты, которые отличают скульптуру Этого периода (Ю — 13 вв.) от предшествующего (7 — 9 вв.). Теперь в ней наблюдается более сильное разделение

тенденций религиозно-символических, связанных с отвлеченной канонизацией, и жанрово-реалистических, основанных на непосредственном наблюдении жизни. Последние получили яркое воплощение во многих скульптурных фигурах', в изобилии украшающих наружную поверхность храмов. Однако при этом нельзя умалять и возросшую роль условности в скульптуре Этого периода, отражающей общую тенденцию к большей канонизации.

В скульптуре храмов 10—13 вв. наибольший интерес представляют именно отдельные фигуры, прислоненные к стене храма и обычно не связанные с какой-нибудь сюжетной композицией на мифологические темы, как это было в лучших образцах скульптуры предшествующего периода. Ряды скульптур, как, например, в храмах Кхаджурахо, помимо декоративного назначения имели и ритуальный смысл: фигуры небесных дев, танцовщиц и музыкантов, окружающие изображения многорукого Шивы и Вишну, чередующиеся со статуями наг и нагинь -Змеиных духов. Особый смысл имеют изображения любовных пар — «митхуна», носящих символично-мистический характер. Эти скульптуры, часто эротического характера, нередко исполнены чувства тонкого лиризма и задушевности (илл. 135).

В лучших образах скульптуры 10—13 вв. религиозно-символические тенденции подчас трудно отделить от жизненных жанрово-реалистических мотивов. Даже там, где канон изображения человеческих лиц крайне ограничивает реализм характеристики, скульптурные образы не лишены своеобразной выразительности.

Замечательными примерами скульптурных образов этого периода являются такие произведения, как «Женщина, пишущая письмо» (илл. 126), «Женщина с ребенком» в Бхубанесваре или «Женщина, играющая в мяч» (илл. 132), «Женские фигуры» в Кхаджурахо (илл. 133), «Женская фигура» в Шрирангаме (илл. 134) и многие другие. В этих образах, полных изумительной жизненности и выразительности поз и движений, как и в целом ряде других, отразились лучшие достижения скульптуры данного периода. Правда, здесь нельзя найти прежней монументальной силы и напряженного драматизма, характерного для скульптуры пещерных храмов 7—8 вв. Однако обращают на себя внимание простота и человечность образов, замечательно соединенные с изысканным декоративным чувством. Немалое значение имеет здесь то, что если в пещерном храме скульптура была как идейно-художественным, так и монументальным центром всего вырубленного в скалах храма, то в наземном храме она становится элементом сложной системы декоративного оформления поверхности здания. Хотя нельзя отрицать органической преемственности в понимании пластики человеческого тела, выражающейся в традиционной, характерной для индийской скульптуры материальности, в напряженности чисто объемных взаимоотношений, здесь большое значение получает линейный ритм. Форма как бы подчиняется динамическому течению линий, выявляя довольно сильное орнаментальное начало скульптурного декора храма. Общая декоративная орнаментальность прекрасно сочетается с мастерски переданными смелыми ракурсами и гибкими движениями скульптурных фигур.

Особое место в скульптуре храмов этого периода занимают монументальные изваяния женщин-музыкантов, расположенные на верхних террасах храма Сурья в Конараке (илл. 128, 129). Это редкие для средневековья образцы свободно стоящей круглой скульптуры, которые можно причислить к лучшим достижениям индийской монументальной пластики.словно героические персонажи эпических сказаний, образы исполнены возвышенного благородства и сдержанной внутренней силы. Скульптуры отличаются необычайной мощностью пластики, так что даже в нынешнем своем сильно поврежденном состоянии производят впечатление. В них чувствуется преемственная связь с древней

скульптурой, например со статуями якшини из Санчи и Патны первых веков до н. э., только образы Конарака более глубоки и сложны, их пластика утонченнее.

Разнообразие образных характеристик в монументально-декоративной скульптуре той эпохи показывает фрагмент оформления из храма в Катъяваре, относящийся к 10 в. (илл. 136 а), с изображением небесного музыканта, полного юмора и теплоты при чисто жанровой безыскусности мотива.

Совершенно своеобразным разделом индийской средневековой скульптуры является бронзовая скульптура южной Индии, процветавшая на протяжении многих столетий — с 11 по 17 в. Наиболее высокие образцы этого искусства относятся к 11 — 12 вв. В отличие от каменной или стуковой скульптуры, обычно связанной с архитектурой, бронзовая пластика сравнительно небольших размеров предназначалась для празднеств, религиозных шествий. Сделанные из сплава пяти металлов, главным из которых является медь, скульптуры (обычно монолиты) отливались в старинной технике «погибающей восковой модели» (Первоначально скульптура делается из воска; затем восковая модель покрывается слоем глины. При обжиге воск вытекает сквозь специально проделанные в глине отверстия, через которые затем глиняная форма и заполняется жидким сплавом. Получившаяся скульптура окончательно доделывается и шлифуется.). Благодаря этой технике, достигшей большого совершенства, скульпторы добивались чрезвычайно тонкой моделировки и виртуозной лепки.

В скульптурах из бронзы, менее связанных каноническими условностями, нашел свое отражение отличный от северного (по-видимому, этнический) тип человека с худощавой и тонконогой стройной фигурой, несколько вытянутым овалом лица, с удлиненным тонким носом и глазами продолговатой формы.

Особое значение в пластике бронзовой скульптуры получает силуэт фигуры, очерченный гибким и трепетным контуром. Несовшая высоко над массовой процессией (у постамента статуи обычно можно увидеть отверстия для специально продеваемых палок), фигура божества, отливавшая золотым блеском, приковывала взгляд музыкальным разнообразием своих изящных силуэтов.

Бронзовые скульптуры по большей части посвящены культу Шивы. В соответствии с воплощением того или иного проявления Шивы разнится и трактовка изображения. Например, так называемые святые шиваизма, представленные в момент божественного созерцания самого Шивы, показаны в спокойной, слегка изогнуто-танцующей позе, с молитвенно сложенными или расставленными руками и с экстатической улыбкой на лице.

Более естественно скульптурное изображение Парвати, супруги Шивы. Отдельные черты канонического преувеличения отступают перед выразительной реалистичностью в целом человечески обаятельного образа. Обращает внимание непринужденность постановки всей фигуры, почти жанровая непосредственность переданного движения. Общий силуэт фигуры отличается особой грациозностью и легкостью, перекликаясь с лучшими образцами храмовой скульптуры. Совершенно иной является скульптура, изображающая Кали, богиню смерти и разрушения. Деформированная и страшная своей утрированной худобой фигура Кали с длинными худыми поджатыми ногами и четками в руках является зловещим, пугающим образом.

Одним из наиболее ярких созданий бронзовой скульптуры южной Индии является образ четырехрукого Шивы-Натараджи («Царя танца») (илл. 136б), фигура которого дана в максимально динамичном аспекте. Поза эта с небольшими вариациями повторяется в

различных известных образцах. Воплощая в себе вечную энергию, движущую мир, скульптура Шивы-Натараджи каждой своей деталью и атрибутом символизирует определенное положение или представление индуистской религиозно-философской системы. Если самый танец его обозначает движение вселенной, а попираемый им карлик изображает демона невежества, мешающего познать высшую истину, то и каждая его рука строго связана с каким-нибудь символическим смыслом. Левая рука (верхняя) держит языки пламени — это символ разрушения и очищения вселенной, правая — трещотку, что обозначает шум Эфира, и т. д.

В ритмическом распределении словно движущихся ног и рук, в упругой постановке фигуры, стоящей на одной ноге, чувствуется воздействие стихии народного танца. В умножении числа рук и в разнообразии их движений проявляется стремление передать движение во всей его полноте, как бы расширив его эффект для восприятия с различных точек зрения. В этом фантастическом вымысле, как и, например, в образе трехголового Шивы, сказываются древние мифические и анимистические представления о неисчерпаемом многообразии жизненных проявлений в природе, выкристаллизовавшиеся здесь под влиянием религиозно-философских идей индуизма в канонически определившийся законченный символ. Впоследствии, несмотря на внешнее следование традиции, в частности «танцующему» характеру позы, и на совершенство выполнения деталей скульптуры, в бронзовой пластике побеждают каноничность и религиозная отвлеченность (например, образы Кришны 16—17 вв.).

Архитектура и искусство 13-18 веков

В конце 12— начале 13 в. в экономическом и политическом строе Индии произошли важные перемены, связанные с переходом к развитым феодальным отношениям и завоеванием Индии тюрками. Образовался Делийский султанат, основанный Кутбадином Айбеком (1206—1210), охватывавший всю северную половину Индостанского полуострова. Завоевание большей части северной Индии было осуществлено Мухаммедом Гури (наместником которого и был Кутбадин) меньше чем за двадцать лет. Правда, эпизодические набеги тюрков с севера имели место и еще раньше; достаточно назвать победоносные походы султана Махмуда Газневидского в начале 11 в., тяжело подорвавшие экономику северной Индии. Разобщенные феодальные раджпутские княжества не могли противостоять организованным отрядам завоевателей. Препятствовали этому устаревшая политическая система, постоянная феодальная междоусобица и в особенности кастовая замкнутость с ее бесконечным делением на ограниченные узкими рамками социальные и общественные прослойки. Так, например, оборона страны была заботой касты воинов — кшатриев, в то время как других каст это не касалось.

Образование первого в эпоху средневековья крупного централизованного феодального государства в Индии сопровождалось утверждением ислама как государственной религии. Однако это нельзя объяснить лишь приверженностью к нему пришедших к власти иноземных завоевателей и султанов. Проникновение мусульманской религии в Индию

свидетельствовало о крупных изменениях в общественной и политической жизни страны. Индуизм был связан с социальным расслоением, освящал кастовое деление общества — словом, был неотъемлемой частью идеологической жизни многочисленных феодальных государств средневековой Индии, неспособных объединиться и находившихся в бесконечной междоусобной борьбе. С наступлением нового периода феодализма ислам в том виде, в котором он был привнесен в Индию, явился более подходящей государственной религией, чем индуизм с его сложнейшей догматической и обрядовой системой.

Другим преимуществом мусульманской религии перед брахманской было представление о равенстве людей перед богом независимо от их расовой и отчасти даже кастовой принадлежности. Благодаря этому многие индусы, особенно низших каст, принимали ислам, надеясь этим улучшить свое социальное положение.

С образованием на территории Индии первого крупного централизованного государства в структуре индийского феодального общества произошли значительные изменения. Господствующее положение в Делийском султанате стало принадлежать чуждой коренному населению Индии тюркской племенной верхушке, окружавшей султана и, что особенно важно, образовавшей новую, чрезвычайно активную привилегированную прослойку эксплуататоров — иктадаров, противопоставлявшую себя старой индийской аристократии. Последняя отныне была сильно ущемлена в своих правах. Централизация власти в руках султана и его ближайшего окружения позволила создать сильный государственный аппарат. В его распоряжении находилась большая постоянная наемная армия, необходимая для защиты от начавшихся в это время монгольских нападений с севера, а также для подавления народных восстаний. Территория государства разделялась на отдельные области, управляемые мусульманскими наместниками, следившими за порядком, сбором налогов и т. д. Характер феодальной эксплуатации трудовых масс индийского населения в Делийском султанате приобрел типичные для большинства стран Ближнего и Среднего Востока этого времени формы «икта». Земельная собственность феодалов была передана государству. Индийская сельская община была сохранена как податная единица, но остатки свободной общинной земельной собственности были уничтожены. Феодальная рента складывалась из налогов, которыми облагались все обрабатываемые земли. Таким образом, в Индии происходит окончательный переход к развитым феодальным отношениям.

Централизованное государство Делийского султаната во второй половине 13 в. смогло отразить мощный натиск монгольских ханов, а затем, в 14 в., расширить свои владения вплоть до южной части Декана. На этом новом этапе развития феодализма в Индии усилился гнет эксплуататоров, теперь не только индийских князей, но и мусульманской знати, что приводило часто к восстаниям крестьян, а также к возникновению общественных движений, принимавших формы новых религиозных учений и проповедей. Одним из первых крупных представителей и основателей нового направления был Рамануджа (12 в.), в своем учении отвергавший привилегированность каст, в частности жреческой брахманской, в духовной жизни общества.

Обосновавшиеся в Индии мусульманские феодалы ограничивали и стесняли в правах коренное немусульманское население. Однако постепенно, несмотря на отдельные проявления религиозной нетерпимости, они ассимилировались. Обороняя Делийский султанат от внешних нападений, наемное мусульманское войско защищало и всю Индию. Это, впрочем, не препятствовало возникновению и внутренних распр между мусульманами и непокорными раджпутскими князьями. При этом и сами мусульманские наместники, особенно в отдаленных от Дели областях, нередко становились правителями,

независимыми от власти султана. Таким образом, централизованность Делийского государства носила еще довольно относительный, незрелый характер.

В культуре и искусстве уже в 13 в. находят свое отражение новые тенденции. Крупнейшим поэтом этого времени был тюрк Амир Хисрав (1253—1325), живший при дворе султана и писавший на персидском языке и на хинди, а также одним из первых — на урду. Особое распространение получили его песни о любви, о природе, доступные простым крестьянам. Амир Хисрав был первым поэтом, в своем художественном творчестве показавшим, что подлинное индийское искусство может развиваться независимо от религиозных распри и ортодоксальных догматов. В этот период начинается расцвет средневековой литературы на различных народных языках и диалектах. Развитию народной литературы соответствовала демократичность ее содержания.

Подлинно народным поэтом был Кабир, живший в 15 в. Простой ткач, он происходил из мусульманской семьи. Однако в своих песнях и поэмах Кабир проповедовал полную свободу от сектантской ограниченности. «Индус взывает к Раме, мусульманин — к Рахману, а вместе с тем они враждуют между собой и убивают друг друга, и ни один из них не знает истины». Критикуя религиозный фанатизм, Кабир резко восставал против кастового строя. Поэтому при своей религиозной форме произведения Кабира получили широкое распространение в народе, в частности среди слоев ремесленников. Язык его поэзии отличается иногда грубоватой простотой и в то же время большой образной мягкостью и красочностью. Кабир подвергался преследованиям как со стороны правоверных мусульман, так и касты брахманов и умер в изгнании.

К 15 — 16 вв. относится распространение новых радикальных религиозных и социальных идей и направлений, в частности большое развитие получает антифеодальное по своему характеру сектантское движение бхакти, зародившееся еще в учении Рамануджи. Эти явления в идеологической жизни индийского народа свидетельствовали о крупных сдвигах к общественной структуре средневековой Индии.

* * *

В период с 13 по 15 в. основная роль в искусстве северной Индии принадлежит почти исключительно архитектуре. С созданием Делийского султаната, а затем и других государств северной и центральной Индии перед правящей феодальной мусульманской верхушкой встала задача укрепления своей власти не только силой оружия, но и посредством идеологического воздействия на народные массы.

Одним из важнейших средств такого воздействия в условиях феодального общества и являлось широкое общественное строительство, в котором крупную роль играло воздействие монументальных культовых зданий.

Господство мусульманской религии отразилось на характере индийского зодчества. Ислам, в корне отличный от верований, ранее господствовавших в Индии, требовал совершенно новых культовых зданий. Индия и раньше знала смену одной религии другой, но до этого распространение буддизма происходило одновременно с существованием традиционного брахманизма, а исчезновение его не повлекло каких-либо коренных изменений в культовых сооружениях. Более поздние, брахманские пещерные храмы ЭЛУРЫ развивали схему, выработанную в ранних, буддийских. Ранняя же мусульманская мечеть Куват ул-Ислам в Дели (1193 — 1200), перестроенная из вишнуистского храма,

хотя и использует его колонны для своей галлерей, но в целом подчинена задачам совершенно иной архитектурной композиции.

Глубокое отличие искусства нового периода от всего предшествовавшего сразу бросается в глаза при сравнении мечети и индуистского храма — Двух архитектурных образов, воплотивших различные эстетические принципы. Законченный, геометрически ясный и благородно-изысканный рисунок облика мечети имеет мало общего с несколько аморфной тяжелой массой храма, в своей характерной слоистости словно воплощающей процесс внутреннего органического роста. Поверхность храма насыщена трепетной жизнью бесчисленных рельефов и как будто пульсирует богатством изображенных естественных форм: людей, животных, растительных орнаментов. Стена мечети лишена каких-либо изображений, строго запрещенных исламом; в качестве декоративного оформления допускалась орнаментальная плоская резьба, иногда в виде арабских надписей, различные по цвету сорта мрамора. Тонкий изящный орнамент, оформляя плоскости стен и арок, ни в коей мере не нарушал ясной конструкции мечети.

Однако было бы неправильно представлять себе наступление новой эпохи в индийском искусстве так, словно она оборвала рост прежнего искусства и не дала ему достичь того, чего оно могло бы достигнуть без вмешательства ислама.

В храмах северной Индии 10—II вв. в Кхаджурахо или в грандиозном храме Сурья в Конараке (13 в.) отразилась полная зрелость почти тысячелетних традиций каменной архитектуры в Индии.

Первоначальный натиск мусульман был разрушителен, религиозный фанатизм не знал пощады, заставляя этим вспомнить татарское нашествие на Руси. По словам летописца: «вошло в обычай после завоевания каждого форта, крепости сравнять с землей его основание и колонны, растапывая их в пыль под ногами огромных и свирепых слонов». Преимущественно это обстоятельство определяет отсутствие в северной и центральной Индии ожидаемого изобилия архитектурных памятников, созданных в период до 13—14 вв. Во время этих переломных веков гораздо больше разрушалось старого, чем строилось нового.

И все же столь резкий и на первый взгляд совершенно неорганичный скачок в средневековом индийском искусстве на самом деле был новым закономерным этапом в развитии индийского зодчества.

Периоду с 13 по 15 в. в истории индийской архитектуры и искусства принадлежит своеобразное место. Именно в это время тесное взаимодействие выработанных местных архитектурно-художественных традиций со сложившимися вне Индии приемами привело к созданию новых архитектурных форм и типов, новых пространственных композиций. В результате этого сложного процесса взаимодействия и взаимообогащения многие архитектурные приемы и элементы, пришедшие в Индию из Средней Азии и отчасти Ирана, оказались коренным образом переработанными и переосмысленными в духе местных традиций индийского искусства. Более совершенная и качественно более высокая строительная техника способствовала дальнейшему замечательному расцвету средневековой индийской архитектуры. Использование арки, коробового и купольного перекрытия, а также известкового раствора (также прежде не применявшегося в Индии) повернуло архитектурное строительство на новый путь, путь в Индии до сих пор неизвестный.

Однако при новых потребностях архитектурного строительства многие черты, ярко характеризовавшие индийское средневековое зодчество, теряли свое значение. В первую очередь это было вызвано отсутствием скульптуры, игравшей прежде столь существенную роль в оформлении здания. Синтез архитектуры и скульптуры, лежавший в основе индийского искусства с 7 по 13 в., стал невозможным. Обновление индийского зодчества, а также внедрение новой техники были сопряжены с некоторыми жертвами и даже известным оскудением его прежней образной и пластической полноты и многогранности. Заимствуя чуждые планировочные схемы мечети или ряд других приемов, искусство нового этапа в средневековой Индии отказывалось от принципов, выработанных на протяжении многих столетий. Благодаря этому, например, достижения индийского монументального искусства с 13 до второй половины 16 в. сильно уступают предшествующему периоду — 10 — 13 вв.

Тем не менее творческий гений индийского народа, даже в историческую Эпоху, когда развитие искусства было несколько затрудненным и постепенным, смог вызвать к жизни ряд блестящих архитектурных произведений, в которых ярко и своеобразно трактовались схемы мусульманских культовых сооружений, преломленные через традиции индийской художественной культуры.

Если, с одной стороны, эти схемы были привнесены в Индию извне в уже выверенной, найденной форме, отражавшей нормы определенного зрелого архитектурного стиля, то, с другой стороны, они встречались с древней художественной культурой, богатой и чуткой, отстоявшейся и многогранной. Мусульманская архитектура в Индии заметно отличается от современной ей архитектуры в странах Ближнего и Среднего Востока. Так, существенной ее особенностью является то значение, которое и в новый период принадлежит пластическому пониманию архитектуры, оживленной динамичным решением ее поверхности. Излюбленный материал индийских строителей (почти до 17 в.), красный песчаник как бы воплощает внутреннюю жизнь тела здания, наглядно демонстрируя органическую плотность архитектурной массы. Другая особенность заключается в широком применении в индийском зодчестве камня. В использовании и обработке камня индийские мастера достигли совершенства, и именно в нем так ярко раскрылся пластический гений индийского народа. Но в новый период многовековой опыт обработки камня, в особенности в декоративном плане, получил несколько иное применение. С одной стороны, запрещение скульптурных иконографических изображений в богатом наружном одеянии храма, с другой — новые сложные конструктивные и тектонические принципы в самой структуре здания диктовали индийским мастерам иные закономерности. Тончайшая, изумляющая своим мастерством резьба, ажурная и инкрустированная, — вот чем поражает теперь индийская архитектура в своем декоративном уборе. Декоративная резьба уже никогда не нарушает архитектурной плоскости, а сложный геометрический и эпиграфический орнамент делает фактуру стены сложной, обогащенной и вместе с тем очень строго организованной.

По мере развития зрелых форм феодализма в индийской каменной архитектуре помимо культовой распространяется и гражданская. К последней относятся дворцы, форты, городские ворота и укрепления, представляющие собой разнообразные типы архитектурных форм и конструкций, в изобилии создаваемых в Индии в 15 — 17 вв. В культовом строительстве основными типами архитектурных сооружений являются мечеть и мавзолей. Наиболее ранними образцами архитектуры Делийского султаната рубежа 12—13 вв. являются дошедшие до нас развалины мечетей Куват ул-Ислам в Дели (1193 — 1200) с минаретом-башней Кутб-Минар (окончен в 1231 г.) и мечеть в Аджмире (1210).

Замечательным сооружением является уже упоминавшийся выше прославленный Кутб-Минар (илл. 138). Не уступая по размерам (высота 72,5 м, диаметр у основания 15 ж, у вершины — около 2 ,w) крупнейшим сооружениям подобного рода, Кутб-Минар несомненно превосходит их своим монументальным величием и продуманностью пропорций. Своеобразие и оригинальность тектонического и пластического решения ставят Кутб-Минар в один ряд с лучшими памятниками классического индийского зодчества.

Тектоника минарета отличается конструктивной ясностью и строгостью. Ствол минарета разделен на пять ярусов, причем каждый последующий ярус меньше предыдущего по высоте и по диаметру (*Впоследствии Кутб-Минар пострадал от землетрясения и был восстановлен во второй половине 14 в., отчего первоначальный замысел был несколько нарушен. Три нижних яруса, сложенных из плит красного песчаника, сохранились без изменения, а два верхних из желтоватого мрамора — результат восстановления.*). Благодаря этому достигается монументальность и «башенность» минарета, то есть естественный и постепенный переход от тяжелого и грузного основания к легкому верху. Вместе с тем создается впечатление, что каждый ярус как будто вырастает из предыдущего, причем каждый раз движение ствола вверх словно приостанавливается наростом опоясывающих этот переход причудливых по форме балконов. Умение в архитектуре передавать органичность роста форм отмечалось при анализе формы башни индуистского храма — шикхары. ЗДРСЬ, однако, эта особенность воплощена в гораздо более строгих и простых формах. Кроме того, минарет, в отличие от шикхары, расположен отдельно, без непосредственной архитектурной связи с мечетью, и был включен в пределы последней по мере ее перестройки и расширения. Кутб-Минар был самостоятельным сооружением и мыслился как могущественный символ, как победно вознесшаяся над землей башня, согласно надписям, высеченным на ней, возвещающая якобы о «защите бога на востоке и западе».

Пластическое оформление поверхности также способствует динамике и органическому единству общего архитектурного образа. Так, поверхность нижнего яруса, наиболее монументального, состоит из чередующихся круглых и прямоугольных в сечении колонок, образующих весь ствол минарета подобно плотному пучку (отсюда определение «пучкового» типа минарета). Поверхность второго яруса состоит лишь из круглых колонок, чем подчеркивается его большее изящество и легкость по сравнению с нижним. Наконец, у третьего яруса рельеф состоит лишь из прямоугольных в сечении колонок, что усиливает динамику «пучка» и придает его массе ощущение легкости. Интересны обходные балконы, разделяющие ярусы, с богато орнаментированными подпорами, которые передают их вес на ствол минарета. В результате пластика поверхности всего Кутб-Минара чрезвычайно разнообразна и живописна и вместе с тем способствует ощущению почти органической плотности, весомости и монументальной устойчивости башни.

Идея создания башенного сооружения имеет глубокие традиции в индийской архитектуре. Достаточно вспомнить значение башни-шикхары в храмовом ансамбле Кхаджурахо или Бхубанесвара. Замечательно, что Кутб-Минар роднит с шикхарой как динамизм ее контура, так и идея роста башни вверх. Правда, в Кутб-Минаре эти черты выражены иначе, с меньшей органической конкретностью, и подчинены более рационалистическим принципам. Однако важно отметить, что здесь индийский минарет, в отличие от других минаретов, имеет башнеобразный, а не столбообразный характер.

Кутб-Минар, в котором старая традиция в новой форме смогла найти столь яркое и совершенное воплощение, явился зрелым достижением индийской архитектуры этого

периода. В первых мечетях, построенных тогда же, много еще несовершенств, чувствуется фрагментарность общей архитектурной композиции. Так, в упоминавшейся уже мечети Куват ул-Ислам в Дели или в мечети в Адж-мире колонны портиков и молитвенного зала сделаны из колонн индуистских и отчасти джайнских храмов, причем они поставлены друг на друга (иногда по три, как в портике Аджмирской мечети). Богатство и раннесредневековая изощренность покрывающей их резьбы при совершенстве ее исполнения не вяжутся с архитектурной композицией открытого просторного двора мечети. Подобный декор органично соединялся с совершенно иным характером архитектурных форм, с развитием которых он логически был связан.

Если в общем мечеть в Аджмире несколько цельнее, чем мечеть Куват ул-Ислам, перестраивавшаяся впоследствии, то фасад последней (илл. 139) является действительно выдающимся достижением, в котором, как в Кутб-Минаре, старые конструктивные и особенно декоративные традиции удачно применены в соответствии с новыми художественными задачами.

Предназначенная для отделения молитвенного зала от внутреннего двора мечети фасадная стена с эффектно прорезанными в ней килевидными арками замечательна как самостоятельное произведение архитектуры. Простоте и благородству ее пропорций соответствует изящество рисунка резьбы, сплошь покрывающей весь фасад. Изобретательно сопоставление (между проемами) вертикальных полос резьбы, состоящих из традиционного растительного орнамента и арабских надписей. Богатой пластике и спокойному ритму первого живописно противопоставляются нервный рисунок и асимметрическая динамика второй. Обращает на себя внимание форма арки с характерной заостренной верхушкой, сходная с рисунком обрамления «солнечного окна» буддийской чайтхи. Интересно, что индийские строители, создавая арки фасада, использовали кладку напуском, а не истинную арку, что может быть объяснено лишь прочностью укоренившихся традиций, первое время приспособляемых к новым формам архитектуры.

Делийский султанат как централизованное феодальное государство достиг значительного могущества при Алааддине (1296 — 1316) из династии Хильджи. Честолюбивый властитель, продолжая архитектурное строительство мечетей и крепостей, задумал новый грандиозный план перестройки мечети Куват ул-Ислам, которому не было суждено осуществиться. Было начато также сооружение нового минарета, по замыслу вдвое превышающего размеры Кутб-Минара. Сохранились даже следы, показывающие размах предпринятого строительства (фундаменты стен, основание минарета).

Из законченных строений известны лишь южные ворота мечети Ала-и-Дар-ваза, построенные в 1310 г. Это совсем миниатюрное по сравнению с задуманным комплексом здание — по существу, его маленькая часть — представляет собой интересный архитектурный памятник, демонстрирующий новый шаг в развитии индийской архитектуры.

В пределах небольшого архитектурного строения, покрытого ажурной резьбой, и решении купола, перекрытий, арок индийские мастера демонстрируют умелое применение новых строительных навыков, возможно, привнесенных сельджукскими мастерами и ремесленниками, бежавшими от монгольского нашествия, разгромившего империю Сельджуков.

Наибольшее строительство в период Делийского султаната происходит в 14 в., при султанах династии Туглукидов. Создание ими новых столиц, укрепленных городов

Туглукабада и Даулатабада (б. Деогири) и других, в том числе и дворца-крепости Фирозабада в Дели, — все это говорит о могуществе султаната, территориально достигшего максимальных размеров при Мухаммеде Туглуке (1325-1351).

Однако высшая точка развития султаната явилась и поворотным пунктом, после которого начинается быстрый его распад, так что уже опустошительное нашествие Тршура в 1398—1399 гг., почти не встретившее сопротивления, оказалось роковым для него. Причиной распада были острые классовые противоречия внутри государства, сопровождавшиеся многочисленными восстаниями, часто принимавшими форму религиозной борьбы индусов против мусульман. Кроме того, Делийский султанат не представлял собой прочного единого государства; крупные и мелкие феодалы, будь то мусульманские наместники или индусские вассалы, подрывали междоусобной борьбой его могущество и все время вступали в конфликты с центральной государственной властью.

Наиболее значительным образцом архитектуры периода Туглукидов является мавзолей Гиясаддина Туглука, построенный в его новой столице Туглукабаде неподалеку от Дели в 1325 г. Мавзолей этот интересен и как один из ранних выдающихся сооружений этого типа. Во многих отношениях мавзолей напоминает Ала-и-Дарваза, но сходные тектонические и декоративные принципы имеют здесь совсем другой стилизованный характер, который связан прежде всего с той суровостью и простотой, которые отличают архитектуру периода династии Туглукидов. Кроме того, этот характер зависит от собственного местоположения мавзолея Гиясаддина, являющегося своего рода неприступной цитаделью, единственно сохранившейся среди развалин Туглукабада. Ввиду частых феодальных войн подобное «крепостное» решение культовых сооружений в те времена было нередким, но особенно внушительным оно оказалось именно здесь.

В плане крепость с расположенным в ее дворе мавзолеем имеет форму вытянутого неправильного пятиугольника длиной примерно 100 ж, с круглыми (кроме одного) выступающими бастиями по углам, и стоит на скале среди небольшого ныне высохшего водоема. Сохранились следы специального высокого каменного прохода, соединявшего цитадель с крепостью-дворцом, в настоящее время сильно разрушенным. Собственно здание мавзолея представляет собой компактное по массе здание, квадратное в плане, высотой около 27 м, поражающее своей особенной монументальностью. Действительно, этому эффекту служит вся архитектура мавзолея. Важной особенностью здания является то, что его наружные стены наклонены внутрь на 15 градусов. Это придает ему общую форму усеченной пирамиды, увенчанной внушительным полушарием купола. Простота и массивность двух главных слагающих здание мавзолея объемов, даже какая-то элементарность их сопоставления убедительно выражают идею неприступной мощи, которая заключена во всем небольшом крепостном ансамбле. Контраст нижней части и купола усилен различием примененного строительного материала: красного песчаника и белого мрамора.

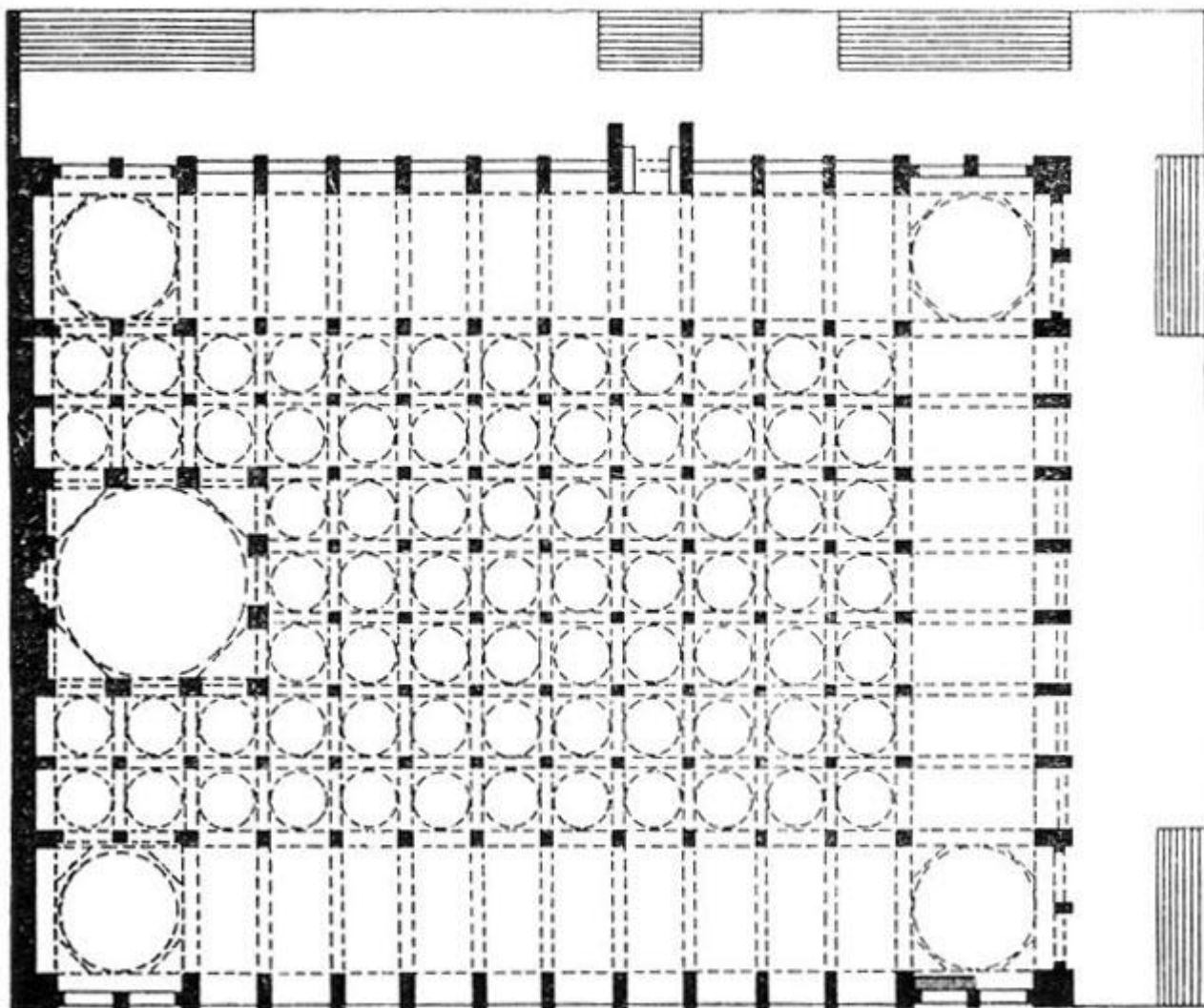
Отдельные декоративные элементы также основаны на контрастном использовании этих материалов. Оформление над небольшими входами посередине каждого из четырех фасадов мавзолея — килевидная арка, вписанная в прямоугольник, горизонтальная полоса на уровне оснований арок, обрамление небольших окон над поясом — все выложено плитами белого мрамора. Купол же мавзолея увенчан тяжелым фигурным шпилем из красного песчаника, напоминающим навершие брахманской шикхары. Таким образом, пояс геометрических фигур и линий из белых полос по красному оживляет глухой нижний объем, а красный, составленный из округлых фигур шпиль смело завершает лишенную украшений белую полусферу купола. Подобная «живописность» решения, основанная на

умелом использовании простейших и контрастных материалов, несомненно, придает особый оттенок изысканности суровому зданию мавзолея, стилистически связываемого этим с чисто камерными по характеру воротами Ала-и-Дарваза, построенными всего лишь двадцатью годами раньше.

Во время владычества династии Туглукидов наиболее широкое строительство велось при Фироз-шахе (1351 —1388). Помимо постройки ряда мечетей и мавзолеев были реставрированы многие разрушенные и поврежденные ранее памятники, в частности надстроен пострадавший от землетрясения Кутб-Минар. Но главным было создание четырех хороню укрепленных крепостей-городов, из которых наиболее значительным является крепость близ столицы Дели (Фирозабад). По своему типу крепость представляет собой развитие Туглукабада, имеет прямоугольную в плане форму (длиной примерно в три четверти километра) и окружена неприступными зубчатыми стенами с равномерно расставленными крепостными башнями. Входные ворота выдвинуты вперед и укреплены по бокам мощной системой бастионов.

В целом архитектура в это время сохраняет суровый характер, отмоченный выше в гробнице Гиясаддина. Таковы, например, Кхирки-Мазжид в Дели (1375) и Калан-Мазжид (1380), огражденные высокими стенами с характерными круглыми выступающими башнями по углам и напоминающие скорее небольшие крепости, чем храмы. В них уже нет своеобразного благородства, присущего архитектурному образу гробницы Гиясаддина.

В архитектуре государства Бахмани, образовавшегося в 1347 г. в центральной Индии, первоначально повторялись образцы делийского зодчества, в дальнейшем, особенно в 15 в., проявляется воздействие иранских традиций, получивших, однако, своеобразную трактовку. Мечеть в столице Гулбарге (1367) была построена архитектором-персом Рафи, однако в ней трудно найти определенные черты иранского зодчества, так же как и признаки прямого подражания делийской архитектуре.



Мечеть в Гулбарге. План.

Мечеть занимает площадь длиной 72 м и шириной 58 м. Все внутреннее пространство двора мечети перекрыто одной общей крышей, так что образуется единое обширное помещение, разделенное колоннами на пересекающиеся проходы — нефы. Структура последних основана на повторении ряда отдельных ячеек, с четырех сторон ограниченных высокими килевидными арками и крытых каждая отдельным куполом. Свет проникает внутрь помещения лишь через боковые портики, где традиционные колоннады заменены аркадами, причем арки замечательны своими чрезвычайно широкими пролетами при очень низких импостах. Вообще архитектура мечети отличается большим разнообразием форм и пропорций примененных в ней арочных перекрытий. Снаружи архитектурная композиция мечети производит впечатление суровой простоты. Над святилищем возвышается высокий купол, поднятый на квадратном основании и доминирующий над занимающим значительную площадь зданием крытого двора. По углам последнего расположены низкие купола, объединяющие прямоугольник здания с главным куполом.

В создании новых архитектурных форм мечети в Гулбарге отразилось стремление к независимости молодого государства, хотя и не ставшего столь могущественным, каким

был до этого Делийский султанат, но игравшего немалую роль в развитии средневекового искусства Индии 15 в. Особенно расширяется архитектурное строительство после перенесения столицы государства в 1425 г. в Бидар. Вырабатывается стиль искусства, в котором преодолевается влияние архитектуры Делийского султаната с ее тяжестью и суровостью.

Все более отчетливо проявляется стремление по возможности замаскировать массивность зданий посредством развитого декора, в котором большую роль играют полихромные облицовки и орнаментальная резьба. Арки в своих начертаниях постепенно приближаются к килевидным; купола заостряются или начинают приобретать форму трех четвертей сферы. Наиболее крупными памятниками архитектуры являются крепость, мавзолей Ахмед-шаха и Алааддина, медресе Махмуда Гавана в Бидаре (середина 15 в.).

Для последнего характерно богатое декоративное решение наружных стен, состоящее из растительного орнамента и арабесок, выложенных зелеными, желтыми и белыми глазурованными плитками.

В конце 15 в. государство Бахмани распалось на ряд мелких феодальных княжеств, из которых Биджапур и Голконда в 16—17 вв. сыграли свою роль в развитии средневековой индийской архитектуры.

К 13—18 вв. относятся многочисленные перестройки джайнских храмовых комплексов на горе Гирнар, в Шатрунджайе (Гуджарат) и на горе Абу (южная Раджпутана). Многие из храмов этих священных мест были построены еще в 10—11 вв., но поздние перестройки сильно изменили их внешний облик, сохранив в известной мере основные принципы планировки.

Обычно джайнские храмы располагались в центре обширного прямоугольного двора, отделенного от внешнего мира стеной. Храмовое здание состояло из закрытого святилища, примыкающего к нему закрытого зала и колонного зала, центр которого был выделен поставленными по углам октагона колоннами, поддерживающими перекрывающий его купольный потолок. Таков план храма Неминатха на горе Гирнар, одного из наиболее древних (11 в.). В более поздних храмах планы значительно усложняются благодаря нередко механическому умножению отдельных элементов здания.

Знаменитые джайнские храмы на горе Абу выстроены целиком из белого мрамора. Наиболее известен храм Теджпала, законченный в 13 в. Его внутреннее убранство и особенно скульптурный декор купольного потолка колонного зала поражают богатством и тонкостью исполнения (илл. 140 а). По внутреннему своду купола у его основания в виде наклонных подпор расположен ряд скульптурных изображений джайнских богинь мудрости, каждое на отдельном постаменте. Выше их, в вершине купола, все сужающимися кругами идут тончайшие кружева резного скульптурного узора, завершающиеся висящей в центре подобно сталактиту розеткой замкового камня. Чрезвычайная детализированность резьбы, выполненной с необыкновенно высоким техническим совершенством, в сочетании с тщательной отполированностью белого мрамора создает сказочный эффект жемчужного мерцания потолка с его хрупкими, словно снежными узорами. Богатейшая резьба покрывает также остальные части храма — колонны, балки и т. д.

Однако в целом приходится признать, что, несмотря на указанные достоинства чисто декоративного характера, собственно архитектура джайнских храмов (особенно построенных в 15—18 вв.) не обладает теми качествами, которые отличают лучшие

образцы средневековой индийской архитектуры. Многочисленные перестройки и дополнения, вплоть до нарушающих, в конечном счете, единую архитектонику декоративных украшений, сильно повредили художественной полноценности джайнских храмов как монументального ансамбля.

После распада Делийского султаната в 1413 г. существовавшие в Дели в 15 — начале 16 в. княжества Сайидов и Лоди не внесли ничего существенно нового и значительного в искусство северной Индии. Архитектурное строительство в основном продолжалось лишь в области создания княжеских гробниц, в которых сохранились традиции зодчества периода Туглукидов.

Новый период в истории северной Индии начинается в связи с походами Бабура, потомка Тимура, победившего делийского султана в 1526 г. и захватившего Дели. После смерти Бабура, в период борьбы между его преемниками За преобладание (1530—1555), родилось новое централизованное феодальное государство.

Возникновение во второй половине 16 в. могущественной державы Великих Моголов создало благоприятные условия для нового расцвета культуры и искусства феодальной Индии.

К власти приходит наследник Бабура — Хумаюн. При его сыне Акбаре (1556—1605), могущественном властителе, Могольское государство становится наиболее сильным в Индии, охватывая к моменту смерти Акбара всю ее северную и в значительной степени центральную часть. Мощь Великих Моголов сохранялась и в правление преемников Акбара — Джехангира (1605 —1627) и Шах Джехана (1628 —1658). При правнучке Акбара Аурангзебе (1658 —1707), несмотря на то, что с завоеванием Голконды владения Великих Моголов охватывали уже весь Индостанский полуостров, кроме его крайней южной оконечности, а также Кашмир и Афганистан, в самом государстве наблюдается глубокий внутренний кризис, приводящий к быстрому упадку в первой четверти 18 века.

В 16 и в 17 в. формируется и получает свое полное развитие чрезвычайно многогранное и противоречивое, сочетавшее в себе ряд разнородных черт и элементов направление, обычно называемое в литературе могольским искусством. В общем характере этого искусства нашла свое яркое отражение одна из важнейших проблем средневековой индийской политической и культурной истории—проблема создания общеиндийской культуры и искусства, преодоления культовой розни, подобно тому как в области политической стояла задача создания общеиндийского государства, что отчасти было решено Акбаром.

Как уже отмечалось выше, тенденция к сближению и взаимопереплетению культуры тюрко-афганской феодальной верхушки Делийского султаната с культурой народа Индии отчетливо наметилась еще в 12—14 вв. Следующие два столетия в истории социальной, культурной и духовной жизни Индии ознаменованы напряженными поисками путей преодоления отчужденности и враждебности между мусульманами и индусами. Эти поиски нашли свое выражение в появлении ряда религиозно-философских движений, стремившихся создать новое учение, одинаково приемлемое и для мусульман и для индусов, преодолеть, с одной стороны, Замкнутость кастовой системы, а с другой — нетерпимое отношение ислама к идолопоклонству.

Многочисленные мистико-религиозные ереси, отличавшиеся своеобразной демократичностью тенденций, выражали антифеодальные стремления крестьян и городских низов, искавших выхода из тяжелого положения и нищеты. Наиболее

значительными явлениями этого рода были в первую очередь уже отмечавшиеся раньше движение бхакти и проповеди Кабира.

К началу 16 в. относится создание религиозной общины сикхов, в которой была сделана реальная попытка провести в жизнь новые религиозные и социальные идеи. Община сикхов, основанная Нанак (1469 — 1538), последователем Кабира, опиралась на равенство всех ее членов — сикхов (учеников), подчиненных одному учителю — ГУРУ. Таким образом, община резко порывала с кастовым строем, объединяя представителей низших слоев каст, земледельцев и воинов. Сикхизм приобрел крепкую организационную основу и в дальнейшем стал, единственный из всех остальных движений, важной политической силой в Индии. В 17 в. после жестоких преследований со стороны Джахангира началось его развитие как военной секты. Но и другие учения, хотя и не сыгравшие крупной политической роли, играли важную роль в идеологической подготовке той политики веротерпимости по отношению к приверженцам немусульманских религий, которую проводили Лкбар и отчасти Джахангир. Этой политикой, в значительной мере продиктованной здравым политическим расчетом, так же как и рядом других мероприятий финансового и политического характера, Акбар обеспечил себе поддержку и сотрудничество значительной части индусских феодалов и чрезвычайно укрепил власть Моголов в Индии. Однако при этом в Индии Великих Моголов наблюдались страшные социальные контрасты. Утонченная придворная культура, роскошное дворцовое и культовое строительство были возможны лишь на основе жестокой эксплуатации многомиллионных трудовых масс индийского народа. Говоря о том, что Шах Джахан был современником Людовика XIV, Джа-вахарлал Неру пишет, что «двор Дели с его «павлиньим трон» был роскошнее и величественнее Версаля, но, подобно Версалию, он держался на нищете и эксплуатации народа. В Гуджерате и Декане свирепствовал ужасающий голод» (*Д. Неру, Открытие Индии, М., Изд-во иностранной литературы, 1955, стр. 284.*).

Некоторое отражение эти явления, хотя и косвенно, в завуалированной форме, нашли в литературе этой эпохи. Большое значение, однако, и здесь имели упоминавшиеся выше религиозные движения. Так, например, они способствовали развитию литературы на местных языках в различных областях страны — развитию, начавшемуся еще в 12 — 13 вв. Движения, подобные бхакти, согласно которым «божество познается не знанием, а любовью», отражались на представлениях, связанных с более гуманным отношением к людям, уважением и вниманием к человеческой личности. Большое значение получила идея объединения народов Индии. Это находило выражение в демократизации литературы, в полном отказе от санскрита как литературного языка, ставшего доступным лишь узкому кругу избранных. Важнейшим представителем этого направления был Тулси-Дас, величайший поэт, писавший на языке хинди, создавший «Рамачаритаманаса» — совершенно самостоятельный вариант цикла легенд о Раме и его подвигах. В образной форме Тулси-Дас в герое своей поэмы Раме, воплощении Вишну, отразил идею объединения Индии. Враждующие между собой боги как бы символизировали феодалов, раздувавших междоусобную рознь. Страдание поработенных демоном Раваной людей образно рассказывало о реальном угнетении низших каст. Это произведение получило необыкновенную популярность среди широких масс индийского народа, популярность, возrastавшую с каждым столетием.

В могольской архитектуре отчетливо намечаются два периода ее развития: более ранний, связанный с широким строительством при Акбаре, и более поздний, относящийся преимущественно к правлению Шах Джахана. Величие и размах архитектуры новой эпохи ощущались уже в самых первых сооружениях, относящихся к предакбаровскому периоду. Из них наиболее выдающимся памятником является мавзолей Шер-шаха в Сасараме

(Бихар, середина 16 в.) (илл. 141). Массивное восьмигранное в плане здание мавзолея возвышается посередине небольшого искусственного озера. Величественный, словно плывущий по воде мавзолей полон строгой и несколько тяжеловесной красоты. По ширине превышая 80 м, он достигает почти 50 м в высоту.

Подобные приземистые пропорции в сочетании с пирамидальной уступчатой формой силуэта придают всему сооружению внушительную монументальность, превосходя в этом отношении гробницы, созданные в Делийском султанате.

Мощный квадратный цоколь со ступенями, выходящими прямо из воды, является как бы фундаментом, на котором стоит низкий, также квадратный в плане, глухой этаж мавзолея. Само здание состоит из двух октагонов, поставленных один на другой, верхний из которых покрыт огромным полусферическим куполом, увенчанным фигурным шпилем. Вдоль обоих ярусов, на которые расчленено здание мавзолея, а также вдоль террасы над первым этажом идут обходные галереи с купольными павильонами, расположенными по углам квадратной террасы и восьмигранников. Куполы этих павильонов многократно повторяют в миниатюре форму центрального купола мавзолея, подчеркивая его монументальные размеры. Вместе с тем благодаря этому композиционному приему, столь характерному для всего средневекового индийского зодчества, во внешнем облике мавзолея достигается известное облегчение массивности и тяжеловесности объемов отдельных частей здания. Простота и строгость архитектурных деталей как купольных павильонов, так и стен (у нижней восьмигранной части здания все восемь сторон прорезаны стройными килевидными проемами) дополняют общий величавый характер архитектуры мавзолея.

В правление Акбара размах строительства становится особенно значительным. В середине 60-х гг. 16 в. проводится широкое строительство в Агре, по завершении которого Агра, по отзывам современников, стала одним из прекраснейших городов Индии и мира. В начале 70-х гг. Акбар строит свой город-резиденцию Фатехпур-Сикри. В 80-х и 90-х гг. происходит строительство г. Аллахабада.

Из большого числа архитектурных памятников этого периода наиболее типичными являются дворец-крепость в Агре, мавзолей Хумаюна близ Дели, соборная мечеть в Фатехпур-Сикри.

Мавзолей Хумаюна, постройка которого была закончена в 1572 г., является первым образцом нового решения зданий этого типа в могольской архитектуре. Новшеством является его уединенное расположение в центре квадратного в плане, симметрично распланированного парка. Парк разбит на прямоугольные и квадратные террасы, повторяющие форму квадратного в плане семиметрового (в высоту) основания из красного песчаника, на котором возвышается строгое и благородное по форме здание мавзолея, сложенное из красного песчаника в сочетании с отделкой из белого мрамора.

В архитектурных формах мавзолея еще отчетливо видно следование принципам среднеазиатского и персидского зодчества, но уже видна и переработка этих влияний в духе индийских традиций. Последнее относится к объемной трактовке всей массы здания, в основе которой лежит контраст кубических и округлых по своему характеру форм.

В ясности и изяществе нового архитектурного стиля мавзолея Хумаюна отразились новые, более светские тенденции эпохи окрепшего при Акбаре государства Моголов. Это

особенно заметно при сравнении с архитектурой мавзолея Шер-шаха, относящегося к эпохе борьбы за объединение Индии.

Обширным в эту эпоху было строительство в Агре, Лахоре, Аллахабаде громадных дворцов-крепостей, имевших стратегическое значение и воплощавших могущество и величие новой империи. Крепостные стены Агры являются выдающимся примером монументального зодчества времени Акбара. Общая протяженность стен при их высоте 21 м больше 2 км. Даже для индийской архитектуры с ее давними традициями это был первый пример столь крупномасштабного строительства посредством каменной кладки. С фортификационной стороны крепость Агры обнаруживает значительное воздействие приемов раджпут-ской замковой архитектуры. Стены ее со сложной системой амбразур, бойниц и т. д. претворены в совершенное по своим пропорциям архитектурное произведение.

Монументальные Делийские ворота (1566) — главный вход крепости — считаются одним из наиболее значительных образцов архитектуры крепостных ворот в Индии. Две мощные пятигранные башни из красного песчаника, увенчанные зонтичными куполами верхних павильонов, фланкируют портал ворот. Плоскостистен и граней башни расчленены чередующимися ярусами декоративных арок, рядов орнаментальной резьбы и белокаменной облицовкой, сочно оттеняющей звучный цвет песчаника. Свойственное средневековому индийскому зодчеству ощущение органичности соотношений архитектурных объемов нашло здесь убедительное воплощение в простых и монументальных формах, вместе с тем геометрически ясных, что соответствовало эстетическим идеалам эпохи.

Еще более величественным по замыслу было создание в 1570—1580 гг. города Фатехпур-Сикри, в 40 км западнее Агры. Именно в Фатехпур-Сикри достигла своего расцвета классическая архитектура Великих Моголов, в которой отразилось могущество централизованного феодального государства, объединенного властью падишаха Акбара. Представляя собой роскошную резиденцию для императорского двора, город лишен улиц и состоит из множества дворцов и легких сооружений, окруженных обширными дворами и террасами. Все здания ориентированы по направлению с севера на юг в соответствии с расположением мечети, которая является самым выдающимся и значительным архитектурным комплексом в Фатехпур-Сикри.

Характерно, что в планировке мечети, формально воспроизводящей традиционную схему дворцовой мечети, налицо истолкование элементов этой схемы в духе индийского храмового зодчества, с характерным свободным расположением в пределах единой ограды ряда самостоятельных зданий.

Величественный ансамбль мечети представляет собой в плане прямоугольник размером 180х145 л», ориентированный по странам света. Стены, образующие его, снаружи глухие, а внутри обведены колоннами портиков — с северной, восточной и южной стороны. Почти всю западную стену занимает ориентированное на запад здание мечети, несколько выступающее за наружный фасад стены. У середины северной стены стоят два мавзолея, из которых особым изяществом архитектуры отличается мавзолей Шейха Селима Чишти (1571).

Мечеть имеет два входа: в середине восточной и южной стены, причем главный вход — так называемый Буланд-Дарваза (Врата величия) — расположен с юга.

В величественном здании Буланд-Дарваза (илл. 142) нашли свое наиболее яркое воплощение особенности монументальной архитектуры эпохи Акбара. Ворота были построены в 1602 г. на месте старых ворот, в ознаменование завоевания Гуджарата. Широкие каменные ступени образуют цоколь монументального портала, сложенного из красного песчаника, с отделкой из белого мрамора. Общая высота ворот над верхним уровнем платформы около 45 м: ширина фасада 43 м, а толщина 41 м; таким образом, в архитектуре ворот играют большую роль трехмерность массы и ее объемная тяжесть. Особенно это видно в приземистой части ворот, выходящей во двор мечети, составленной из двух прямоугольных уступов, оживленных лишь мотивом павильонов с куполами. Гораздо динамичнее наружный фасад ворот. Здесь стройность фасада подчеркнута венчающей ажурной галлереей с миниатюрными куполами, а главный пространственный эффект заключается в том, что фланкирующие центральный портал стены с их тремя ярусами арок поставлены под углом к нему, благодаря чему усиливается контраст между объемностью ворот и глубиной входного айвана.

В более поздний период развития могольской архитектуры, относящийся преимущественно ко времени правления Шах Джехана, продолжается строительство монументальных зданий. К этому позднему периоду относятся соборная мечеть в Дели (1644—1658), считающаяся самой большой мечетью в мире, Жемчужная мечеть (1648—1655) там же, многочисленные дворцовые здания в Дели и Агре и знаменитый мавзолей Тадж-Махал.

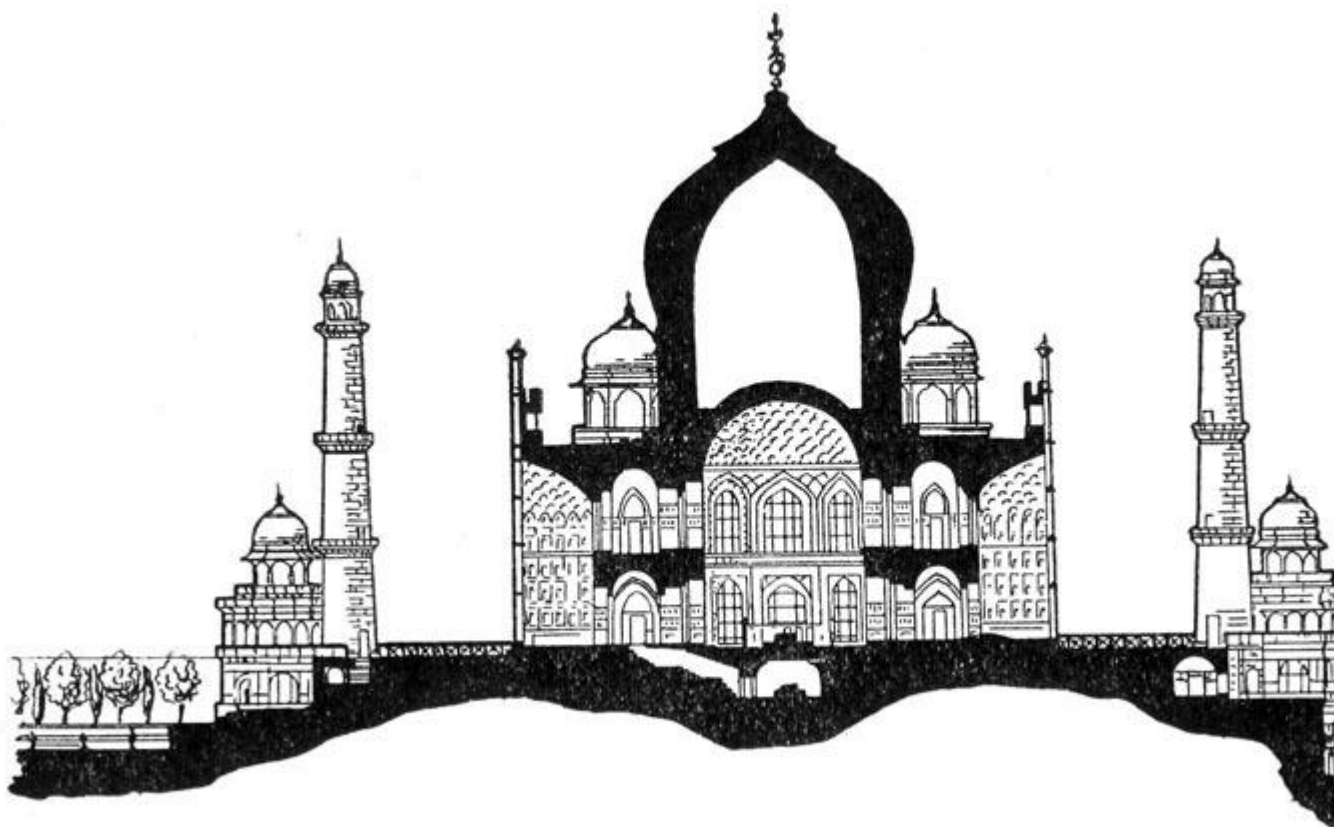
В общем характере архитектуры этого времени намечается тенденция к отходу от монументального стиля времени Акбара и измельчанию архитектурных форм; заметно усиливается роль декоративного начала; преобладающим типом зданий становятся интимные дворцовые павильоны с изысканной, утонченной отделкой. Лишь в отдельных сооружениях — как, например, соборная мечеть в Дели и в особенности мавзолей Тадж-Махал — были созданы замечательные по четкости своих пропорций здания, в которых монументальность архитектурного образа дополняется изящным, но строгим по характеру декором. Характерным является более широкое употребление белого мрамора как строительного материала вместо песчаника, что помимо общего эффекта роскоши в обработке материала допускало большую ажурную тонкость декоративной отделки здания. Вместе с тем это нововведение было связано с некоторой сухостью архитектурного образа, несмотря на декоративное и узорчатое богатство украшений.

Появление новых тенденций ясно видно уже в архитектуре мавзолея Итимад уд-Даула в Агре (1622—1628) (илл. 143 б). В центре уютного парка, разбитого по традиционным правилам садово-паркового искусства, на скрещении его главных осей, на невысоком цоколе расположено беломраморное здание мавзолея. Архитектор построил его в стиле дворцового павильона, отказавшись от традиционных для надгробных памятников архитектурных форм. Квадратное в плане (23х23 м) одноэтажное здание, имеющее по углам четыре сходные с минаретами восьмигранные невысокие башни с купольными павильонами наверху, несет на себе небольшое прямоугольное строение с высокой крышей, в котором и помещена гробница сановника и его жены. Пропорции здания характеризуют легкость и изящество, что подчеркивается тонкой декоративной ажурной резьбой наружных стен.

Оформление интерьера еще более изысканно: ажурные мраморные решетки окон сочетаются с мраморными, инкрустированными многоцветными камнями орнаментальными панелями, к которым присоединяются и многокрасочные росписи. В целом создается впечатление радостного и безмятежного покоя. Во внутреннем

оформлении, как во всем облике здания, господствует камерность, заменившая монументальную грандиозность гробниц Шер-шаха и Хумаюна.

Если и в крепостных сооружениях этого времени сохраняется еще относительная строгость и торжественность, как, например, в Лахорских воротах Красного форта в Дели (1645 г.) (илл. 145), то в дворцовом городе в Дели поражают прежде всего исключительное богатство и бесконечное разнообразие декора, неисчерпаемость и изысканность его орнаментальных мотивов. Развивая уже установившиеся архитектурные формы, архитекторы и художники-декораторы создают все новые и новые сочетания, подавляя зрителя не столько величием архитектурного решения, сколько пышностью и богатством декора. Ясность архитектурных форм и членений растворяется в бесконечных переплетениях богатейшего растительного орнамента, в их утонченных каллиграфических контурах, в роскошных красках и переливающихся оттенках инкрустированного цветными камнями полированного мрамора, позолоты, в тончайшей сквозной каменной резьбе, сливающейся с причудливыми изгибами сложных фестончатых арок.



Тадж-Махад в Агре. Разрез.

Лишь в величественном здании дворцовой соборной мечети (Джами-Мазжид) в Дели (илл. 144) рациональное архитектурное начало вновь вступает в свои права, правда, с налетом некоторой отвлеченности и сухости. Огромное здание этой мечети, крупнейшей во всей Индии, стоит на десятиметровом квадратном цоколе (100 X 100 м) и доминирует над городом. Главный фасад с двумя высокими минаретами по его углам и с монументальной фестончатой аркой центрального портала, в свою очередь

фланкированного двумя небольшими минаретами, при всей изысканности декора и четкости своих членений отличается некоторой графичностью общего облика. Графично и решение трех венчающих здание огромных беломраморных луковичных куполов, перетянутых вертикальными черными перехватами.

Следует отметить, что переход от красного песчаника к белому мрамору как к основному строительному материалу, переход, сопровождавшийся утратой многих художественных достоинств архитектуры времени Акбара, ощущается. Здесь довольно определенно. Купола мечети кажутся нематериальными, вырезанными. Налицо утрата всегда отличавшего индийское зодчество органического единства массы, формы и материала. Это свидетельствовало о наступавшем кризисе индийской архитектуры в поздний период Великих Моголов.

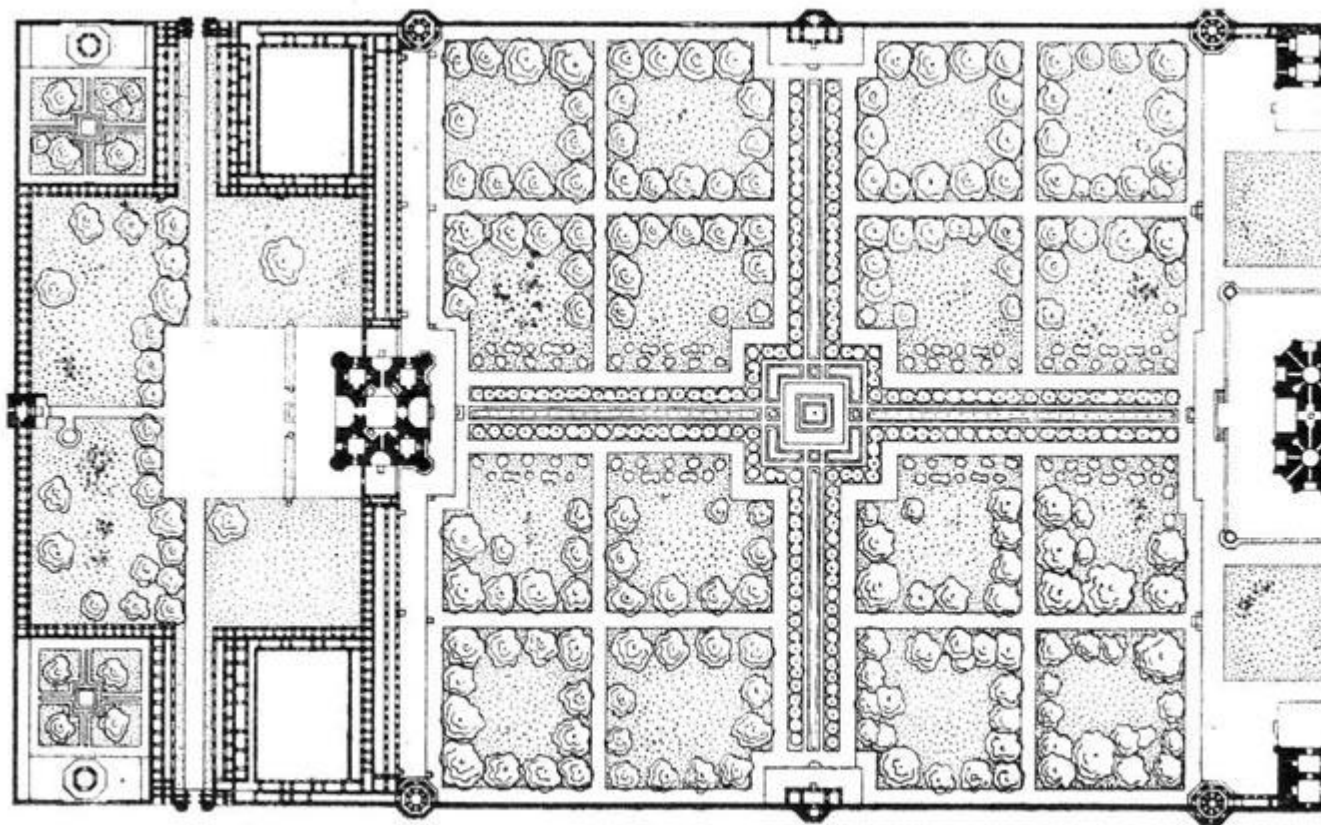
Исключение составляет лишь шедевр могольской архитектуры — знаменитый мавзолей Тадж-Махал (1632— 1650) с его архитектурно-парковым ансамблем,

выстроенный Шах Джеханом в Агре в память своей любимой жены Мумтаз-Махал (илл. 146). Ансамбль этот состоит из зданий мавзолея, мечети и павильона для собраний, стоящих на массивной, вытянутой вдоль берега реки Джамны платформе, сложенной из плит красного песчаника, и примыкающего к ней с юга обширного парка — «чербага», с трех сторон обнесенного стеной, с воротами посередине каждой стороны.

Главные ворота расположены с южной стороны. Они представляют собой квадратное в плане монументальное входное сооружение, по углам которого поставлены круглые башни с купольными павильонами — «чатри» — наверху. Высокая арка величественного портала открывает вход на центральную аллею, через весь парк ведущую прямо к беломраморному зданию мавзолея, являющемуся композиционным центром всего ансамбля.

Здание мавзолея поднято на квадратном в плане цоколе, облицованном белым мрамором. Общая высота мавзолея 75 м. По углам площадки цоколя стоят четыре стройных минарета высотой 41 м. Весь этот беломраморный комплекс расположен в середине красной платформы на главной оси всего ансамбля. По обеим сторонам мавзолея (по краям платформ) расположены сложенные из красного песчаника здания мечети и павильона для собраний, увенчанные беломраморными куполами. Архитектура мавзолея Тадж-Махал отличается замечательной пропорциональностью и гармоничностью форм и очертаний.

Наиболее законченное и эффектное впечатление производит мавзолей со стороны фасадов, особенно южного. В основу изумительного по своей музыкальности и линейному совершенству рисунка здания положено компактное ритмическое сопоставление различных по рисунку и величине прямоугольных плоскостей стен и прорезанных в них ниш, павильонов и куполов, венчающих мавзолей. Особенно замечательны форма и постановка центрального луковичного купола, слегка стянутого внизу поясом и поднятого на довольно высоком барабане, что придает ему особую грацию и легкость.



Тадж-Махал в Агре. План ансамбля.

Для представления о происшедшей в архитектуре Могольской империи эволюции интересно сравнить Тадж-Махал с отчасти сходным с ним по схеме мавзолеем Хумаюна, построенным почти на столетие раньше. В мавзолее обращает на себя внимание совершенно различное отношение к самой архитектурной массе. Если в мавзолее Хумаюна за строгими линиями фасада ощущается монументальность форм и объемов здания и купола, то в Тадж-Махале наблюдается определенная тенденция к облегчению, растворению массы в окружающем пространстве. Это проявляется в большей вытянутости здания и купола вверх, что подчеркивается и четырьмя минаретами, в свою очередь как бы отграничивающими тот куб воздушного пространства, в центре которого возвышается мавзолей. Характерна в этом отношении известная «дематериализация» объема здания глубокими нишами во всех его наружных гранях, противопоставленная округлой форме высоко поднятого гладкого купола (недаром ночью при лунном свете кажется, что купол словно висит в небе.) Наконец, немалое значение имеет и характер материала — особого сорта мрамора, оттенки которого меняются в зависимости от времени дня, что придает мавзолею поразительное разнообразие обликов. Тадж-Махал является последним выдающимся произведением индийского зодчества. В нем особенности поздней архитектуры периода Великих Моголов нашли счастливое и вдохновенное воплощение. В остальном же эти особенности или, вернее, тенденции имели роковые последствия, результат которых ощущался, как уже отмечалось, в архитектуре даже такого величественного сооружения, как соборная мечеть в Дели.

Указанные тенденции в индийском зодчестве, противоречившие его коренным особенностям, т. е. органической связи между архитектурной массой и формой, объемной

компактностью и тектонической структурой, обозначали собой неизбежный кризис. Но этот кризис предвещал и надвигавшийся грозный кризис всей огромной феодальной державы Моголов. К моменту завершения Тадж-Махала государственная казна была истощена, и не случайно фантастический проект Шах Джехана создания с другой стороны реки Джамны симметричного мавзолея точно такой же формы и размера, что и Тадж-Махал, но только из черного мрамора (проект, как бы символизировавший невозможность создать в архитектуре нечто новое) никогда не был осуществлен.

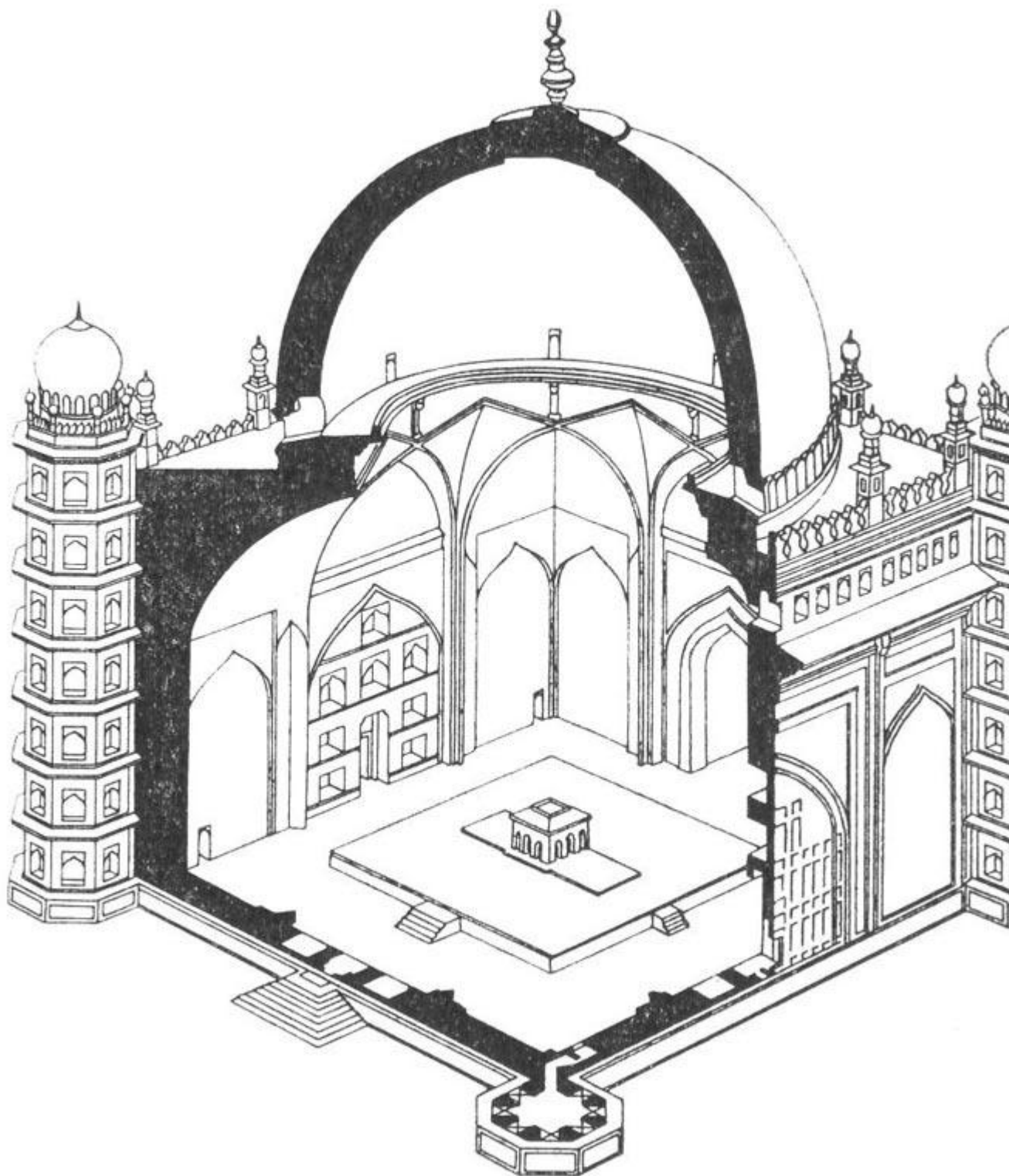
Наряду с развитием могольского зодчества в 10—17 вв. в Индии существовал ряд местных школ, создавших некоторые новые типы монументальных зданий и разработавших своеобразные планировочные и композиционные принципы.

В архитектуре Гуджаратского княжества, процветавшего в 15 в., возник своеобразный стиль, в большой мере опиравшийся на местные традиции деревянного и храмового зодчества. Богатство и изысканность оформления архитектурных деталей сочетаются с ясностью и изяществом тектонической основы. Одним из лучших примеров гуджаратской архитектуры этого времени является соборная мечеть в Ахмадабаде с ее богатым и тонким в декоративном отношении фасадом (илл. 140 б). Выдающимся образцом оформления декоративных деталей архитектуры Гуджарата являются знаменитые полукруглые решетчатые окна мечети Сиди Сейид в Ахмадабаде. В тончайшей и артистичной мраморной резьбе ветвей дерева, орнаментально изысканных и одновременно словно живых, ощущаются преемственность и непосредственное развитие древнеиндийских традиций декоративной каменной резьбы.

В 16—17 вв. в Биджапуре и Бидаре — двух феодальных княжествах центральной Индии, длительное время сохранявших независимость от Могольской державы, — получает широкое распространение своеобразный тип монументального центрального купольного мавзолея, представленного во многих вариантах. Характерными примерами зданий этого рода являются мавзолей Али-Бариды в Бидаре (конец 16 в.) и мавзолей Ибрагима II (начало 17 в.) и Мухаммеда Адиль-шаха (середина 17 в.) в Биджапуре.

Во внешнем облике мавзолея Али-Бариды в Бидаре высокие стрельчатые арки входов, расположенные на главных осях небольшого квадратного в плане здания, придают ему характер открытого легкого купольного павильона.

Мавзолей Ибрагима II в Биджапуре представляет значительно более сложное и развитое здание этого типа. Он сравнительно невелик по размерам, квадратен в плане (35 X 35 м). Галереи нижнего этажа со стрельчатыми аркадами образуют его наружные стены и закрывают объем собственно здания мавзолея, благодаря чему над всем зданием доминирует сферический слегка заостренный купол, покрывающий верхний павильон мавзолея. По углам нижнего этажа расположены четыре высокие башни типа минаретов, придающих стройность всему зданию. В аркаде с каждой стороны имеются две арки, более узкие, чем остальные. Это вместе с неравномерным размещением небольших башенок над галереями, отделенных от аркад сложным сталактитовым карнизом, придает своеобразную общую живописность облику мавзолея. Стены здания украшены различными по форме панелями с чрезвычайно тонкой и богатой узорчатой резьбой и высеченным орнаментом и надписями.



Мавзолей Мухаммеда Адиль-шаха в Биджапуре. Аксонометрия.

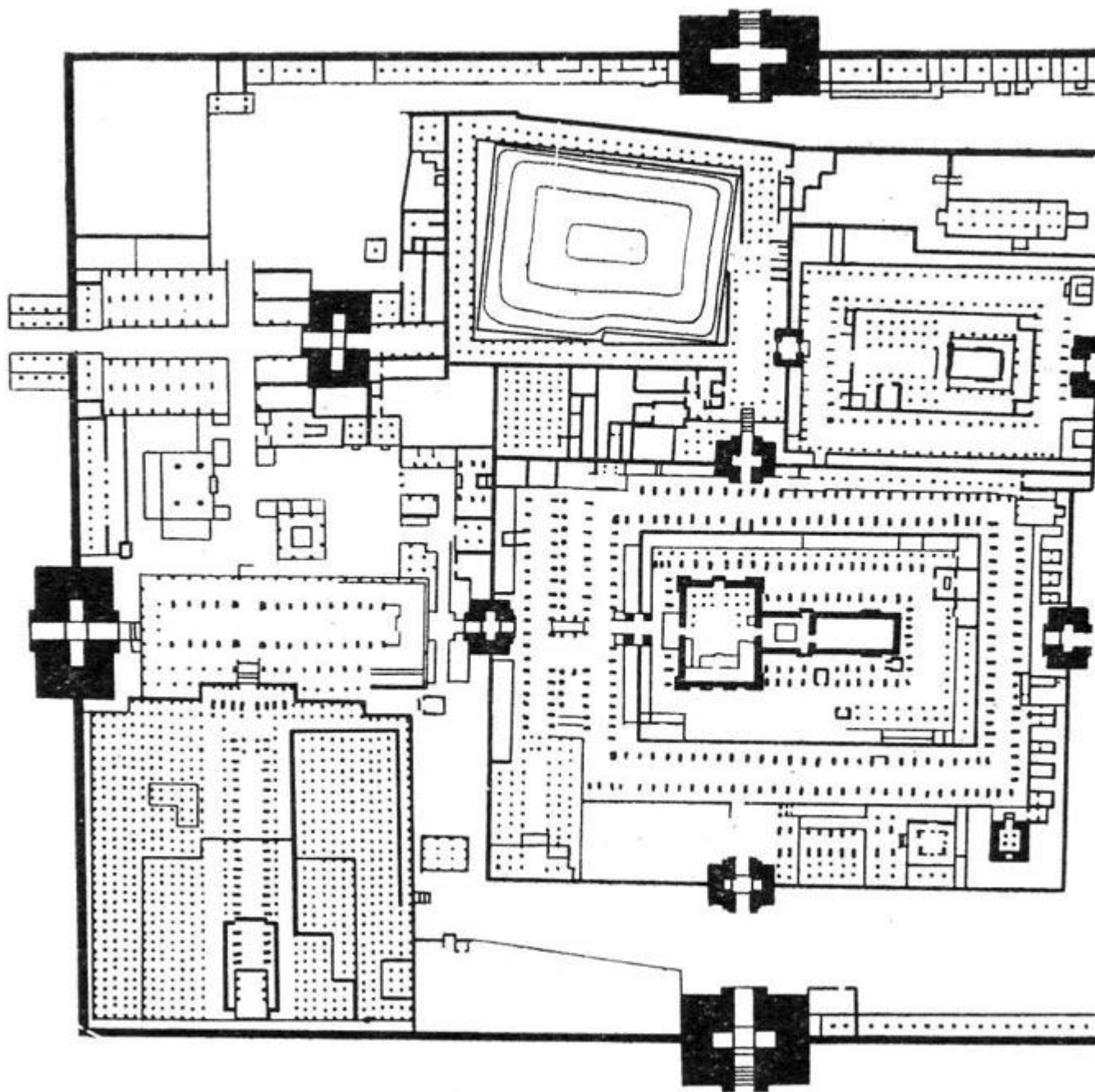
По-другому решен мавзолей Мухаммеда Адиль-шаха в Биджапуре. Тяжелый, слабо расчлененный, почти кубический объем огромного здания мавзолея перекрыт массивным приземистым полусферическим куполом. По углам стоят четыре восьмигранные семярусные башни, увенчанные небольшими сферическими куполами. Боковые грани башен по всем ярусам прорезаны стрельчатыми арками, благодаря чему эти башни по сравнению с основным объемом становятся как бы ажурными.

Этим подчеркивается монументальный характер общей массы мавзолея, отличающегося, быть может, чрезмерной грузностью. Зато внутреннее нерасчлененное помещение мавзолея Мухаммеда Адиль-шаха замечательно грандиозностью своих масштабов (высота его равна почти 60 лг) и свидетельствует о высоком уровне строительной техники того времени в Индии. Таким образом, мавзолей в первую очередь замечателен не своими эстетическими достоинствами, а скорее инженерным искусством, с которым он построен. Это лишний раз показывает обеднение художественных средств в позднесредневековой архитектуре Индии.

Традиции раннесредневекового зодчества первого этапа нашли свое дальнейшее развитие в южной части Деканского полуострова, в государстве Виджайяна-гар, в 14—16 вв., а впоследствии в Мадуре при династии Найяков. и 17 в.

Виджайянагар был крупным цветущим государством, уже в конце 14 в. занимавшим всю территорию к югу от реки Кистны. По свидетельству иноземных путешественников (в частности, Афанасия Никитина), высокого уровня достигло здесь сельское хозяйство, большого развития ремесло. Крупные города были важными центрами торговли с другими странами, исключительным богатством отличалась столица — также Виджайянагар. Жизнь феодалов при дворе отличалась своей необычайной пышностью и роскошью, представляя резкий контраст с обнищанием крестьянских масс и городских низов. Феодалный строй Виджайянагара имел некоторые отличия от Делийского султаната и Бах-мани, заключавшиеся в более сложном порядке владения земель феодалной знатю; характерно, что немало земли принадлежало и крупным брахманским храмам.

Судить о характере искусства Виджайянагара можно главным образом лишь по позднейшим образцам 17 в., так как после военного поражения Виджайянагара, нанесенного соединенными войсками Биджапура, Голконды и Бидара в 1565 г., столица государства подвергалась систематическому уничтожению в течение года. Для архитектуры Виджайянагара было характерно сочетание системы нескольких невысоких зданий, в которых большое значение имели богато украшенные большие колонные залы — мандапа — со сложным типом колонн. Своеобразной частью скульптурно-декоративного оформления колонн являлись огромные, достигающие трехметровой высоты, фигуры вздыбленных коней, поставленные на высокие украшенные резьбой постаменты. Колоннада с подобными скульптурами производила чрезвычайно эффектное впечатление. Мощное неудержимое движение коней вверх как бы динамически поддерживает тектонику колонн, в целом словно разъедаемую измельченностью формы и щедрым изобилием деталей резьбы.



Храмовый ансамбль в Мадуре. План.

Позднее брахманское зодчество создало в 17—18 вв. такие обширные храмовые комплексы, как, например, Шрирангам около Тричинапалли или Большой храм Сундарешвара в Мадуре. Храмовые комплексы этого времени становятся целыми городами; храм, находящийся в середине комплекса, теряет свое значение архитектурного центра и нередко малозаметен среди многочисленных надвратных башен и вспомогательных зданий. Несколько концентрических обводов стен разбивают обширную территорию, занимаемую храмовым комплексом (в Мадуре равную 880 X 760 м), на ряд частей. Как обычно, эти комплексы ориентированы по странам света — главной осью на запад.

Возвышающиеся по осям над концентрическими стенами высокие надвратные башни — гопурам — являются доминирующим элементом всего храмового комплекса. Сильно

превышая по своим масштабам гопурам 11 — 13 вв., они в общем сохраняют свой характерный архитектурный тип — с прямоугольным планом и формой сильно вытянутой вверх усеченной пирамиды. Иногда грани башен слегка вогнуты. Нее плоскости башни густо покрыты орнаментальной резьбой и скульптурами, нередко грубо раскрашенными; художественная ценность этого декора, носящего чисто ремесленный характер, незначительна.

Гопурам тем не менее в целом производят впечатление грандиозности, достигаемой не только действительно крупными размерами (до 50 м), но и продуманным постепенным уменьшением высоты многочисленных этажей (самых по себе небольших по высоте), а также сужением окон-проемов, расположенных по средней линии фасада башни. Неотъемлемой частью храмовых комплексов позднебрахман-ского зодчества являются обширные прямоугольные бассейны для омовения и окружающие их колонные залы со многими сотнями колонн, эффектно отражающихся в воде.

В храмовых комплексах южной Индии нет той четкости и ясности как в планировке, так и в общей пространственной композиции, столь свойственных архитектурным ансамблям этого времени в северной Индии. Они представляют собой беспорядочное, но живописное чередование бесконечных колонных залов, садов, храмов, бассейнов и различных вспомогательных строений. И лишь высоко возвышающиеся над всем этим огромные силуэты надвратных башен — гопурам -намечают ориентировку обширного комплекса, внося в него элемент организованности и вместе с тем определяя неповторимость его художественного облика.

В 18 в. художественный уровень средневековой архитектуры и тесно связанной с ней скульптуры резко падает, дальнейшее их развитие прекращается.

* * *

Затухание традиций монументальных стенных росписей с исчезновением пещерного зодчества не означало полного прекращения развития живописи в искусстве народов Индии. Эти традиции нашли свое продолжение главным образом, хотя и в значительно измененном виде, в книжной миниатюре.

Источники говорят нам о значительном распространении миниатюрной живописи в Непале, Бенгалии в первые века второго тысячелетия нашей эры. Наиболее ранние сохранившиеся произведения средневековой миниатюрной живописи Индии происходят из Гуджарата.

Миниатюры так называемой гуджаратской школы 13 — 15 вв. по своему содержанию почти целиком являются иллюстрациями религиозных книг джайнов, главным образом «Калпасутра» — жизнеописания Махавиры. Единственным исключением является уникальная рукопись поэмы «Весанта-виласа» (1415) в виде свитка, где полосы текста перемежаются 97 миниатюрами, изображающими весеннюю природу. Первоначально, примерно до 14—15 вв., миниатюры делались на длинных и узких пальмовых листьях, на которых писались также и тексты. С 14—15 вв. бумага заменяет пальмовые листья, но общий характер джайнской миниатюры остается прежним.

Миниатюрам гуджаратской школы присущ ряд художественных особенностей, резко отличающих ее от всех других школ миниатюрной живописи. Эти особенности прежде всего видны в манере трактовки человеческой фигуры. Лицо изображалось в три четверти, причем удаленный от зрителя глаз рисовался в фас, точно так же как и другой глаз-

Длинный заостренный нос далеко выдавался за контур щек. Грудная клетка изображалась подчеркнуто высокой и выпуклой. Общие пропорции человеческой фигуры отличались подчеркнутой приземистостью. Исследователи видят в этих миниатюрах связь с поздними росписями ЭЛУРЫ> но по сравнению с последними они решены еще более условно. Чисто декоративная изощренность тонких контурных линий фигур и орнаментальных украшений сочетается с яркими локальными красками.

Новое развитие миниатюрная живопись получает уже при дворе Великих Моголов. Здесь складывается и достигает высокого совершенства так называемая могольская школа миниатюры, основанная художниками Мир Сейидом Али Теб-ризи и Абд ас-Самадом Мешхеда, которых Хумаюн привез с собой из Ирана при своем втором воцарении в Индии в 1555 г. Один из них, Мир Сейид Али, был непосредственно связан со школой Бехзада. Им было поручено Хумаюном иллюстрирование рукописи романа о подвигах Хамзы, дяди Мухаммеда, рта работа, состоявшая более чем из 1400 миниатюр большого формата, была закончена уже в 70-х гг. 16 в., при Акбаре, причем в ней, видимо, принимал участие ряд других миниатюристов. Но уже в этом первом монументальном по объему произведении могольской миниатюры отчетливо заметна переработка художественной манеры миниатюры Среднего Востока в духе индийского изобразительного искусства. Помимо того что, изображая сюжеты из индийской жизни, художник документально фиксировал типичные индийские особенности архитектуры, детали одежды, вооружения, внешнего облика людей, в приемах композиции, в элементах перспективного построения, колорита и в других сторонах миниатюр проявляются черты отличия от традиционных приемов миниатюры Среднего Востока.

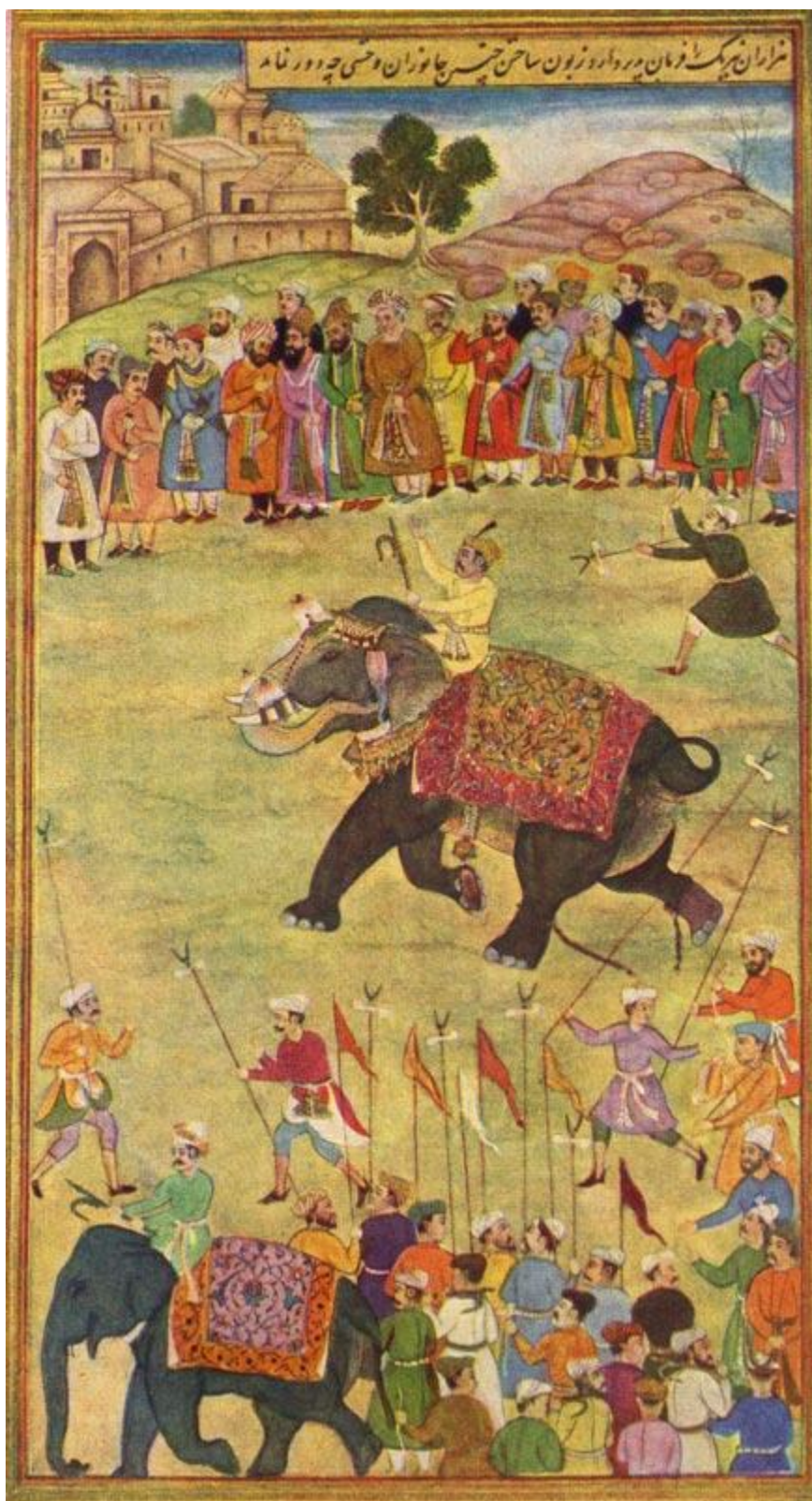
Еще более наглядно эти черты проявляются в миниатюрах рукописи мемуаров султана Бабура, переведенных на персидский язык при дворе Акбара одним из его приближенных во второй половине 16 в. Этим же временем датируются и миниатюры упомянутой рукописи, хранящейся ныне в Музее восточных культур в Москве.

В правление Акбара быстро развивается стенная и миниатюрная живопись. В новой столице императора, Фатехпур-Сикри, а позднее в Агре была создана большая мастерская, в которой работали различные мастера. В их число входило много персов, узбеков, арабов, но вскоре господствующее место заняли индийцы, привлекавшиеся из разных провинций северной Индии и соответственно обогатившие могольскую живопись местными индийскими традициями. Интересно отметить, что в это время нередко над одной миниатюрой работало несколько различных мастеров, из которых один, например, разрабатывал специально рисунок, другой решал колорит, третий участвовал исключительно в качестве портретиста. При высоком техническом и художественном уровне выполнения миниатюр это все же несколько нивелировало индивидуальные черты тех или иных авторов.

К 16 в. относится первый этап развития могольской миниатюры. Связь со среднеазиатской и иранской миниатюрой, как уже отмечалось выше, не помешало ей обнаружить своеобразные черты. Так, в отличие от миниатюры Среднего Востока, могольская характеризуется меньшей плоскостностью своего изобразительного решения. В трактовке человеческих фигур, в передаче животных видно стремление правдиво и непосредственно показать естественное движение, добиваясь жизненной выразительности и экспрессии, причем уже в ранней могольской миниатюре заметна тенденция выделить каждую отдельную фигуру, не боясь несколько повредить общему единству декоративной композиции. Если в миниатюре Среднего Востока изображение строго связано с цельной художественной системой линейно-ритмической и колористической организации, то в

могольской подобной системы нет. Передача определенного повествования, его действия и содержания выступает на первое место.

Элементы пространственного решения, нарушающего плоскостность изображения, также начинают проявляться в могольской миниатюре на первом этапе ее развития. И хотя они еще носят часто условный характер, соединяясь с элементами чисто плоскостного решения, замечательно то, что они связаны со стремлением как можно богаче и всесторонне показать иллюстрируемое событие или повествование. Динамичность всей композиции, живость и меткость в передаче как индивидуальных характеристик, так и человеческих взаимоотношений, точность изображения бытовых деталей, архитектуры, тонкий и свежий колорит — таковы основные отличия могольской миниатюры ее первого, раннего периода, в основном связанного с временем правления Акбара.



Падишах Акбар на слоне. Миниатюра из рукописи «Акбар-наме». Конец 16 в. Лондон, собрание Честер Битти.

Наиболее типичные миниатюры этого периода связаны с изображением различных эпизодов из жизни Акбара. Таковы миниатюры «Уставший Акбар» (илл. 148 б) и «Падишах Акбар на слоне» (илл. между стр. 216 и 217) из «Ак-бар-наме». Полные жизни и движения композиции выразительно иллюстрируют происходящее событие. Выделяемая обычно фигура Акбара является сюжетным центром композиции; к ней

направлено внимание всех изображенных персонажей, показанных с большим разнообразием и живостью. Кажется, что художник каждой деталью стремился подчеркнуть значительность, праздничность события, сохраняя при этом правдоподобие явления.

Важной особенностью развития могольского искусства является пробудившийся интерес к западноевропейской культуре. В 1580 г. явившаяся ко двору Акбара из португальской фактории в Гоа религиозная миссия, состоявшая из иезуитских священников, среди различных подарков преподнесла падишаху и произведения живописи. Позднее более или менее систематическое проникновение образцов европейской живописи в Индию, несомненно, оказало влияние на могольскую живопись, в частности на развитие портретного жанра. Воздействие европейского искусства еще больше усилилось при Джахангире. Так, дворец Джахангира в Агре был расписан целым рядом изображений сцен на христианские религиозные сюжеты, исполненных по европейским гравюрам, а также портретными композициями, показывающими самого падишаха, его семью и окружавших его придворных.

Своего дальнейшего развития могольская миниатюра достигает в первой половине 17 в., в правление главным образом Джахангира (1605 — 1627), который особенно покровительствовал этому виду искусства.

К этому времени относится второй период в истории могольской миниатюры. Для этого периода характерна смена исторических сюжетов, изображений массовых сцен и подробных иллюстраций хроник и мемуаров индивидуализированным портретом, сценами лирического или бытового жанра. Появляются изображения любовных сцен, гаремной жизни, купаний, пиршеств. В миниатюре распространяются гедонистические мотивы. Вместе с тем сильно возрастает интерес к личности человека, к его переживаниям. Все эти явления были ограничены в основном узким кругом дворцовой жизни, хотя в целом в 16 — 17 вв. впервые в истории индийского искусства наблюдается большая свобода художника в условиях веротерпимого двора Акбара и Джахангира *(Следует отметить, что от времени расцвета могольской миниатюры в индийской живописи сохранилось наибольшее число подписанных миниатюр и имен художников (до 145 при одном Акбаре).)*

Для этого периода развития могольской миниатюры характерны противоречивость и сложность, отражающиеся на ее художественном языке. Нельзя не отметить, что по сравнению с миниатюрой Азербайджана, Средней Азии и Ирана, а также могольской миниатюрой первого периода в нем большое значение приобретают элементы реалистического изображения природы и людей. Ряд прогрессивных по своей сущности тенденций, правда, не получивших последовательного развития, отличают могольскую миниатюру от всех остальных школ восточной миниатюры. Это в первую очередь относится к своеобразным изменениям в трактовке пространства. Так, если в ранних могольских миниатюрах первого периода все же еще во многом проявляются черты декоративности, выражавшиеся, например, в характерном условном совмещении различных точек зрения при изображении человека, окружающей природы и архитектуры, — то постепенно вырабатываются принципы более четко организованного пространства, деления его на планы, с использованием воздушной перспективы в построении пейзажных фонов. Однако при этом очень часто наблюдается искусственное совмещение этих верно и почти иллюзорно переданных фонов с совершенно плоскостным и условным первым планом, как бы распластанным в нижней половине миниатюры. В этом проявлялась известная эклектичность сочетания новых приемов изображения с устоявшимися традициями индийской живописи.

В колорите вместо яркой «красновости», связанной с воздействием миниатюры (Среднего Востока, большее применение получает сдержанная гамма, состоящая в основном из полутонов, что позволяло, в частности, передавать более точные пространственные отношения в пейзаже. Цветовая гармония в лучших образцах могольской миниатюры часто строится на преобладании белых, светло-серых, лиловых, песочных или зеленоватых оттенков, подчиненных единой тональности, играющей определенную роль в создании настроения произведения.

Вместе с тем подобный приглушенный колорит нередко ослаблял эмоциональное значение колористически напряженной и яркой гаммы, столь свойственной миниатюре первого периода. Часто рафинированность цвета подменяется вялостью общего колорита, тонкость цветовых отношений — бледной раскраской.

В композиции возрастает строгая ясность построения основных элементов изображения, решенных обычно плоскостно. Большую роль играет архитектура, как бы геометрически организующая в общем лишенный сильной динамики композиционный строй могольской миниатюры этого периода. В подобных довольно статичных композициях, в которых господствуют прямые линии и ничем не заполненные планы архитектурных плоскостей или неба, могольские мастера любили выражать настроение величавого покоя или лирической углубленности. Это свойственно в особенности изображениям сцен придворной жизни, а также многим фигурным портретам.

И все же могольская миниатюра была лишена перспектив дальнейшего развития. Ограниченность ее тематики в этот второй период развития, известная узость, бедность ее художественно-пластического языка и композиционного строя как бы заранее ставили пределы глубине и широте ее жизненного охвата и яркости передачи действительности. Даже в лучших образцах ощущаются определенная механичность и однообразие изобразительных приемов, словно могольский мастер боялся выйти за пределы установленных и как бы предписанных художественных норм. Элементы реализма в могольской миниатюре все же не смогли преодолеть иератичности и застылости художественной системы, свойственной искусству периода феодализма.

Лучшие достижения могольской миниатюры относятся к портретному жанру. С помощью тонкой лепки основных форм лица легкими оттенками цвета, а главное, острым и точным линейным рисунком могольские художники сумели создать галерею портретов как могольских падишахов, так и многочисленных придворных, в которых запечатлены наиболее характерные и выразительные индивидуальные черты.

Портретные изображения по большей части даны в профиль, реже в три четверти, причем рисунок фигуры несколько условен, обычно сохраняя плоскостной характер, так что позы портретируемых людей не отличаются большим разнообразием. Тщательный и слегка нюансированный контур, очерчивающий силуэт фигуры и профиль лица, отличается большой строгостью, придавая человеческому образу оттенок сдержанности и серьезности, а иногда известной важности. Это, впрочем, не препятствовало большой естественности и живости в изображениях самых разнообразных персонажей и характеров: правителей, сановников, воинов, музыкантов, придворных дам, танцовщиц, людей различной национальности (индийцев, персов, афганцев) и возраста — от цветущих юношей до глубоких стариков. Даже в пределах довольно однообразного типа официального портрета видна большая тонкость и меткость человеческой характеристики: опирающийся на палку хан Давран выглядит важным и хитрым, несколько самодовольным толстяком (илл. 150), молодой шах Голконды — меланхоличным и пресыщенным, наконец, падишах Аурангзеб — собранным, но холодным человеком и т. д.

Выразительным образцом индивидуализированного портретного изображения может, например, служить миниатюра («Придворный с соколом» (середина 17 в.) {илл. 147}). Трактовка образа отличается выразительностью и остротой характеристики. В изнеженности и пресыщенности холеного лица художник сумел разглядеть отпечаток внутренней неудовлетворенности и печали. С большой реалистической убедительностью нарисованы чувственные, слегка изогнутые губы, большие умные и чуть грустные глаза с приподнятыми бровями. Обращает внимание, как в пределах принятой условности изображения фигуры в профиль и лица в три четверти непринужденно и естественно передан поворот головы к зрителю. Высока и техника исполнения. Разнообразие линий, штриха, тонкие живописные контрасты прекрасно передают различную фактуру легких одежд, меховой отделки, тюрбана и черной бороды, оттеняющей бледное лицо.

Значительное место в могольской миниатюре этого периода занимают изображения дворцовых приемов, празднеств и гуляний, охоты, различных гаремных, бытовых сцен и т. д. Для изобразительного решения этих сюжетов характерна перспективно правильная трактовка пейзажа, в чем можно видеть некоторое европейское влияние. Однако точка зрения во многих случаях остается довольно высокой. Следует подчеркнуть, что центральное место в подобных миниатюрах занимают образы людей, часто показанных с большой остротой характеристики, в чем нельзя не видеть непосредственного воздействия портретной живописи. Хотя, как уже указывалось, в основном преобладало изображение придворной жизни, все же встречаются и отдельные зарисовки быта простого народа, отличающиеся замечательной меткостью и реализмом.

Ярким примером подобной реалистической трактовки жанра служит миниатюра «Группа слуг» из альбома Джехангира (17 в.) (илл. 148 а). Несмотря на условность расположения человеческих фигур в пространстве, каждая в отдельности изображена с необыкновенной жизненностью и правдоподобием. Характерно, что художник, словно чувствуя себя свободным от стеснительных оков придворного Этикета, показывает человека в свободном проявлении его чувства. Легко представить себе неудержимое веселье шутилой песни музыканта по выражению искреннего смеха на лице сидящего слева охотника. Совсем иная реакция у отдыхающего справа человека. Он слегка усмехается, но при этом напряженно сосредоточен, словно его не оставляет забота о предстоящих трудностях. Персонажи сидят прямо на земле во дворе, окружающая обстановка совершенно непритязательна, сзади виден уходящий вдаль пейзаж, нарисованный с такой же точностью и совершенством, что и фигуры людей. В случайной, казалось бы, мимолетной сценке художник сумел дать живые, лишенные какой-либо идеализации характеристики людей низших каст.

Могольские миниатюристы уделяли внимание разработке сюжетов с ночным освещением, создавая эффектные по колориту композиции. Фигуры людей, обычно без теней, отчетливо выделены и воспринимаются так, как будто они ярко освещены. Большого совершенства достигли могольские миниатюристы в изображении животных, птиц, растений. Выдающимся мастером этого жанра в 17 в. был Мансур, иллюстрировавший ряд рукописей, посвященных описанию растительного и животного мира. Безукоризненно точными линиями рисует он птиц, тончайшими штрихами и нежными переходами цвета вырисовывая детали их оперения, например в изображении индюка, сокола или журавлей.

Изображения животных и птиц, оставаясь плоскостными и почти лишенными светотени, однако, всегда отличаются величайшей точностью передачи и представляют собой своего рода «портреты» в этом жанре. Характерным в этом отношении является изображение зебры, также принадлежащее Мансуру (илл. 149). Обращают на себя внимание тщательно нарисованные полосы на зебре, являющиеся изысканным декоративным узором и в то же

время несомненно сделанные по наблюдениям с натуры, о чем говорит различный характер полос на туловище, ногах, шее и т. д. Слегка повернутая голова придает живость и легкое движение статичной позе зебры.

Могольская миниатюра занимает в истории средневековой восточной миниатюры совершенно своеобразное место. В попытках по-новому решить проблему изображения трехмерного пространства, например деления его на планы, в реалистической трактовке пейзажных фонов и, наконец, в том значении, которое получает портрет как самостоятельный жанр, проявляются реалистические по своему характеру тенденции. Не всегда органически входя в художественное целое миниатюры, подчас противореча плоскостному, декоративному ее характеру и традиционной условности, эти черты свидетельствуют о глубоких сдвигах, намечавшихся в изобразительном искусстве позднесредневековой феодальной Индии. Однако эти тенденции так и не получили полного своего развития, поскольку в том специфическом виде живописи, каким была миниатюра в эпоху феодализма, возможности развития реалистических тенденций были крайне ограниченными.

Расцвет могольской школы миниатюры способствовал развитию ряда местных живописных школ в 17 — 18 вв., когда с упадком Могольской державы начинают усиливаться отдельные феодальные княжества.

Обычно эти школы обозначаются собирательным термином «раджпутская» миниатюра.

Под раджпутской миниатюрой подразумевается миниатюра Раджпутаны, Бундельканда и гималайских областей Пенджаба.

Хронологически раджпутская миниатюра относится к периоду с конца 16 по II) в. Раджпутская миниатюра разделяется на ряд местных школ, раджастанскую (Раджпутана и Бундельканд) и Пахари; к последней относятся школы Басоли, Джамма и другие местные школы горных княжеств к западу от реки Сетледж и школа Кангра, охватывающая живопись горных княжеств к востоку от Сетледжа.

Раджпутская миниатюра иллюстрирует многочисленные сюжеты из индийской литературы и поэзии, в частности «Махабхарату» и «Рамаяну», и главным образом легенды о Кришне и связанные с ними циклы повествований, по большей части лирического, любовного характера.

Следует отметить, что почитание Кришны, хотя и существовавшее в Индии с древних пор (например, в «Махабхарате»), примерно начиная с 15 — 16 вв. получает самое широкое распространение. Именно в это время с образом Кришны в среде земледельческих и, в частности, пастушеских каст связываются новые религиозные идеи, о распространении которых в эпоху позднего средневековья говорилось выше. Если в прошлом Кришна как воплощение бога Вишну был прежде всего смелым воином и искусным политиком, то теперь Кришна выступает в образе пастуха, защищающего простой народ от зла и живущего среди природы, с пастухами и пастушками. Круг тем и настроений, связанных с Кришной, неразрывно соединяется с чувствами и переживаниями любви к другим людям, верности своей возлюбленной и нежных радостей жизни.

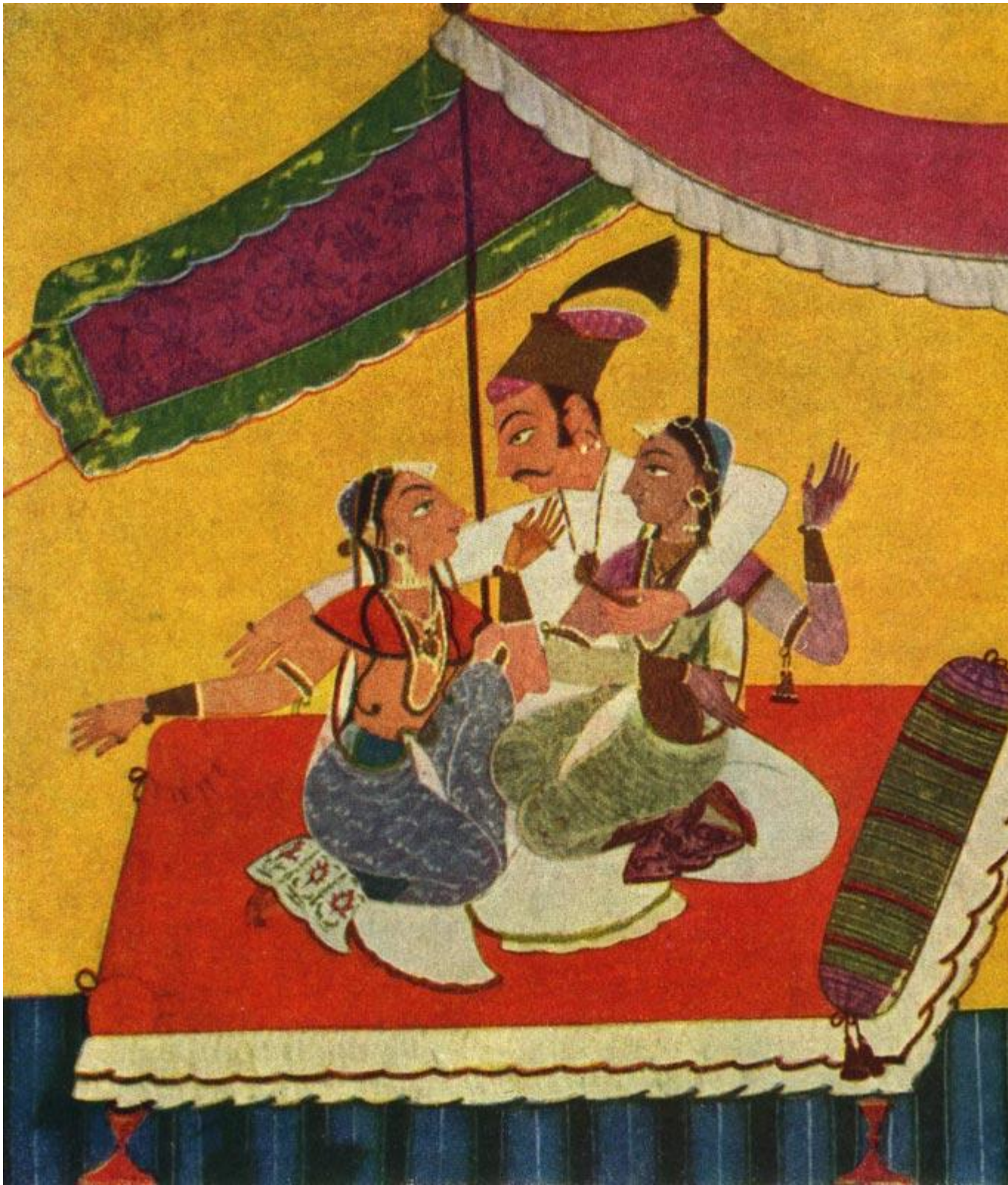
Образ Кришны имел большое распространение в бурно развивавшейся литературе на языке хинди. В ней миф о герое-пастухе претворился в символ всеобщей любви, преодолевающей границы кастовой морали. Кришна стал излюбленным образом народной

лирической поэзии на хинди. Большое значение имела также близость Кришны к животным, к природе, интимное проникновение в ее тайны.

В раджпутской миниатюре тема не знающей препятствий любви Кришны и пастушки Радхи является одним из излюбленных мотивов, часто варьируемых в многочисленных композициях. Образ индийской женщины нашел тонкое воплощение в поэтическом облике кроткой Радхи. Но главным является то общее лирическое, несколько идиллическое настроение, которое пронизывает весь образный и поэтический строй миниатюры. Еще более утонченное и поэтическое выражение эти черты находят в другом своеобразном жанре раджпутской живописи, так называемых «рагинях» — изображающих различные музыкальные мелодии и связанные с ними поэтические и эмоциональные состояния (илл. 151).

Ассоциируемые с различными временами года «рагини» с большой тонкостью и музыкальностью передавали различные любовные ситуации, связанные с разлукой или встречей возлюбленных. Разнообразные по трактовке и лирической тематике, а также по названиям «рагини» создавались в разных областях Индии.

Опираясь на древние традиции стеной монументальной живописи, а также под воздействием фольклорных мотивов раджпутская миниатюра своим условно-декоративным решением сначала напоминала джайнскую миниатюру из Гуджарата. Постепенно, к 17 в., вырабатываются ее характерные черты, связанные прежде всего со стремлением ярче и понятнее выявить изображаемую тематику. При этом усиливаются черты эмоциональности и лирической взволнованности в образной трактовке сюжета. Характерно, что если в 16—17 вв. в могольской миниатюре проявляются тенденции к темам чисто светского характера, что способствовало усилению интереса к окружающей действительности, например в портрете, то в раджпутской живописи тематика почти исключительно ограничивалась религиозными и эпическими мотивами. Зато в ее художественной трактовке все отчетливее проявлялись черты романтического и лирического переживания, тонкое чувство природы. Но даже позднее, когда мастера раджпутской миниатюры смогли создавать сложные композиции с тщательно прорисованными отдельными человеческими фигурами людей и животных, деревьями, архитектурными деталями (к чему сказывалось воздействие могольской миниатюры), общий живописный строй всегда оставался декоративным. Для раджпутской миниатюры в ее наиболее самобытных образцах, свободных от воздействия могольской миниатюры, характерен подчеркнутый контур, условная, плоскостная трактовка как человеческой фигуры, так и окружающих предметов; наиболее сильной ее чертой является колорит, выдержанный, как правило, в чистых насыщенных цветах. Цвет в раджпутской миниатюре обычно локален.



Жанровая сцена. Миниатура. Конец 17 в. Лондон. Музей Виктории и Альберта.

Типичным примером может служить миниатюра «Любовная сцена», относящаяся к концу 17 в. (школа Басоли). Звучный аккорд желтого фона, красных и темно-синих аксессуаров контрастирует с мягкими и нежными оттенками условно, но выразительно нарисованных фигур. На первом месте здесь не малозначительный сам по себе сюжет, заимствованный из любовной литературы 13—14 вв., а его чисто декоративное, мажорное по своему колористическому строю лирическое претворение.

Расцвет раджпутской миниатюры относится к 18 — началу 19 в. в школе Кангра. Под влиянием могольской живописи в миниатюре усиливаются черты реалистичности, например в изображении природы, в жанровом характере отдельных сцен. Вместе с тем становится более изощренным и декоративное мастерство художников, что отражается в колористической изысканности, утонченности и сложности линейного ритма лучших произведений этого периода.

Замечательным образцом произведений школы Кангра является миниатюра «Возвращение Кришны со стадом» (Бостон, Музей изобразительных искусств) (илл. 152). Кришна, легендарный пастух, играя на флейте, гонит стадо коров по улицам города; мальчики, его окружающие, женщины, столпившиеся у окон или несущие кувшины с водой, радостно приветствуют его. Изображение носит, по существу, чисто жанровый характер, ибо показано каждодневное событие. Вместе с тем общее внимание действующих лиц по отношению к Кришне, как бы образно отражающее идею обожания божества (бхакти), вносит в жанровость миниатюры характерную ноту лирического переживания.

При помощи декоративного приема — противопоставления спокойных широких прямоугольных планов архитектуры зданий, их светлых стен ритмическому повтору пестрых силуэтов коров, ярким пятнам человеческих фигур — в миниатюре достигаются большая живость и непосредственность изображения. Отличающиеся грациозностью силуэтов и пластичностью рисунка женские фигуры как бы сплетаются, например в группах, прикинувшись к окнам, в яркие букеты, оживляющие ровные плоскости стен, домов. В то же время некоторые детали имеют характер наблюденных в жизни, в частности живые изображения коров, дальний план, где показаны старики, смотрящие из окон, женщины, гонящие часть стада, и т. д. Однако характерно, что эти детали мало связаны с основной темой Кришны и носят побочный характер, нисколько не противореча декоративному строю миниатюры.

Более обобщенно и декоративно решаются в миниатюрах Кангра идиллические мотивы, связанные с лирическими взаимоотношениями Кришны и кроткой Ратхи, а также «рагини». В этих миниатюрах большое значение получает образ природы, переданный с большой поэтичностью и тонким лиризмом.

Своеобразно раскрываются, как, например, в миниатюре «Кришна, побеждающий нагу Калию», более драматические темы. В показе напряженного момента борьбы сквозит некоторая театральность, например в левой группе, где победитель, словно танцор, расставив йоги, поднимает вверх нагу Калию, а окружающие его в мольбе о пощаде прекрасные нагини своими пластичными позами напоминают танцовщиц. Четкая изогнутая линия берега озера как бы отделяет сцену от зрителей — группы пастухов и пастушек — гопи, взволнованно, с бурным сочувствием следящих за борьбой Кришны.

В конце 18 в. художественный уровень раджпутской миниатюры значительно падает, постепенно она сливается с народным лубком преимущественно культового содержания.

Трудно переоценить значение декоративно-прикладного искусства в средневековой Индии. Для монументальной архитектуры, столь обильно украшенной резьбой и орнаментикой, деревянной и каменной, оно имело важнейшее вспомогательное значение. Иными словами, декоративно-прикладное искусство в большой мере можно считать одной из существенных частей синтетического единства архитектуры и ее оформления — единства, нерасторжимого в искусстве Индии.

Однако что касается образцов прикладного искусства как такового, то в этом отношении средневековая Индия не богата сохранившимися произведениями. И если, например, в гончарном производстве известную роль могло сыграть религиозное предубеждение, требующее уничтожения «оскверненной» использованной посуды, то даже в ткачестве наиболее ранние образцы датируются лишь 16—17 вв. Роскошь придворных одежд периода Великих Моголов, шелковых и парчовых, расшитых золотой и серебряной нитью, некогда затмевала своим блеском и красотой другие дворы восточных государств. Знаменитые шерстяные кишмирские шали с изящной тончайшей золотой и серебряной вышивкой изысканного растительного орнамента могут служить одним из наиболее ярких образцов поздне-средневекового индийского ткачества (илл. 153). Гончарное и ювелирное искусство, работы по металлу, дереву, слоновой кости и другие многочисленные отрасли декоративно-прикладного искусства сохранили свои традиции до нашего времени.

Искусство средневековой Индии развивалось на протяжении целого тысячелетия и отличается почти необъятным по своему художественному богатству и многообразию материалом. Многие достижения искусства различных периодов — результат творчества многочисленных народов Индии — принадлежат к самым замечательным явлениям мирового искусства средневековой эпохи. Таково пещерное и скальное зодчество 7—8 вв. центральной и южной Индии, храмовое зодчество 10—13 вв. северной и южной Индии и, наконец, отдельные достижения искусства позднего средневековья, как Кутб-Минар и Тадж-Махал в архитектуре, а также некоторые произведения миниатюры вплоть до начала 19 столетия. Эти достижения в большинстве своем относятся к религиозному искусству. Однако, несмотря на целый ряд культовых и канонических ограничений, в них ярко отразилось национальное своеобразие художественной культуры индийского народа. Крупнейшие произведения средневекового искусства Индии не уступают лучшим образцам средневекового искусства Европы и Азии и принадлежат к бессмертным творениям человеческого гения всех времен и народов.

Искусство Непала

О.Прокофьев

Необычное географическое положение Непала во многих отношениях обусловило своеобразие его исторического и культурного развития. Расположенный в наиболее гористой части Гималаев (Гималайский хребет составляет северную границу страны), Непал отличается контрастностью своего рельефа: глубоких долин и восьмикилометровых вершин. Отсюда происходит неприступность страны, замкнутость развивающихся в долинах Непала художественных культур, устойчивость традиций, восходящих к глубокой древности.

И все же местоположение Непала, граничащего с северной Индией и Тибетом, на скрещении хотя и трудных, но кратчайших караванных путей между двумя крупнейшими державами Азии — Китаем и Индией, — отразилось на развитии его культуры и искусства, определило большой удельный вес индийских и тибетских влияний.

Жизнь народов, с древности населявших Непал, протекала в основном в пределах узких долин, расположенных между хребтами Больших и Малых Гималаев. Наибольшее значение имеет плодородная долина Катманду. Здесь расположены три основных

больших города: Кантипур (Катманду), Лалитпур (Патан) и Бнкта-пур (Бхадгаон), в которых сконцентрированы главные памятники зодчества средневекового Непала.

Данные об истории и культуре древнего Непала крайне скудны и расплывчаты, смешиваясь с чисто легендарными сведениями. Однако религиозные предания о пребывании Будды в Непале и паломничестве древнеиндийского императора Ашоки, с именем которого связывается создание многочисленных ступ, свидетельствуют о раннем зарождении монументального зодчества, возможно, еще до нашей эры. Две ступы: центральная часть храма Швайямбхунатх и Бодхнатх вблизи Катманду — вероятно, имеют и своей основе древнюю постройку.

Дату их перестройки относят предположительно к 8—!) вв. н. э. или к более раннему времени. Для ступ характерна высокая башня, поставленная на простое полусферическое по форме тело ступы. Это придает ступе по сравнению с ее индийским прообразом большую стройность и легкость.

Ступа Бодхнатх (илл. 164 а) имеет в основании массивную квадратную платформу, снаружи спускающуюся в виде ряда открытых террас с небольшими декоративными башенками по углам. Террасы, так же как и слегка уплощенная полукруглая часть ступы, почти лишены декоративных украшений, что придает сооружению черты сурового величия и мощи.

Совершенно своеобразной является кубическая часть, венчающая ступу башни. С каждой из сторон посередине она украшена рельефными изображениями двух человеческих глаз, сделанных из инкрустированного металла и слоновой кости. Это глаза «всевидающего», глаза Будды, символически поставленные над небесным сводом — телом ступы. Станный эффект огромных глаз, как бы не выпускающих из поля зрения человека, подошедшего к ступе и обходящего ее кругом, не имеет себе подобных во всей архитектуре Азии. Отдаленную аналогию с изображением глаз в непальских ступах можно найти лишь в скульптурных ликах храмов Байона в Камбодже.

Выше располагается пирамидальная часть башни, состоящая из тринадцати уменьшающихся кверху уступов-ярусов, символизирующих тринадцать божественных небес. Башня увенчана легким павильоном с круглым барабаном — изящной конструкцией, представляющей собой оригинальное развитие традиционного зонтичного навершия индийской ступы.

К 6 в. культура и искусство Непала достигли высокого уровня развития, испытывая влияние Индии периода Гуптов.

К 7 в. относятся описания Непала и его цветущих городов китайскими путешественниками (Сюань-цзаном и др.). Так, в одном из описаний говорится о «семиэтажной башне в середине двора, крытой медными пластинками». В описании отмечается также, что во дворце «ограды, решетки, колонны, балки — все орнаментировано и украшено драгоценными камнями» и что «дома построены из дерева, а стены покрыты резьбой и расписаны». Таким образом, уже в первом тысячелетии в Непале обнаруживаются традиции богатого оформления деревянной архитектуры, вплоть до простых жилых домов — традиции, столь развитые в средневековье и в наше время.

Ко второй половине первого тысячелетия относится воздействие культуры и искусства Непала на Тибет. Через Непал проник в Тибет буддизм. Первый буддийский монастырь в

Тибете — Джокан — был построен непальскими строителями к 7 в. К этому времени относится совместный поход войск Тибета и Непала и Индию на Магадху.

Время с 13 по 18 в. в правление династии Раджа Малла является периодом расцвета средневекового искусства и архитектуры Непала. К 15 в. относится разделение Непала на несколько отдельных феодальных княжеств, ведущих борьбу за преобладание. В религии Непала господствует тантризм — развитая форма позднего буддизма, в которой очень сильно воздействие индуизма.

К этому времени относится рост городов — столиц княжеств, характер планировки которых является типичным для Непала. Центром или, вернее, основой города являлся первоначально воздвигавшийся княжеский дворец, или дарбар. Вокруг дворцовой площади, обычно перед центральной мощеной площадью, строились главные храмы и административные здания. Жилые кварталы живописно разрастались без строгой системы планировки вокруг центральной части.



[Карта. Непал.](#)

Характерным типом буддийского храма становятся сооружения, по своему внешнему облику сходные с китайской пагодой благодаря силуэту, образуемому далеко выступающими крышами над каждым этажом. Подобно ступе, храмы являлись предметом поклонения, воплощая собой жилище бога на земле и одновременно его тело. Отсюда малое значение внутреннего помещения, сведенного к небольшому святилищу. Расположенные кругом храма дворы служили для религиозных процессий и церемоний.

Одним из лучших примеров непальской архитектуры типа пагоды является храм Бхавани в Бхадгаоне, созданный при Радже Бхупатиндра Малла в 1703 г. (илл, 154 6). Стройное здание с пятью уменьшающимися кверху квадратными крышами поставлено на каменное пирамидальное основание, которое в свою очередь разделено на пять уступов, прорезанных входной лестницей посередине. Храм посвящен тайному божеству тантризма, облик которого остается скрытым от людей.

Щедрое декоративное украшение и разработка деталей непальской архитектуры полны неистощимой изобретательности. Замечательны в этом отношении, например, храмы Ченгу-Нараян, Мамнатх в Патане и т. д. У входов обычно поставлены большие металлические фигуры грифонов. Над дверьми и окнами находятся тяжелые тимпаны, деревянные или из позолоченного металла — обычно подковообразной формы, — на которых высечены изображения буддийских или индуистских аллегорий. Особенным богатством резьбы отличаются деревянные шодпорки далеко выступающих крыш.

Искусная резьба покрывает также и колонны храма. Эффектна и сама расцветка здания, состоящая из сочетания темно-красного кирпича с более светлыми черепичными крышами (иногда покрытыми сверкающей листовой медью) и дополненная светлой окраской деревянных деталей. Характерным украшением храмов является множество свисающих с крыш звенящих колокольчиков.

Своеобразный облик у непальского храма башнеобразного типа, характерным примером которого является храм Кришны в Патане, а также храм Кришны в Бхадгаоне. Построенный по принципу индийской шикхары, он тем не менее отличается от нее целым рядом особенностей. Храм, лишенный окружающих помещений «мандапа», поставлен на уступчатое основание. Нижние этажи окружены характерными для этого типа непальского храма аркадами с восьмигранными колоннами. У колонн сложно разработанная капитель. Выше — широкий каменный фриз со скульптурными рельефами, изображающими эпизоды из легенд о Кришне. Силуэт башни имеет несколько вытянутый, остроконечный характер.

Высоким художественным уровнем отличается также и гражданская архитектура Непала. В ее планировке повторяется традиционная схема открытого двора, замкнутого жилыми строениями. Но доминирующей ее особенностью являются красочность и пестрота наружного оформления зданий. Здесь ярко проявляются народная фантазия и изобретательность декоративного мастерства непальских ремесленников, традиции которых живы до сих пор. Непальские жилые дома замечательны своими выходящими на улицу фасадами и изысканно украшенными стенами и окнами. Особенно щедро оформление последних: верхние и нижние горизонтальные части, обильно покрытые деревянной резьбой и металлическими украшениями, далеко выступают за пределы окон. Тонко вырезаны также и решетки окон. Дома пестро и причудливо расцвечены и украшены свисающими звенящими колокольчиками, светильниками. Каждая деталь говорит не только о замечательном мастерстве непальских ремесленников, оригинально использующих дерево, металл, их фактуру, цвет и т. д., но и о декоративном понимании утилитарных деталей, как, например, водосточной трубы, сделанной в виде фантастического чудовища.

Дворцовая архитектура Непала отличается размахом, роскошью и богатством деревянной резьбы и украшений как колонн и обширных интерьеров, так и дверей, окон, карнизов и т. д. Наиболее известен так называемый Дворец пятидесяти окон в Бхадгаоне, имеющий 99 дворов (закончен в 1697 г.) с эффектными «золотыми дверями» главного двора, заключенными в красно-кирпичном пилоне, с большим золоченым килевидным тимпаном над ними и изящной венчающей металлической крышей.

На дворцовой площади в Бхадгаоне высится десятиметровая монументальная колонна с коленопреклоненной фигурой Раджи Бхупатиндра Малла. Металлическая позолоченная фигура стоит на львином троне под остроконечным церемониальным зонтом и повернута прямо к золотым дверям дворца. Восходя к древним прототипам, к буддийским стамбхам, подобные непальские колонны служили как бы зримым утверждением власти феодального правителя. Аналогичные колонны устанавливались на центральных площадях непальских городов и несли на своей массивной круглой лотосовидной капители условно трактованную металлическую скульптуру, изображавшую князей Малла (нередко с семьей), а иногда — просто религиозные символы.

В средневековой скульптуре Непала главное место принадлежит бронзовой пластике. Наиболее ранние образцы датируются 13—14 вв. Вначале непальская бронза испытала сильное воздействие металлической скульптуры северо-восточной Индии (Бенгалии)

времени династии Пала, 12 в., в свою очередь исходившей из позднегуптского искусства. Отсюда преобладание канонизированных образов, связанных с усложненными формами позднего буддийского культа. Вместе с тем для лучших образцов непальской пластики характерна изящность форм, а подчас и большая экспрессия и динамика, наполняющая в целом каноническое изображение жизненной убедительностью. Своеобразна также склонность к орнаментально-декоративному насыщению скульптуры, ее деталей, в чем отражается свойственная всей непальской художественной культуре звучная заостренно экспрессивная декоративная красочность.

К ранним образцам бронзовой скульптуры 13 — 14 вв. относится фигура боди-сатвы Падмапани из Бостонского музея (илл. 155 а), являющаяся одним из лучших примеров непальской бронзы. Скульптура отличается пластичностью и тонкостью проработки формы, живостью передачи легкого движения, пронизывающего всю фигуру. Типичным для непальской бронзы является употребление инкрустированных украшений и драгоценностей из бирюзы и гранатов, вставленных в пояс, браслеты, тиару.

Другим замечательным примером непальской скульптуры является сидящая женская фигура (илл. 155 б), отличающаяся простотой и изяществом движений и естественностью позы. Образцом скульптуры, тесно связанной с фантастическими сторонами народного фольклора, а также сумрачной экстатичностью обрядов — мистерий тантрийского культа в Непале, является бронзовая статуя Дакини («шагающая по воздуху»), находящаяся в музее Гимэ в Париже. Отличаясь необычайной экспрессивностью движения энергично сопоставленных геометрически условных объемов тела, скульптура впечатляет выразительностью, грозным и волнующим образным решением. ЭТОМУ способствует контраст движения изогнутых рук и вывороченных в беспокойном напряжении ступней и пальцев ног с гневной маской лица с искривленными красными губами, оскаленными зубами и широко открытыми инкрустированными глазами.

При дальнейшем своем развитии бронзовая скульптура Непала оказала влияние на тибетскую (*Многие бронзовые статуэтки изготавливались в Непале для Тибета. Об этом свидетельствуют двойные надписи (на двух языках) на скульптурах.*), но в то же время изменилась и сама, отразив некоторое воздействие китайского и тибетского искусства. В скульптуре с 16 в. усиливается декоративный элемент, и одновременно скульптурная форма становится менее пластически сочной и жизненной. Тыловая сторона скульптуры часто делается плоской, не объемной.

Непальская средневековая живопись сохранилась главным образом в виде отдельных образцов миниатюры (наиболее ранние из которых относятся к 10—12 вв.), обнаруживающих первоначально отдаленное сходство с гуджаратской школой. Непальскую миниатюру отличает рбычно плоскостно-декоративное решение; краски яркие, локальные; большое значение имеет линия, плавным и мягко извивающимся контуром охватывающая условно-обобщенный силуэт человеческой фигуры (Тара из рукописи 12 в., Бостонский музей). К 11 в. относятся рукописи на пальмовых листьях, в которых религиозные тексты чередуются с небольшими изображениями буддийских святых, сцен из легенд и т. д. Миниатюры исполнены четкой линией (красным контуром) и расцвечены водяными красками — пятью предписанными каноном цветами — белым, синим, красным, желтым и зеленым.

К 12 — 13 вв. относится миниатюра с изображением четырех эпизодов джата-ки Вессантара (иллюстрация одного из воплощений Будды). Показанные сцены отличаются динамикой, по пластичности передачи движения (например, в фигуре слона) и по живости изображения повествования напоминая живопись Аджанты.

Своеобразный раздел средневековой живописи Непала составляют «шандала» — магические круги. В них человеческие фигуры вместе с разнообразными декоративными мотивами вписаны в довольно сложные геометрические фигуры, составляя в целом своего рода орнаментально-символическое изображение.

Начиная с 16 в. непальская живопись испытывает воздействие раджпутской и отчасти могольской миниатюры.

В целом для последующей истории искусства Непала характерно сохранение постепенно вырождающихся средневековых форм искусства, сохраняющихся вплоть до 20 века.

Ведение в искусство Юго-Восточной Азии

О.Прокофьев

Искусство Юго-Восточной Азии отличается необыкновенным богатством и многообразием своей оригинальной художественной культуры, по значению не уступающей искусству и культуре Индии, Ирана и других крупнейших очагов цивилизации азиатского континента. Однако во многих исследованиях искусство стран Юго-Восточной Азии определялось главным образом как результат непосредственного воздействия индийских образцов. Появление замечательных произведений искусства и архитектуры в этих странах объяснялось воздействием?! индийских прототипов, без которых создание этих произведений казалось бы невозможным. Для обоснования этих положений считалось, что возникновение многочисленных государств в этой части Азии было вызвано проникновением в эти области Индии, развернувшей их активную колонизацию. Кроме того, во главу угла ставилось распространение религиозных верований, приносимых прежде всего буддийскими миссионерами в первые века до и после начала нашей эры, а впоследствии сопровождавшихся появлением брахманских культов. Религии Эти брали всегда начало в Индии, и, следовательно, религиозное искусство несло индийские художественные принципы, эстетические воззрения, каноны.

Подобная точка зрения вела к чрезмерному преувеличению фактов воздействия индийских элементов на искусство некоторых областей Юго-Восточной Азии. Местные художественные традиции, внутренние исторические закономерности развития культуры данных народов почти не исследовались. В результате создавалось искаженное представление об искусстве, носившем в основе своей самобытный характер. Отсюда подчас противоречивые утверждения, с одной стороны, о его некоторой провинциальности, а с другой — своего рода полупризнание отдельных произведений как значительнейших явлений не только в искусстве азиатского континента, но и в мировом искусстве в целом.

Пробуждение национального самосознания в наши дни в ряде стран Юго-Восточной Азии, освобождение их от колониального ига пробудило подлинный глубокий интерес этих народов к своему историческому прошлому, к собственной культуре и привело к серьезному исследованию древних исторических и литературных источников. В результате изучения национальных культур и искусств этих стран наметились пути к преодолению односторонности, нередко присущей западноевропейскому искусствознанию. Однако многие проблемы возникновения и развития искусства еще до

сих пор не разрешены. Так, например, отдельные периоды, связанные с зарождением и существованием ранних государств, в особенности на рубеже нашей эры, до сих пор остаются неясными.

Все же сохранившееся до нашего времени большое число художественных памятников, письменных источников и т. д. ряда государств средневековой Юго-Восточной Азии дают яркое представление о масштабах и значении этих крупнейших некогда цветущих цивилизаций, внесших значительный вклад в развитие мировой культуры. Они представляли собой большие державы, распространявшие свое владычество на огромные по протяжению территории и сохранявшие его в течение столетий.

Расположенные на глубоко изрезанном побережье Южной Азии на крупнейших в мире архипелагах, они находились на скрещении важнейших морских торговых путей, соединявших арабский мир, Иран и Индию с Дальним Востоком - Китаем и Японией (как, например, Цейлон, Индонезия), или на главных сухопутных артериях, соединявших Индию и Китай (как, например, Бирма, Камбоджа, Вьетнам, Лаос). Таким образом, нет ничего удивительного в том, что иногда на развитие художественных культур этих стран могла оказывать заметное влияние Индия. Так же бесспорное влияние китайской культуры можно ощутить в искусстве Вьетнама, Лаоса и Таиланда.

В более ранний период, то есть на протяжении первого тысячелетия нашей эры, сильнее было выражено влияние Индии. Это в первую очередь было связано с некоторыми особенностями этнического происхождения народов, в эпоху средневековья населявших области Юго-Восточной Азии. Они принадлежали к индоевропейской, монгольской и малайско-полинезийской расовым и языковым группам. Большая часть их в первой половине первого тысячелетия до нашей эры начала свое продвижение с окраин Тибета на юг, через Индокитайский полуостров, вплоть до островов Индонезийского архипелага. На своем пути они либо оттесняли аборигенов, либо сливались с ними в единую народность. Уже к первым векам нашей эры культура пришельцев достигла сравнительно высокого уровня. Им были знакомы сложная ирригационная техника террасового возделывания риса и обработка металла; успехи малайских племен по завоеванию Зондских островов были бы невозможны без большого опыта в кораблестроении. Наконец, народы Юго-Восточной Азии имели в то время уже, по-видимому, достаточно развитые литературу и искусство.

Последний факт подтверждается той быстротой, с которой эти народы ассимилировали элементы индийской культуры, стоявшей в первые века нашей эры на чрезвычайно высоком уровне. Бурное развитие искусства этих народов уже на первых порах их соприкосновения с Индией свидетельствует о том, что новые художественные принципы нашли подготовленную для своего развития почву.

С другой стороны, определенное значение имели и волны иммиграции из Индии в разные исторические периоды, а также миссионерство (первые сведения относятся к правлению Ашоки, 3 в. до н. р.), значение которого, впрочем, не следует чрезмерно преувеличивать. Наконец, нельзя забывать и об активной колонизации, проводившейся начиная с 3 в. до н. э. и в течение всей второй половины первого тысячелетия нашей эры государствами южной Индии, главным образом Нагаврами и Чолами. Связи с индийской культурой носили длительный характер, но не были непрерывными. Если их значение нельзя преуменьшить, то все же они не играли решающей роли в развитии собственного искусства стран Юго-Восточной Азии. В некоторых случаях индийское искусство смогло ускорить процесс развития местных культур, способствовать расширению художественных представлений и средств выражения в изобразительном искусстве и

архитектуре. Но развитие местных художественных культур шло по своим собственным законам, связанным с особенностями исторического развития каждой из этих стран в отдельности.

Если в первой половине первого тысячелетия нашей эры их искусство (за исключением Цейлона) еще не имеет ярко выраженного самобытного стиля, то уже с 8 вв. в Индонезии, Камбодже, Вьетнаме (Тямпа), Бирме (государства Пию и Мои) зарождаются крупные местные центры со своей собственной, оригинальной художественной культурой. С этого времени можно главным образом говорить о внутреннем взаимодействии этих культур между собой, о влиянии более сильных, как, например, кхмерской на раннюю тайландскую или, позднее, тайландской на лаосскую и т. д. При этом следует учесть, что многие общие черты в искусстве и культуре ряда стран Юго-Восточной Азии были связаны общностью социально-экономических условий их развития, сходством исторических судеб, аналогичностью процессов расцвета и упадка их искусства.

Одной из важных особенностей социальной истории стран Юго-Восточной Азии была недолговечность и относительная неразвитость рабовладельческих отношений. Сложение же феодальных отношений происходило почти одновременно с поздними стадиями родового общества. Это обстоятельство имело огромное значение в истории средневековой культуры стран Юго-Восточной Азии. В самой своей основе, при зарождении и первоначальном развитии она опиралась и исходила из культуры местных племен, стоявших еще на родовой ступени развития.

Отсюда ее свежесть, непосредственность, в которой ярко ощущается пульсация народного творчества, фольклорного начала. Отсюда большое значение той экспрессивной фантастики, которая отличает искусство Юго-Восточной Азии, большой удельный вес анимистических представлений, находящих свое отражение даже в наиболее зрелых памятниках феодальной культуры.

В Индии средневековое искусство носило в общем гораздо более «ученый» характер, что было обусловлено наличием большого пласта предшествовавшей высокоразвитой рабовладельческой культуры. Индия выработала специфическую социально-экономическую систему, которая опиралась на строгое деление общества на касты. В странах Юго-Восточной Азии эти черты были выражены в значительно более слабой степени. Искусство здесь оставалось полным своеобразного «фольклорно-варварского» начала, придававшего ему неповторимую свежесть фантазии, остроту и разнообразие мотивов и т. д.

Не во всех странах эта особенность была выражена в одинаковой степени. Так, искусство Цейлона имело свою историю развитого рабовладельческого общества, тесно связанную с древнеиндийской. Отличались друг от друга по своему характеру художественные культуры стран Индокитайского полуострова и Индонезийских островов, имевшие несколько различные пути исторического развития.

В архитектуре раннего периода указанных стран преобладало деревянное строительство, ведущее свое происхождение с древних времен и аналогичное по характеру раннему деревянному зодчеству Индии. Первые образцы каменной архитектуры начиная с 6 — 7 вв. н. э. воспроизводят основные деревянные прототипы. Отсюда некоторое сходство ранних простейших каменных храмов-целл Камбоджи, Индонезии с некоторыми монолитными скальными храмами — ратхами Мамал-лапурама 7 в. в Индии. Но в

дальнейшем в архитектуре Юго-Восточной Азии вырабатывается своеобразный тип башенного храма, по-своему варьируемого в каждой стране.

Обычно это имеющее малоразвитое внутреннее помещение архитектурное сооружение, занимающее важное место в созданных в то время крупных ансамблях. Оно развивается в различные по своему художественному облику здания: чанди в Индонезии, прасат в Камбодже, калан в Тямпе (Вьетнам). Характерно, что в своем высшем развитии этот тип, например кхмерские башни в храме Ангкор Вата (12 в.), по своей форме и архитектурным деталям резко отличается от современного ему типа индийской шикхары (как южной, так и северной Индии), несмотря на сходные конструктивные принципы, например аналогичное деление верхней части на уменьшающиеся кверху этажи и т. д.

Так же своеобразны и отличны от индийских образцов и ступы, игравшие важную роль в архитектуре Цейлона, Бирмы, Индонезии, Таиланда и Лаоса. Простая полусферическая форма индийской ступы сильно видоизменяется — от коло-колообразной на Цейлоне до вытянутой и увенчанной высоким заостренным шпилем в Бирме и, наконец, столь многообразной по своей форме в лаосском тхате.

Боробудур (Индонезия), а также архитектурные ансамбли Камбоджи 12 — 13 вв. — Ангкор Ват и Байон — принадлежат к крупнейшим достижениям средневекового искусства Азии и всего мира. В них, и в первую очередь в Ангкор Вате, впервые с исключительным совершенством была разрешена проблема планировки огромного по своим масштабам архитектурного ансамбля. В 11 — 13 вв. в архитектуре северной и южной Индии эти задачи еще не ставились. Лишь позднее в южной Индии развивается тип храмового ансамбля, но он не достиг такого высокого совершенства планировки, как в Камбодже.

Весьма своеобразна и скульптура стран Юго-Восточной Азии. В 7—8 вв. в Камбодже и в Индонезии (Боробудур) были созданы скульптурные произведения, не уступающие лучшим образцам индийской пластики любого исторического периода. Больше того, в них достигнута почти классическая уравновешенность и строгость, неизвестная в индийском искусстве. Синтез архитектуры и скульптуры в странах Юго-Восточной Азии носил более ясный, уравновешенный характер.

Даже в храмах Байона с их тесной усложненной планировкой, богатством архитектурного оформления, меньше размельченной детализации. Взаимоотношение тектонических основ и декоративного оформления решено очень органично и просто.

После 13 — 14 вв., с падением Нагана в Бирме, а также упадком Кхмерского государства и несколько раньше — империи Шривиджайя в Индонезии, классический период искусства Юго-Восточной Азии приходит к концу. Начинается поздний период средневековья, сопровождаемый догматизацией старых образцов, а также развитием преимущественно других форм искусства, народного ремесла в частности. Вместе с тем наступление с севера племен таи в Таиланде и Лаосе, вьетнамских народностей в восточной части Индокитайского полуострова вызвало к жизни иное искусство, отчасти родственное китайскому.

Трудно переоценить вклад средневекового искусства народов Юго-Восточной Азии в сокровищницу мировой культуры. Не подлежит сомнению, что только начатое изучение его безграничных богатств и художественных ценностей в дальнейшем значительно уяснит и углубит наши знания о нем. Но и имеющиеся данные могут дать яркое представление о величии и красоте творчества народов стран Юго-Восточной Азии на протяжении многих столетий их исторического развития.

Искусство Цейлона.

Е.Ротенберг

Среди государств Юго-Восточной Азии Цейлон занимал в эпоху средневековья несколько особое положение. Благодаря его непосредственному соседству с Индией проникновение индийской культуры на остров началось гораздо раньше, нежели в другие области азиатского юго-востока. С другой стороны, поскольку Цейлон находился на скрещении морских путей из Индии в страны Индокитайского полуострова и Зондского архипелага, установилось тесное экономическое и культурное взаимодействие Цейлона с этими странами. Цейлон оказался одним из важных пунктов на знаменитой «дороге пряностей», великом морском пути, по которому в течение многих столетий осуществлялись торговые связи Ближнего Востока (а через него и Европы) со странами Индийского океана и еще далее — с Китаем.

Будучи небольшим по масштабам Азии государством, Цейлон сумел, однако, сохранить политическую и культурную самостоятельность даже в условиях постоянного военного и экономического натиска со стороны Индии. Искусство Цейлона явилось значительным вкладом в историю культуры народов Юго-Восточной Азии. Уже в рабовладельческую эпоху (4 в. до н. э.—7 в. н. э.) лучшие памятники цейлонского искусства стояли в одном ряду с крупнейшими достижениями индийского зодчества, скульптуры и живописи.

Эпоха феодализма открывается на Цейлоне с 8 в. н. э. После периода упадка, вызванного нападениями южноиндийских тамильских племен, основное население острова — сингалы (или сингалезы) — были вновь объединены в сильное государство, правители которого в 1065 г. перенесли свою столицу в город Полоннаруву. Социальный строй сингалезского государства имел много общих черт с Индией. Как и в Индии, население Цейлона разделялось на замкнутые сельские общины. На острове применялось поливное земледелие. С помощью множества плотин были созданы большие искусственные водохранилища и сложная сеть каналов. Огромное значение для цейлонской экономики имела торговля. В первую очередь жители Цейлона использовали выгоды, которые предоставляло им местоположение острова как крупнейшего транзитного пункта на торговых путях. Но они вели также активную экспортную торговлю, базой для которой явилось широкоразвитое ремесло.



[Карта. Цейлон.](#)

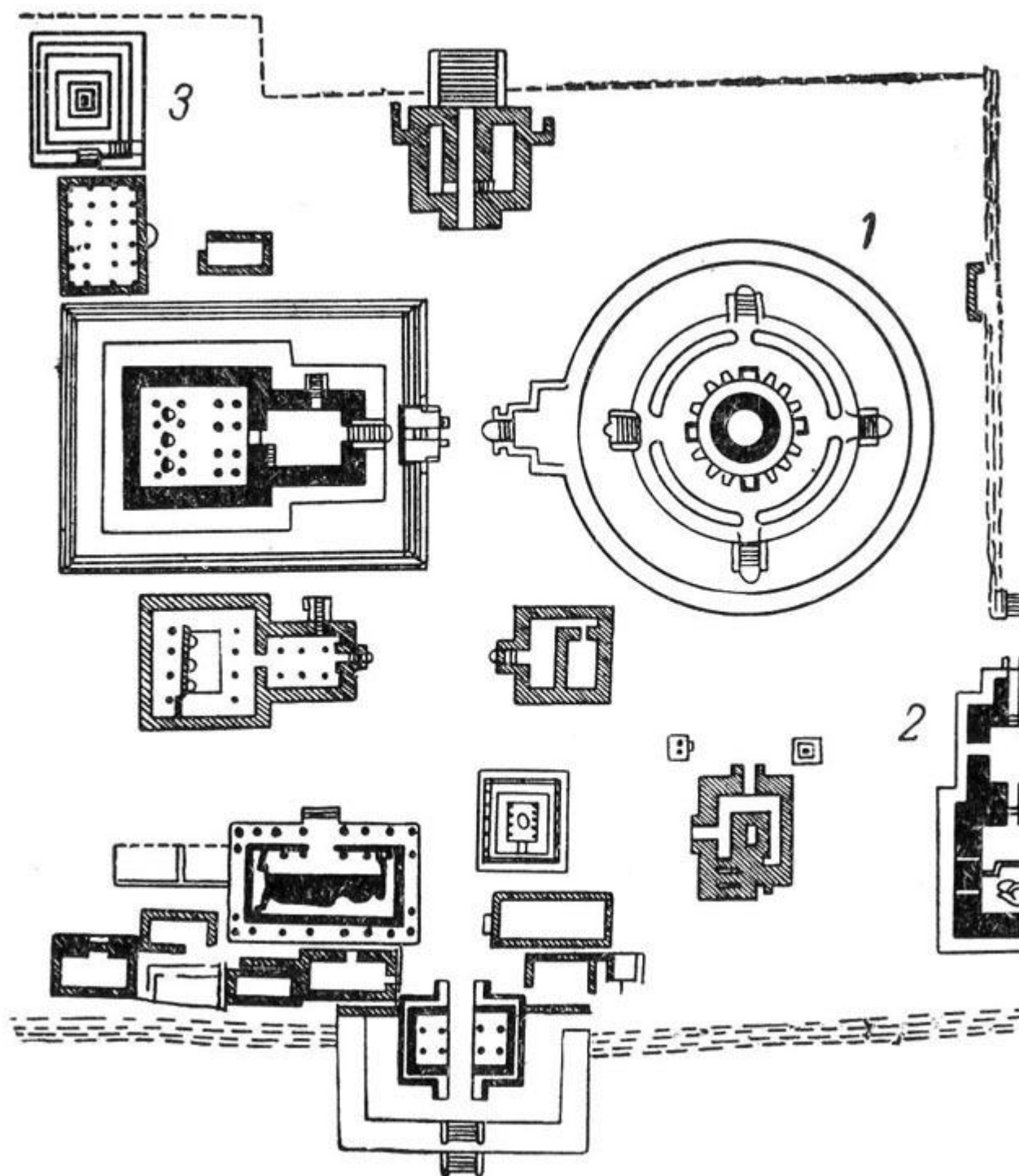
Экономическое процветание острова, однако, часто прерывалось опустошительными войнами, в особенности после того как на юге Индии образовалось могущественное государство Чола, объединившее под своей властью тамильские государства Южного Индостана. Тамилы неоднократно захватывали на острове крупные области и даже устанавливали свое временное господство над всей территорией Цейлона. Но сингалеzy упорно боролись против захватчиков, и в 12 в. кругшейший им цейлонских государей Наракрама Баху I объединил под своей властью весь остров. К 13 в. единое сингалезское государство, однако, разделилось на ряд феодальных княжеств, среди которых выделилось государство Канди, расположенное в труднодоступных горных районах центральной части острова. Отсутствие на Цейлоне политического единства облегчило в начале 16 в. проникновение на остров португальцев, в середине того же столетия вытесненных голландцами. В конце 18 в. сильно ослабленная Голландия вынуждена была уступить Цейлон Англии. Начиная с 16 столетия некогда цветущие области острова, разоренные военными нападениями и захватчиками-колонизаторами, были покинуты населением; сложная ирригационная система разрушалась, и обезлюдевшие города стали жертвами времени и натиска тропических джунглей.

Наши знания о цейлонском искусстве 8 — 13 вв. пока что слишком фрагментарны, и сейчас, по существу, нет еще возможности с достаточной полнотой обрисовать его эволюцию, тем более что многие памятники безвозвратно утрачены. Наибольшее число памятников восходит к 12 в., особенно ко времени правления Наракрама Баху I (1164 — 1197), когда Цейлон достиг наибольшей степени могущества и средневековое сингалезское искусство переживало свой расцвет.

Как ни мало изучено средневековое искусство Цейлона, все же можно отметить некоторые его общие особенности. Широкий культурный обмен, непосредственная связь со многими странами Восточной Азии нашли свое отражение в большом типологическом и стилевом разнообразии памятников. Это качество наиболее отчетливо проявилось в цейлонской архитектуре, изобиловавшей постройками различных типов, иногда явно восходивших к иноземным образцам. Но, с другой стороны, вероятно, ни в одной другой стране Юго-Восточной Азии не проявилась столь явно, как на Цейлоне, верность

художественным традициям многовековой давности. Речь в данном случае идет 'не о консервативно-догматическом воспроизведении некогда предустановленных образцов (хотя можно наблюдать и такие явления), а о действительно творческом претворении традиций искусства далекого прошлого. Эта особенность цейлонского искусства отличает его и от индийского искусства, путь развития которого протекал в более резкой смене отдельных этапов; и тем более от искусства других стран азиатского юго-востока, не обладавших столь древней художественной традицией.

Устойчивость традиций в сингалезском искусстве связана отчасти с особенностями развития на Цейлоне религиозного культа. Если в Индии буддизм был вынужден во второй половине первого тысячелетия нашей эры уступить ведущее положение индуизму, принесшему с собой в искусство иной круг идей и образов, то на Цейлоне буддизм сохранял безусловно преобладающее положение со времени его распространения (в 3 в. до н. э.) вплоть до нового времени. При этом буддизм сохранялся на Цейлоне в его первоначальном, древнем направлении, в форме так называемой хиньяны. Цейлон был одним из важных центров буддизма; хранившиеся в его храмах знаменитые буддийские святыни привлекали паломников со всей Азии. После того как резиденция царей была перенесена в 11 в. из тысячелетней Анурадхапур в Полоннаруву, прежняя столица продолжала оставаться священным городом; ее древние культовые памятники сохранялись и реставрировались.



Культовые сооружения в Полоннаруве. План 1. Вата-да-ге. 2. Храм Тупарама. 3. Сат Махал Пасада.

Наибольшие возможности для характеристики цейлонского средневекового искусства дают руины сингалезской столицы Полоннарувы, на территории которой сохранилось значительное число разнообразных памятников.

Полоннарува, раскинувшаяся на берегу озера Тулавева, была обширным городом с множеством храмовых, дворцовых и общественных построек. Материалом для них служили в основном камелп, и кирпич. Созданные главным образом во второй половине 12 в., эти памятники по своим типам восходят, очевидно, к различным этапам

сингалезского искусства, в силу чего в архитектуре цейлонской столицы перед нами предстают как бы отдельные звенья исторической эволюции сингалезского зодчества.

Самым древним типом монументальной культовой постройки на Цейлоне (как и в Индии) была ступа, называемая на острове дагобоп. Примечателен не только сам факт существования этого типа сооружений на Цейлоне вплоть до 13 в., но и то, что даже в 12 в. цейлонская ступа сохранялась в своей древней форме — в виде огромного, слегка вытянутого кверху полусферического массива с обходом, вокруг которого располагались в один или несколько концентрических рядов свободно стоящие каменные столбы с резными капителями. Основное назначение этих столбов, чрезвычайно характерных именно для цейлонских культовых построек, состояло в том, что по местному обычаю на них подвешивались гирлянды светильников. Таковы очень большие по размерам Ранкот-дагоба (ее высота около 60 м) и Кири-дагоба (обе в Полоннаруве). К сожалению, они дошли до нас в сильно разрушенном виде.

Сохранились в Полоннаруве и образцы другого вида культовой постройки — пещерные храмы, в частности лучший из них — Гал-Вихара (12 в.). В Индии пещерные храмы со времен -Элуры и ЭлеФанты не сооружались уже в течение нескольких столетий. Для Цейлона же храм Гал-Вихара отнюдь не был только данью традициям: в нем нашли свое отражение некоторые важные черты цейлонского искусства, характерные именно для рассматриваемого периода.

Интерьер Гал-Вихары, высеченный в гранитной скале, несложен по своему пространственному построению. Как обычно, в глубине храма в нише помещена изваянная из той же скалы статуя сидящего Будды. Значительно интереснее трактовка храмового фасада. В сравнении с детальной разработкой фасадов в индийских пещерных храмах фасад Гал-Вихары решен гораздо более элементарно, хотя по-своему не менее впечатляюще. Выдолбленный в скале входной проем имеет простые очертания; его перекрытие опирается на два столба. Проем этот фланкирован двумя грубыми подобиями контрфорсов, вырубленных из скалы. Какие-либо архитектурные или скульптурные украшения на фасаде отсутствуют, зато по обе стороны от входа, за контрфорсами, помещены колоссальные статуи, изваянные из этого же скального массива. Слева расположена статуя Будды созерцающего, то есть изображенного сидящим со скрещенными ногами (ее высота около 5 м), справа от входа — статуя Будды, погруженного в нирвану, — он представлен лежащим в забытьи (длина ее около 15 м). У изголовья его находится статуя Ананды, любимого ученика Будды, охраняющего покой своего учителя. Анаида изображен стоящим скрестив руки и опустив глаза (высота скульптуры 7 м). Входной проем храма по высоте меньше статуй, и это нарушение масштабов, иллюзорно увеличивая и без того огромные размеры скульптур, усиливает необычный эффект фасадного решения, придавая пластическим образам ощущение грозной и пугающей мощи.

То, что в композиции храмового фасада скульптура играет, по существу, господствующую роль, не случайно. Именно в рассматриваемый период на Цейлоне намечается тенденция к подчеркнутому выделению из архитектурного сооружения гигантских по масштабам скульптурных образов, составляющих один из важнейших разделов средневекового цейлонского искусства — монументальную скальную пластику, к лучшим образцам которой принадлежат статуи Гал-Вихары.

Интересно, что образная трактовка этих трех статуй далеко не идентична. Более других наделен чертами своеобразной жизненности образ Ананды (илл. 157). Несмотря на колоссальный масштаб, на несколько подчеркнутую грузность и массивность фигуры,

этот образ не лишен настоящего человеческого чувства. Тело Ананды трактовано довольно живо, и ритуальный жест скрещенных рук, не лишая образ своеобразной естественности, усиливает присущие ему черты внутренней сосредоточенности. Едва заметный изгиб в талии, чуть согнутое колено как бы подчеркивают реальную тяжесть тела. В этой статуе чувствуется действительно творческое использование традиций цейлонской скульптуры первых столетий нашей Эры, в произведениях которой большая обобщенность не шла в ущерб внутренней жизненности образа.

Статуя лежащего Будды гораздо схематичнее; состояние нирваны в этом образе скорее сюжетно обозначено, нежели выражено пластически. Но совершенно особый характер носит образ сидящего Будды (илл. 156). Тема внутреннего самоуглубления, которая отличала подобные образы цейлонской скульптуры первых веков, особенно ярко проявившись в знаменитой статуе сидящего Будды из Ану-радхапуры ок. 4 в. н. э. (см. том I), сменилась здесь идеей недоступности и сверхчеловеческого величия божества. Анурадхапурский Будда сопричастен человеку и по своим масштабам и по духовному облику. В Будде Гал-Вихары подавляющие зрителя колоссальные размеры статуи сочетаются с полной отрешенностью духовного мира божества от всего человеческого. Внутренний покой здесь перешел в какое-то окостенение. Черты некоторой абстрагизации образа подчеркнуты в абсолютной симметрии фигуры, в ее неестественно строгой, выпрямленной посадке и в отдельных нарушениях пропорциональных отношений. Моделировка тела лишена намека на живую мускулатуру. Наконец, то, что Будда изображен восседающим на монументальном троне, украшенном шестью змеиными головами с раскрытыми пастьми, подчеркивает почти устрашающее величие образа.

Особая обобщенность скульптурного языка гал-вихарских статуй отчасти связана с тем, что они высечены из гранита, не располагавшего к свободной технике ваяния. Но, как показывают другие произведения, выполненные из более податливых материалов, повышенная обобщенность и строгость пластической формы вообще были характерны для цейлонской скульптуры.

Сходные черты скульптурного языка обнаруживаются в самой большой по размерам скальной скульптуре Цейлона — монументальной статуе проповедующего Будды из Ауканы (высота около 15 м). Будда изображен стоящим в строго фронтальной позе, с поднятой правой рукой. Статуя эта красотой линий и силуэта превосходит гал-вихарские скульптуры; ауканский Будда привлекает сочетанием особого благородства и строгого величия образа. Несмотря на колоссальные размеры, эта скульптура отличается большой тщательностью исполнения.

Несколько особое место по своему типу и пластическому стилю занимает находящаяся в Полоннаруве высеченная из скалы статуя (точнее горельеф), которая по традиции считается портретным изображением самого царя Паракрама Баху в облике буддийского святого (илл. 160). Царь представлен в виде бородатого старца в высоком головном уборе, держащим в руках книгу из пальмовых листьев со священными текстами. Во всяком случае, черты лица полоннарувской статуи обладают несомненной характерностью, а фигура своеобразной естественностью постановки и жестов далека от строгой фронтальности рассматривавшихся выше скульптур. Но, конечно, портретность (в настоящем смысле этого понятия) в статуе Паракрама Баху относительная, и трудно сказать, что здесь восходит к канону, в котором изображались буддийские святые (нередко с очень характерной обрисовкой внешности), и что соответствует внешности самого царя.

Переходя от пещерных храмов к более развитым типам культовых построек, следует назвать полоннарувский храм Тупарама (12 в.). Он представляет собой своеобразную вариацию на местной почве того типа индийских храмов с высоким ступенчатым увенчанием, которые возникли на юге Индии и особенно распространились там в 7 — 8 вв. н. э. в государствах Паллава и Чалукья. Храм Тупарама — это стоящая на невысокой платформе прямоугольная в плане постройка из кирпича, покрытого штукатуркой, со входом, перекрытым аркой, и своеобразными арочными сводами внутри. В интерьере помещена статуя Будды, стены были покрыты росписями. Сложные по профилям цоколь и карниз здания отличаются богатством членений; стена разделена окнами и нишами, обрамленными наличниками, а также пилястрами с сильно выступающими капителями. Общий объем храма и сама трактовка стены отличаются большой пластичностью в целом и в деталях, однако без той чрезмерно изоощренной дифференциации объемов и преизбыточного богатства форм, которые нередко присущи индийским прототипам цейлонского храма.

Самым большим буддийским храмом на Цейлоне был культовый комплекс Джетавана в Полоннаруве, от которого сохранились руины главного храма Лан-катилака. К настоящему времени от него уцелела часть основного массива высокой прямоугольной в плане постройки. Сохранились также фланкирующие входную лестницу рельефы с изображением юношей-наг. В глубине храма на возвышении помещена ныне наполовину разрушенная колоссальная статуя проповедующего Будды высотой свыше 12 м. Она была сложена из кирпича и покрыта стуком; подобная техника довольно широко применялась на Цейлоне в создании храмовой скульптуры.

В качестве наиболее оригинального сооружения по художественному решению и одновременно по глубокому пониманию принципов художественного синтеза среди построек цейлонского средневековья должна быть выделена так называемая Вата-да-ге в Полоннаруве (илл. 158—159). Ни назначение, ни точная дата строительства этого сооружения не выяснены. Высказано предположение, что оно служило хранилищем одной из величайших буддийских святынь, в свое время доставленной на Цейлон из Индии, — легендарного зуба Будды — и построено в правление Наракрама Баху I, а затем реставрировано при его преемнике в конце 12 — начале 13 в.

Вата-да-ге представляет собой воздвигнутое на круглой платформе центрическое сооружение, имеющее своим основанием невысокую, также круглую террасу диаметром 31 м, с четырьмя поднимающимися на нее с разных сторон лестницами. По краю террасы идет балюстрада, составленная из плит, покрытых резным геометрическим орнаментом. В стыках между плитами возвышаются традиционные цейлонские столбы с резными капителями. Массив террасы в свою очередь служит своеобразным пьедесталом для гладкой украшенной только легким карнизом круглой стены с четырьмя входными проемами, расположенными соответственно против лестничных сходов. Внутри кольца, образованного стеной, против каждого проема лицом к лестничному сходу помещены на постаментах четыре статуи сидящего Будды. Наконец, в самом центре постройки находится небольшая полусферическая ступа.

Абсолютные размеры сооружения сравнительно невелики, но все оно оставляет впечатление высокого монументального стиля, редкой гармонии и совершенства. Это чувство вызвано прежде всего безупречной логикой его композиционного построения, сказывающейся в последовательном проведении многократно варьируемой темы концентрического охвата и плавного повышения архитектурных масс. Свое гармоническое завершение эта тема находит в полусферическом объеме ступы. Нельзя также не отметить замечательной выверенности пропорций, ясной простоты и

благородства форм. Архитектурный образ Вата-да-ге равно далек и от косной тяжести и от изобилия архитектурно-скульптурного декора.

Вата-да-ге дает также пример исключительно глубокого понимания связи архитектуры и пластики. В качестве декора скульптура введена очень умеренно, с большим тактом, украшая главным образом цоколь верхней террасы и небольшие стелообразные плиты, которые фланкируют лестничные сходы. Тем больший художественный эффект производит каждая из четырех статуй Будды, четко обрисовывающаяся в просвете круглой стены на фоне силуэта полусферической ступы. В данном случае скульптура уже не пассивно связана с элементами архитектуры? а активно взаимодействует с ними на условиях своеобразного равноправия. В этом отличие статуй Вата-да-ге от рассматривавшихся выше колоссальных цейлонских статуй, еще не оторвавшихся от скального массива, а также от многих образцов индийской пластики, находящихся в безусловном подчинении у архитектуры. В Вата-да-ге обнаруживается гораздо более сложная пространственная и образная система взаимосвязей элементов зодчества и пластики, и в этом плане рассматриваемое сооружение следует отнести к числу выдающихся памятников искусства средневековой Азии. В то же время Вата-да-ге дает наиболее зрелое выражение лучших качеств, свойственных цейлонской архитектуре. При всей необычности своего облика Этот памятник представляет в действительности смелое преобразование самого древнего типа монументальных сооружений на Цейлоне — традиционной ступы со всеми освященными каноническими элементами — стилобатом, обходной стеной, крестообразно расположенными четырьмя входами с рельефными изображениями, вплоть до обязательных для цейлонских ступ столбов с резными капителями. Но все эти элементы получили здесь совершенно иное образное истолкование. Так в архаическом по своему типу культовом сооружении оказались воплощенными прогрессивные тенденции цейлонского зодчества.

Что касается скульптуры в полоннарувской Вата-да-ге, то украшающие ее статуи Будды дают пример наиболее развитого типа цейлонской монументальной пластики (илл. 161). В сравнении со скальными статуями формы их, при все! их обобщенности, свободнее, общий силуэт и линии отличаются большой мягкостью, и весь образ в целом приобрел оттенок жизненной полноты. Но нельзя не заметить также глубокого отличия статуй Вата-да-ге от современных им образцов индийской скульптуры. Эволюция индийской пластики шла от строгих и сдержанных образов первых столетий нашей эры ко все большему драматизму и динамике, которые в памятниках 10 — 13 вв. достигли крайней степени выражения. По существу, в сходном направлении шла эволюция скульптуры почти во всех странах Юго-Восточной Азии. Цейлон составляет здесь своеобразное исключение. Основными чертами эмоционального содержания и пластического выражения цейлонских скульптурных образов продолжают оставаться равновесие и спокойная гармония, нашедшие столь отчетливое воплощение в статуях Вата-да-ге.

Как ни своеобразен замысел Вата-да-ге, постройка эта не была для Цейлона явлением из ряда вон выходящим. Существовали и другие сооружения подобного типа, например Вата-да-ге в Медиригирийе — также памятник высоких художественных достоинств. Центрический план, система террас и балюстрад близки здесь к полоннарувской постройке. Но имеются и различия. Так, взамен окружающей ступу стены мы видим здесь на верхней террасе кольцо очень высоких, свободно стоящих столбов. Вместо четырех крестообразно расположенных входных лестниц, сообщавших Вата-да-ге в Полоннаруве всестороннюю ориентацию, здесь только одна лестница ведет на верхнюю террасу. Скульптура не играет важной роли в общем образном ансамбле. Но самое главное — это иной характер пропорций. Стилобат, террасы, балюстрады, столбы превышают по высоте соответствующие элементы Вата-да-ге в Полоннаруве и в сочетании с очень крутой

высокой лестницей придают рассматриваемому сооружению в большей мере вертикальную устремленность. Уступая полоннарувской постройке в гармоническом равновесии, Вата-да-ге в Медиригирийе тем не менее создает впечатление внушительной монументальности.

Из других сооружений Полоннарувы должна быть отмечена Сат Махал Насада — сравнительно небольшая квадратная в плане семиярусная культовая постройка в виде своеобразной, вытянутой кверху ступенчатой пирамиды. По внешнему облику она может напомнить наиболее ранние формы китайских пагод либо некоторые постройки в государствах Индокитайского полуострова, свидетельствуя тем самым о богатстве художественных интересов и направлений, которые характеризуют искусство Цейлона.

Все вышеназванные цейлонские постройки связаны с буддийским культом, но в той же Полоннаруве можно обнаружить несколько индуистских храмов. Они были сооружены в то время, когда над островом властвовало южноиндийское государство Чола. Таков, например, один из нескольких имеющихся здесь храмов Шивы, так называемый храм № 2, по своему типу восходящий к небольшим кубическим храмам южной Индии первого тысячелетия нашей эры и, подобно им, украшенный сложной по изобилию архитектурных форм ступенчатой пирамидальной кровлей. Но даже в этом случае, когда воздействие принципов индийского зодчества должно было быть особенно сильным, строители храма воздвигли его в более спокойных формах, нежели это диктовали южноиндийские образцы.

Особый раздел цейлонского искусства составляет бронзовая пластика, которая, в отличие от непосредственно связанных с архитектурой каменных статуй и рельефов, имела своего рода станковый характер. Мы встречаем на Цейлоне как бронзовые статуи сравнительно крупных размеров, так и — в значительно большем количестве — произведения мелкой пластики. Техника бронзового литья начинает развиваться в 5 в. н. э., расцвет ее падает на 12 столетие. В бронзовой скульптуре зависимость цейлонских мастеров от Индии сказалась сильнее, чем в других видах пластики. Во многом это объясняется тем, что сама техника бронзы пришла на Цейлон из Индии; кроме того, небольшие по размерам бронзовые статуэтки нередко служили предметом торговли и ввозились на остров из Индии, что облегчало быстрое распространение на Цейлоне приемов индийской скульптуры. По той же причине в бронзовой пластике шире представлены образы индуистского культа.

В качестве характерного примера цейлонской бронзовой скульптуры может быть названа женская статуя в Британском музее, предположительно считающаяся изображением Патини Деви, богини целомудрия (около 10 в.). Статуя исполнена почти в натуральную величину из латуни или светлой бронзы и отличается большой энергией моделировки и четкостью силуэта; мастер обнаруживает прекрасное владение материалом.

Как и в Индии, на Цейлоне были распространены традиционные изображения танцующего четырехрукого Шивы (Шива-Натараджа). Одна из подобных бронзовых скульптур — небольшая статуя Шивы в огненном ореоле (музей в Коломбо) — восходит к таким первоклассным индийским образцам, как знаменитая одноименная статуя Мадрасского музея (12 в.), представляя собой ее весьма близкий вариант. Более своеобразна бронзовая статуэтка Шивы-Натараджи из Полоннарувы.

Здесь образ дан в несколько иной тональности: чувство равновесия и полноты бытия сменилось большой нервностью, движения приобрели преувеличенную заостренность. В композиционно-пластическом отношении эта статуэтка уже лишена той трехмерности,

которая отличает мадрасскую статую,— фигура Шивы в основном развернута в плоскости.

Что касается монументальной живописи, то традиции ее на Цейлоне сохранились и в средневековую эпоху. К сожалению, за единичным исключением, памятники ее не уцелели. Насколько можно судить по росписям храма Тиванка, культовые образы соединялись в них с эпизодами, в которых воплощались мотивы реальной жизни. Иллюстрирующая эпизод из джатак фреска с изображением группы девушек среди деревьев по своему колористическому решению явно восходит к приемам знаменитых цейлонских фресок в Сигирийе 5 — 6 вв. Выполненные в ярких желтых тонах и обведенные красным контуром выразительные силуэты фигур помещены на красном фоне, создавая впечатление повышенной красочности и декоративного богатства.

С 13 в. сингалезское искусство вступает в период упадка, резко усилившегося после появления на острове европейских колонизаторов. Даже в государстве Канди, еще долгое время сохранявшем свою независимость, не существовало условий для продолжения традиций большого искусства.

Искусство Индонезии.

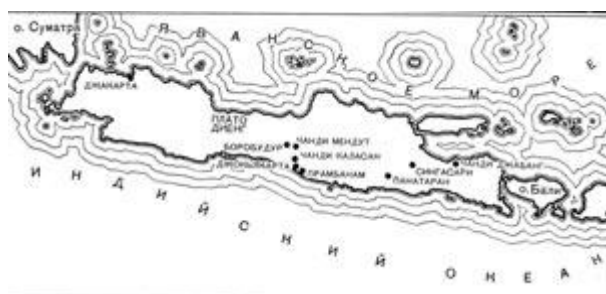
Е.Ротенберг

Государства средневековой Индонезии занимали территорию на островах громадного Малайского архипелага. Основную часть его населения составляли малайские племена и народности, представители южного типа монгольской расы. В исторических судьбах этих народов большую роль сыграло расположение архипелага на морских путях, с первых веков нашей эры установившихся между Индией и Китаем. Природные богатства Индонезии, и прежде всего пряности, на протяжении многих столетий привлекали внимание азиатских, а впоследствии и европейских завоевателей. С начала первого тысячелетия нашей эры острова архипелага стали объектом индийской колонизации.

К тому времени малайские племена находились на различных ступенях общественного развития. В наиболее развитых областях — прибрежных районах Суматры и Явы — завершился процесс разложения первобытно-общинного строя и формирования первых рабовладельческих государств. В результате завоевания Суматры и Явы выходцами из Индии в первых столетиях нашей эры здесь возникли индонезийские княжества, господствующий класс в которых составляли индийские завоеватели, смешавшиеся с правящей верхушкой малайских племен. Основой экономики этих княжеств было земледелие с применением искусственного орошения. Рабовладельческие отношения постепенно вытеснялись феодальными, и к 8 в. феодальный строй оказался господствующим на Яве и Суматре. Развивались ремесла; постоянные торговые сношения со странами континента, в том числе с Китаем, способствовали расцвету мореплавания и связанного с ним кораблестроения. Возникали крупные торговые города.

Одним из результатов колонизации было распространение в Индонезии индуистского культа, который существовал здесь наряду с буддизмом, зачастую переплетаясь с ним. В массах коренных жителей, однако, сохранялись еще анимистические представления,

характерные для предшествующего этапа исторического развития. Индийские завоеватели принесли с собой также богатейшую культуру.



[Карта. Остров Ява.](#)

По-видимому, общественное и культурное развитие местных народов было достаточно высоко, и индийская культура не превратилась в достояние узкой правящей верхушки. Воспринятая более широкими слоями общества, она сыграла важную роль в становлении и развитии индонезийского искусства.

Хотя территория, которую занимали индонезийские государства, была впоследствии чрезвычайно обширной, основным районом, где концентрировались памятники средневекового искусства, оказался остров Ява — самый населенный и наиболее богатый природными ресурсами из всех островов Малайского архипелага. Именно Здесь возникли первые дошедшие до нас памятники каменного строительства в Индонезии — храмы на плато Диенг, относящиеся к 7— началу 8 в. Плато Диенг было в то время главным очагом культа на Центральной Яве, местом религиозного паломничества. От множества воздвигнутых там культовых построек к настоящему времени уцелело только восемь. Это характерные образцы яванских храмов, известных под названием чанди.

Чанди — это сравнительно небольшой по размерам обособленно стоящий храм в виде компактного кубического массива, помещенного на ступенчатом основании и увенчанного высоким ступенчатым покрытием пирамидальных очертаний. Со стороны главного фасада к основному объему обычно примыкал несколько выступающий вперед входной портал, к которому ведет крутая лестница; три других стены также снабжались порталами или нишами, наличники которых, как и обрамление входного портала, украшались орнаментальной резьбой и масками демонов. Внутри храма имелось небольшое помещение, перекрытое ложным куполом пирамидальной формы; здесь находилась статуя божества. Многие черты композиционного построения чанди были связаны с характером богослужения, которое совершалось не внутри храма, а преимущественно вне его, и эти культовые требования получили в храмовом зодчестве своеобразное эстетическое истолкование. Яванский чанди представляет своего рода храм-монумент, рассчитанный прежде всего на обозрение снаружи, чем объясняются его равносторонний план, выразительный силуэт, особая пластичность архитектурных масс и форм.

Вопрос о происхождении самого типа чанди довольно сложен. Несомненно, что значительное воздействие на его формирование оказало индийское зодчество, в особенности памятники южной Индии, откуда шел основной поток индийской колонизации. Это сказывается в присущем яванским храмам преобладании массы над пространством, в характере их конструкций и архитектурных форм и в некоторых приемах декора. Немалое значение для формирования типа чанди имели, вероятно, также

постройки, возникшие в предшествующие столетия на территории Индокитайского полуострова, в частности раннекамбоджийский прасат. Нужно, однако, заметить, что уже первые яванские храмы несут на себе печать самобытности, отличающей их от континентальных образцов. В сравнении с индийскими храмами яванские чанди выделяются простотой и строгостью облика, а в сравнении с постройками Камбоджи — более гармоническими пропорциями, ясностью и четкой тектоникой архитектурных форм. Примером может служить чанди Пунтадева на плато Диенг (7—начало 8 в.) (илл. 162) — небольшая стройных пропорций квадратная в плане постройка. Характерные для индийских храмов чрезмерная раздробленность форм, орнаментальное изобилие здесь отсутствуют; преобладают спокойные прямые линии; пластичность стены сдержанно выявлена пилястрами и филенками. Несколько энергичнее подчеркнуты карнизы цоколя и целлы, вносящие в тектонику здания нужные контрасты. Высокое покрытие повторяет в уменьшенном виде формы и членения целлы. Отдельные мотивы, характер обломов и профилей внешне могут напомнить даже формы античной ордерной архитектуры.

В относящемся к 7— началу 8 в. чанди Бхима стены трактованы еще более строго; отсутствуют не только орнамент, но даже обязательные маски демонов над проемами. Фриз из гирляндочек и модильоны карниза удивительно близки по формам к античным мотивам. Общая устремленность всего объема целлы вверх усилена введением аттика, повторяющего основные членения стены. Зато высокое пирамидальное увенчание отличается сложностью и богатством форм. По осям скатов и по углам оно украшено многоярусной системой арочных углублений; внутри каждого такого углубления помещена скульптурная голова Бхимы — одного из героев «Махабхараты», имя которого носит этот чанди. Четко проведенный контраст строгой целлы и сложного покрытия свидетельствует о высоком художественном мастерстве строителей храма.

В 7—8 вв., с укреплением в Индонезии феодального строя, начался процесс консолидации мелких индо-малайских княжеств в более крупные государственные объединения. Процесс этот совпал по времени с особенно сильной волной индийской военной, религиозной и культурной экспансии. В этот период возникла первая могущественная индонезийская держава — государство Шривиджайя, — во главе которой стояли правители династии Шайлендра. Столицей державы был порт Палембанг на Суматре, ставший одним из крупнейших городов Юго-Восточной Азии. Государство Шривиджайя сохранило свое преобладающее значение на протяжении нескольких столетий; в период своего расцвета — в 8 — 9 вв. — оно включало наряду с Суматрой, частью Явы и другими островами архипелага также Малаккский полуостров и Филиппины; в зависимости от него находились Камбоджа и Чампа. Это была огромная морская империя, имевшая сильный флот, который контролировал торговые пути вдоль южного и юго-восточного побережья Азии.

Около 732 г. правители династии Шайлендра захватили Центральную Яву. Включение этой области в могущественное государство Шривиджайя придало яванскому искусству иной, несравненно более крупный масштаб, расширило его задачи и возможности. В этот же период буддизм в Индии потерпел окончательное поражение в борьбе с брахманизмом, и на Яву переселилось большое число индийцев, исповедовавших буддизм. Это обстоятельство усилило влияние буддийского культа на Яве и сказалось на строительстве храмовых сооружений.

8 и 9 вв. стали временем первого мощного подъема индонезийского искусства. На Суматре памятники данного периода сохранились в незначительном количестве; главным художественным центром в это время стала Центральная Ява, остававшаяся под властью

Шайлендра с 732 по 800 г. Ряд ценных памятников сохранился на территории города Прамбамам, где находилась резиденция правящей династии.

Новые черты сказываются уже в архитектуре традиционных чанди. Построенный в 779 г. на Прамбамамской равнине чанди Каласан (илл. 163), посвященный богине Таре, женскому воплощению бодисатвы Авалокитешвары, является первым известным нам и точно датированным буддийским сооружением на яванской почве. Этот памятник — одно из лучших созданий индонезийской архитектуры. К сожалению, храм дошел до нас несколько поврежденным: утрачена архитектурная обработка высокого цоколя, сильно пострадало покрытие.

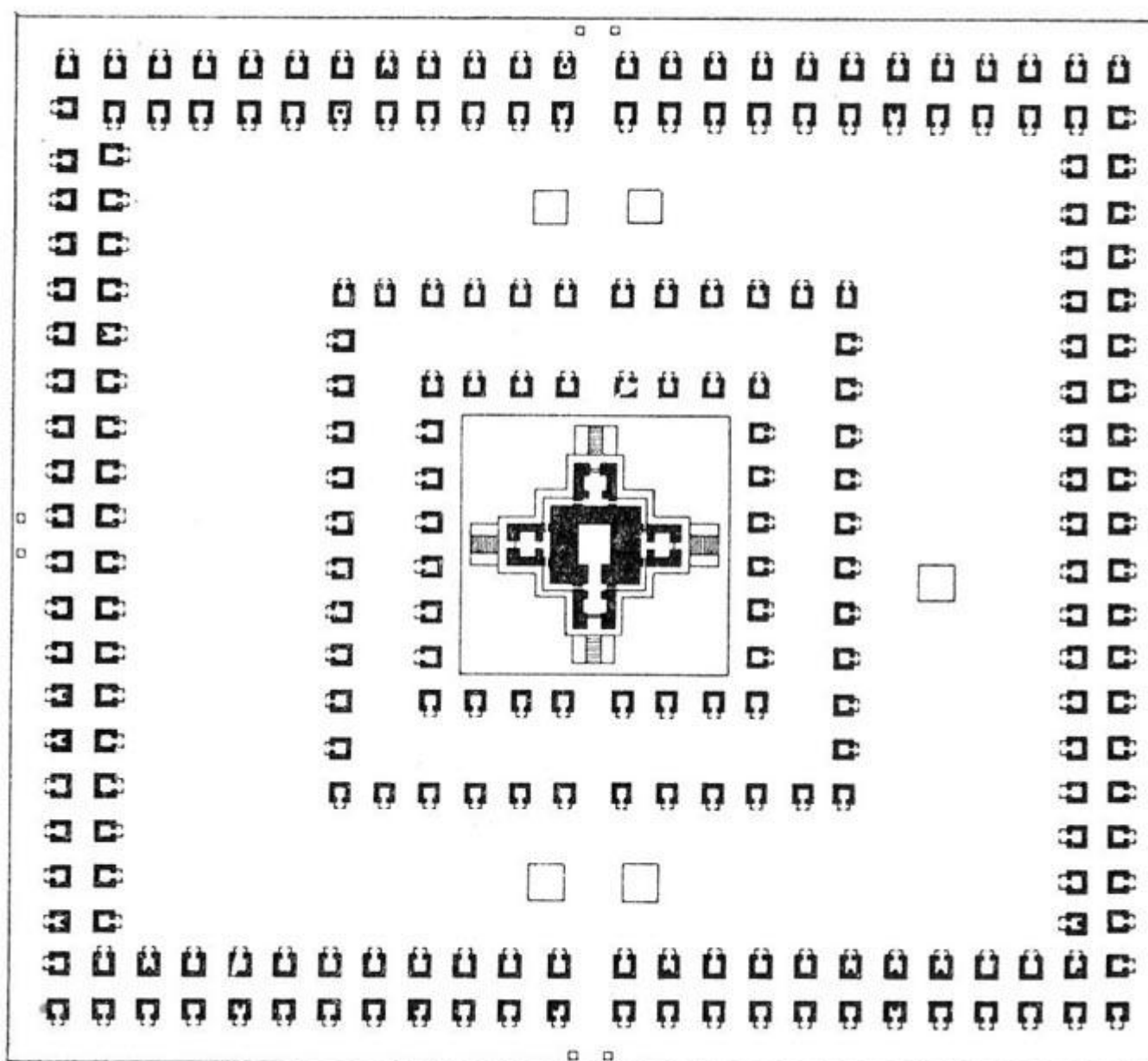
Уже по своим размерам чанди Каласан значительно превосходит ранние храмы — это настоящее монументальное сооружение. План вместо обычного квадрата представляет своеобразное подобие креста с широкими рукавами — ризалитами. Такое построение объясняется наличием с каждой из трех сторон храма — кроме входной — специальной капеллы, к которой вел отдельный вход с поднимающейся к нему крутой лестницей. От покрытия сохранился первый ярус восьмиугольных очертаний и частично — круглый второй ярус. Общий облик чанди Каласан с его тонко найденным равновесием несущих и несомых частей обнаруживает черты близости с постройками на плато Диенг, но замысел его отличается большей глубиной и в то же время сложностью. Характерная для ранней яванской архитектуры своеобразная «ордерная» трактовка стены достигла здесь особой изощренности. Легкие, едва выступающие из массива стены пилястры образуют различной ширины филенки — узкие, сплошь заполненные тончайшим орнаментом, и широкие, с гладкой плоскостью которых контрастируют несравненные по богатству и красоте декоративного узора рельефные маски демонов. Исключительным многообразием и тонкостью отличаются обломы и профили верхней части цоколя и необыкновенно сложного антаблемента целлы. Но при большом многообразии и богатстве мотивов и форм это сооружение сохраняет ясность общего тектонического построения. Ее не могут нарушить даже причудливые культовые мотивы, например ряды колоколовидных ступ (называемых в Индонезии дагобами), помещенных в виде увенчаний над каждым из четырех выступов целлы.

В чанди Каласан обращает на себя внимание характер орнаментальной резьбы по камню. Сам орнамент при наличии изобразительных элементов обладает в очень большой степени чисто декоративной выразительностью. Резьба замечательна своей тонкостью, почти воздушностью; ажурный узор необычайно легко ложится на стену, не нарушая ее плоскость, а скорее оттеняя ее. Подобный принцип орнаментации (который распространяется на весь архитектурный декор в целом) отличает индонезийские памятники этой поры от произведений индийской храмовой архитектуры, в которых преизбыток пластически трактованных орнаментальных форм находится в соответствии с общим * духом архитектурного образа, как бы олицетворяющего стихийную мощь форм органической природы.

К концу 8 в. относится другое выдающееся произведение яванского зодчества — чанди Мендут, одна из известнейших святынь острова, расположенная на дороге к величайшему памятнику буддийской архитектуры на Яве — Боробудуру. Подобно чанди Каласан, это также постройка больших размеров, по более строгая и сдержанная по формам; в ней ярче выражен вкус к большим спокойным плоскостям. Отличительная особенность чанди Мендут — очень широкое и высокое террасообразное основание, на котором, как на платформе, высятся квадратная в плане целла с едва выступающими посередине каждой стены ризалитами. Целла увенчана покрытием в виде идущих в два яруса квадратных террас. Антаблемент целлы и уступы кровли украшены только строгими зубцами. В чанди

Мендуг особенно чувствуется тяжелая масса стены, массивность архитектурных форм. Впечатление массивности создается уже самой кладкой из крупных каменных квадратов; особенно же способствует ему почти полное отсутствие в стенах проемов и углублений. Лишь выполненные в технике низкого рельефа и помещенные в красивом обрамлении фигуры бодисатв смягчают суровую мощь стен (илл. 164).

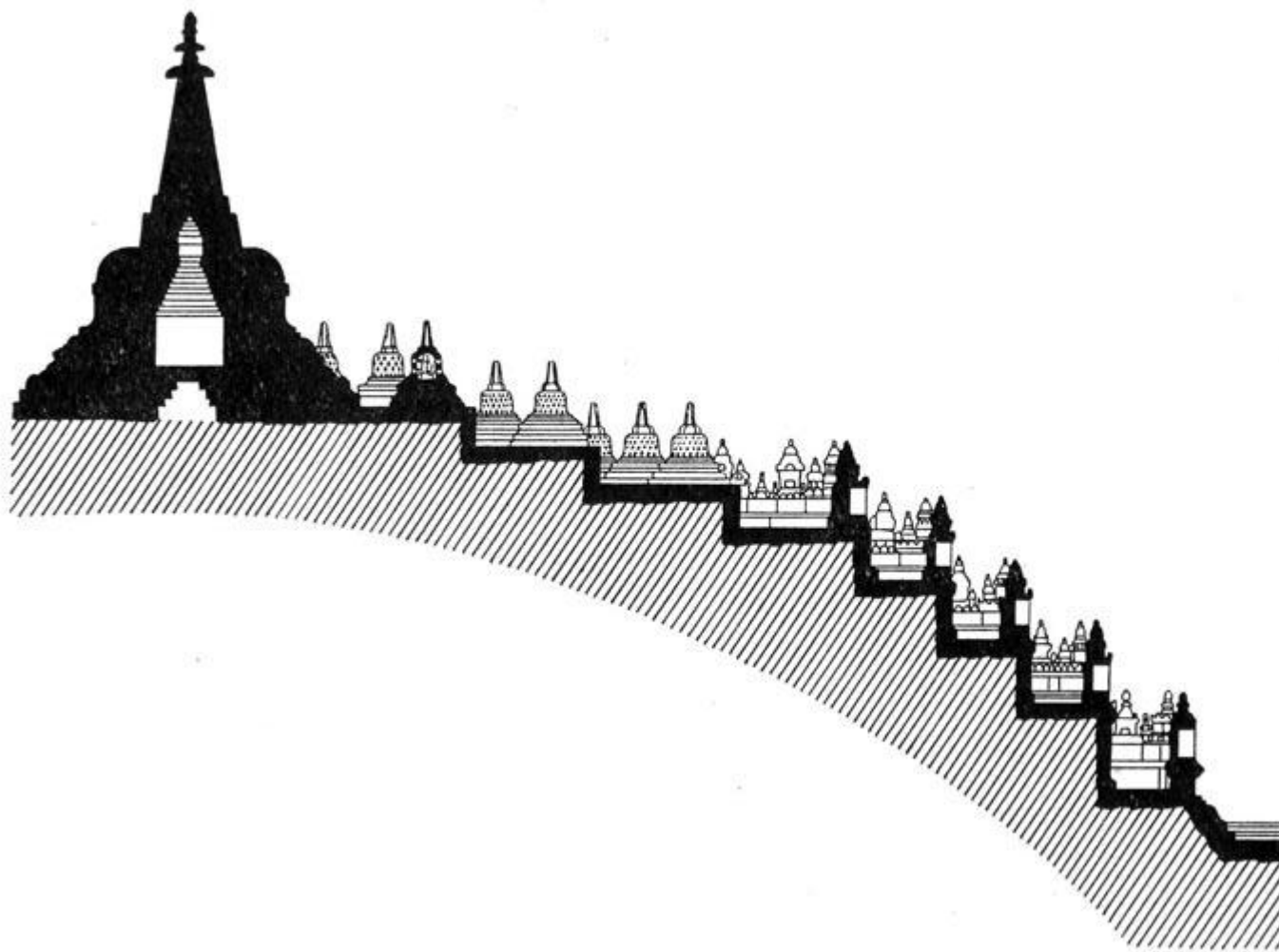
Чанди Каласан и Мендуг — убедительные примеры того, что индонезийское искусство создавало в 8 в. вполне самобытные памятники, не уступающие по своей художественной значительности памятникам индийской архитектуры этого периода.



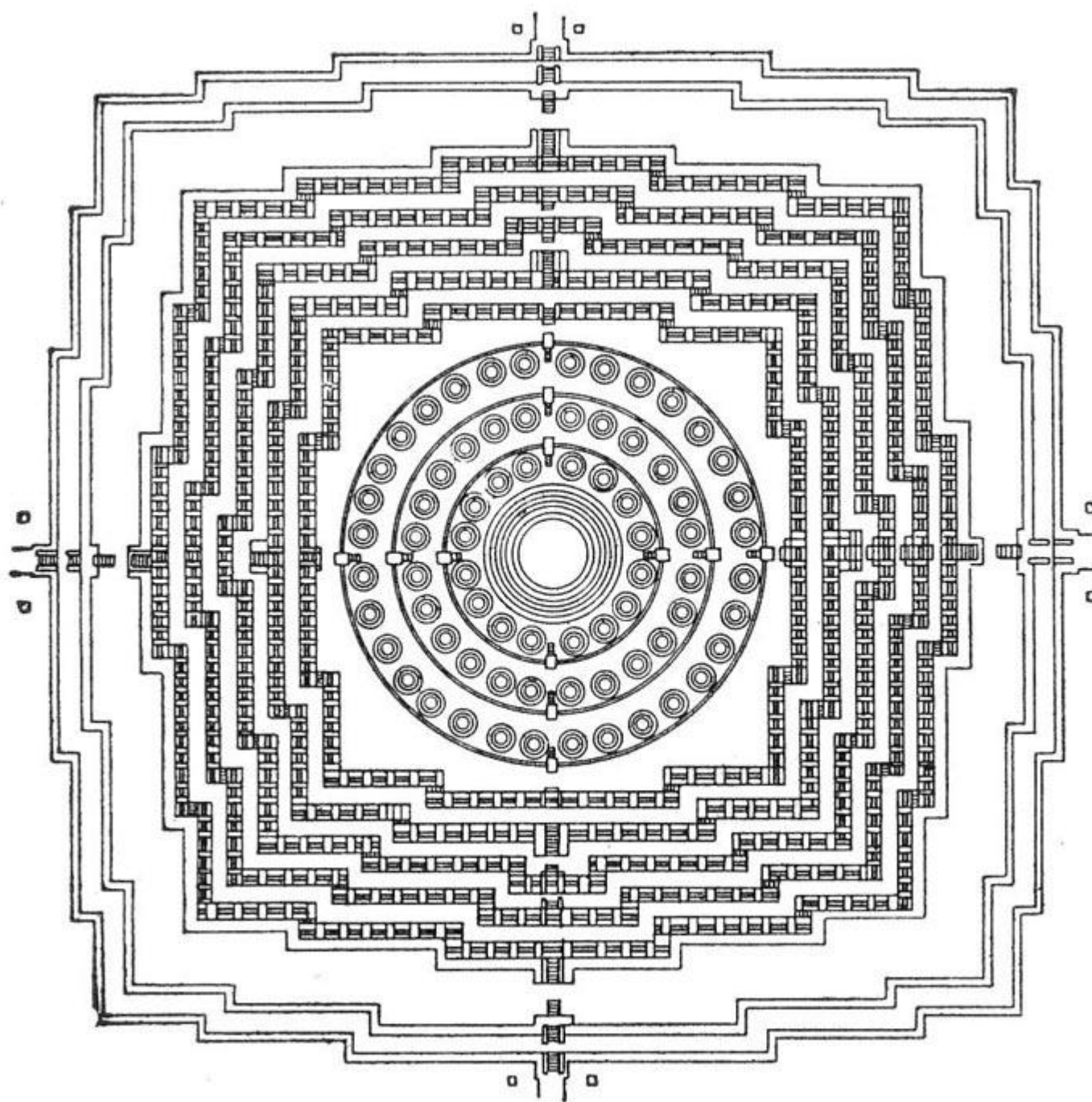
Чанди Севу. План.

Дальнейшее развитие яванской архитектуры характеризуется созданием храмовых комплексов, отмеченных смелыми исканиями в области объемно-пространственного построения. Дошедший до нас в руинах чанди Севу в Прамбамаме, построенный в начале 9 в., представлял собой ансамбль, где главный храм, расположенный на высоком террасовидном основании, величественно возвышался над окружавшими его четырьмя concentрическими прямоугольниками, образованными огромным множеством крошечных храмиков. О масштабе Этого комплекса дают представление следующие данные: общее число этих храмиков-часовен — двести сорок, протяженность всего ансамбля по продольной оси свыше 180 м., по поперечной — около 170 м. Все постройки были богато украшены скульптурой и орнаментом. Центральный храм — крупных размеров; своим крестообразным планом он напоминал чанди Каласан: с каждой из четырех сторон к нему примыкала капелла с самостоятельным входом и ведущей к нему лестницей. Все четыре фасада одинаковы, что связано с расположением храма в центре комплекса. Окружающие центральный храм два двойных пояса малых храмов распланированы таким образом, чтобы уже издалека по осевым направлениям открывался эффектный вид на каждый из четырех фасадов храма, который возвышался над целым гребнем причудливых увенчаний, образуемых несколькими рядами храмиков-часовен. Применение подобного планировочного принципа было связано с идеями культового характера: строгое геометрическое построение плана всего комплекса скрывало в себе определенную религиозную символику. Но элементы абстрактной символики оказались здесь преобразованными в факторы большой художественной выразительности. Используя их, строители чанди Севу проявили присущее им искусство высокой художественной организации: они сумели огромное число разнообразных построек и всю множественность архитектурных форм слить в единое целое, в подлинный архитектурный ансамбль.

Самое значительное создание архитектуры эпохи Шайлендра и всего яванского зодчества в целом — это знаменитый Боробудур — грандиозный по своим масштабам храм-памятник, воздвигнутый во второй половине 8— начале 9 в. в долине Кеду (Центральная Ява).



Боробудур. Разрез.



Боробудур. План.

Боробудур представляет собой пологий земляной холм, обнесенный возвышающимися друг над другом в пять ярусов облицованными камнем террасами (илл. 166, 167). Таким образом, в целом памятник оказывается подобием гигантской ступенчатой пирамиды. В плане террасы этого сооружения образуют квадрат со множеством уступов; размеры основания 111X111 м. общая высота постройки — 35 м. Террасы имеют внутренний обход, по стенам которого стелется бесконечная лента рельефных композиций (илл. 169 а); гребень каждой из террас украшен идущими почти сплошным рядом колоколовидными декоративными ступами, а также следующими через определенные интервалы нишами в сложном архитектурно-орнаментальном обрамлении. Внутри каждой из этих ниш, по очертаниям представляющих своего рода ступу в разрезе, помещена статуя Будды. Таким образом, на пяти террасах расположено в общей сложности четыреста

тридцать шесть статуй Будды, каждая из которых — в натуральную величину человеческой фигуры. Все пятиярусное сооружение увенчано тремя круглыми террасами, на которых по концентрическим окружностям расположены полые ступы с прорезными отверстиями в стенах (илл. 168). Внутри каждой из них также помещена статуя Будды; всего таких ступ со статуями семьдесят две. В центре самой верхней террасы поставлена большая ступа, венчающая все сооружение (илл. 169 б). Крутые лестницы по четырем осям пирамиды, разрезая стены террас, ведут на ее вершину.

Сложный ступенчатый план Боробудура, с трудом воспринимаемое глазом изобилие архитектурных форм, бесчисленные статуи и бесконечные повествовательные рельефы с разнообразнейшими композициями, резной орнамент, покрывающий плоскости стен, — все это производит поистине ошеломляющее впечатление. Но за этим изобилием и многообразием архитектурных- и скульптурных Элементов таится строгое единство общего замысла, который постигается в результате последовательной смены различных аспектов восприятия.

В начале обзора, когда зритель видит с равнины весь памятник целиком, огромный каменный холм кажется живой и дышащей массой, из которой как бы на глазах у зрителя рождаются и возникают бесчисленные образы и формы. Основные архитектонические членения памятника оказываются здесь скрытыми, так как горизонтали террас теряются за бесчисленными иглами венчающих их декоративных ступ и ниш со статуями. Когда зритель вступает затем в пределы самого сооружения, он оказывается как бы изолированным в обходах его террас, и внимание его целиком направляется на размешенные по стенам обходов рельефные фризy. Следуя ходу их повествования, зритель постепенно поднимается все выше с террасы на террасу, пока не оказывается на вершине ступенчатой пирамиды. И здесь, после длительного наслаивания разнообразнейших художественных впечатлений, завершается процесс постижения общего замысла монументального сооружения. Только теперь зритель может охватить его в целом, понять логику его плана, соотношения его масс. Здесь отчетливо выступает контрастное сопоставление ступенчатых многоугольников нижних террас, в изобилии насыщенных сложнейшими архитектурными и скульптурными формами, и совершенно гладких плоскостей трех верхних круглых террас с их тройным кольцом прорезных ступ, среди которых так органично вырастает коло-коловидный массив большой центральной ступы.

Как убедительно доказывается исследователями, первоначальный замысел памятника был иным: над пятью нижними террасами должно было следовать еще несколько ярусов таких же квадратных террас, завершавшихся зданием крестообразного в плане храма со входными порталами со всех четырех сторон. В таком случае Боробудур явился бы гигантским подобием помещавшихся на ступенчатых основаниях четырехпортальных чанди; иным был бы силуэт памятника, его пирамидальная форма оказалась бы выраженной более отчетливо. В процессе строительства, однако, выяснилось, что грунт слишком слаб, чтобы выдержать тяжесть такого огромного сооружения, почему и пришлось отказаться от этого смелого замысла и, не доведя постройки до первоначально задуманной высоты, увенчать ее более легким тройным кольцом ступ. Тем не менее и в своем окончательном виде памятник обладает единством плана и объемного решения, так же как и поразительной целостностью образного замысла.

Очевидно, и здесь композиционное решение постройки, основанное на сопоставлении в плане различных геометрических фигур, несет в себе определенную символическую идею. Идея эта пока что не может считаться разгаданной, так как ее истолкования носят спорный характер. Однако тот факт, что в процессе строительства создатели Боробудура,

проявив исключительную художественную гибкость, сумели внести серьезные изменения в первоначальный проект, свидетельствует о том, что культовая символика не была для них незыблемой догмой. Боробудур представляет собой также самый высокий образец синтеза архитектуры и скульптуры в индонезийском искусстве. Об истории более ранней яванской скульптуры мы не имеем достаточного представления: нам известны произведения главным образом начиная со второй половины 8 в., которые — так же как и Боробудур — являются показателем полной зрелости индонезийской пластики. О небывалом размахе скульптурных работ Боробудура свидетельствуют хотя бы помещенные на гребнях террас многие сотни статуй Будды. На примере Боробудура видно, как культовые предписания приводили иногда к непомерной художественной расточительности. Выше уже указывалось, что под прорезными ступами на верхних круглых террасах помещены семьдесят две статуи Будды. Эти статуи практически остаются невидимыми: их едва можно рассмотреть, лишь приблизив глаза вплотную к узким отверстиям в стенах ступ. И тем не менее эти почти недоступные глазу зрителя скульптуры выполнены с обычной тщательностью и представляют собой памятники высокого художественного мастерства.

Бесчисленные статуи Будды боробудурского храма отмечены чертами композиционного и стилового единообразия (илл. 170, 171). Во всех случаях Будда представлен обнаженным, сидящим скрестив ноги; лишь предустановленные религиозными канонами незначительные изменения в положении рук обозначают различные воплощения божества. Эти каноны, как и сам внешний тип Будды, близки к индийским прообразам, но здесь они получают иное претворение. В боробудур-ских статуях подчеркнутая отрешенность божества от реального мира уступила место чувству внутреннего равновесия и глубокого покоя. Строгость их композиционного построения умеряется более живым чувством пластических масс и шероховатой фактурой пористого песчаника, из которого выполнены статуи.

Еще в большей степени изумляют своими масштабами рельефные композиции по обходам террас, общая длина которых составляет более пяти километров. Разумеется, не все композиции равноценны по своему художественному качеству, но лучшие из них принадлежат к выдающимся произведениям яванской скульптуры эпохи Шайлендра.

По своим образным особенностям рельефы Боробудура соответствуют тому Этапу историко-художественного развития, который в Индии характеризуется скульптурой периода после Гуптов (7—8 вв.). Мы обнаруживаем здесь сходные особенности изобразительной системы, ту же иконографию божеств и, наконец, близость в технических приемах. Но вместе с тем совершенно очевидны отличия образно-стилового характера. В противоположность драматическим, основанным на сильных эмоциональных контрастах произведениям индийских мастеров — таким, как, например, цикл рельефов в храмах Элур, Элефанты и Мамаллапурама, у яванских мастеров господствует единый эмоциональный тон спокойной гармонии, чувство безмятежности и счастливой полноты бытия. Эти черты мировосприятия находят отражение и в изобразительных приемах лучших рельефов Боробудура. Их отличительная черта — спокойная простота композиционного построения, архитектурная ясность; при идеальной обобщенности и неизбежных чертах условности — большее полнокровие образов, чувственно-осознательная передача пластики человеческого тела. Рельефные изображения Боробудура лишены крайностей, нередко свойственных образам индийского искусства, то иератически-условным, то носящим преувеличенно чувственный характер. В них нет также бурной динамики индийских образцов, резких масштабных контрастов, свободной, иногда разорванной композиции. В этом смысле пластические образы Боробудура —

наиболее «классические» среди памятников искусства всех государств Юго-Восточной Азии.

Рельефы Боробудура повествуют о земной жизни Будды. Бесконечно тянущиеся фризы последовательно изображают различные этапы его земного бытия и другие эпизоды из буддийских легенд и преданий, однако догматическая сторона легенд во многих случаях является зачастую лишь своеобразным поводом для воплощения образов реальной действительности. В тематику боробудурских рельефов входит реальная жизнь во многих своих проявлениях. Действие их происходит не в заоблачных высотах, а на земле — это жизнь царского двора и знати, крестьян и охотников, мореплавателей и буддийских монахов. В строго канонических формах изображается только сам Будда; менее значительные божества буддийского пантеона уже мало отличаются по своему характеру от изображений людей, занимающих, по существу, главное место в композициях. В такой же степени показательно пристрастие мастеров Боробудура к показу окружающей человека реальной обстановки: со множеством подробностей изображаются архитектура, растительность, детали быта. Изображения эти, конечно, еще условны, но весьма важен сам факт введения их в рельефные композиции. Ощущение реальной среды не покидает яванских скульпторов. Не случайно поэтому яванских художников привлекает повествовательный элемент, своеобразный живой рассказ, в отличие от индийских мастеров, которые обычно сосредоточивают свое внимание на кульминационных пунктах событий и на образах символического характера.

Характерные особенности рельефной пластики Боробудура можно иллюстрировать несколькими эпизодами. Так, композиция, воспроизводящая, казалось бы, чисто ритуальный эпизод — священное омовение бодисатвы, — превращается в изображение, полное захватывающей поэзии (илл. 172). В центре изображен сам боди-сатва; его йоги погружены в струящийся поток; тело его под прозрачным хитоном кажется обнаженным. Сыновья богов в знак почитания рассыпают над водой порошок из сандалового дерева и цветы. Мягкий изгиб фигуры бодисатвы, плавные повторы, образуемые контурами фигур летящих божеств, печать задумчивости, которой отмечены лица благоговейно склонившихся свидетелей этого события, сообщают композиции оттенок большого лирического чувства.

Еще более свободна от культового оттенка так называемая «Сцена у колодца», где бодисатва Судхана изображен беседующим с одной из женщин, пришедших к колодцу за водой. Сам бодисатва помещен даже не в центре композиции, а в стороне; опершись рукой о колено, он сидит на ступенях лестницы, поучая сидящую перед ним на земле женщину. В противоположной стороне рельефа — довольно точное изображение храма, типичного яванского чанди. Центральную же часть композиции занимают две размещенные по обе стороны колодца изумительные по красоте группы молодых женщин. Каждая из фигур — образец высокого пластического совершенства. Близкие друг другу по ритмике, стройные и грациозные, они отличаются отдельными мотивами движений: одни из девушек держат в руках пустые сосуды, другие изображены несущими на головах наполненные кувшины. В этой композиции ощущение счастливой полноты жизни сказалось наиболее ярко; оно выражено не только живой, осязаемой пластикой фигур, но и разлито во всем их окружении, проявляясь в каждой детали. Так, помещенное в самом центре рельефа дерево, увешанное плодами, воспринимается как образ прекрасной и плодоносной природы.

Имеются, наконец, рельефные композиции, в которых культовый оттенок совершенно исчезает. К ним принадлежит, например, рельеф, изображающий прибытие мореплавателей (илл. 172). Часть рельефа занимает несущийся по волнам корабль с

парусами, натянутыми ветром; его изображение достоверностью своих подробностей напоминает зрителю, что Индонезия была страной выдающихся мореходов. В другой части рельефа показано, как вышедшие на берег путники, преклонив колени, принимают дары от встречающей их крестьянской семьи. Образы крестьянина, его жены и мальчика-подростка — их малайский этнический тип, подробности их костюма — обрисованы с большой точностью, так же как и видимая слева характерная сельская постройка на столбах; на крыше ее мастер изобразил целующихся голубей. Подобное стремление к достоверности очень своеобразно сочетается в рельефах с традиционной условностью, проявляющейся, например, в изображении деревьев. Их распластанные кроны носят орнаментально-декоративный характер, но при этом художник тщательно воспроизводит форму листьев и плодов, со всей точностью передавая породу дерева.

В искусстве Юго-Восточной Азии первого тысячелетия н. э. Боробудур занимает особое место. Не существует другого памятника, который можно было бы сравнить с ним по масштабам, по самому типу сооружения, по характеру осуществленных в нем принципов синтеза архитектуры и скульптуры. Подобного рода построек не знает даже Индия. Уже один лишь этот монумент, для сооружения которого потребовался труд огромных масс людей, высокая техническая организация и, наконец, колоссальное число даровитейших художников и опытных мастеров, дает представление о государственной мощи и высоте художественной культуры индонезийской державы Шривиджайя.

К лучшим образцам статуарной пластики периода правления династии Шай-лендра относится статуя Будды из чанди Мендут. Чрезвычайно строгая по своему композиционному построению, казалось бы, предельно обобщенная по моделировке, эта величественная скульптура отличается тем не менее особой полновесностью пластических масс, сообщающей образу нечто от жизненного полнокровия произведений рельефной пластики этого времени.

Исключительным по своей художественной высоте памятником является происходящая из чанди Севу портретная голова яванского принца, представленного в образе буддийского божества (илл. 165). На Яве существовал обычай прижизненных и главным образом посмертных изображений правителей в образах буддийских и брахманистских божеств. В данном случае принц изображен в виде одного из воплощений Будды, с бритой головой, и этот мотив мастерски использован скульптором в образном и пластическом отношении. Необычайно компактный объем, исключительно острое чувство конструктивного построения, большая, нежели обычно, строгость скульптурных масс — все это находится в соответствии с тем чувством духовной собранности, которое составляет основу образного содержания этого произведения. Данные качества воспринимаются не как условная буддийская схема внутреннего самоуглубления, а как реальные черты человеческого характера, почему это произведение сразу, при всей идеальности типа и обобщенности пластического языка, воспринимается как портрет, а не как памятник культового назначения. Поразительно мастерство скульптора: в этой голове нет ни одной линии — она построена на едва уловимых переходах пластических форм, тончайшие нюансы которых обогащаются шероховатостью пористого камня, придающей светотени мягкий, чуть мерцающий характер.

* * *

Следующий этап истории индонезийского искусства связан с периодом освобождения Явы от власти династии Шайлендра и возникновения центральнояванского государства Матарам, существовавшего с 860 до 915 г. Государство Матарам было близко к предшествовавшему ему царству Шривиджайя как по экономическому строю, так и по

характеру своей культуры. Об этом свидетельствует главный памятник рассматриваемого периода — созданный в конце 9 в. храмовый комплекс Лоро Джонгранг в Прамбанаме, ныне в своей большей части находящийся в руинах. Господствующей религией в этот период стал индуизм, и храм Лоро Джонгранг известен как крупнейшая индуистская культовая постройка на Яве. Весь ансамбль состоял из восьми храмов, расположенных на высоких террасах и окруженных малыми храмами и двумя концентрическими четырехугольниками стен. Три наиболее крупных храма, расположенных в центральной части комплекса, посвящены Бrame, Вишну и Шиве; самый большой из них — храм Шивы. Это крестообразный в плане храм, стоящий на ступенчатом пирамидообразном основании с лестницами посередине каждой из трех его сторон, ведущими к трем порталам храма. Внутри храмовой целлы помещена статуя Шивы. Террасы трех главных храмов украшены рельефными композициями, изображающими эпизоды из «Рамаяны» и «Сказания о Кришне».

Общие изобразительные принципы рельефов храмов Лоро Джонгранг близки к рельефам Боробудура. Это также фризовые композиции с сильно выраженными повествовательными элементами. Такое же большое внимание уделяется окружающей героев реальной среде; сами типы действующих лиц, в особенности эпизодических, их одеяния, черты быта царского двора показаны здесь, пожалуй, с еще большей конкретностью, чем в Боробудуре. Живее, менее подчиненной орнаментальной схеме изображена растительность — деревья, кустарник; повсюду изобилие животных и птиц. В то же время символические композиции встречаются здесь чаще, чем в рельефах Боробудура. Рельефам храма Шивы тоже присуще характерное для яванского искусства чувственное полнокровие образов, но уже с оттенком большей утонченности: бросается в глаза подчеркнутое изящество контуров обнаженных женских фигур, в их движениях условное величие часто уступает место жизненной наблюдательности. Общий дух рельефных композиций также несколько иной: здесь заметнее черты драматизма, внутреннего возбуждения, динамики; созерцательность сменилась действенностью, покой — движением; в изобразительных средствах строгая архитектоника уступает место живописности и более свободным динамическим построениям. Если в Боробудуре фриз с помощью орнаментальных обрамлений разделялся на ряд законченных композиций, то рельефный фриз храма Шивы — это непрерывающийся поток фигур, в отдельных своих отрезках приобретающий особенно стремительный характер. Сама пластика здесь более свободная и энергичная.

Чувство возбужденности сказывается уже в трехфигурных сценах, заполняющих филенки балюстрад, где божества изображены в состоянии экстатического танца. В этих фигурах традиционного склада еще обнаруживается близость к индийским иконографическим образцам. Несравненно самобытнее многофигурные рельефные композиции главного фриза. Здесь эмоциональная приподнятость проявляется в преимущественном выборе драматических ситуаций, в которых возвышенное и обыденное соседствует друг с другом, ибо боги и герои представлены действующими в реальной жизненной среде. Таковы эпизоды из «Рамаяны» — например, сцена похищения Ситы, супруги бога Рамы, демоном Раваной, принявшим облик брахмана. Злобный Равана нападает на отчаянно сопротивляющуюся Ситу; сидящая на полу женщина, одна из приближенных Ситы, оказавшись свидетельницей похищения, в ужасе всплескивает руками, и в этом движении, как и во всем облике придворной, есть оттенок чисто бытовой характерности. Тут же собака жадно поедает содержимое опрокинутого котла. В эпизоде битвы Рамы с демоном Кабандхой (илл. 174) внимание зрителя привлекают не идеально-возвышенные образы стреляющего из лука Рамы и его брата Лакшмана или огромный Кабандха с устрашающей маской на животе, но образы, так сказать, земного плана, в частности воин с широким ножом, в изумлении взирающий на подвиг Рамы. Грубые черты его очень своеобразного

по этническому типу лица, вытаращенные глаза, полуоткрытый от удивления рот, какие-то странные бакенбарды, головной убор, неуклюжая приземистая фигура — все эти подробности, особенно по контрасту с невозмутимым выражением лиц и идеальной красотой Рамы и Лакшмана, свидетельствуют о большой остроте наблюдательности художника и о его смелости в сопоставлении столь отличных по своему характеру образов.

Не менее ярок контраст в эпизоде перевоплощения Вишну, где с иератически условным образом многорукого Вишну, восседающего на змее Ананте, сопоставлены образы других божеств, свидетелей чуда. Эти божества образуют группу, удивительную по красоте и живой непринужденности; образы их отличаются еще более ярким чувством жизненного полнокровия, чем сходные образы Боробудура (илл. 175). У женских божеств — красивые лица малайского типа, полные, но в то же время гибкие фигуры, движения их свободны и естественны.

С большим мастерством авторы рельефов изображают животных, в частности обезьян, фигурирующих во многих композициях. Сам сюжет «Рамаяны» открывает для этого благоприятные возможности: в поисках Ситы Раме помогал предводитель обезьян Гануман. Особенно эффектен эпизод с изображением обезьян, бросающих каменные глыбы в пасти громадных рыб.

В сравнении с рельефами Боробудура рельефы храма Лоро Джонгранг представляют следующий этап эволюции яванской скульптуры. Классическая гармония образов Боробудура в них в значительной мере утрачена, но зато им присущ более широкий охват действительности, ярче и конкретнее стали образные характеристики, полнее — гамма передаваемых чувств, свободнее и богаче по средствам художественный язык.

* * *

Государство Матарам распалось, вероятно, в связи с каким-либо стихийным бедствием — землетрясением или эпидемией, так как после 915 г. Центральная Ява обезлюдела. С этого времени основным районом развития индонезийской культуры стала Восточная Ява. Наступил период взаимной борьбы крупнейших феодальных правителей. К середине 11 в. Эрланга> один из этих правителей, собрал под своей властью большую часть острова. Захватив также значительные территории вне пределов Явы, он создал сильное государство. Это государство распалось тотчас после смерти самого Эрланги (он правил в 1019 — 1042 гг.), и вновь наступил период феодальных междоусобиц, длившийся до начала 14 в. К этому времени одно из яванских княжеств — Маджапахит, постепенно усилившись, захватило большую часть Явы, а также другие области Малайского архипелага. Свое могущество государство Маджапахит сохраняло в течение двух столетий. В 16 в. в результате сепаратистской борьбы входящих в нее княжеств, главным образом мусульманских (ислам начал проникать на Зондские острова в 14 в.), Маджапахитская держава распалась, и на Яве образовались отдельные мусульманские княжества. В том же 16 столетии на островах Малайского архипелага появились португальцы, установившие вскоре свою торговую гегемонию в этом районе Юго-Восточной Азии. С конца 16 в. на архипелаг начали проникать голландцы, вытеснившие португальцев и превратившие впоследствии Индонезию в свою колонию.

История индонезийского искусства 10—15 вв. не представляет такой сравнительно целостной картины, как в предшествующие столетия. Длившаяся веками междоусобная борьба между отдельными княжествами, возникновение централизованных государств и их крушение, войны с соседними странами — все эти события сказались на культурном

развитии Индонезии. Для архитектуры и изобразительного искусства, успешное развитие которых в условиях феодального общества требовало затраты большого труда и средств, а также непрерывной преемственности художественной традиции, условия оказались в этом смысле менее благоприятными; в 10—15 вв. в Индонезии не было создано памятников такого размаха и величия, как в первом тысячелетии. Очевидно также, что немалое число произведений было разрушено и не сохранилось до нашего времени. Отсюда фрагментарность наших сведений об этом искусстве, разрозненный характер самих памятников. Все же и в этот период культурное развитие страны не пресекалось. С 11 в. начинается подъем индонезийской литературы. Санскрит утратил свои позиции в литературном языке; яванский язык *кави* стал языком Эпической поэзии. Ко времени правления Эрланги относятся яванские переводы индийского эпоса. В это же время, очевидно, возник знаменитый вайянг — яванский театр теней.

Архитектура и изобразительное искусство в большей мере приобрели условия для своего подъема в 14—15 вв., в период возвышения государства Маджапахит. По своим масштабам это государство может быть сопоставлено с царством Шривиджайя. Сфера действия торгового флота Маджапахита простиралась от берегов Африки до Китая. Широкие международные связи придали свой отпечаток искусству периода Маджапахит, в котором наряду с чертами близости к искусству Индии улавливаются некоторые элементы, восходящие к искусству Китая.

Храмовая архитектура 10 — 15 столетий не достигает масштабов культовых построек 8 — 9 вв. Снова становится преобладающим тип небольшого храма — чанди. К лучшим памятникам архитектуры Восточной Явы 10 в. относится шиваистский чанди Джабанг. Относительно небольшой по размерам, он напрашивается на сравнение с центральной яванским чанди 7 — 8 вв. Чанди Джабанг обращает на себя внимание необычностью своего типа. Вместо прежней кубической целлы и общего равновесия объемов мы видим здесь вытянутый по вертикали круглый объем, установленный на высоком крестообразном в плане основании. Стремительный взлет стройной целлы, поднятой на крутой многоярусный пьедестал, сочетание ее кривых поверхностей с необыкновенно пластично вписанными в них с четырех сторон строгими прямоугольными порталами, контрасты гладких стев с многослойными профилями цоколя и карниза — во всем здесь проявляется чувство динамики архитектурного образа, неведомое зодчим предшествующих столетий. Постройка эта выделяется также изощренным артистизмом замысла и выполнения, красотой и изысканностью пропорций — как общего силуэта, так и в созвучиях и контрастах отдельных мотивов и форм. Без перегруженности, без чрезмерной детализации создано впечатление большого богатства архитектурного образа. экономно, но чрезвычайно эффективно использованы орнаментально-декоративные элементы, в частности большие маски демонов над порталами. Чанди Джабанг не имеет никаких аналогий в индийском зодчестве этого периода, напротив — он скорее противостоит ему четко выраженной рациональной основой художественного образа, которая воспринимается как закономерный результат развития характерных особенностей яванского зодчества 7 — 8 столетий.

Другим типом архитектурных сооружений рассматриваемого периода были воздвигавшиеся на склонах гор княжеские гробницы с украшенными скульптурой бассейнами, предназначенными для ритуальных омовений. Интереснейшим памятником этого времени является скульптурная группа с бассейна при гробнице Эрланги в Белакане, изображающая самого Эрлангу в облике бога Вишну. Для этого произведения характерно своеобразное смешение культовых и светских элементов. Эрланга представлен в виде четверорукого божества, восседающего в установленной каноном позе на гигантской мифической птице Гаруде. Фантастический облик Гаруды с его звериной мордой и

широко раскинутыми крыльями, извивающиеся змеи, сложное обрамление вокруг фигуры божества призваны внести в образ правителя черты устрашения, недоступного величия. Однако лицо божества трактовано с неожиданной портретностью, по существу, оказывающейся в противоречии с условностью общего замысла и помпезной декоративностью всей композиции. С неприкрашенной правдивостью воспроизведен облик правителя — его несколько одутловатое лицо с нависшим лбом и широким плоским носом, передано даже выражение силы и волевого напряжения. В смысле передачи конкретных особенностей отдельной индивидуальности изображение Эрланги превосходит предшествующие изображения правителей.

К периоду Маджапахит относится последний крупный памятник индуистской архитектуры — храмовый комплекс Панатаран. В отличие от центральнаяванских храмов 8—9 столетий ансамбль Панатарана сооружался не по единому замыслу; составляющие его постройки воздвигались в разное время, на протяжении 14 и первой половины 15 в. Комплекс не составляет целостной планировочной системы; строгое осевое расположение построек отсутствует — господствующим стал принцип свободного размещения зданий. От главного храма ныне сохранился только цоколь, украшенный рельефами на сюжеты «Рамаяны» и «Сказания о Кришне».

Дошедший до нас в целостности один из небольших панатаранских храмов, относящийся к 1369 г. (илл. 176), свидетельствует о новых особенностях, характерных для архитектуры периода Маджапахит. Это квадратное в плане здание с подчеркнуто вертикальной устремленностью силуэта. Над небольшой целлой, украшенной с четырех сторон строгими порталами с традиционными пышно-декоративными масками демонов и увенчанной очень сильно вынесенным карнизом, возвышается высокая многоступенчатая кровля, образующая необычный шатровый силуэт. Целла, таким образом, оказывается уже и ниже кровли, чем нарушаются принципы тектонического равновесия. Поэтому, хотя сами архитектурные формы храма отличаются чисто яванской строгостью линий, а стелющийся резной орнамент нигде не разрушает плоскости, постройка уже не производит впечатления ясной архитектурной логики и гармонии форм, и в целом храм лишен чувства тектонической закономерности, присущей лучшим яванским постройкам. В подчеркнуто вертикальном решении объема, в многоярусности кровли, каждый выступ которой украшен по углам резным акротерием, отчего углы ярусов кажутся загибающимися кверху, — в этих особенностях, возможно, сказывается воздействие образцов китайской архитектуры, в частности многоярусных пагод, перетолкованное, однако, на свой лад.

Выработанный в панатаранском комплексе тип храмовой постройки с небольшой целлой и высоким покрытием сохранился в течение многих столетий — вплоть до 18 в. — на острове Бали, оставшемся очагом индуистской культуры в Индонезии после установления господства ислама.

В скульптуре периода Маджапахит внутренние противоречия обнаруживаются еще отчетливее. Здесь можно выделить несколько различных тенденций. Наиболее консервативная из них представлена известной статуей богини высшей мудрости Праджнапарамиты из Лейденского музея (13 — 14 вв.) (илл. 177). Богиня изображена в виде бодисатвы при строгом соблюдении всех форм буддийского канона. В данном произведении мы обнаруживаем по-своему тонкое раскрытие образа, однако ни изысканность силуэта, ни красивый рисунок лица, так же как и другие признаки несомненного мастерства скульптора, не могут скрыть отсутствия в этом образе того излучения жизненной силы, которое отличало более ранние произведения яванской статуарной и рельефной скульптуры.

Другая линия индонезийской пластики характеризуется произведениями, в которых причудливость и фантастичность образа дополняются оригинальным композиционным построением и широким применением орнаментально-декоративных украшений. Сюда относятся многочисленные статуи слоновобразного божества Ганеши, например статуи Ганеши в Баре (13 в.). Сходные тенденции обнаруживаются в скульптурной группе, изображающей победоносную борьбу богини Дурги, супруги бога Шивы, с буйворообразным демоном Махишей (илл. 178). При всей условности и угловатой лапидарности образов в данной скульптуре есть драматический элемент, а моделировка фигур отличается большой энергией. Одевание Дурги сплошь покрыто орнаментом, и сама композиция группы, искусно развернутая в плоскости, производит определенный декоративный эффект.

В наибольшей степени отход от условности и приближение к натуре обнаруживаются в третьем направлении яванской скульптуры рассматриваемого периода. Его представляют главным образом скульптуры, украшающие ритуальные бассейны при гробницах правителей. Так, например, происходящие из Моджокерто две фигуры молодых женщин с кувшинами (ныне в музее в Джакарте) (илл. 179) производят впечатление полной свободы от традиционного идеального канона как по достоверной передаче малайского типа их лиц, характерной прически, так и по непосредственности самого пластического мотива, позы, движений. В оживленных лицах, в чуть утрированных угловатых движениях проявились большая наблюдательность художника, присущее ему настоящее чувство жизни.

Наконец, свою особую линию составляют рельефы с храма Панатаран. Они означают, по существу, полный отказ от образной системы и художественного языка, выработанных в индонезийском искусстве в результате последовательного многовекового развития. Один из таких рельефов, изображающий тоскующую в плену Ситу, супругу Рамы, с ее служанкой, обращает на себя внимание своей условностью. Это плоскостная ажурная резьба по камню, где фигуры с искаженными пропорциями и утрированными жестами наделены одновременно чертами схематизма и гротеска, а растения и предметы обихода превратились в своего рода орнаментальные знаки. Прежняя пластическая выразительность объемов уступила место графическому эффекту — соотношению светлых и темных пятен, выразительности угловатых контуров. Изобразительные приемы подобных рельефов, так же как и характер самих образов, напоминают фигуры из вайянга — яванского театра теней, и, так же как и сам вайянг, несут на себе отражение воздействия дальневосточного искусства.

В дальнейшем, с установлением господства ислама, запрещавшего изображения, в Индонезии исчезли возможности для плодотворного развития скульптуры. Лишь на острове Бали сохранялись старые художественные традиции, но и здесь отсутствовали условия для их подлинно творческого продолжения. Начавшийся еще в период Маджапахит процесс примитивизации затрагивает также и искусство Бали. Невозможность развития классической художественной традиции в рамках ограничительных предписаний ислама, а затем в условиях жестокого колониального гнета привела к тому, что основные достижения в индонезийском искусстве последующих столетий обнаруживаются главным образом в сфере народного ремесла.

Искусство Бирмы

Н.Дьяконова

Историю искусства Бирмы принято делить на три хронологических периода: ранний — с начала нашей эры по 8 — 9 в., средний, так называемый классический, связанный с существованием первого централизованного феодального государства, — с 9 — 10 по 13 в., и, наконец, поздний — с 14 по 19 в. Скудные сведения относятся к раннему периоду, от которого почти не сохранилось скольконибудь значительных произведений искусства и архитектуры. Самые замечательные художественные памятники Бирмы были созданы в классический период. Поэтому рассмотрение классического периода и составляет основную часть данной главы. Большинство архитектурных памятников этого времени сконцентрировано в Нагане — столице Бирмы этого периода.

Географическое положение Бирмы, непосредственно граничащей с северо-восточной Индией и южным Китаем и находящейся на главном пути, соединяющем Индию с Юго-Восточной Азией — Камбоджей, Таиландом, Индонезией, — обусловило тесную связь с культурами этих стран, ощущаемую в искусстве Бирмы. Еще на рубеже нашей эры и позднее индийские торговцы и буддийские проповедники расселялись по бирманской территории.

Основными народностями, населявшими территорию Бирмы в первом тысячелетии нашей эры, были племена ион на юге страны (столицей их был город Татон) и на севере — племена тибето-бирманцев, приток которых с северо-запада возрос в 7—8 вв. Столицей последних до середины 8 в. был Старый Пром (Проме) на реке Иравади. Несмотря на различное этническое происхождение, обе эти народности испытали сильное влияние индийской культуры. Помимо бронзовых изделий несомненно индийского происхождения, обнаруженных при раскопках, это влияние отчетливо видно в тех памятниках искусства, которые дошли до нас в развалинах древних городов, и связано в первую очередь с преемственностью форм буддийских культовых сооружений Бирмы от буддийского зодчества Индии первых веков нашей эры.

Городище Татона, основанного в начале нашей эры, сохранило остатки окружавших некогда его кирпичных стен, простирающихся почти на 2 км в одном и на километр — в другом направлении. На территории городища можно еще найти следы сильно разрушенных ступ с трехступенчатым квадратным в плане основанием. Этот тип ступ, интересных как ранние образцы, впоследствии получил широкое распространение в бирманской архитектуре классического периода.

Сохранившиеся на городище Проме (8—9 вв.) довольно многочисленные развалины ступ представляют значительное многообразие архитектурных форм. Ступа Баубауги, цилиндрическая, на невысоком трехступенчатом круглом в плане основании, близка по форме к аналогичным памятникам первых веков нашей эры в Пенджабе или Синьцзяне. Известное своеобразие представляет Бупая — одна из древнейших ступ Пагана, создание которой, по некоторым данным, относится ко 2—3 вв. н. э. В удлиненной конической форме ее верхней части с заостренным шпилем уже проявляются типичные черты бирманской ступы.

Наряду с этим храм Лемьетна в Старом Проме, датируемый примерно 8 в., намечает характерную форму храма «классического» периода, позднее нашедшую свое наиболее совершенное выражение в храме Ананды в Нагане.

Скульптурные произведения, в незначительном числе найденные в Проме, обычно представляют сидящего Будду, по сторонам которого помещены стоящие божества или изображения ступ. Тело, лица и позы — условны и обобщенны: одежда лежит плоско, не образуя складок.

Вскоре после разрушения Проме ионами в середине 8 в. образовалось новое Бирманское государство, центром которого стал город Паган. Вначале небольшое, оно тем не менее поддерживало тесные связи с Китаем. Китайские хроники сохранили описание бирманской столицы, относящееся примерно к 8 — 9 вв. Город был окружен мощной кирпичной стеной с двенадцатью воротами. Следы ее сохранились до сих пор. Упоминаются сотни буддийских монастырей, в которых были «стеклянные перегородки, украшенные серебром и золотом, киноварью и другими яркими красками; пол в этих храмах расписан и покрыт коврами. Дворцы царя украшены таким же образом. Жители поклоняются огромному изображению белого слона. Они не любят убивать и умелы в астрономических вычислениях. Почва плодородна, сахарный тростник достигает толщины человеческой ноги...».

В 11 в. Паган становится столицей сильного хорошо организованного государства. С этого времени и может быть по-настоящему прослежена последовательная история искусства Бирмы. Политическое укрепление королевства Паган сопровождалось ростом его экономического могущества. Расширяется его территория, к востоку от столицы обширная область покрывается сложной оросительной системой, часть которой используется даже до нашего времени.

Бирманская историческая традиция называет «Ашокой Бирмы» наиболее выдающегося правителя Пагана Анауратха (1044—1077). Этот Царь так же как некогда в Индии Ашока, выступил ревностным поборником буддизма толка хинаяны (*Хинаяна, или малый путь спасения, — раннее направление в буддизме. Другое направление — махаяна, или большой путь спасения, — получило распространение на севере Индии, в Китае, Тибете, Корее и Японии.*), успешно используя его как идейную силу для политического подчинения и объединения разноплеменных и разнородных по культурному развитию народов, вошедших в состав впервые складывавшегося государства Бирмы.



[Карта. Бирма.](#)

Стремясь сделать свою столицу мировым центром правоверного буддизма, Анауратха собирает буддийские реликвии. Для хранения добытых сокровищ и для содержания буддийских священных рукописей, написанных на пали и привезенных из Татона и с

Цейлона, в Пагане строятся в это время многочисленные и великолепные пагоды, ступы и библиотеки. В облике возведенных в Пагане зданий часто воссоздавались самые знаменитые и почитаемые буддийские храмы других стран, в частности Индии, подчас точно скопированные. Примером может служить храм Махабодхи, построенный в 1218 г. в подражание древнеиндийскому святилищу Бодхгая (5 в.). Сильно возросли в это время связи между Бирмой и Цейлоном. Это выразилось в создании в Пагане ряда ступ сингалезского типа. Использование зодчими Пагана в качестве основного строительного материала обожженного кирпича и стука отразилось на строительной технике, а также на всем характере архитектуры Бирмы. Так, например, очень интересным, вытекающим из строительной техники моментом в бирманской архитектуре явилось чрезвычайно широкое и разнообразное применение свода и арки как конструктивного и декоративного элемента.

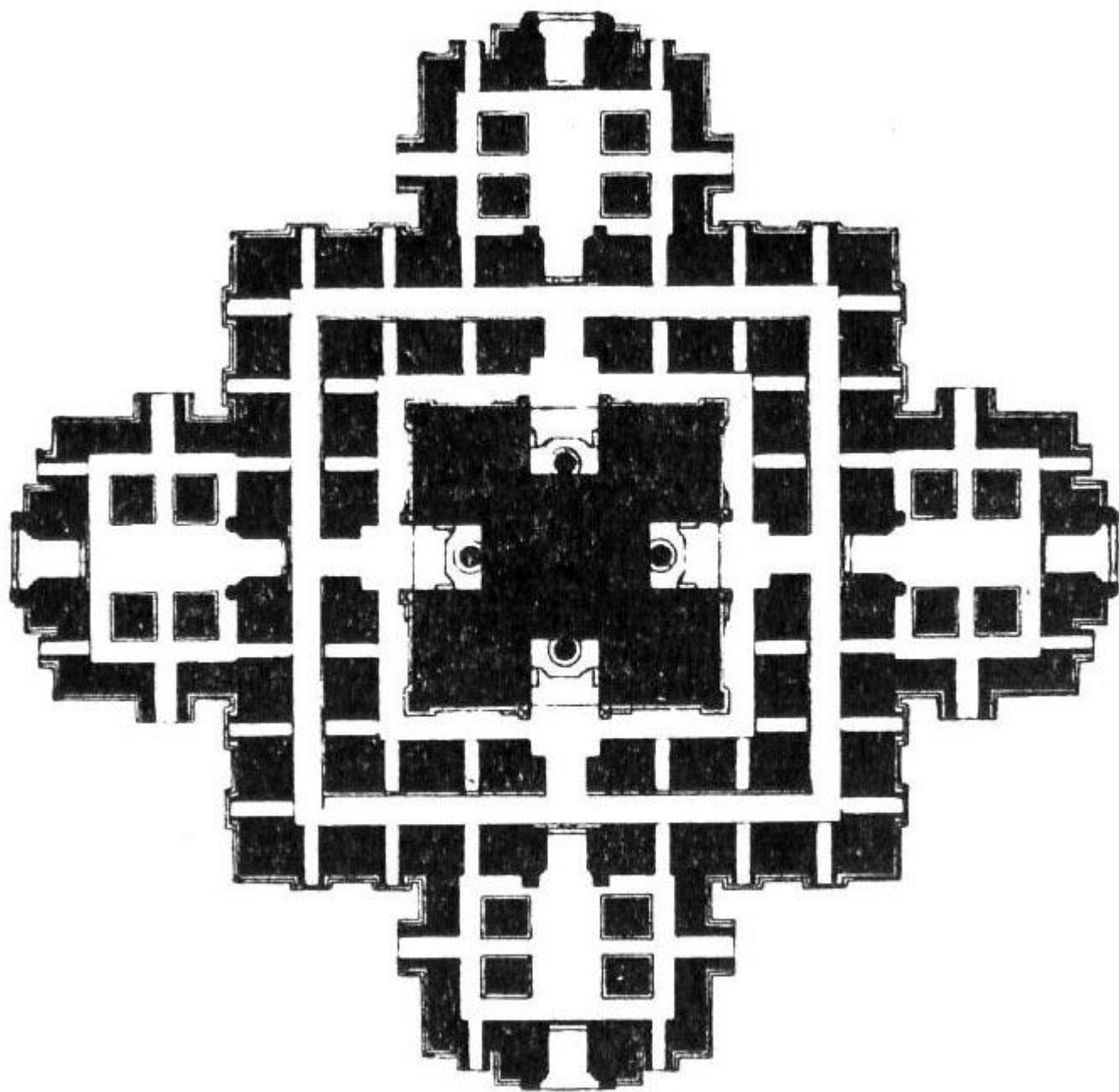
В архитектуре Пагана получил свое дальнейшее развитие ставший характерным для бирманского зодчества тип квадратного в плане храма с прорезающими его массив concentрически расположенными коридорами, одним из прототипов которого был храм Лемьетна в Старом Проме. Знаменитый храм Ананды (илл. 181 а), завершенный к 1090 г., является лучшим образцом подобного здания и может быть причислен к высшим достижениям архитектуры классического периода бирманского искусства. Храм дошел до нас в относительно хорошем состоянии и, по-видимому, не подвергался значительным позднейшим перестройкам. В нем сохранилось также и его богатое скульптурное убранство.

Храм Ананды расположен в центре просторного квадратного двора, обнесенного кирпичной стеной, с массивной богато декорированной входной аркой в каждой из сторон этой ограды. Сложенное из обожженного кирпича здание храма представляет собой массивный куб, каждая из четырех сторон которого украшена сильно выступающим порталом (почти на 20 м каждый), что придает плану здания форму ступенчатого креста (общая длина постройки свыше 90 м при высоте около 60 м). Над центральным массивом поднимаются шесть убывающих кверху террас, увенчанных ребристой четырехгранной шикхарой, напоминающей североиндийские образцы, и затем — небольшой ступой с позолоченным навершием — хти. Углы нижних террас украшают небольшие ступы. На верхних размещены чередующиеся фигуры Будд и фантастических львов. Звери изображены сидящими, но полными сдержанного движения и напряженности. Оскаленная морда передана обобщенно и сильно стилизована; грива трактуется как сложный и беспокойный узор лепного орнамента, иногда превращаясь около лап в подобие крыльев или извивающихся языков огня. Такие же звери расположены вереницами над порталами храма.

Стены храма украшены ритмически чередующимися рядами пилястр, между которыми расположены оконные проемы. Снаружи и внутри здание облицовано белым стуком. Из этого же материала выполнены и украшающие его кровлю статуи и лепной орнамент, который, подобно языкам белого пламени, обегает карнизы, гребни крыш, наличники окон и порталы. Архитектура храма проникнута своеобразной динамикой и устремленностью ввысь, что характерно для зрелого зодчества Бирмы.

Внутреннее убранство храма Ананды строго, почти скупое. Два concentрических сводчатых обхода проходят сквозь толщу кубического массива храма и, пересекаясь с рядами перпендикулярных коридоров, образуют сеть узких внутренних проходов, высота которых вдвое и более превышает их ширину. Они ведут к четырем святилищам — нишам, расположенным в центральном ядре здания с четырех его сторон против соответствующих им портиков. Святилища отделены от обходных коридоров

деревянными порталами и решетками, являющимися интересным образцом старой бирманской резьбы по дереву. Главное место занимают находящиеся в нишах четыре грандиозные статуи Будды (илл. 180).



Храм Ананды в Пагане. План.

Одна из этих десятиметровых скульптур бронзовая, три прочие — деревянные, вырезанные из ценных ароматических пород (*Лишь две статуи (обе деревянные), с южной и северной стороны, относятся ко времени создания храма. Другие две позднее были заменены.*). Это выдающиеся монументальные памятники бирманской деревянной скульптуры. Все четыре изваяния изображают Будду стоящим строго фронтально, его руки сложены в символических жестах, плащ ниспадает схематично трактованными складками и, расширяясь книзу, придает всей фигуре ту форму очень узкого

равнобедренного треугольника, которая в дальнейшем становится характерной для бирманского, тайландского и лаосского типа стоящего Будды. Трапировка лица, тела, стилизованных складок одежд отражает господство развитого и сложного художественного канона. Скульптуры храма Ананды и другие современные ему памятники в Пагане представляют стилистически зрелое искусство, в котором буддийская религиозная иконография подчинена самостоятельному, выработанному на бирманской почве художественному мировоззрению. В рамках иконографического канона в образах Будды в известной мере отражен физический тип бирманца, сухоощавого и стройного, с небольшой изящной головой.

Большая доля впечатляющего эффекта, который производят эти статуи Будды, принадлежит их композиционному значению в общем ансамбле храма, той синтетичности, которая отличает лучшие образцы монументальных культовых сооружений средневековой Индии и Юго-Восточной Азии; архитектура и все ее скульптурное и живописное оформление служат одной цели — цели наибольшего эмоционального воздействия на массы верующих. Вся конструкция и планировка храма этого типа, с его давящей массой, объединяет и организывает пространство, направляя движение и внимание паломников к хранящейся в недрах его святыне. Гигантская статуя святилища возникает перед посетителем храма из мрака ниши, значительно превосходящей высотой остальные помещения. Строгое, почти лишенное украшений внутреннее убранство святилища подчеркивает величие десятиметрового позолоченного изваяния *(Все четыре главные статуи покрыты позолотой, причем на деревянных она нанесена поверх толстой алебастровой грунтовки — технический прием, сохраняющийся до наших дней в деревянной пластике Бирмы и Таиланда.)*. Впечатление усиливается своеобразным Эффектом, заключающимся в том, что над нишей против головы статуи расположено незримое для находящихся в храме окно, свет которого выхватывает из полумрака ниши голову статуи, так что она представляется окруженной сиянием.

Обходные коридоры, так же как и наружные стены храма, облицованы белым стуклом, но почти лишены богатой орнаментации, украшающей наружные части здания. Лишь в небольших нишах на стенах внешнего и внутреннего обходов укреплены рельефы из камня и покрытого раскрашенным или позолоченным алебастром дерева. Эти рельефы, изображающие сцены из буддийской мифологии, подчас значительно живее и свободнее, чем алтарные статуи храма. В галереях или коридорах, предназначенных для ритуального обхода, располагаются последовательно изображения важнейших моментов жизни Будды Сакьямуни, начиная от пророческого сна его матери и чудесного рождения до превращения его в Будду, его чудес и подвигов и, наконец, нирваны.

В этих рельефах, как и в скульптуре 10—13 вв. вообще, сказывается некоторое влияние искусства северо-западной Индии, где находился последний крупный буддийский центр Индии (Наланда). Однако бирманский рельеф отличается своей большей живостью и непосредственностью. Для бирманского рельефа характерно выделение отдельных эпизодов в самостоятельную композицию, что отличает его, например, от кхмерского, где непрерывность повествования воплощена в протяженных многофигурных изображениях (Ангкор Ват). Особый интерес представляют керамические покрытые бирюзовой глазурью плитки, украшающие внешние стены двух нижних террас храма Ананды. {Эти плитки размером 33 X 29 см в облицовке цокольного этажа и 16 X 15 см — в облицовке второго уступа размещены в сотнях неглубоких, идущих почти сплошным рядом прямоугольных нишек. Изображения на них даны в довольно высоком рельефе. Сюжетно они связаны с джатаками, легендами о прошлых перерождениях Будды, но в них еще в большей мере, чем в описанных выше рельефах внутренних обходов храма, сказывается

тенденция к свободному повествованию. Каждая плитка представляет законченный рассказ или притчу. Композиции просты, схематичны и оставляют впечатление некоторой примитивности или, вернее, наивности, так же как трактовка самих изображений.

Фигуры людей и животных приземисты, бедны деталями, моделированы обобщенно. Кроны деревьев переданы условно, в виде круга или овала, на поверхности которых моделированы различной формы листья, позволяющие иногда даже определить, какую породу дерева имел в виду художник. При всей этой условности иногда поражает живость схваченного движения или передачи эмоций. Порой на одной и той же плитке изображается несколько важнейших моментов рассказанного в джатаке происшествия — обезьяна срывает плоды на дереве, а рядом под тем же деревом та же обезьяна представлена спящей. Надписи в нижней части каждой плитки, выполненные старобирманским письмом, чаще всего на языке пали, объясняют недосказанное художником.

Лучшие образцы скульптуры 10—13 вв. характеризуются высоким мастерством исполнения, законченностью и изяществом своего композиционного решения. Таковы знаменитые рельефы храма Ананды: в них достигнуто совершенное декоративное единство фигур, организующих композицию тонкими, почти музыкальными ритмическими повторами своих поз, едва варьирующих сходные положения рук и торса. Верхняя часть рельефа завершена полукружием сплетенных слегка стилизованных ветвей деревьев или архитектурным мотивом, удачно замыкающим всю композицию.

В зодчестве Пагана храмы типа Ананды представлены еще многими великолепными памятниками, среди которых наиболее интересны храм Дхимаянд (1160) и храм Тхатбинью (1144) — самый высокий из храмов Пагана.

В храмах Паяни-пая (1167) и Кабуюк-та-пая сохранились росписи, повторяющие сюжеты скульптурных украшений коридоров и майоличных плиток внешнего убранства храма Ананды. По иконографическим типам и манере письма они очень близки к бенгальской и непальской живописи. Как и в скульптуре, занимающие центральное место в помещении или композиции стены изображения представляют обычно Будду или наиболее значительные божества буддийского пантеона, которые показаны в полном соответствии с требованиями детально разработанных канонических схем. Согласно последним, эти изображения условны и статичны. Фигура дается обычно строго фронтально, лицо и тело абсолютно симметричны, одежда облегает тело без складок, все окружающие фигуру предметы носят характер не реальной обстановки, в которой происходит действие, а декоративного заполнения пространства вокруг этой фигуры.

Заполняющие второстепенные части композиций сцены из легенд или «житий» в живописи, так же как и в скульптуре, значительно свободнее и живее. Маленькие картинки, заключенные в квадратные рамки, покрывающие свод коридора в Кабуюк-та-пая, оживлены интересными бытовыми подробностями. Очень живы и подчас полны реализма встречающиеся здесь изображения животных и растений, выполненные с большой наблюдательностью и любовью к природе.

Ступа в зодчестве Пагана окончательно приобретает все основные черты, характеризующие бирманский тип этого буддийского памятника. Подножие обычно высокое, около трети высоты всего здания, ступенчатое, в основе плана имеющее квадрат. Над ним — колоколообразный резко суживающийся кверху анда и шпи-леобразное навершие хти, также занимающее около трети общей высоты.

Классическим образцом этого типа является воздвигнутая незадолго до разрушения монголами Пагана ступа Мингалазеди (1274) (илл. 181 б).

Грандиозная постройка имеет крестообразное ступенчатое основание с четырьмя лестницами, переходящее в восьмигранник, который поддерживает колоколообразный массив, увенчанный коническим хти. Небольшие декоративные ступы фланкируют углы террасы. Стены террас покрыты маленькими квадратными нишами, отчасти еще сохранившими зеленовато-серые поливные плиты с рельефными сцепами из джатак, очень близкие как по сюжетам, так и по манере исполнения к тем, что украшают внешние стены храма Ананды.

Кроме храмовых сооружений и ступ в архитектуре Пагана были постройки культового назначения, связанные с традициями и формами исконного гражданского зодчества страны. Для всей этой категории архитектурных памятников характерно наличие значительного внутреннего пространства, обусловленное в большей или меньшей степени присущим этим зданиям практическим назначением — служить хранилищем, укрытием или жильем. Прежде всего в ряду этих сооружений следует упомянуть библиотеки — тейк, предназначенные для хранения священных книг и рукописей, собрания которых в Бирме как в древности, так и в настоящее время очень богаты.

Тейк — это квадратное и плане здание с центральным залом, окруженным несколькими рядами понижающихся к периферии коридоров, полуциркульные своды которых придают покрытию всего здания профиль ступенчатой пирамиды, увенчанной в центре небольшой ступой обычно вытянутой вверх формы. Питакат-тейк в Пагане, построенный, согласно преданию, Анауратхой в 1057 г., является одним из самых ранних и лучших образцов таких книгохранилищ.

Архитектура тейка передает в камне обычную не только для Бирмы, но и для других стран восточноазиатских тропиков форму дома из дерева или бамбука, обнесенного рядами понижающихся галлерей, которые, защищая жилище от солнца, придают ему специфический ступенчатый силуэт. По-видимому, к форме бытовых построек восходит также архитектура «залов посвящения» — теин, имеющих план вытянутого прямоугольника с рядами понижающихся наружных галлерей.

В послемонгольский, поздний период история Бирмы в течение нескольких столетий протекала в длительной междоусобной борьбе между различными народностями и феодальными княжествами. Столицами этих княжеств попеременно становились Ава, Пегу, Новый Проме, пока наконец в 1760 г. борьба не закончилась объединением государства под властью царя Аулатпая, основавшего новую династию. В 1857 г. столицей стал Мандалай.

Для бирманского искусства послемонгольского периода характерны усиление народных, национальных элементов, сказавшихся в развитии народного прикладного искусства (резьба по дереву, резьба и живопись по лаку и т. п.), и применение его для убранства всех видов архитектурных сооружений. В этот период продолжают строиться также буддийские храмы, особенно ступы, не представляющие в отношении развития или конструкции ничего принципиально нового по сравнению с зодчеством паганского периода, но отличающиеся нередко, особенно в 18 в., огромными размерами. Эти ступы зачастую сооружались над старыми, как бы включая их в себя или нарастая вокруг них. Таковы почти все существующие поныне грандиозные ступы Мандалая и Рангуна. Среди них знаменит своими размерами и необыкновенным богатством декоративного убранства Шве-да-гон в Рангуне. В настоящем своем виде это одно из самых высоких и грандиозных

архитектурных сооружений Азии (высота 107 м). Оно занимает площадь 70000 кв. м. Четыре ориентированные по странам света лестницы ведут к ограде. Наиболее великолепная из них, южная, украшена гигантскими (18 м в высоту) фигурами крылатых львов. Ряд ворот, обрамленных изображениями сплетающихся многоглавых змей, и галлерей из покрытого лаком и резьбой дерева ведут к основанию пагоды, имеющей 500 м в обхвате. Сложно профилированный восьмигранный базис поддерживает колоколообразный массив, покрытый позолотой и увенчанный драгоценным навершием — хти. Здесь, так же как и во всей архитектуре 16—18 вв., большое значение имеет ее красочное оформление. Как правило, наружные и внутренние части многочисленных деревянных построек («залов посвящения», монастырей, дворцов и т. д.) богато украшены резьбой и скульптурой, ярко раскрашены и позолочены.

Для средневековой художественной культуры Бирмы характерно активное взаимодействие с искусством соседних стран. Однако, испытав влияние Индии и Китая, архитектура и искусство Бирмы выработали совершенно своеобразные черты и, воплотив эстетические воззрения народа, заняли свое определенное место в истории художественной культуры Юго-Восточной Азии.

Искусство Камбоджи.

Ю.Лебедев

В истории средневекового искусства народов Индокитайского полуострова памятники Камбоджи занимают особенно видное место. По своему значению они принадлежат не только к наиболее важным явлениям искусства Юго-Восточной Азии, но и представляют собой одну из вершин искусства средневековья вообще. Это в первую очередь относится к грандиозным монументальным архитектурным ансамблям Камбоджи периода расцвета феодального общества. Немного можно найти примеров подобного величия художественных замыслов, воплощенных с большим совершенством объемно-пространственного и композиционного решений, в которых так гармонично сочетались бы необыкновенное богатство монументальной скульптуры, сложность тектоники архитектуры, ясность и красота планировочных основ.

Созданию таких высоких образцов монументального искусства предшествовал длительный период развития художественных форм и идейно-эстетических воззрений. В их сложности и своеобразной эволюции отразились многие специфические особенности общественно-экономического и исторического развития Камбоджи.

На территории Камбоджи существовал целый ряд сменявших друг друга государственных образований. Хронологически наиболее ранним было государство Фунань, возникшее в начале первого тысячелетия нашей эры и представлявшее собой рабовладельческое государство. Однако уже к 5 в. в Фунани складываются феодальные отношения. В 6 в. на месте Фунани возникает государство Камбуд-жадеша, или Кхмер. Однако подлинный расцвет средневековой Камбоджи связан с развитием феодальных отношений и образованием во второй половине 9 в. мощного царства со столицей Яшодхарапура (Ангкор), самого могущественного государства в Индокитае.

Неравномерность историко-культурного развития Камбоджи можно объяснить в известной мере свойственной средневековью зыбкостью государственных образований, борьбой между различными династиями, частыми разорительными войнами, внезапными

иноземными нашествиями. Однако ведущее значение имели характер роста феодального общества и переход от одной ступени его развития к другой.

Сохранение элементов рабовладельческой художественной культуры в феодальный период в сочетании с мощным влиянием фольклорного творчества, связанного с прочными традициями общинно-родового периода, способствовали созданию той специфической почвы, на которой выросло самобытное искусство Камбоджи.

Определенное значение имели также глубина и широта связей с Индией, игравших важную роль в формировании культуры средневековой Камбоджи и имевших первоначально активный характер.

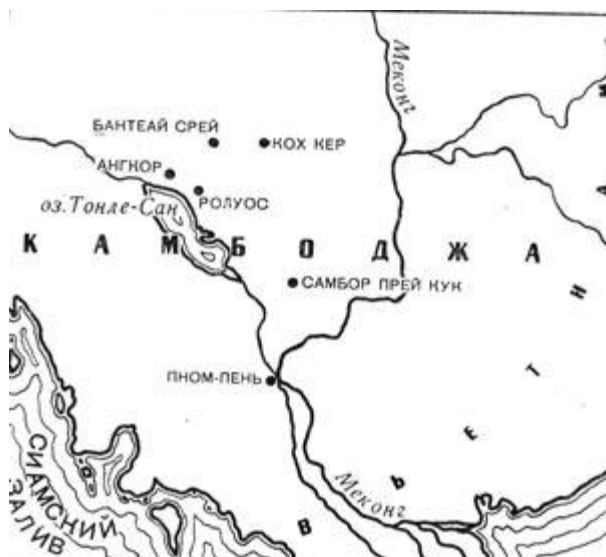
В процессе переработки и ассимилирования достижений индийской культуры все больше выявлялись и определялись пути развития самого кхмерского искусства как совершенно оригинального явления в истории средневекового искусства Азии. Претворявшиеся в искусстве Камбоджи индийские религиозные, философские и космологические идеи уже с 9 в. получили глубоко своеобразное воплощение. В архитектуре, например, если до 9 в. первоначальный изолированный храм-башня несколько напоминает индийские образцы, то в дальнейшем такое сходство почти исчезает, и искусство Камбоджи расцветает в своей собственной, глубоко национальной манере.

В Камбодже был распространен древнейший культ змей — многоглавых наг и фантастического существа — Гаруды, что наложило своеобразный отпечаток на искусство. Большое значение имел космологический дуализм (например, крылатые и водные существа, гора и море), наконец, процветал культ предков, несомненно способствовавший впоследствии грандиозному размаху строительства кхмерских храмов. В сложении всех этих особенностей ранней культуры Камбоджи значительную роль сыграли местные племенные мифологические представления о мироздании, развившиеся еще в родовой общинный период.

Периодическое повторение волн иммиграции из Индии в Фунань способствовало усилению влияния индийской культуры. Этим объясняется наличие скульптур периода Фунани, изображающих различные божества буддийского культа, но имеющих известную стилистическую общность.

Культурное влияние на Фунань Китая в дошедших до нас материалах не отмечается, хотя оно, несомненно, существовало. Возможно, что относительной сдержанностью архитектурных форм Камбоджа обязана влиянию китайского зодчества.

К эпохе Фунани относится несколько небольших кирпичных и каменных святилищ, стены которых либо совсем лишены украшений, либо раскрепованы слабо выступающими пилястрами. Над карнизами, украшенными нишами с фигурками в них, — суживающаяся кверху террасами верхняя часть. Уже в этих скромных сооружениях, создающих впечатление компактности, присутствуют обязательные впоследствии элементы портала: украшенные скульптурой обрамляющие вход колонки с каменным наддверием.



[Карта. Камбоджа.](#)

Одно время столицей был Самбор Прей Кук. В числе многочисленных сохранившихся на его территории храмов первой половины 7 в. имеются и изолированные святилища (прасаты), и группы храмов, симметрично помещенных на общем цоколе. По большей части кирпичные, они в плане квадратные, иногда имеют форму прямоугольника. Стены украшены пилястрами и покрыты рельефами, частично выполненными в самой кирпичной кладке, представляющей крепкий монолит, а частично в штукатурке. Верхняя часть святилища разделена на ярусы, уменьшающиеся кверху как по высоте, так и по ширине, причем их обломы упрощаются. Венчающая часть имеет различную форму: круглую, вазообразную; если крыта двускатная, то по ее середине расположен ряд камней с прорезью посередине, в которой находятся изображения различных мифологических существ.

На каменную архитектуру несомненно влияла деревянная, в которой кхмеры были великими мастерами. При развитии каменного зодчества это отразилось в стремлении к почти сплошной скульптурной обработке наружных стен — сначала в штукатурке и впоследствии в камне. В конструктивном отношении перенесение приемов деревянного зодчества в каменное нанесло большой вред сохранности кхмерской архитектуры. Зато в декоративном отношении это способствовало расцвету резьбы, орнаментального и пластического украшения зданий. Как в простых прасатах, так и в сложных позднейших ансамблях отличительной чертой является органический синтез архитектуры и скульптуры.

Обязательным украшением фасадов прасата, сохранившимся на всем протяжении истории кхмерского каменного зодчества, являются порталы. Основные их элементы неизменны: две пристенные колонки с рельефным орнаментом, которые поддерживают наддверие — широкую каменную плиту, украшенную скульптурой, почти всегда выполненную с особой тщательностью. Выше наддверия — фронтоны. Характерны встречающиеся также в храмах Тямпы (Вьетнам) и Индонезии каменные «ложные двери», точно повторяющие деревянную дверь входа и его обрамление.

Если ранний период развития архитектуры (до последней четверти 9 в.) является только первоначальным этапом, предшествующим будущим замечательным достижениям кхмерского зодчества, то в области круглой скульптуры в это время были созданы

непревзойденные впоследствии произведения. Вначале исходя из подражаний индийским образцам стиля Матхуры и Лмаравати, кхмерские мастера уже до 7 в. создают оригинальные скульптуры. Хотя и принято считать, что образцов фунаньской скульптуры до нас не дошло, можно предположить, что искусство этого периода представлено рядом изображений Будды, найденных в провинции Прей Крабас. Эти превосходные статуи отличаются простотой моделировки и выполнения. Условная одежда без складок облекает фигуры как бы прозрачным покрывалом, так что с полной ясностью выступает обнаженное тело.

К 6 — 9 вв. относится ряд замечательных скульптурных произведений. Подлинным шедевром является, например, изваяние стоящей женской фигуры (7 в.) (илл. 183). Ощущение уравновешенности и силы, величия и простоты исходит от ее образа. Без всякой сухости, мелочной детализации, при помощи обобщенной и в то же время почти трепетной обработки массивного объема достигнута необычайно жизненная пластичность формы. Выразительна также и голова, увенчанная цилиндрической тиарой, похожей на паллавские (Индия). Полное жизни лицо отличается реалистичностью своей характеристики; обращают внимание некоторые особенности монкхмерского этнического типа.

В скульптурах, посвященных брахманическому культу, налицо то же величие и цельность образа, то же совершенство пластической моделировки. Такова, например, статуя Хари-Хара (8 в.) из храма Прасат Андет (илл. 182), связанная с культом Вишну и Шивы в одном лице, что подчеркивает синкретические религиозные тенденции. Характерно, что Шиве в Камбодже никогда не поклонялись в его разрушительной и злобной форме. Шива здесь всегда бог-созидатель, что связано со светлым, в общем, характером искусства Камбоджи. В этой статуе Хари-Хара заметно стремление к известной точности передачи отдельных анатомических деталей. Характерно, что в ней, как и вообще в круглой скульптуре Камбоджи до 10 в., отсутствует изображение всяких ювелирных украшений; складки одежды, свисающей спереди, переданы легко и почти не нарушают общего силуэта фигуры.

На рубеже 9 в. в Камбодже воцарился Джаяварман II. Наступает новый период политического объединения страны и ее экономического подъема. В этот период укрепления феодальных отношений в Камбодже было построено несколько столиц, в которых царь проживал попеременно, в том числе Харихаралая, соответствующая современному Ролуосу. При Джаявармане II была установлена новая государственная религия, а именно священный ритуал Девараджи, то есть бога-царя, имевший характер одной из форм шиваизма, а также связанный с традициями фунаньских и яванских «Царей горы». Под Девараджей понималась «царская сущность» либо вообще, либо определенного государя. Свое местопребывание Девараджа имел в священном лингаме. Лингам этот должен был помещаться на вершине горы — естественной или искусственной.

Если первый символ Девараджи, возможно, был просто установлен на горе Кулене, временном местопребывании Джаявармана II, то затем для него сооружались «храмы-горы», принадлежащие к интереснейшим памятникам монументального искусства Камбоджи. Такой храм рассматривался как имеющая магическую силу копия пятиглавой ступенчатой мировой горы Меру, находящейся в центре мироздания, на вершине которой пребывают главные боги индуистского пантеона.

В среде высшей правящей прослойки Камбоджи были распространены представления, согласно которым придавалось очень большое значение соотношению макрокосма, то

есть вселенной, с различными формами микрокосма, то есть государством, городом, зданием, человеком. Камбоджа, как и Китай, считалась «царством середины» вселенной, а столица — ее центром. На пересечении диагоналей столиц воздвигался главный «храм-гора» с символом Девараджи посередине, который, таким образом, отмечал ось мироздания. Понятно, что согласно такому представлению храм старались делать как можно более величественным. Этому содействовало и то, что храмовый кумир считался действительно одухотворенным богом, живым — и только неподвижным. Для основателя было важно самое присутствие божества, но не присутствие масс верующих. Если кумир не «жив», он не мог служить предметом культа. Одним из следствий этого был тот факт, что внутренность святилищ самых грандиозных храмов была поразительно мала — сюда паства не допускалась.

В этот период начинает определяться зрелый тип храмового ансамбля в феодальной Камбодже. С 10 в. изолированные прежде прасаты начали иногда окружаться узкими длинными зданиями, образующими вокруг них один или два concentрических прямоугольника. Позже эти постройки в некоторых случаях приняли форму замкнутых четырехугольных галлерей, также иногда расположенных в несколько concentрических рядов; по их углам возвышаются башни. Храмовый ансамбль замыкался concentрическими оградами с величественными декоративными воротами, в поздних больших храмах принимавшими вид грандиозных тройных павильонов.

Большие композиционные задачи были впервые поставлены в последней четверти 9 в. в архитектуре древней столицы Харихаралаи. Здесь в 879 г. были закончены шесть кирпичных прасатов храма Прах Ко, расположенных по три в ряд и поднятых на общем фундаменте.

Почти рядом с Прах Ко в 881 г. был завершен первый большой «храм-гора» Баконг, наружная ограда которого охватывала прямоугольник размером 900 X 700 м. Между внутренней и наружной оградой — ров шириной 60 м, с востока и запада пересекаемый широкими дамбами. Посередине — ступенчатая пирамида из латерита, облицованного песчаником, с площадью основания 3000 кв. м. Высота уступов уменьшается снизу вверх, а платформы делаются менее широкими, так что пирамида кажется выше, чем она есть на самом деле. Святилище, помещавшееся на верхней платформе, в настоящее время не сохранилось. Пирамида окружена восемью кирпичными башнями — прасатами, украшенными скульптурами в штукатурке и камне (илл. 184). В ансамбль входили многочисленные другие постройки, в настоящее время почти полностью разрушенные.

По обеим сторонам подъездных эспланад расположены скульптуры ползущих гигантских многоглавых змей — наг. Согласно индуистской и кхмерской мифологии, путь единения между богами и людьми представляет радуга, олицетворяемая одной или двумя змеями — двойной радугой. Проходя между двумя нагами-радугами, человек подготавливается к входу в божественную сферу храма или города-микрокосма — «сокращенной вселенной».

Изображение многоголовой каменной наги имело большое распространение в искусстве Камбоджи; наги царят на фронтонах, наддвериях, на гигантских парапетах; они извиваются на земле, на террасах; повсюду — их капюшоны, туловища, часто колоссальные, достигающие сотни метров. Величина наг и их приподнятых голов, имеющих форму веера, соответствует размерам храмов, с которыми они сливаются в одно гармоничное целое; немыслимо представить себе архитектуру Камбоджи без украшающих ее изображений наг.

Отличительной особенностью больших храмовых ансамблей, начиная с пост роек Ролуоса, становится исключительное умение при помощи обычно точно рассчитанной перспективы и нарастающих эффектов подготовить к лицезрению главного, хотя часто и небольшого строения, окруженного различными зданиями, оградами, галлерсеями. В «храмах-горах» центральный прасат возносится к небу придавая ансамблю устремленный ввысь силуэт.

Грандиозным «храмом-горой», построенным около 900 г., является Пном-Бак-хенг, центральное сооружение новой столицы Лшодхараиуры, частично перекрывавшей территорию будущего знаменитого города, известного под именем Ангкор Тома.

Пном-Бакхенг представляет собой естественный холм, которому была придана форма пятиярусной пирамиды, покрытой каменной одеждой и возвышающейся на 60 м от земли. На ее платформах воздвигнуты башни из песчаника, ритмично повторяющиеся друг над другом по четырем сторонам пирамиды. На верхней платформе были сгруппированы пять башен-святилищ большого размера.

К концу 10—началу 11 в. относится оставшийся незавершенным «храм-гора» Та Кео. Первая платформа имеет 100X100 м, ее высота 2,2 м; вторая — 75 X 80 м, и она на 5,5 м выше нижней. Верхняя часть пирамиды, на которой находятся пять центральных прасатов, состоит из трех ярусов высотой 5,8, 4,5 и 3,0 м. В Та Кео уже имеется замкнутая галлерсея; пять прасатов верхней площадки возведены из песчаника, и план каждого имеет форму равноконечного креста. Перекрытия продолжают делаться из кирпича, которому неизвестный теперь состав придавал свойство монолита. Скульптурная обработка фасадов почти отсутствует, тем не менее храм кажется завершенным: так велика гармония объёмно-пространственной композиции. По своей ясно организованной композиционной схеме Та Кео является классическим памятником кхмерской архитектуры. Достаточно было бы соединить галлерсеями святилища верхней платформы, и эта схема приблизилась бы к особенно сложному типу композиции, использованному в Анг-кор Вате.

В период 9—11 вв. «храмы-горы» были характерным, но не частым архитектурным типом. Обычно храмовый ансамбль разворачивается в горизонтальном плане; до нашего времени в более или менее поврежденном виде дошли сотни таких ансамблей. Один из наиболее замечательных среди них — ансамбль Бантеай Срей (967 г.). Три ограды и очень широкий ров со спускающимися к воде ступенями и проходящими по нему дамбами окружают три центральных святилища с двумя довольно большими прямоугольными зданиями перед ними, называемыми библиотеками (илл. 185).

Размер святилищ Бантеай Срей очень невелик; длина главного равна всего 10 м. Небольшие размеры храмовых строений были отчасти связаны с тем, что кхмеры не знали настоящего свода, а применявшийся ими с 9 в. безраспорный ложный ступенчатый свод, получаемый свесом внутрь рядов кладки двух противоположных стен, не позволял перекрывать большие пространства (максимальный пролет — около 6 м — был достигнут лишь в 12 в.). Изнутри свод не был виден и закрывался плоским деревянным потолком.

Центральные святилища помещены на общей террасе с четко обработанными профилями. Более высокое по сравнению с самим святилищем верхнее строение снаружи сильно расчленено, благодаря чему на его поверхности создается богатая живописная игра светотени, но элементы конструкции и декора в архитектонике покрытия сочетаются так гармонично, что они не нарушают общей стройности зданий.

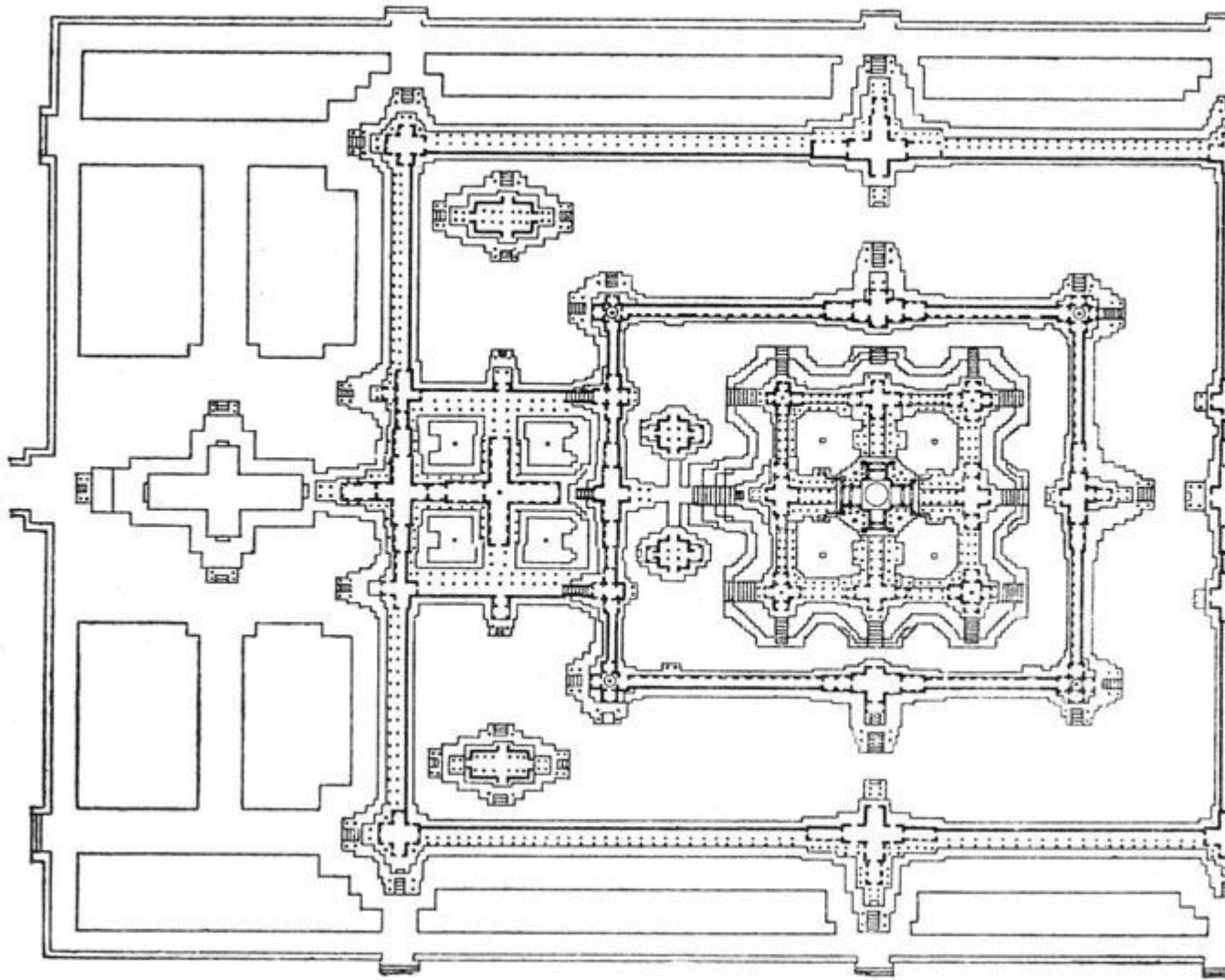
Скульптурное оформление храма Бантеай Срей является высоким образцом пластического искусства этого периода (илл. 191). В тонко проработанных и живо воспроизводящих изображаемый сюжет рельефах, в их повествовательной иллюстративности отразились новые тенденции скульптуры средневековой Камбоджи. При этом здесь не нарушается стройная, классически уравновешенная композиция. Так, например, расположенные в несколько поясов скульптуры одного из тимпанов превосходно иллюстрируют изображаемый сюжет; злой многоглавый и многорукий великан Равана сотрясает гору, представленную в виде ступенчатой пирамиды, чтобы свергнуть Шиву, сидящего на вершине. Супруга его, Парвати, сидит у него на коленях. Очень живы и разнообразны позы изображенных под верхней частью тимпана святых отшельников, охваченных изумлением перед дерзостью Раваны.

Интересно сопоставить эту композицию с рельефом 8 в. в ЭлУРе на ТУ же тему. Вместо динамичной, полной напряжения композиции, проникнутой ощущением сверхчеловеческого конфликта знаменитого индийского рельефа, здесь обращают на себя внимание ясный, почти танцевальный ритм и повествовательно-жанровый характер рассказа.

Еще более совершенна скульптура одного из тимпанов, изображающая поединок злых демонов — асуров — за обладание прекрасной женщиной Тилоттамой. Живость изображения соединена со смелым композиционным смещением: вместо традиционной, осевой симметрии достигается равновесие разнонаправленных движений масс. Фигура Тилоттамы сдвинута влево, она сама также смотрит влево. Расположение занесенных палиц демонов подчеркивает динамизм сцены; вместе с тем эти единственные в тимпане прямые линии обогащают рельеф пластически, не нарушая общей ясности композиционного построения. Две парящие фигуры заполняют гладкий фон верха и делают общую композицию еще более уравновешенной, перекликаясь с коленопреклоненными фигурами в нижней части и внося в нее динамический элемент.

Интересны центральные павильоны верхней галлерей «храма-горы» Бапхуон (вторая половина 11 в.). украшенные скульптурами, представляющими как бы не большие прямоугольные высеченные в камне картины. Они по большей части расположены так высоко, что не предназначались для обозрения верующими при прадакшине (ритуальном обходе храма снаружи), как и во многих других случаях, преследуя цели «оживления» храма. Сюжеты, взятые из легенд «Махабхараты» и «Рамаяны» и действительной жизни (сцены охоты, туалет принцессы, бытовые эпизоды), отличаются большой декоративностью пластического решения, но в рельефах отсутствует передача перспективы и все персонажи одинаковой величины (кроме иногда преувеличенно больших фигур богов и героев). Изображение зданий меньше натурального размера; детали как бы служат только для того, чтобы зритель мог понять, что показано в рельефе.

В отдельных дошедших до нас памятниках круглой скульптуры этого времени еще сохранилась характерная монолитность и пластичность формы, отличавшая статуи 7—8 веков (илл. 188).



Ангкор Ват. План.

К 12 веку относится создание одного из самых выдающихся произведений монументальной архитектуры Камбоджи — замечательного памятника феодальной эпохи храма Ангкор Вата (илл. 186—187). В древности этот храм назывался Врах Вишнулока, получив свое современное название в 19 в.

Один масштаб ансамбля уже дает представление о размахе архитектурного замысла, решенного с таким высоким совершенством. Его величина грандиозна: около полутора километров в длину, около километра в ширину. Этот четырехугольник обнесен оградой, символизирующей внешнюю ограду мироздания, и широким каналом, изображающим мировой океан.

Входной портик, тянувшийся на сотни метров, расположен с западной стороны. К центральному массиву от него ведут эспланады. Наружная галерея храма украшена на всем протяжении рельефными изображениями сцен, взятых из виш-нуистских легенд. Между наружной и средней галереями расположена крестообразная в плане входная часть с четырьмя открытыми дворами. На двор следующего этажа, поднятого на 7 м., к входным порталам (илл. 190) ведут крутые лестницы. Диор окружен галереей с башнями, расположенными по ее углам. В середине Этого двора находится верхняя платформа,

окруженная третьей, внутренней галлереей. На нее ведут двенадцать лестниц, по одной в середине каждой стороны и по две у каждого угла. Четыре угловые башни-святилища верхней части храма вместе с центральной, самой высокой башней (илл. 189) соединены с галлереей верхней платформы крытыми переходами, образующими в плане крест. Центральная башня возвышается над уровнем земли приблизительно на 65 м.

Единство архитектурной и объемно-пространственной композиции ансамбля Ангкор Вата достигается прежде всего совершенством его планировки, в которой выразилось завершение долгих поисков гармонического сочетания высоких башен и длинных, более низких зданий, в данном случае галлерей, органически соединенных со ступенчатой пирамидой «храма-горы».

Безупречность пропорций Ангкор Вата объясняется еще и тем, что здесь удалось перекрыть довольно широкие галлерей, не прибегая к чрезмерному понижению ложного свода. Поэтому они особенно удачно сочетаются с башнями, дворами, бассейнами, каналом, оградами, воротами, эспланадами.

Это единство заключается также в продуманных ритмических сопоставлениях, повторениях и нарастаниях сходных архитектурных частей, элементов оформления и т. д. Характерен в этом отношении мотив башен, повторяющихся по углам галлерей второго и третьего этажа и кульминирующих в самой большой, центральной. Лестницы, ведущие к платформам, делаются все выше в соответствии с увеличивающейся высотой этажей-платформ, поднятых друг над другом на 4,7 и 13 м. Таким образом, чем ближе к центральной башне храма, тем больше возрастает своего рода ритмическое и объемно-пространственное напряжение связанных между собой архитектурных элементов ансамбля.

Важную роль играет сопоставление вертикальных и горизонтальных частей. Это ясно видно в фасаде всего ансамбля, где общий силуэт храма сочетает устремленность ввысь башен с более спокойным ритмом горизонталей протяженных и относительно низких галлерей. При общей их гармонии элементы последних тектонически составляют огромное разнообразие.

Большой интерес представляет структура башен Ангкор Вата, в которой кхмеры сумели создать оригинальный достигший своего законченного выражения тип — совершенно иного характера, чем индийская шикхара. Поверхность башен Ангкор Вата своим делением на горизонтальные ярусы слегка напоминает членения китайской пагоды, вертикальные же углубления и выступы продиктованы звездообразным планом верхней части, который ближе к основанию переходит в традиционный прямоугольник. В целом достигнуто органическое единство сложной внутренней структуры с богатым внешним оформлением.

В центральной башне ее великолепие и значимость увеличиваются каскадами множества вырезных фронтонов, возвышающихся над местом примыкания к ней галлерей.

Верх пяти центральных башен покрыт каким-то желтоватым веществом. Эта часть должна была быть окрашена или позолочена; в других местах храма сохранились следы как позолоты, так и окраски, которые придавали ему еще большую живописность.

Общее впечатление, создаваемое Ангкор Ватом, — исключительное величие. Этому способствует все великолепие элементов, развертывающихся по мере приближения к центральному святилищу: широкие эспланады, украшенные нагами, портики, наддверия,

фронтоны, галереи и колоннады, уходящие, кажется, в бесконечность, дворы и дворики тонко продуманных пропорций, бассейны, разнообразие тектонических форм, сливающихся в органически связанное целое, и которое входят декоративное оформление и рельефы, многочисленные монументальные свободно стоящие круглые скульптуры и наги на парапетах.

Как уже отмечалось выше, внутренние стены первой, внешней галереи на протяжении около 800 м покрыты сплошными барельефами высотой 1,5 м (илл. 193, 194). Центральной темой является божественный путь Сурьявармана-Йишну; большие участки стен отведены изображению его земной жизни. Эти сцены по большей части полны четкости изображения, жизненной силы, убедительности и большой творческой фантазии. Пластический язык этих барельефов виртуозен и вместе с тем прост и доступен; он предназначен для широких масс верующих.

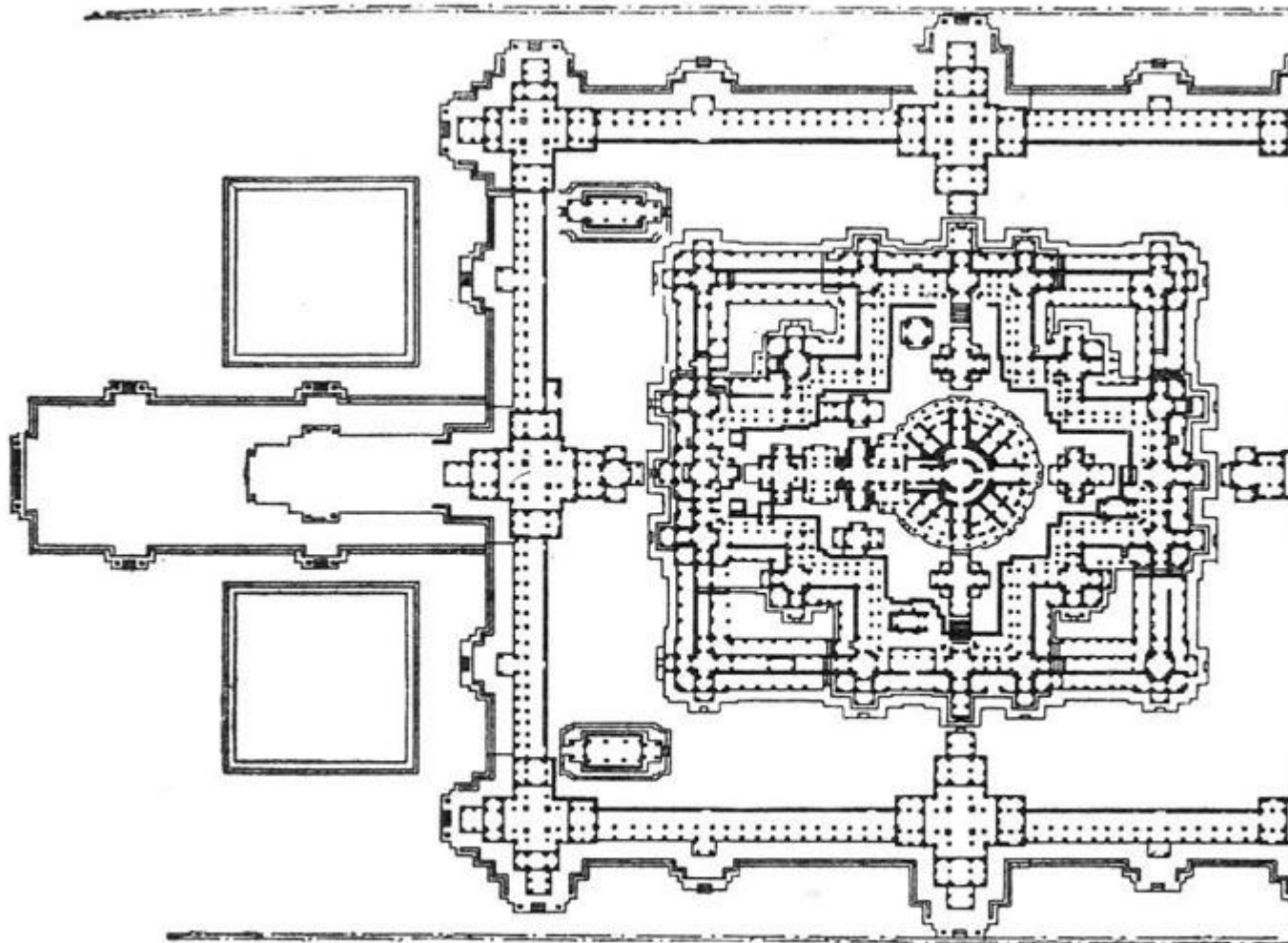
Вся поверхность, отведенная барельефам, заполнена фигурами или аксессуарами, предназначенными для того, чтобы не оставалось свободного пространства: деревьями, цветами, стрелами и т. п. Естественно, что при своей невероятной протяженности эти барельефы выполнялись не в одно и то же время, их качество не всегда одинаково.

Однако общим их отличием всегда является чрезвычайно низкий рельеф — в украшении фриз, пиластр и др., — приближающийся по производимому впечатлению к художественному тиснению на коже, к гравюре или к рельефной тяжелой ткани.

Большое значение получает в барельефах ритмическое повторение, подчас своего рода параллелизм отдельных фигур. Подобно бесконечному орнаменту, сменяют друг друга ряды фигур воинов то в излюбленных изображениях больших сражений, то образующих своеобразные длинные гирлянды нескончаемых процессий, в которых отдельные фигуры часто теряют всякую индивидуальность, превращаясь в декоративный элемент, имеющий во всей композиции лишь самое общее смысловое значение.

Отсутствие каких-либо композиционных ограничений, кроме верхней грани длинных стен галереи, резко отличается от строгой замкнутости прямоугольных рамок простенков, например в Бапхуоне, и живописных, но тоже замкнутых рамок-тимьянов в храме Бантеай Срей. Поэтому характер рельефов в большой внешней галерее Ангкор Вата скорее декоративно орнаментальный. При этом, однако, сохраняются богатые сюжетные характеристики изображенных повествований, только в них первостепенное значение получают массовые сцены. Космический характер показанных событий и столкновений передан прежде всего посредством их чисто количественного масштаба. Эмоциональность и драматическая напряженность в композициях барельефов выражается контрастами динамических групп действующих лиц с более статичными мелкими плоскими изображениями и с центральными фигурами, ясно читаемыми в общем построении.

Среди различных сцен выделяется изображение битвы богов и демонов (занимающее около 100 кв. м). Оно замечательно точностью аксессуаров, правдивостью переданных поз и выражений лиц, жизненной насыщенностью и реализмом передачи неистовства, овладевшего сражающимися. Исследователи Камбоджи всегда отмечали, что нигде нельзя найти таких многообразных и подробных иллюстраций к «Махабхарате», как в рельефах Ангкор Вата.



Храм Байон. План.

Среди рельефов выделяется исключительное по величине изображение пахтанья мирового океана для извлечения масла бессмертия, насыщенное тем же изобилием фигур, объединенных общим коллективным напряжением. В другом, стометровом барельефе, представляющем процессию, движущуюся перед царем, монотонность изображения шествия воинов прерывается изображением придворных дам, священнослужителей, слонов. В скульптурном оформлении Ангкор Вата своеобразную прелесть имеют барельефные мифологические женские фигуры апсар (илл. 492), которые в Ангкор Вате не находятся в специальных нишах. Фигуры эти иногда помещаются у пилястр, а иногда, при многократном повторении, показаны взявшими друг друга под руки, образуя ряды барельефных изображений, создающих в чудесном ритме словно живые гирлянды. Их позы непринужденны, головы тонко изваяны; одна держит в руке цветок, другая опахало, третья птицу — и все они необычайно декоративны.

Большое значение в декоративном оформлении храма имеет орнаментальная резьба, среди которой растительные мотивы обычно стилизованы, когда они не входят в состав тематических рельефов; в последнем случае их трактовка иногда имеет большую точность передачи.

При последнем выдающемся правителе древней Камбоджи, Джаявармане VII, в конце 12 в., Камбоджа избежала угрозы иностранного ига и расширила свои границы. Но в то же время на истощенную страну было возложено бремя неслыханного по объему огромного храмового строительства, связанного с культом царских предков.

Джаяварман VII был буддистом. При нем культ махаяны достиг в Камбодже своего апогея. Даже Девараджа был заменен Буддой-царем, пребывавшим, впрочем, опять в центре «храма-горы», отмечающего центр города, государства и даже вселенной.

В период распространения махаяны с культом излюбленного в Камбодже бодисатвы, благостного «владыки, смотрящего во все стороны» Локешвары, — происходит последний расцвет кхмерской архитектуры, отличающийся оригинальным, единственным во всем мире декоративно-монументальным мотивом — гигантскими ликами бодисатвы (за которыми, может быть, скрывалось изображение царя), помещавшимися с четырех сторон на храмовых башнях и въездных павильонах.

В этот период, однако, при всем своеобразии художественных достижений не было создано столь ясно продуманного и четко распланированного ансамбля, каким был Ангкор Ват. В сущности, поиски нового были направлены к усложнению, к беспредельному насыщению архитектурными (и скульптурными) формами старых схем и планировочных основ.

Была восстановлена столица, захваченная в 1177 г. врагами, с некоторыми сокращениями ее размеров и передвижением ее городского квадрата к северу. Новый город, Ангкор Том, был обнесен каналом шириной 100 м и стеной с пятью замечательными увенчанными ликами башнями-гопурам, имеющими более 20 м в высоту и находящимися посередине каждой из сторон четырехугольника; они имеют вид тройных павильонов; с одной стороны — две гопурам, одна из которых называется «Воротами Победы» (илл. 197). Ведущие к воротам эспланады окаймлены парапетами в виде наг, причем с одной стороны нагу поддерживают добрые божества, а с другой — воплощение зла, асуры.

Внутри ограды Ангкор Тома — множество храмов, бассейны, террасы. От дворца сохранились только ограды с гопурам и знаменитые «Царские террасы».

Исключительно интересны рельефы с изображением сцен народной жизни на стене «Слоновой террасы», имеющей более 300 м в длину и служившей цоколем исчезнувшего деревянного дворца; с большой живостью тут переданы народные развлечения, охота на слонов, соревнования борцов, игроков в мяч. За этой стеной находится другая, замурованная, также покрытая скульптурами редкой красоты, хорошо сохранившимися. Превосходная обобщенная моделировка торсов и голов, пластичность скульптурных объемов в общем высокого рельефа отличает эти замечательные образцы позднего кхмерского искусства (илл. 196).

Центральный храм этого периода Байон (12 — 13 вв.) (илл. 198), отличающийся фантастичностью облика, очень сильно пострадал. Окруженный двумя concentрическими галлереями, поднимается центральный массив с десятками башен и башенок, которые вверху все имели по четыре лика. Он производит впечатление не столько архитектурного строения, сколько гигантской сплошь покрытой изваяниями какой-то одухотворенной каменной массы, откуда сверху со всех сторон смотрят лики с величественной, благостной, загадочной улыбкой (илл. 199).

В архитектурном отношении, как уже отмечалось выше, композиция и планировка страдают некоторым отсутствием той классической ясности, которая так отличала стиль Ангкор Вата. Дворы внутри второй, опоясывающей центральный массив галлерей Байона имеют колодцеобразный характер, и человек, находящийся в них, подавлен высющимися кругом стенами, покрытыми рельефами, и вздымающимися башнями святилищ, украшенными гигантскими ликами. Хотя в целом планировка Байона логична, все же заметна определенная тенденция к господству архитектурной массы над пространством, нарушающая прежнее равновесие и гармонию. Богатейшая «лепка» архитектурных объемов, органический синтез скульптурно-декоративных форм со структурными деталями, сочетание разнообразнейших членений, уступов и обломов с пластическими формами ликов на башнях создает необыкновенно сложную игру света и тени на поверхностях зданий ансамбля. Некоторые исследователи не совсем удачно определяли этот стиль в истории кхмерской архитектуры как «романтический». Во всяком случае, этот стиль свидетельствует о начавшихся серьезных изменениях в развитии искусства Камбоджи, быть может, предвещавших его будущий упадок.

Внутри концентрических галлерей находятся непрерывные барельефные сцены, причем во внешней галлерее — сюжеты главным образом бытовые или повествующие об исторических событиях, а во внутренней галлерее они посвящены эпосу и легендам. В отличие от рельефов галлерей Ангкор Вата здесь меньше графичности. Хотя деление композиции на горизонтальные пояса стало более отчетливым, в изображениях Байона больше лепки, рельеф выше; в нем меньшую роль играет виртуозный контур, характеризующий рисунок фигур и аксессуаров в Ангкор Вате. Вместе с тем в Байоне целый ряд деталей и множество изображенных сцен, отдельных фигур — и не только людей, но и животных, птиц, рыб — все подчас отличается большой реалистичностью наблюдений, огромным разнообразием. В изображениях — сцены на рынке, рождения ребенка, рыбной ловли, прогулки на реке — всюду чувствуется жизнь. Вперемежку изображены батальные сцены на суше и на воде, подвоз войскам провианта, боевые слоны, бегство побежденных тямов, торжественное шествие победоносных войск в освобожденной столице. Встречаются и сцены придворной жизни; наконец, передаются мифологические сцены: Равана, сотрясающий священную гору, и др.

Образцом круглой скульптуры этого времени может служить статуя, происходящая из Байона. У нее то же выражение отрешенности и благостная загадочная улыбка, отличающая «лики» храмов Байона (илл. 195).

В этот период был построен еще ряд храмов. Были созданы также грандиозные и сложнейшие ансамбли, сплошь «затканые» скульптурой, как Та Ирохм (Раджавихара), Прах Кхан, Бантеай Кдеи — все три около Ангкор Тома; площадь каждого из них более 500 кв. м, их план чрезвычайно сложен, так что трудно отдать себе отчет, где находится главное святилище. В этих ансамблях видны отличительные черты этого периода: сложность плана, лики Локешвары в верхах башен, парапеты в виде наг, поддерживаемых божествами и асурами.

Последние значительные каменные памятники древней кхмерской архитектуры были сооружены в конце 13 в. и частично в первой половине 14 в.

Между тем с севера надвигалась гроза в лице тай, изображенных на рельефах Ангкор Вата неуклюжими дикарями, бегущими от кхмерских войск.

В 1351 г. Ангкор был временно захвачен таи. Позднее, после тяжелой борьбы против таи, кхмеры оставили старую столицу, и в 15 в. главным городом Камбоджи сделался Пном-Пень.

Введение в 13 —14 вв. буддийского культа хинаяны, получившего государственную поддержку (по-видимому, в период вырождения брахманской высшей аристократии), было своеобразной идеологической реакцией на культ Будды-царя, связанный с дорогостоящим храмовым строительством. Новая религия в этом не нуждалась. Вместе с тем религиозный синкретизм предшествующего времени для нее был немыслим. Прежние недоступные боги были почти забыты, хотя паломничество в Ангкор Ват не прекращалось. Камбоджа была экономически истощена и политически ослаблена, не было уже средств для содержания тех колоссальных армий рабочих и скульпторов, которые были нужны для каменного строительства с его драгоценными украшениями. Бурное развитие средневекового кхмерского искусства на этом завершилось.

Искусство Камбоджи, и в первую очередь его классического периода, является замечательным вкладом в средневековое искусство Азии. Такие выдающиеся художественные памятники, как Ангкор Ват, Байон, принадлежат к высочайшим достижениям искусства феодальной эпохи.

Искусство Вьетнама.

О.Прокофьев

Первые памятники развитой художественной культуры на территории Вьетнама относятся к началу нашей эры (зрелая культура бронзового века в северном Аннаме, в Донг-Соне). Отдельные предметы, в частности бронзовые барабаны, богато украшенные резьбой, указывают на связи этой культуры с древней индонезийской и китайской цивилизацией. В Тань-Хоа найдены кирпичные гробницы с разнообразной утварью, обнаруживающей большую близость к китайскому искусству периода династии Хань.

Однако подлинный расцвет культуры и искусства наступает в середине первого тысячелетия и связан с образованием государства чамов, точнее, тямов, в котором, по-видимому, существовали неразвитые рабовладельческие отношения наряду с начавшими складываться феодальными. Народность тямов, первые сведения о которой относятся ко 2 — 3 вв. н. э., в настоящее время почти вымершая, некогда была господствующей в центральных и южных областях Вьетнама.

Собственно вьетнамцы (аннамиты), составляющие и настоящее время основное население страны, в первом тысячелетии занимали лишь крайнюю се северную часть и находились в непосредственной зависимости от Китая. Однако, несмотря на воздействие китайской культуры, народ сохранял свой язык и обычаи, связанные с древнейшими анимистическими представлениями и культом предков. Начиная с 10 в. происходит вытеснение тямов вьетнамцами, завершившееся их завоеванием в 15 в.

В древней Тямпе процветала своеобразная и богатая художественная культура и искусство. Самые значительные, архитектурные сооружения древних тямов связаны с двумя крупными центрами, находящимися около побережья недалеко от современного

Файфо. Это считавшиеся священными города Ми-Сон и Донг-Дуонг, основанные примерно в конце 4 в.

Наиболее ранние архитектурные памятники тямов находятся в Ми-Соне, представляющем собой большой архитектурный комплекс, состоящий из девяти храмов и около шестидесяти меньших сооружений. Созданные на протяжении многих веков (от 4 до 10 в.), храмы Ми-Сона дают представление о первом, наиболее ярком этапе развития искусства тямов. Самым значительным и классическим образцом является храм Бхадрешвара, посвященный Шиве и созданный в начале 7 в. на месте ранее существовавшего храма 5 в.

Внутреннее помещение храма представляет собой сравнительно небольшой зал, квадратный в плане, с двумя небольшими вестибюлями, соединяющими зал с двумя выходами, ориентированными на запад и на восток. Сумрак зала при аскетической бедности его оформления представляет резкий контраст с неисчерпаемым богатством архитектурных и декоративных форм наружного облика храма. Однако и снаружи храм сохраняет все же в общем известную строгость и четкость форм, что происходит не только от ясных соотношений основных архитектурных масс, но также от продуманного в соответствии со структурными членениями храма распределения декора. Основным архитектурным элементом являются пилястры, по пять с каждой стороны. Промежутки между ними разделены на две более узкие части, украшенные равномерно покрывающим их растительным орнаментом. Сложнее украшены база и особенно капитель с богатыми карнизами. Здесь в горизонтально чередующиеся ряды геометрического и растительного орнамента включаются скульптурные изображения небесных дев — апсар. Над основным прямоугольным объемом здания находится пирамидальное по форме покрытие, ритмично расчлененное на три уменьшающихся кверху уступа. Покрытие завершалось несохранившейся до нашего времени восьмигранной конусообразной частью в виде бутона лотоса. Вертикали пилястр в нижней части храма противопоставляются горизонталям карнизов верхней части и уступов покрытий, благодаря чему создается четкая и простая основа для восприятия всего здания.

Вдоль храма, с южной и северной стороны, прежде располагалось по три небольших храма, повторяющих большой. Они вместе с храмом стояли на платформе двухметровой высоты, в плане очерченной соответственно размещению строений. Весь комплекс, включая дополнительные храмовые сооружения, располагался на квадратной площади, замкнутой оградой (70 X 70 м) с единственным входом с западной стороны.

В целом храм Бхадрешвара и поныне отличается красотой и гармоничностью наружного архитектурного решения. В нем нашел свое лучшее выражение тип наиболее распространенного в архитектуре тямов, башнеобразного храма известного под названием калан.

Основным строительным материалом калана является кирпич. Перекрытие сделано при помощи ложного свода. Совершенство кладки и качество обжига допускали скульптурную резьбу непосредственно на кирпичной стене, тогда как отдельные выступающие детали делались из песчаника и гранита, а позднее из обожженной глины.

Помимо каланов типа встречающихся в Ми-Соне к тому же периоду относится другой тип, так называемый кубический, более приземистый, с более широкими пилястрами, с меньшей высотой своей центральной части. Часты и каланы смешанного типа, например каланы в Донг-Дуонге.



[Карта. Вьетнам.](#)

Наряду с каланом в архитектуре тямов данного периода встречается тип вытянутого здания, крытого черепицей, с большим сквозным трехнефным внутренним залом. Один из лучших образцов подобного типа находится в Ми-Соне. В нем особенной импозантностью и богатством декора отличаются боковые фасады.

Крупным архитектурным центром, процветавшим в одно время с Ми-Соном и расположенным несколько южнее, был Донг-Дуонг. Донг-Дуонг представлял собой огромный монастырский ансамбль, посвященный буддийскому культу. От сооружений, построенных в 9—10 вв., сохранились лишь руины.

Реконструкция отдельных частей ансамбля Донг-Дуонга дает представление о самобытности архитектуры тямов, достигнутой к концу первого тысячелетия. Интересна своеобразная композиция входного здания. Здание увенчано пирамидальным ступенчатым покрытием по типу калана и чрезвычайно богато декорировано. Досятиметровые пилоны, расположенные по обоим сторонам входного здания и выдвинутые несколько вперед, представляют собой высокие слегка усеченные колонны с рядом кольцеобразных утолщений, учащающихся кверху. Мотив высоких входных пилонов повторяется в ряде трехметровых колонн, расположенных вдоль наружного края стены. Контраст пышного и приземистого входного здания с простыми и мощными объемами пилонов образует гармоничный и необычайно нарядный ансамбль.

Начиная с 10 в. государство тямов терпит серьезное давление от наступающих с севера аннамитов. В 11 в. центр государства тямов передвигается на юг, в район Киньона. В скульптуре и архитектуре этого второго периода проявляются черты постепенно развивающегося упадка.

Так, даже лучшие храмы в районе Бинь-Дипя (11 и 12 вв.), обнаруживающие своеобразные черты по сравнению с храмами предыдущего периода, Медная башня, калан Дуонг-Лонг или в особенности Серебряная башня, — хотя и отличаются внушительностью пропорций и мощью силуэта, все же многими своими архитектурными и декоративными особенностями свидетельствуют об утрате прежней гармоничности и ясности общего

художественного замысла. Высота этажей покрытия увеличивается, нарушая тем самым общую его соразмерность по отношению к нижней части. Бросается в глаза значительное утяжеление карнизов, рисунок пилястр и капителей становится гораздо суше, характер декоративной резьбы измельченным.

Специфическим в каланах данного периода является оформление углов карнизов башенками, повторяющими в миниатюре все здание. В дальнейшем этот чисто декоративный мотив получает своеобразное развитие. Так, в калане По Клаунг-Гарай в Фан-Ранге, на юге Вьетнама (14 в.) (илл. 201}, чрезмерно увеличенные декоративные башни отягощают углы каждого уступа покрытия, заметно нарушая гармоническое равновесие архитектурных масс, придавая им монументальный и тяжеловесный характер.

Скульптура тямов была всегда связана с архитектурой. Отсюда ее декоративная функция, проявляющаяся во всех ее видах: от орнаментальной резьбы до фигурных изображений. Вместе с тем скульптурно-декоративное оформление (за редкими исключениями позднего периода) обычно строго подчинено архитектурной основе. Характер скульптуры по большей части связан с местоположением в системе декоративного оформления архитектурного сооружения, причем скульптура служит нередко существенным декоративным акцентом в общей архитектурной композиции. Групповые сцены или изображения отдельных фигур чаще всего даны на боковой стенке пьедестала культового изображения. Вследствие этого рельефы тямов невелики по своим размерам, сильно отличаясь в этом отношении от кхмерских, сплошь заполняющих длинные стены.

Лучшие образцы скульптуры относятся к первому периоду развития искусства тямов. Наиболее интересные скульптуры были обнаружены в развалинах храмов в Тра-Кье, в Ми-Соне и Донг-Дуонге и относятся примерно к 7 —10 вв. Наиболее известными являются скульптуры пьедестала из Тра-Кье (10 в.) с горельефными фигурами танцовщиц и музыкантов (музеи в Туране), полными жизни и пластического совершенства. Особенно замечательна фигура танцовщицы (илл. 200). По грациозности движений танца немного можно найти равноценных примеров даже в индийском искусстве. Живая передача танца построена на противопоставлении статики положения ног и легкого движения, пронизывающего всю фигуру, от слегка наклоненных бедер до стремительно повернутых вправо плеч и наклоненной головы, словно удлиненной продолговатым головным убором.

В скульптуре Донг-Дуонга наибольший интерес представляют головы отдельных фигур божеств, показывающие своеобразное стремление к реалистической передаче человека. Лица лишены идеализации. Их отличают толстые губы, пышные усы, нос с широкими ноздрями, густые брови. Тяжелые украшения, покрывающие сложную прическу, как бы отягощают слегка опущенную голову.

Очень интересны изображения животных. В них проявляются высокая наблюдательность и замечательное пластическое мастерство. Характерно, что эти качества в известной мере сохраняются и во втором периоде развития тямской пластики, для которого типичны некоторая сухость и застылость форм. Лучшие образцы первого периода встречаются в скульптуре Тра-Кье. Фигуры львов, слонов, обезьян показывают тонкую наблюдательность, нисколько не уступая в этом отношении индийской скульптуре. Особенно выразительны слоны, изображенные в характерном движении, со слегка поднятой ногой. Впоследствии самодовлеющая орнаментика как бы подчиняет себе непосредственные наблюдения реальной действительности. Для второго периода характерно распространение причудливого типа декоративных животных: драконов-змей со схематизированными телами и орнаментально трактованными деталями.

В результате распада Танской империи аннамиты (вьетнамцы) добились независимости и образовали в середине 10 в. самостоятельное государство Ко-Вьет. С этого времени вьетнамцы начинают свое продвижение на юг, постепенно вытесняя тямов.

В большой мере связанное с китайским искусством, искусство вьетнамцев, однако, по-своему трактует традиционные китайские формы и мотивы. Наиболее ранними образцами вьетнамской архитектур]]! являются башни-ступы, сходные с китайскими. Единственный сохранившийся образец в Биинь-Соне около Вьет-Три, на месте древней столицы аннамитов Дай ли Тхан, относится примерно к 10—11 вв. Невысокая (всего 15 м) башня-стupa состоит из одиннадцати ярусов. Все они, а также пьедестал высотой 2,5 м украшены богатой резьбой. Разнообразные декоративные орнаментальные мотивы цветов лотоса, драконов и миниатюрные изображения башни-ступы из обожженной глины полны своеобразного очарования и характерной живописности.

Почти исключительно деревянная архитектура вьетнамцев в основном сохранилась начиная с 17 в., изредка восходя к 15—16 вв. Архитектурные сооружения согласно своему назначению делятся на ряд основных типов. Своеобразный «храм литературы», посвященный Конфуцию, Ван-Мье, обычно представляет собой целый комплекс различных павильонов, дворов и бассейнов, продуманно расположенных и вписанных в природное окружение. Крупнейшие ансамбли находятся в Ханое и Гуэ. Другими важнейшими архитектурными сооружениями общественного назначения являются Динь, Ден и Чуа, которые представляют собой буддийские и таоистские культовые храмы. Иногда три последних типа соединяются в одном, как, например, Чуа-Кео вблизи Тай-Биня (1>ак-60). Это большой ансамбль со знаменитой главной башней, отличающейся изяществом и стройностью пропорций.

Совершенно оригинальным произведением вьетнамской архитектуры является пагода на одном столбе в Ханое (основана в I в.) (илл. 202} в виде легкого павильона, поднятого на высоком столбе и остроумно укрепленного при помощи боковых кронштейнов. ~>то один из самых выдающихся памятников вьетнамской художественной культуры.

Характернейшей чертой вьетнамской архитектуры является ее гармоническая связь с окружающей природой. Образцом может служить пагода в Нам-Дине (илл. 203 а}. Вьетнамские зодчие придавали огромное значение выбору подходящего места для каждого здания, а тем более большого архитектурного комплекса. Отдельные павильоны культового или погребального ансамбля с большой художественной продуманностью располагались на фоне зелени, живописно сочетаясь с деревьями, тенистыми аллеями и водоемами.

Так, в пагоде в Нам-Дине водоем и кроны пышных деревьев служат необходимой частью в создании общего состояния покоя и умиротворенности, которым' полон весь архитектурный ансамбль, слитый с природой. Другой особенностью вьетнамской архитектуры является своеобразная склонность подчеркивать горизонтальные направления в композиции как всего комплекса, так и отдельного здания. Таков обычный тип павильона с характерными загнутыми углами повторяющихся пологих покрытий, в целом подчеркивающих горизонтальную основу здания.

Образцы круглой скульптуры во вьетнамском искусстве довольно редки. В этой связи особенно интересно отметить портретную скульптуру из погребальной ступы в Тань-Хоа в северном Аннаме (17 в.). Статуя из дерева, покрытая лаком, изображающая бонзу Минь-Хань, отличается не только точным следованием натуре, но и некоторыми элементами психологической характеристики. В основном же скульптура средневекового Вьетнама

имеет исключительно декоративное назначение, отличаясь от китайской своей беспокойной динамикой и сочностью. Примером декоративно-пышного оформления архитектуры может служить украшение четырех входных пилонов Ван-Мье в Ханое (илл. 203 б), придающих особую нарядность всему ансамблю.

Искусство Лаоса.

О.Прокофьев

Народность лао, так же как и таи, ведет свое происхождение из юго-западного Китая и расселилась по территории нынешнего Лаоса в конце первого тысячелетия нашей эры. За этот период вплоть до середины 14 в. территория Лаоса долгое время находилась в непосредственной зависимости от Камбоджи и позже Таиланда. Таким образом, лишь в 14 в. на обширной территории от Южного Китая до Камбоджи сложилось независимое лаосское-феодалное государство. Центром его сначала был город Луан-Нрабан, затем столица переместилась южнее, в город Вьентьян, расположенный также на реке Меконг, являющейся: основной водной артерией страны. В последующие века, особенно в 16—17 вв., государство испытывает известный экономический и культурный подъем, в частности в правление короля Сулингнавонгса (1637—1694), стремившегося к объединению Лаоса. Однако уже в 1707 г. Лаос разделился на два княжества с центрами в Луан-Прабане и Вьентьяне. Усилившаяся в 18—19 вв. феодальная раздробленность облегчила нападение Таиланда на Лаос, приведшее к разрушению Вьентьяна в 1827 г., а впоследствии быструю колонизацию страны французами во второй половине 19 в.

Сравнительно поздняя и недолговечная эпоха расцвета средневекового искусства в Лаосе (первые крупные памятники зодчества относятся лишь к 16 в.), а также относительно небольшие размеры и масштабы феодального Лаосского государства не дали возможности развиваться крупному каменному архитектурному строительству и обусловили преобладание в основном форм легкой деревянной архитектуры. Каменных сооружений почти не создавалось, если не считать лишенных внутреннего помещения святилищ — тхат, сложенных из кирпича и камин.

Наиболее типичными образцами архитектуры Лаоса являются пагоды Тран-ниня (Муонг-Фуен) — плато, простирающегося к северо-востоку от Меконга до аннамитской горной цепи. Целый ряд значительных архитектурных памятников сохранился в старой столице Луан-Нрабане, а также к сильно разрушенному «состоянию» — на юге страны, в Вьентьяне. В последних проглядывают элементы зодчества Таиланда и отчасти бирманского искусства, в то время как севернее Вьентьяна местные традиции проявились в более чистом виде.

Основа лаосской пагоды — ват, то есть культовое здание с залом для собраний и поклонения Будде, чаще всего ориентированным на восток. Дополнительными помещениями являются часовни и небольшие здания библиотек. Они вместе с ватом замкнуты общей оградой, образуя целый архитектурный ансамбль, иногда с, большим числом (свыше ста) сооружений. В подобные ансамбли входит также большое число сложенных из кирпича и камня святилищ, лишенных внутреннего помещения — тхатов.

Основная особенность, так ярко характеризующая ват,— это его динамически устремленное кверху покрытие. Оно представляет собой крутую двускатную крышу, опускающуюся чрезвычайно низко, особенно в ватах Тран-ниня и Луан-Прабана, где боковые стены здания едва виднеются. Тяжелая, обычно крытая черепицей кровля очень часто бывает разделена на две, иногда три прерывающиеся по горизонтали части — эффект, усиливающий динамическое устремление-вверх. Конек крыши своеобразной изогнутой формы напоминает причудливую птицу с головой мифической змеи — наги.

Щипец (*Верхняя часть фасада, заключенная между крутыми скатами крыши здания.*) вата составляет большую часть фасада здания и имеет характерную вытянутую кверху остроугольную форму, причем его крутые скаты несколько вогнуты внутрь.

Интерьер вата представляет собой обширный, но сумрачный зал, разделенный на три продольные части. Обычно в его глубине поставлена большая деревянная или медная скульптура сидящего Будды.

Характерным образцом архитектуры Лаоса северного типа является ват Ксенг-Тонг, наиболее значительный в старой столице Лаоса и датируемый 1561 г. (илл. 204).

Низко опущенное и несколько вогнутое, словно слегка вдавленное покрытие в сочетании с торжественной простотой фасадного портала создает неповторимый облик пагоды Лаоса в ее классическом виде. Несколько ступеней ведут к небольшой открытой площадке перед тремя входными проемами, разделенными простыми белыми колоннами. Двойные фестончатые арки над проемами своим изящным рисунком очень удачно контрастируют с остроугольным контуром щипца здания.

О другом типе вата, к которому принадлежали главные пагоды Вьентьяна (к сожалению, в настоящее время почти целиком разрушенные), дает некоторое представление ват Бан Фонг в Муонг Сюи (западная часть Тран-ниня). В нем вокруг традиционного двускатного покрытия пристраивается навес, опирающийся на ряд колонн, почти скрытых низко опущенным покрытием. Щипец оказывается отделенным крышей от нижней части. Благодаря этому приему масштабы здания кажутся увеличенными, архитектура объемов менее ясной.

Реконструкция королевской пагоды во Вьентьяне — вата Хо Фра Кео — может дать некоторое представление о величии этого замечательного здания в прошлом.



[Карта. Лаос.](#)

Пагода стояла на высоком постаменте, который сохранился до нашего времени вместе с высокой оградой и прорезанными в ней ступенчатыми входами. Навес, окружавший центральное двускатное покрытие, был поднят на стройной колоннаде, образующей галлерею вокруг всей пагоды. Пышные капители, отделенные друг от друга фестончатыми арочками, в усложненном виде варьировали традиционную лотосовидную форму, характерную для не имеющих конструктивной функции капителей архитектуры Лаоса.

Среди небольших сооружений, обычно окружающих пагоду, наиболее интересными являются часовни и библиотеки. Замечательным образцом является библиотека Вата Пв Пенг (Вьентьян), по характеру напоминающая часовню. Небольшое, почти кубическое по форме белое каменное здание чарует своей изящной простотой. Нижнему, относительно сложно профилированному основанию противопоставляется основная, средняя часть, ступи которой слегка наклонены кнаружи. Масса и плотность этого четкого объема подчеркивается тремя небольшими оконными и одним дверным проемом, к которому ведет высокая каменная лестница. Легкое покрытие, по типу повторяющее покрытие описанного выше второго типа вата (Бан Фонг и Хо Фра Кео), своей верхней частью с двускатным покрытием уравнивает тяжесть нижнего объема, придавая необходимую стройность зданию в целом.

Распространенным архитектурным сооружением в средневековом Лаосе является тхат. Представляя собой святилище типа ступы, тхат замечателен разнообразием своих форм. Состоя из нескольких ступенчатых этажей, увенчанных вытянутым острием своеобразного шпиля, тхаты отличаются как характером и рисунком каждого этажа, так и взаимоотношением их масс. Некоторые тхаты имеют отдаленное сходство с индийской ступой с ее округлым телом на прямоугольном уступчатом основании (тхат вата в Луан-Прабане или отчасти тхат Луонг во Вьентьяне). Другие напоминают бирманскую ступу с ее колоколообразной структурой (тхат Фуэн в Ксенг Хуанге, Траи-нинь). Еще более вытянут кверху сходный с последним по форме тхат Фонг Пенг (Тран-нип), удлиненная верхняя часть которого имеет довольно сложный профиль.

Некоторые тхаты отдаленно напоминают прасат кхмеров или калан тямов. Таков сложенный из кирпича тхат вата в Луан-Прабане (илл. 205 б). Прямоугольный » плане, с четырьмя ложными входами, украшенными пилястрами, он поставлен на высокий постамент и увенчан небольшой колоколообразной заостренной башней, разделенной на множество ярусов.

Обычно украшающие центральную часть зала вата и являющиеся главным объектом поклонения изваяния Будды составляют основной мотив средневековой скульптуры Лаоса. Чаще всего Будда изображен сидящим, реже стоящим. Статуи делались из бронзы, дерева, покрытого лаком, или обожженной глины в зависимости от назначения и размеров. Следует отметить, что если большинство сохранившихся архитектурных памятников Лаоса создано не раньше 16 в., то некоторые образцы скульптуры относятся к более раннему времени. Так, например, огромное, более чем четырехметровое полуфигурное изваяние Будды восходит к концу 14 в.

Скульптуры Будды отличает по большей части строгая каноничность, сухость и доходящая до схематизации обобщенность в трактовке форм. Своеобразной особенностью ряда скульптур Будды является строгая ясность самой архитектоники фигуры, словно уподобляемой архитектурному монументу и напоминающей чем-то архитектурную композицию тхата (тхат вата в Луан-Прабане).

Такова бронзовая фигура Будды, благословляющего землю, из Сайфонга (илл. 205 а). Круглый пьедестал представляет собой схематизированное изображение цветка лотоса. Совершенно горизонтально сложенные подогнутые ноги, преувеличенно удлиненные пальцы положенных на колени рук подчеркивают горизонталь в общей композиции статуи, как бы напоминая уступы пьедестала тхата. Торс, плечи прямо сидящей фигуры и голова строго вписаны в равнобедренный треугольник, вершину которого составляет характерный для образа Будды в Лаосе пучок устремленных кверху языков пламени, находящихся на ушнице (*Ушипиша — выпуклость на голове Будды, символизирующая высшую, надчеловеческую мудрость и знание.*) и словно напоминающих о шпиле, увенчивающем тхат.

Совершенно прямая постановка фигуры, иератическая застылость позы придают многочисленным образам лаосских статуй Будды отпечаток безличного аскетизма и полной отрешенности от жизни. Легкая отсутствующая улыбка едва оживляет неподвижное лицо божества. Тем не менее в некоторых изображениях можно различить какие-то черты, отдаленно характеризующие этнические типы Лаоса. Сквозь канонические черты проглядывает человеческий образ.

Средневековое искусство Лаоса, занимая менее значительное место, чем искусство других стран Индокитайского полуострова, внесло своеобразный вклад в художественную культуру Юго-Восточной Азии. Особую ценность представляет архитектура Лаоса, в которой развились и, как нигде, нашли себе яркое выражение традиции деревянного зодчества стран Индокитайского полуострова.

Искусство Таиланда

Н.Дьяконова

Первым самостоятельным государством, возникшим на территории современного Таиланда, в низовьях р. Мерам, в 7—8 вв. н. э., было раннефеодальное государство Дваравати, образованное племенами мой, позднее смешавшимися с народностями лао и таи. Об этом для своего времени довольно могущественном государстве, просуществовавшем до 11 в. и располагавшемся между Бирмой и Камбоджей, сохранилось мало исторических сведений. Лишь археологические раскопки на некоторых городищах, в частности в древней столице Дваравати (на ее месте впоследствии возникла средневековая таиландская столица Аютия), смогли в известной мере дать представление об искусстве этого периода.

Многие скульптурные произведения говорят о близких связях с индийским искусством, в частности Амаравати и периода Гуптов (например, фигуры стоящего Будды), а также государством Паллавов (6 — 7 вв.), с которым Дваравати сообщалось морским путем. Заимствование определенных художественных норм и приемов находилось здесь в теснейшей связи с проникновением из Индии религии брахманизма и буддизма. Как и в искусстве раннесредневековой Бирмы, в скульптуре 9 — 10 вв. большое значение получают иконографические каноны, выработанные буддийским культом, крупнейшие центры которого в эту эпоху были расположены в феодальных государствах северо-западной Индии в Бенгалии.

Бронзовый торс бодисатвы (музей в Бангкоке) показывает высокое совершенство, достигнутое скульптурой Дваравати. Для высокого мастерства, с которым выполнена скульптура, характерна виртуозная проработка многочисленных ожерелий и драгоценных украшений, контрастирующих с мягкостью плавно изогнутого обнаженного торса.

Из значительных архитектурных памятников этого периода сохранилась реставрированная в 19 в. ступа в Прапатоме, имеющая колоколообразную форму и достигающая высоты 115 м. По своей форме эта ступа уже предвосхищает тип таиландской пра-чеди.

С падением государства Дваравати в результате завоевания его в 11 в. кхмерами искусство и архитектура на территории Таиланда испытывают значительное влияние кхмерской культуры, а также некоторое воздействие художественных традиций северо-восточной Индии и Цейлона. Однако в них проявлялись своеобразные черты, которые получили дальнейшее развитие в таиландском средневековом искусстве.

Об этом свидетельствует типичный для этой эпохи храм Ват Махатхат (12 в.) (илл. 207) в Лопбури, столице того времени. Если его план повторяет индийскую структуру с ее четким разделением на святилище и колонный зал, то форма святилища и венчающей шикхары воспроизводит формы архитектуры Ангкор Вата, отличаясь тем не менее характером своих декоративных и пластических деталей. Последние решены с необыкновенным богатством и ювелирной тщательностью, заставляя вспомнить в этом отношении современные им храмы южноиндийского государства Хойсалов.

В скульптуре этого периода прослеживается существование нескольких художественных школ. Так, например, в каменных изваяниях Будды 12—13 вв., обнаруженных на юге страны в Сукхадае и в Лопбури, тип лица отличается продолговатым овалом, крупными губами, полузакрытыми глазами. В основном эта школа продолжала традиции кхмерского искусства. Но ряд отличий касается и стиля исполнения. Так, большая четкость в членении пластических объемов сочетается с развитием линейно-графического начала в трактовке скульптурной формы. Сама характеристика образов носит несколько более индивидуализированный характер. р)ти черты видны и в скульптуре из Аготии (около 15

—16 в.) (илл. 206). Еще больше проявляются особенности ранней тайландской скульптуры в бронзовых головах Будды, найденных в северной части страны (11 —13 вв.). Несмотря на сильную стилизацию, отличающую иконографический тип этого круга, образы обладают жизненностью, характеристика отличается выразительной остротой, пластическая лепка — утонченной проработкой скульптурной поверхности.

С 11 в. племена таи начинают играть заметную роль в жизни Индокитайского полуострова. Они теснят с севера кхмеров и в начале 14 в. основывают свое государство в низовьях Менама. В 1350 г. таи одерживают решающую победу над кхмерами, захватывают бывшую столицу Дваравати, которая под именем Аюттия становится столицей нового государства.

Таким образом, Таиланд наследует весьма развитое искусство, выработавшее свой стиль, традиции и технические приемы, огромную роль в сложении которых сыграло художественное наследие народов, целиком или частично вошедших в состав феодального государства Таи.

Как всякое феодальное искусство, искусство Таиланда этого периода было тесно связано с господствующей религией, и в данном случае такой религией стал буддизм, канону которого оно и подчинялось. Так же как и в Бирме, в Таиланде в определенные периоды существовала традиция копировать особо почитаемые буддийские святыни древности. Однако в значительной степени эта традиция отразилась в архитектуре лишь двух видов тайландских культовых сооружений, по форме восходящих к индийским прототипам.



[Карта. Таиланд.](#)

Это прежде всего ступа, получившая здесь название пра-чеди. Несмотря на единый для всех исповедующих буддизм индийский прототип этого религиозного памятника, в каждой из этих стран он несколько изменяется и приобретает характерную для данной страны форму. Тайландские пра-чеди имеют обычно высокое (более трети общей высоты постройки) многоступенчатое основание, квадратное или круглое в плане, на котором помещается сравнительно небольшой вытянутый в высоту коло-колообразный массив (анда), увенчанный очень высоким тилообразным навершием (хти). Это навершие,

состоящее как бы из множества нанизанных на стержень уменьшающихся кверху дисков, условно передает многоярусные зонтики древнеиндийской ступы.

Другим видом религиозных построек Таиланда является пра-нранг, форма которого развивалась из небольшого квадратного в плане святилища, перекрытого массивным ложным куполом. Чрезвычайно высокий ступенчатый цоколь здания и вытянутая башня придают пра-нрангу большое сходство с вышеописанным пра-чеди. Залы религиозных соборий и посвящения в монахи — бот — по форме и по назначению своему близки бирманским зданиям теин. Бот является важнейшей и обязательной частью архитектурных комплексов тайландских храмов, состоящих из ряда зданий, заключенных в общую ограду. По большей части сооруженный из дерева бот в плане представляет довольно сильно вытянутый прямоугольник. Вход располагался в западной торцевой стене, алтарь с огромной позолоченной статуей Будды — у восточной стены. Здание окружено галлереей, покоящейся на двух или трех рядах уменьшающихся к внешней стороне колонн, как это представляют развалины Ват Джай (14 в.) в Сукхадае. Сходен с бот своей архитектурной формой вихан. Он имеет тот же план и те же функции и обычно заключает в себе колоссальную статую, покрытую позолоченной штукатуркой, с заполнением из кирпича. Эти типы храмов, по-видимому, развились из форм гражданской архитектуры.

Обычно в ограде храмового комплекса размещалось несколько бот и вихан, расположенных по одной оси с запада на восток, пра-нранг, пра-чеди и более мелкие постройки, часовни кут — квадратные павильоны с многоярусной крышей, заключающие статуи Будд, священные пруды для омовения и разведения лотосов.

Некогда великолепный храм Ват Хано Пуек в Саджаналае (14—15 вв.) представляет классический пример такого комплекса. За украшенным четырнадцатью колоннами и статуями Будд виханом открывается пра-чеди, как бы несомый двадцатью восемью изваяниями фантастических львов. Несмотря на сильную стилизацию, фигуры вздыбившихся зверей полны стремительного движения, их выкатившиеся глаза, разверстые пасти выражают ярость. Над ними, на восьмиугольном ступенчатом основании, возвышается увенчанная высокой шикхарой башня со статуями Будд в нишах, расположенных на каждой из сторон ее базиса.

Позднее, в 14—15 вв., развитие скульптуры характеризуется, за редкими исключениями, все большей канонической застылостью и схематизмом. Некоторые черты стилизации, сквозившие в скульптурах 11—13 вв., становятся преобладающими, контуры делаются суше, пластика схематично обобщенной, пропорции удлиняются. В изображениях Будды появляется характерная для тайландской иконографии деталь: изображение языка пламени над возвышением на темени (ушнишей). Заметна тенденция к упрощению форм, к ремесленному их исполнению, жест становится вялым, пальцы у статуи изображаются все одинаковой длины. Внешне декоративные приемы получают господствующее значение. Особенно разительное это проявляется в пластике 18—19 вв., когда для придания скульптуре большей нарядности одежды и уборы инкрустируются мелкими зеркальными осколками.

О градостроительстве средневекового Таиланда дают некоторое представление сравнительно хорошо сохранившиеся мощные стены Саджаналае, сложенные из камня. Город имел в плане форму прямоугольника, ориентированного по странам света; с каждой стороны посередине находились ворота.

Гражданская архитектура, так же как в Индии, Бирме или Китае, была деревянной. От великолепных дворцов царей Аютии до нас не сохранилось ничего, кроме остатков кирпичных фундаментов. Судить об их стиле можно лишь по описаниям, изображениям зданий на рельефах или в живописи, а также по аналогии с современным дворцом Бангкока.

Как и дворцы Индии и Китая, они представляли собой комплексы связанных переходами или системой внутренних дворов залов и павильонов под характерными для тайландского, как и для бирманского, зодчества многоярусными крышами, покоящимися на рядах деревянных столбов.

В декорации этих деревянных зданий в средние века, как и в новое время, наряду с резьбой огромное место занимала роспись, особенно роспись по лаку, которая является одним из самых характерных видов национального искусства тай. Лаком и лаковой росписью покрываются колонны, несущие балки перекрытий, створки дверей и окон, деревянные статуи и скульптурные украшения дворцов, монастырей и других общественных зданий. Лаком покрываются также различная утварь и книжные-переплеты. Роспись по лаку сюжетно и стилистически теснейшим образом была связана с книжной миниатюрой, имевшей широкое распространение в Таиланде уже, по-видимому, в раннем средневековье.

Великолепные образцы поздней, но продолжающей национальные традиции лаковой живописи золотом по черному представляют деревянные детали храмов, дворцов и общественных зданий Бангкока. На створках дверей храма Ват Сукхадай изображены воины, попирающие чудовищ. Стилизованная, но в то же время эмоциональная передача живой природы отличает росписи книгохранилищ королевской библиотеки. Птицы и звери написаны с чрезвычайно детальной, почти натуралистической передачей их видовых признаков, порхающими, прыгающими, кормящими птенцов среди ветвей стилизованного, условно переданного дерева.

Интересно введение бытовых сцен в легендарный буддийский сюжет (придворные в прогулочных лодках, сбор плодов) в росписи портала главного здания храма Ват Сутхат в Бангкоке.

Как и в других странах Азии, большое место в развитии форм народного искусства сыграло художественное ремесло, представленное в Таиланде многими отраслями. Большим мастерством отличается резьба по дереву, кости, черепаховому щиту, ювелирное и керамическое искусство, ткани.

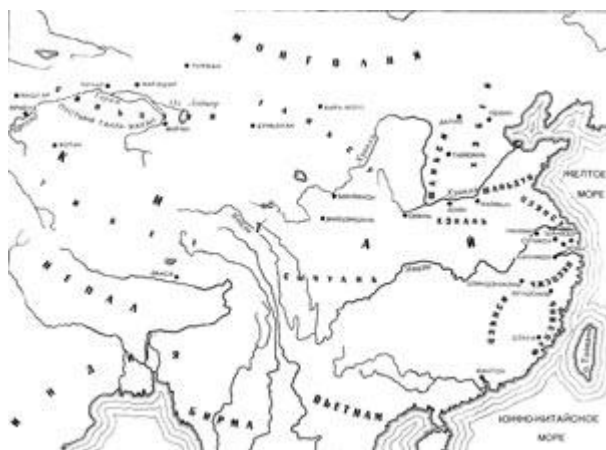
В этих отраслях художественного ремесла, существовавших уже в древности, жили и передавались, совершенствуясь от поколения к поколению, сокровища творческой мысли самых широких слоев народа.

Искусство Китая, Монголии, Кореи и Японии.

Искусство Китая

Н.Виноградова

Искусство средневекового Китая занимает особое и очень важное место в мировой истории культуры. Феодалный общественный строй сложился в Китае в 4—5 вв. н. э., а его художественная культура достигла высокого расцвета еще тогда, когда в Западной Европе лишь зарождалась и делала свои первые шаги средневековая цивилизация. Китайские художники в эпоху феодализма создали глубоко поэтичное, неповторимое по образному строю и художественному языку искусство, отмеченное высоким мастерством и почти безграничной творческой фантазией народа. Уже в эпоху раннего средневековья Китай обладал стройно разработанной системой философско-эстетических взглядов. Несмотря на идеалистический характер, свойственный средневековой философии, они несли в себе элементы материализма и диалектики. В Китае, как и всюду в средние века, господствовала религиозная идеология, наложившая печать на все области искусства. Однако многие виды китайского искусства, в частности живопись, гораздо меньше, чем, например, в Византии или в раннефеодальной Европе, испытывали давление религиозной догматики. Существенное значение для развития светских тенденций в культуре и искусстве имел интенсивный рост городов Китая, которые уже в пору раннего средневековья были крупными экономическими и культурными центрами. В городах средневекового Китая с большой силой проявлялся дух свободы и вольномыслия, и это особенно способствовало проникновению светского начала в литературу и искусство. С редкой для эпохи феодализма глубиной живописцы, скульпторы и архитекторы Китая выразили в своих произведениях представления о человеке и о мире, выходящие далеко за пределы узких религиозных догм. Светское начало проявилось во всех жанрах китайского искусства, но особое место в этом отношении занимает пейзажная живопись. Она оказалась той областью искусства, в которой, оставаясь в рамках средневековой художественной концепции, китайские живописцы создали произведения, полные глубокой реалистической правды. Искусство средневекового Китая поражает своим многообразием и чрезвычайно тонким, возвышенным, богатым и сложным пониманием природы. Зоркость видения, поэтичность и широта мировосприятия сделали средневековую китайскую культуру близкой и понятной нашим современникам, поставили ее в ряд высших достижений мирового искусства прошлого.



[Карта. Китай.](#)

Средневековое искусство Китая имело большие и давние традиции, сложившиеся в условиях рабовладельческой формации. Китайский народ развивал свою культуру непрерывно в течение нескольких тысячелетий. Китайское искусство феодальной эпохи качественно отличается от искусства предшествующего времени, но вместе с тем оно связано с ним тысячью нитей глубокой преемственности. Средневековые китайские художники исходили в своем творчестве из огромного, веками накопленного опыта, использовали уже проверенные и отобранные временем приемы и формы. Это внесло известную каноничность в искусство, но сами каноны, особенно в пору расцвета средневекового искусства, перерабатывались и расширялись в соответствии с изменением эстетических идеалов.

Китайское искусство в эпоху средневековья взаимодействовало с искусством многих стран и народов. Особенно тесно было оно связано с искусством Индии, Кореи, Японии. Сходство конкретно-исторических форм феодализма и выросших на его базе явлений философии, религии, этики и эстетики определяло типологическую близость средневековых художественных культур ряда народов Дальнего Востока. Естественно, что в этих условиях искусство Китая, обладавшее уже на ранних ступенях феодального общества развитой и сильной художественной традицией, служило образцом, особенно для тех стран, где культура рабовладельческой эпохи либо совсем отсутствовала, либо была развита слабо. Если же охватить взглядом всю эпоху феодализма на Дальнем Востоке, то мы увидим картину взаимодействия искусства разных стран, дававшего плодотворные результаты.

История средневекового искусства в Китае охватывает полтора с лишним тысячелетия. Подобно России, Китай пережил и сверг монгольское владычество и в 14—15 вв. вновь стал на путь укрепления национального государства. Однако исторические условия сложились неблагоприятно для великой китайской культуры. Застойный характер феодализма, а затем колониальная политика западноевропейских стран затормозили поступательное развитие искусства. Китай, как и другие страны Востока, не знал культуры, аналогичной европейскому Возрождению, не создал в условиях кризиса феодальной и зарождения капиталистической формации реалистического искусства нового типа. Тем не менее вклад китайского народа в мировую культуру огромен.

Искусство 4 -6 веков н. э.

Период, последовавший после падения Ханьской империи, ознаменовался становлением новых для Китая феодальных отношений. Ослабленная бесконечными внутренними и внешними войнами страна утратила единство, распавшись на несколько самостоятельных мелких царств. Третий век в истории Китая известен как «период троецарствия», отмеченный многочисленными войнами.

Враждующие между собой непрочные государственные образования вскоре стали добычей кочевых племен, наступавших с севера; страна подверглась страшному опустошению, ирригационные сооружения были заброшены, разрушены города и разграблены памятники культуры.

Конец господствовавшей в стране разрухе настал после того, как кочевники-сяньбийцы образовали на севере Китая наиболее длительное и устойчивое из всех государственных объединений этого времени так называемое Северо-Вэй-ское царство (386—584 гг.). Это государство, распространившееся на юг до реки Янцзы, на запад до современной Ферганы

и на восток до Корейского полуострова, сыграло в истории Китая значительную роль, подготовив дальнейшее объединение всего Китая в единое феодальное государство.

Сяньбийские племена очень скоро слились с собственно китайским населением, восприняв его язык, культуру и существовавшую в Китае систему государственного управления. Понемногу начало налаживаться разоренное хозяйство, восстанавливаться и оживать города. В 398 г. Пинчэн (современный Датун), а с 495 г. Лоян стали столицами Вэйского государства. Наряду с Вэйской на юге страны, куда от кочевников бежала часть населения севера, правили самостоятельные династии.

В 4—5 вв. в общественной жизни Китая окончательно утверждаются черты, характерные для раннего феодализма. В отличие от Европы в феодальном Китае преобладали тенденции к централизации, поскольку поддержание ирригационных сооружений, все сельскохозяйственные работы, а также защиту страны от кочевников могла обеспечить только устойчивая государственная система управления. Вся земля в раннефеодальном Китае считалась собственностью государства в лице императора и выдавалась крестьянам в качестве наделов. Крестьяне платили огромные налоги; земли знати и монастырей налогом не облагались.

Крушение рабовладельческого строя и становление феодальных отношений повлекли за собой и значительные перемены в области идеологии. На смену древнему конфуцианству, бывшему основной религиозно-философской системой Хань-ского государства, пришел буддизм, проникший из Индии через Среднюю Азию и Синьцзян в первые века нашей эры и в 4—5 столетиях получивший в Китае широкое распространение.

Буддизм в виде так называемого северного направления, или махаяны, отличался как от конфуцианства, так и от даосизма тем, что представлял собой широкое, чрезвычайно разработанное религиозное учение с единой мощной церковной организацией. По учению северного буддизма, достичь вечного блаженства или рая при жизни мог всякий верующий независимо от сословия путем соблюдения обрядов и требований религии, главными из которых были непротивление злу и уничтожение в себе всех земных страстей.

Идея буддизма о бренности жизни и всего земного, о бесконечных перерождениях, которым подвергается всякое живое существо, неизбежности страданий, порожденных самой жизнью, и проповедь смирения, терпения и отказа от всякой борьбы за лучшую долю для достижения вечного блаженства в будущем — сделала Эту религию мощным идеологическим орудием феодального государства. Буддизм в условиях средневекового Китая проявил значительную гибкость и приспособляемость, восприняв многие черты более древних религий: культ предков, веру в духов, различные народные обряды и верования. Включая местные божества в свой пантеон, буддисты приписывали им легендарные подвиги во имя Будды в прошлых жизненных перерождениях. В число буддийских божеств были введены основоположники двух древних китайских философских и религиозных систем — Конфуций и Лао Цзы. Буддизм заимствовал и некоторые элементы этики и мифологии из даосизма и конфуцианства, которые, однако, сохранили самостоятельное значение и продолжали играть важную роль в духовной жизни Китая.

Буддийская мифология, обряды и божества, в свою очередь воспринятые даосизмом, вскоре китаизировались и приобрели многие черты народных верований. Таким образом, сосуществование трех различных религиозно-философских систем и известная веротерпимость были характерны для идеологии средневекового Китая. Этим отчасти

объясняется и большое развитие в это время светской культуры, литературы и искусства, не связанных с религиозным содержанием, а также и значительно меньшая, чем в Западной Европе, скованность всего искусства религиозной догматикой.

Изобразительное искусство Китая также претерпевает ряд существенных изменений. Смена общественного порядка повлекла за собой отказ от старых эстетических норм и идеалов. В какой-то мере искусство утратило свою былую цельность и стилистическое единство, разделившись на религиозное и светское, в 4—6 вв. во многом не похожие друг на друга. Вэйское время отличается противоречивостью своих тенденций, сосуществованием старых и новых качеств, из слияния которых постепенно сложились новые, специфические особенности средневекового китайского искусства.

Буддизм оказал значительное влияние на сюжетику и образный строй культового искусства. Пришедшая извне буддийская иконография, имевшая за пределами Китая свои устоявшиеся принципы и каноны, не сразу органически слилась с сильными и, в свою очередь, устойчивыми традициями китайского искусства. Поэтому буддийское искусство вэйского времени часто синкретически сочетает в себе древние традиции и новые для Китая сюжеты и образы. Светское искусство, не связанное с религиозной догматикой, развивалось значительно более органически, преобразовывая традиции, которые сложились в Китае еще в предшествующие периоды. Однако определяющими для этого времени явились уже новые черты, общие как для светского, так и для культового искусства. В искусстве значительно возросла роль человека; мир его чувств и переживаний получил новую эстетическую оценку и новое образное воплощение. Расширился и познавательный интерес к действительности. Сами традиции прошлого усложнились, обогатились, стали выразителями более сложных, чем прежде, тенденций.

Для искусства 4—6 вв. характерна тяга к большим масштабам и монументальным формам, к синтетическому слиянию архитектурных, скульптурных, живописных и декоративных элементов, к красочности и эмоциональной насыщенности образа. 4—6 вв. — время создания гигантских скальных храмов, наземных каменных сооружений, развития многообразных видов скульптуры и живописи.

В Китае раннефеодальной эпохи складываются оригинальные по своим масштабам и формам типы культовых архитектурных сооружений, исходящие во многом из традиций древнекитайского зодчества, но по-новому их осмыслившие. Наземными каменными и кирпичными сооружениями являются пагоды, получившие в дальнейшем в Китае широкое распространение и прошедшие весьма сложный путь развития. Пагоды близки по своему назначению индийским ступам и представляют своего рода мемориальные памятники, которые вначале строились рядом с храмами в честь легендарных деяний Будды, а впоследствии в честь знаменитых паломников и других лиц.

Общим для ранних китайских и индийских культовых сооружений такого типа является помимо отдельных заимствованных Китаем деталей большое значение тяжелой каменной массы, разделенной на ярусы верхней части сооружения, мягкая кривизна линий силуэта, особая пластическая выразительность нарастающих кверху архитектурных форм. Однако пришедшая из Индии архитектурная идея слилась здесь с древней китайской традицией сооружения многоэтажных башен, для которых характерны простые и строгие линии силуэта, ясно выраженная архитектура. Основные отличия китайских пагод от индийских культовых сооружений проявляются в четкости ярусного членения, геометрической правильности объемов, в отсутствии пышной скульптурной ornamentации и сложности форм.

Самой ранней из дошедших до нас является пагода Сунюрсы, выстроенная в 523 г. н. э. на священной горе Суншань в провинции Хэнань (илл. 208). Сорокаметровая башня, сложенная из лёссовой глины и облицованная кирпичом, высится на двенадцатигранном основании, в свою очередь как бы разделенном на две части: гладкий граненый массивный постамент и отделенную от него карнизом) украшенную пилястрами, нишами, арками и скульптурами верхнюю часть. Над цокольным этажом поднимается состоящая из пятнадцати плавно сужающихся кверху ярусов верхняя часть, производящая впечатление ступенчатой крыши. Самый верхний ярус увенчан символическим изображением индийской ступы.

Монументальное здание пагоды, выстроенное по обычаю на высокой горе, было рассчитано на обозрение с далекого расстояния. Издали его строгий, очень ясный и мягкий силуэт и вытянутые пропорции производят особенно законченное, гармоничное впечатление. В архитектуре Сунюэсы органическое сплетение черт, идущих от местной и индийской традиции, привело к сложению качественно нового архитектурного типа. Логичный и строгий линейный ритм геометрических форм, характерный для башенного зодчества ханьского времени, обогатился гибкой и пластичной трактовкой архитектурной массы, близкой к скульптурному решению объемов в индийских храмах, и чисто индийской орнаментикой в виде изогнутых вокруг окон рельефных арок.

Особым видом культовой архитектуры в раннефеодальном Китае были пещерные храмы. Буддийские монастыри и храмы, получившие крупные земельные владения, играли в это время огромную роль в экономике и культуре страны. Помимо многочисленных деревянных наземных храмов во многих местах Китая создавались грандиозные пещерные комплексы. Обычно такие крупные пещерные храмы высекались в толще отвесных скал, либо около городов столичного значения, либо на важных магистральных дорогах. Наиболее известными из них являются выстроенные в 4—6 вв. н. э. Дуньхуан (или Цяньфодун), Майцзишань, Бинлинсы (все три в провинции Ганьсу), Юньган (провинция Шаньси) и Лупмынь (провинция Хэнань). Пещеры и ниши этих скальных комплексов весьма различны по размерам. Самые маленькие из пещер имеют около 2 — 3 м в глубину, и в них с трудом помещается человек; большие гроты достигают 10 м в ширину и 23 м в высоту. Пещеры и ниши, высеченные на большой высоте (в Майцзишане 40—50 м) в отвесных склонах гор, соединялись между собой висячими мостами и наружными деревянными переходами (илл. 215).

Ранние буддийские пещерные храмы Китая представляли собой своеобразный синтез архитектуры, скульптуры и живописи при доминирующем значении скульптурных и живописных мотивов. Архитектурные детали, украшающие вход, изображенные на стенах рельефом мотивы китайской архитектуры и столбы в виде пагод в некоторых из пещер воспринимаются также как скульптурное оформление (илл. 212). Сюжетами скульптуры являются бесконечные изображения Будды в различных его состояниях, легенды из его жизни, его ученики, монахи, боди-сатвы и т. д.

Крайне обильная по количеству дошедших до нас памятников скульптура вэйского времени очень сложна по своим тенденциям и разнообразна в каждом из пещерных храмов. В вэйских буддийских храмах основную роль играют монументальная скульптура и высокий рельеф, но знавшие столь интенсивного развития в Древнем Китае. Иконографический образ Будды, также неизвестный Древнему Китаю, находился под некоторым воздействием иноземных влияний, в какой-то мере повторяя гандхарские образы, а изображения второстепенных божеств, мифических героев и легендарных сцен воспроизводили мотивы индийской пластики. Однако вэйская скульптура не просто следовала чужим традициям, а постепенно подготавливала самостоятельные пути

развития китайской монументальной пластики, создавала свой собственный образный строй.

В то же время скульптура 4—6 вв. качественно отлична и от предшествующей китайской, так как в ней впервые проявился интерес к духовному состоянию человека. Прославление и возвеличивание Будды — божества и человека, его жизни и учения определило создание монументального человеческого образа в скульптуре. Правда, художников вэйского времени не интересовал еще конкретный человеческий образ. Человек был для них как бы неким символом, выразителем идеальной гармонии физических и духовных качеств божества. В вэйской скульптуре еще отсутствовал интерес к личности, индивидуальности человека, а также к его телесной чувственной красоте, а сами физические качества, то есть красота лица, изящество позы и жестов, использовались художником лишь для передачи определенного внутреннего состояния самоуглубления; тело же, скрытое под тяжелыми складками одежд, передавалось условно-схематически.

Пещеры Юньган и Лунмыня дают отчетливое представление о характере скульптур вэйского времени. Юньган, расположенный на окраине первой вэйской столицы — города Пинчэн, являлся одним из самых ранних буддийских храмов (илл. 209 а). Все его многочисленные пещоры и ниши заполнены разнообразной скульптурой, высеченной в серовато-желтом бархатистом, мягком песчанике. Уже сама живая и осязательная фактура камня, его теплый тон и окраска скульптур в нежные цвета способствуют созданию определенного эмоционального образа. Наиболее ранние пещеры, относящиеся к 5 в., не имеют в прошедшей истории китайского искусства себе подобных. Они представляют собой высокие округленные у потолка гроты, где все основное пространство занимают гигантские сидящие или стоящие тринадцатиметровые, пятнадцатиметровые или семнадцатиметровые фигуры Будды, освещенные мягким светом, падающим через вход и световое окно. Таков и знаменитый пятнадцатиметровый Будда из 2-й пещеры, хорошо различимый издали из-за обвала передней стенки грота (илл. 209б). Его огромная фигура изображена кустойчивой, полной величественного самоуверждения позой. Широкие развернутые плечи, прямо посаженная голова, устремленный в пространство взгляд широко расставленных глаз — все здесь свидетельствует о том, что художник исходил из заранее установленной схемы, сложившейся вне Китая, которую в изображении главного божества он стремился как можно точнее выразить.

Наружное оформление и входы всех пещер таковы, что они не дают представления о внутреннем решении пространства, а также о размерах помещенной в них скульптуры. Поэтому зритель, попав в пещеру и вплотную приближенный к сидящему колоссу, чувствует себя пораженным. Лишенные внутренней эмоциональной выразительности большие фигуры Будд производят впечатление на зрителя главным образом своими гигантскими размерами, массивным величием, своей органической связью с каменной и дикой выжженной солнцем окружающей природой.

Монументальности и статичности этих фигур противопоставлены рельефы, заполняющие потолки и стены гротов (илл. 210, 211). Они служат как бы декоративным фоном для крупных фигур и выглядят как богатый узор, делающий поверхность стен живой и динамичной. Покрывая поверхность гротов, узор словно подчеркивает отсутствие строгих конструктивных качеств архитектуры в противоположность ханским плоскостным рельефам, которые эти качества выделяли.

Динамический ритм создается бесконечным повторением одинаковых фигур (например, канонизированного изображения так называемых десяти тысяч и ста тысяч Будд), сопоставлением одинаковых больших и малых форм, разномасштабностью и

разноплановостью рельефов, сплетением жанровых сцен с растительным орнаментом, как бы объединяющим разрозненные фигуры воедино. Изображений такое количество, что стена каждой пещеры представляет собой целые литературные повествования, выполненные в скульптуре. Вся скульптура была раскрашена нежными минеральными зелеными, охристыми и коричневыми красками. На высоких скругленных потолках выразительные и гибкие фигуры летящих божеств сочетают в себе некоторую угловатость и подчас тяжеловесность форм с большой свободой и силой могучего и стремительного движения.

К концу 5 — началу 6 в. в скульптуре Юньгана уже заметен некоторый отход от иноземных традиций, известная китаизация образов. Эта китаизация связана со все большим проникновением в пластику традиционных народных черт, свойственных еще древнему искусству Китая. Различие стилей и борьба в вэйской скульптуре между каноническими подчас довольно примитивными качествами и выросшими

на народной почве чертами большого лтстерства, обогащенного поисками новой выразительности,—выступает весьма очевидно. Рядом с тяжелыми и грубыми массивными и нерасчлененными колоссальными скульптурами Будд можно наблюдать, как нецентральные фигуры становятся более изящными и вытянутыми, мягкие тяжелые линейные складки одежд облекают бесплотные тела, подчеркивая их невесомость. Лица бодисатв отличаются выражением созерцательной задумчивости, изысканностью и одухотворенностью (илл. 214). Зернистый и мягкий материал способствует свободе и гибкости форм. Примером скульптуры конца 5— начала 6 в. может служить интерьер 28-й пещеры, где выступающие из полумрака стенных ниш фигуры подчас наделены подлинным изяществом (илл. 213). Во внешне статичном образе бодисатв передача духовного внутреннего напряжения, основанного на самоуглублении и созерцании, заменяет внешнюю динамику, создавая свою особую Эмоциональную связь с внешним миром.

Весьма выразительны также жанровые мотивы, вкрапленные в общую композицию рельефов Юньгана. Некоторые из них поражают своей жизненностью и композиционным совершенством.

Для скульптур гротов Лунмыня, начавших создаваться позднее юньганских, после того как вэйская столица была в 495 г. перенесена в Лоян, характерны многие черты, свойственные поздним пещерам Юньгана. В фигурах слуг, жертвователей, монахов, крылатых гениев и особенно в плоских рельефах художники проявляют особую изощренную фантазию, во многом соединяя новую иконографию со старыми традициями китайского искусства. Материал, в котором выполнены скульптуры в Лунмыне,— блестящий желтоватый известняк — допускает большую графическую четкость и точность форм, чем в Юньгане.

Особенно интересна так называемая Центральная пещера Биньян (500 — 523 гг.). Она сочетает в себе изображение тяжелых, статичных и несколько грубоватых многочисленных фигур центральных божеств с большой динамикой и высокими художественными качествами рельефов. На примыкающих к входу стенах располагались два больших рельефа, изображающих царственных донаторов, идущих большой процессией в сопровождении придворных и слуг (илл. 218). Их изящные, вытянутые фигуры в национальных длинных китайских одеждах, выполненные в низком, словно выгравированном рельефе, не несут в себе ничего чужеземного. По плоскостной графической манере исполнения, по выразительности линейного четкого ритма они близки к традициям скульптуры предшествующего ханьского периода.

Выполненные из лёссовой глины и расписанные сверху скульптуры пещер Майцзишаня при той же декоративной и в целом условной трактовке образов отличаются еще большей пластической мягкостью и текучестью форм. Сосредоточивая основное внимание на духовной, эмоциональной выразительности образов, создатели скульптур Майцзишаня в пропорциях тел намеренно отступали от реальности, создавая свой условный тип красоты, соответствующий идеалам времени. Фигуры изображались большеголовыми, с узкими, опущенными вниз плечами, высокой стройной шеей и бесплотными телами, окутанными тяжелыми складками одежд. Такая трактовка тела при большой мягкости и выразительности лица создавала впечатление особой утонченной и нежной грации образов. Некоторые скульптурные образы показаны уже не изолированными друг от друга, а в эмоциональном контакте, достигнутом благодаря живой и естественной группировке фигур. Умелое соединение подчас мало чем отличающихся друг от друга фигур нарушает ту внутреннюю замкнутость, которая характерна для раннесредневековой скульптуры Китая.

В Майцзишане особенно интересны скульптуры донаторов, среди которых встречаются изображения детей. Особая нежность и трогательность, угловатая грациозность, которые свойственны ранней юности, переданы в скульптуре с большой правдивостью. Такой же грациозной нежностью отличаются и скульптурные изображения девушек-служанок, беседующих друг с другом, то задумчивых, то веселых, словно наполненных ощущением жизни.

Чрезвычайно большое значение в истории китайского искусства имеют памятники буддийского пещерного монастыря, расположенного в провинции Ганьсу в 40 км к юго-востоку от древнего города Дуньхуана, бывшего в то время местом скрещения важных торговых путей и культурных влияний, шедших из центральных, восточных, юго-западных и других районов Азии. Здесь в 353 — 366 гг. н. э. был основан большой храмовый комплекс, носивший название Цяньфодун, то есть Пещеры тысячи Будд. ~>ТОТ монастырь был не только местом паломничества буддийских монахов, но и крупным культурным центром. Он представляет собой большую группу пещер, протянувшихся более чем на полтора километра в восточной части крутого обрыва гор Миньшань. Скульптуры и росписи Цяньфодуна создавались на протяжении целого тысячелетия (примерно от 366 до 1368 г.), как бы концентрируя в себе всю историю китайского культового средневекового искусства.

Древнейшие пещеры, относящиеся к вэйскому периоду, расположены в центральной части монастыря. Они довольно едины как по своей конструкции, так и по декоративному оформлению. Скульптура настолько тесно связана в них с росписями стен, что является как бы непосредственным их продолжением.

Настенная живопись вэйского времени отличается целым рядом своеобразных черт. В качестве грунта для росписей на поверхность стены накладывался слой глины, смешанной с волокнами пеньки и клеем. Роспись исполнялась по сухому грунту легкими клеевыми красками, неглубоко проникающими в поверхность. Колорит росписей теперь трудно установить в его первоначальном виде, так как он изменился от времени. Можно сказать лишь, что в основном здесь доминируют коричневые, преимущественно красновато-коричневые, белые, зеленовато-голубые и серо-лиловые тона разных оттенков. Часто встречающийся сейчас черный цвет, по-видимому, первоначально был оранжевым и разложился от времени. При рассмотрении живописи пещер Цяньфодуна 5—6 вв. н. э. обращает на себя внимание ее во многом отличный от предшествующих периодов характер. В стиле росписей сложно переплетаются отдельные черты, непосредственно идущие от ханьского времени, с индийскими и центральноазиатскими. В Цяньфодуне,

расположенном на крайнем западе Китая и созданном ранее других пещерных храмов, иноземные влияния проявились еще резче, чем в Юньгае и Лунмыне. Выявить и определить во всей полноте взаимодействие различных азиатских традиций в культовой живописи этого времени крайне сложно, однако можно проследить те особенности, которые характеризуют своеобразие раннего этапа китайского средневекового искусства.

По своему образному содержанию росписи вэйского времени несут в себе как бы два различных начала — религиозно-догматическое, неизвестное древнекитайскому искусству, и широкое светское, по-новому осмысляющее старые традиции и соединяющее их с совершенно новыми и более прогрессивными влияниями.

Изображения божеств, духов и небесных музыкантов, связанные наиболее строгими правилами и иконографическими канонами, отличаются в период раннего средневековья еще большей условностью. Расположенные фризообразно друг над другом в строго симметрическом порядке, полуобнаженные человеческие фигуры, незнакомые древнекитайскому искусству, воспринимаются в основном лишь как элементы декоративного узора. Как правило, художники в росписях воспроизводят одни и те же образы святых, повторенные в различных вариантах. Росписи подобного рода служат как бы фоном для более крупных выделенных из них скульптурных или живописных фигур.

Наиболее интересными и определяющими художественное значение настенных росписей вэйского периода являются те композиции, в которых мастера могли дать больший простор своей творческой фантазии. Одним из видов таких росписей являются композиции, украшающие потолки и верхние части стен. Здесь можно видеть соединение новой буддийской сюжетики с существующими издревле народными сказочными мотивами — летящими драконами, страшными чудовищами, а также с изображениями реальных животных. Эти росписи, по линейному графическому принципу

близкие традициям китайского древнего искусства, полны фантастики, живости, динамики и удачно вплетены в общую декоративную композицию.

Большие многофигурные росписи, иллюстрирующие буддийские легенды, являют собой другой пример соединения характерных для Древнего Китая традиций с новым мировоззрением. Такова, например, роспись, излагающая буддийскую легенду о воплощении Будды в золотого оленя, спасшего от смерти неблагодарного человека, который впоследствии предал его царю, указав место, где олень находился (илл. 217). Сам сюжет, посвященный рассказу о конфликте человеческих чувств, говорит о более широких литературно-повествовательных задачах, которые поставило искусство средневековья по сравнению с древним периодом. Правда, их решение в это время еще довольно примитивно. Художник не пытался передать духовное состояние изображенных им людей, но он дал свою пока условную этическую оценку изображенного, раскрытую более явственно, чем в искусстве ханьского времени. Так, стремясь подчеркнуть величественную красоту короля-оленя, он с особенной тщательностью передал его гордую осанку, крутую шею и длинные ветвистые рога, а описывая предательство, он изобразил неблагодарного человека покрытым уродливыми пятнами. Легенда рассказана очень подробно. Художник создал длинный живописный рассказ, не только не отметив последовательность действий во времени, но, словно боясь разрушить единство литературного сюжета, тесно соединив различные события. Характерна для вэйского времени и манера живописи: ханьская графичность соединена здесь с новым, декоративно-орнаментальным принципом. Вместе с тем художник значительно большее внимание уделяет передаче отдельных деталей, расширяя рамки прежнего повествовательного принципа.

Во многих отношениях более зрелой для вэйского времени была светская живопись на шелке, шедшая по пути органического развития достижений предшествующего периода. В 4 — 6 вв. н. э. светская живопись на шелке получила широкое развитие. Картины этого времени представляли собой длинные горизонтальные или вертикальные специально проклеенные, обработанные квасцами шелковые или бумажные свитки, которые разворачивались только при рассматривании. Картины писались тушью и минеральными красками и иногда сопровождалась каллиграфически выполненной иероглифической надписью. Были установлены правила, определявшие содержание и форму произведений живописи. Одним из известнейших теоретиков искусства Китая был художник Се Хэ, живший в 5 в. н. э. Излагая эстетические взгляды, сложившиеся к этому времени, Се Хэ рекомендовал внимательно изучать натуру и, подчеркивая значение линии и красок, выдвигал на первый план как основу живописи внутреннюю, духовную сущность изображаемых объектов, которую художник должен уметь выразить и правильно почувствовать в процессе своего творчества.

Эстетические нормы, сформулированные Се Хэ, приобрели широкое распространение не только в его эпоху, но оказали влияние и на все дальнейшее развитие китайского искусства. Се Хэ боролся за развитие принципов традиционной линейной живописи, сложившихся еще в Древнем Китае, требовал от живописцев умения выражать живые наблюдения действительности при помощи уже найденных приемов и методов. Эти же поиски можно наблюдать и у предшественника Се Хэ художника Гу Кай-чжи, жившего в 4 в. н. э. и также проявлявшего большой интерес к вопросам эстетики. Основное место в живописи, по его мнению, должно было занимать изображение человека и его душевного состояния. Гу Кай-чжи разделял живопись на жанры по степени трудности каждого из них. Наиболее трудным он считал изображение человека, затем пейзажа, затем животных и, наконец, архитектуры.

О творчестве Гу Кай-чжи можно судить лишь по нескольким его картинам, дошедшим до нас в копиях более позднего времени. Однако роль, которую он сыграл в истории китайского искусства, трудно переоценить. Его деятельность, явившаяся, с одной стороны, как бы итогом всего предшествующего формирования традиций в живописи, с другой стороны, во многом предопределяет пути ее развития. Картинам Гу Кай-чжи уже свойственны основные специфические черты китайской живописи: большая графическая острота, выражение объемов и форм посредством каллиграфической линии, четкость и законченность композиции, строящейся на ритмическом соединении в свитке отдельных групп и фигур людей. Значительно более широкий и непосредственный интерес к человеку, его быту, его разнообразным взаимоотношениям, разработка

определенных эстетических идеалов в изображении людей, глубоко светский характер отличают картины Гу Кай-чжи как от предшествующего искусства, так и от современной ему религиозной живописи. Гу Кай-чжи первым из известных нам китайских художников включил в качестве фона в некоторые из своих картин пейзаж, тем самым конкретизировав и расширив представление о среде, окружающей человека.

Об одной из картин Гу Кай-чжи можно судить по копии с шелкового свитка (3,5 м в длину и 25 см в ширину), состоящего из девяти жанровых сцен — иллюстраций к стихам ханьского поэта Чап Хуа. Сюжетами свитка являются различные эпизоды, изображающие охоту, беседы знатных женщин, семейные сцены в императорском доме и др. (илл. 216). Сцены, не связанные единым действием, располагаются одна за другой и отделены лишь вертикальными строками иероглифических надписей, которые поясняют содержание и вместе с тем служат своего рода декоративной рамой. Это включение в композицию

картины надписи, появившееся еще в ханьских рельефах, в дальнейшем становится одной из традиционных черт китайской живописи.

Содержание данного произведения Гу Кай-чжи проникнуто идеями внутреннего совершенствования человеческой личности, связанными с этико-моральным учением конфуцианства. Соответственно этому человек изображается как носитель некоторых заранее определенных этических качеств. Художник показывает достоинства людей высшего круга, их благородство и величавость, выражающиеся в спокойной плавности движений, в значительности и изысканности поз, в торжественной пышности одежд. Плавная, четкая и ритмическая линия является основной выразительницей движения, определяющего эмоциональное состояние человеческих фигур. Одна из сцен изображает наставницу, пишущую в присутствии двух придворных дам. Изображение передано без всякой светотени, одними штрихами, с нежной подцветкой зеленым, желтым и красным. Фигуры выступают легкими силуэтами на золотистом фоне свитка. Они словно парят на волнах мягких круглящихся складок одежд, очерченных то сильной сочной линией, то рядом мелких штрихов, обрисовывающих легкие, словно летящие ткани. Позы женщин полны изящества и непринужденной грации.

Стремление Гу Кай-чжи передать одухотворенную красоту, хрупкость и нежную грацию женского облика особенно сильно выражено в другом произведении — одной из самых поэтических картин художника, названной «Фея реки Ло», дошедшей до нас в копии сунского времени. Картина представляет собой разворачивающийся по горизонтали длинный и довольно узкий свиток. Поэтический сюжет, повествующий о духе молодой женщины — фее реки Ло, полюбившей земного человека, с которым она неизбежно должна быть разлучена, — является иллюстрацией к стихотворному тексту ханьского поэта Цао Чжи. В отличие от первой картины действие разворачивается здесь на фоне природы. Пейзаж, написанный в бледной зеленоватой гамме, служит объединяющим всю композицию фоном и представляет особый интерес еще потому, что изображение человека среди природы не встречалось до Гу Кай-чжи. История встречи влюбленных представлена очень подробно различными не связанными между собой сценами, но с участием одних и тех же действующих лиц. Без знания текста содержание картины малодоступно. Основным достоинством этого произведения является то, что средневековому художнику удалось теми средствами, которыми он располагал, передать красоту и тонкую поэтичность человеческих чувств. Сами эти чувства даются им лишь в намеке и лишены конкретности и определенности. Чтобы усилить выразительность своего художественного языка, он прибегает к помощи символов. Например, изображает летящую в небе пару диких гусей — знак нерасторжимой любви, дракона — покровителя водных стихий, и т. д. Фея реки Ло — самый эмоциональный образ во всей картине. Легкая и скользкая, окутанная длинными развевающимися, как от сильного ветра, складками одежды, движется она по волнам, изображенным мелкими круглящимися штрихами. Тело ее устремлено вперед, лицо же обращено туда, где, отделенный от нее пространством воды, в толпе слуг стоит любимый ею человек. Вся выразительность этого женского образа заключена в показе легкости и стремительности движения, в нежности и лирической одухотворенности ее позы, весь ее силуэт прорисован тонкими, еле уловимыми ритмически повторяющимися линиями, делающими живыми и динамичными складки одежд на ее бесплотном теле. Черты большой лаконичности и выразительности линии, остроты и законченности образов, которые были разработаны еще ханьским искусством, получают здесь свое дальнейшее развитие.

Так же как и в живописи, в монументальной скульптуре 5—6 вв. наряду с буддийскими образами продолжали создаваться произведения, связанные с погребальным культом, имевшим свои очень старые традиции в Китае. Таковы, например, расположенные около

царских погребении близ Нанкина фигуры больших крылатых львов (мифические существа, символизирующие особое могущество), но времени восходящие к царствованию династии Лян (502 — 556). Изображения львов связаны с фантастическим миром народных представлений, сказаний и легенд. Львы, стоящие при входе гробницы Улян в Шаньдуне (см. т. I), являются прообразом этих скульптурных памятников. Однако раннее средневековье не только унаследовало традицию погребальных памятников, но и разработало их образную выразительность, усилило экспрессию и преодолело грубоватость форм ханьской монументальной скульптуры.

Нанкинские львы, стоящие посреди широкого и просторного зеленого поля, отчетливо видны издали (илл. 219). Их массивные тела из светло-серого камня достигают 3 л в длину и 2 м в высоту и производят впечатление огромной силы. Скульпторы старались в облике львов подчеркнуть ощущение грозного могущества. Тяжелые широко расставленные лапы, огромная запрокинутая назад голова с открытой пастью и длинным падающим на грудь языком, круглая сильно выпяченная грудь, украшенная, как и короткие крылья, крутыми завитками резного плоского орнамента, придают всему облику какое-то удивительное фантастическое величие. Но характеру этих статуй видно, что роль отдельно стоящей монументальной круглой скульптуры значительно возросла в послеханьское время.

Мелкая погребальная пластика 4—6 вв., также продолжавшая традиции ханьского времени, отличается в целом большим совершенством форм. Менее других видов скульптуры связанная религиозной догматикой, она с наибольшей непосредственностью и конкретностью отражает быт и различные типы людей своего времени. Объектом ее изображения являлись кочевники с характерными некитайского типа лицами, воины в кольчугах и шлемах, придворные женщины, слуги, кони, закованные в броню, различные животные.

По сравнению с ханьскими статуэтками погребальная скульптура вэйского времени становится более обобщенной и пластичной, утрачивая ту грубоватую динамику и неправильность пропорций, которые подчас характеризуют изображения людей в керамических скульптурах ханьского времени. Она отличается разработанными канонами в передаче человеческой фигуры, вытянутостью пропорций, изяществом рисунка. Как и в храмовой скульптуре, складки одежды передаются мягкими и текучими, без детальной проработки и резких контрастных изгибов. Особенно жизненны и динамичны изображения животных. Такова, например, небольшая скульптурная группа, изображающая кочевника на верблюде. Бородатый горбоносый кочевник, своеобразные черты лица которого переданы с большой наблюдательностью, бьет двугорбого верблюда, мучительно напрягшегося, чтоб встать на передние ноги. Превосходно передано неуклюжее и грузное тело животного, характерность его движения. Очень экспрессивна запрокинутая голова верблюда с расширенными глазами и раскрытой пастью.

Большие успехи в период 4—6 вв. были достигнуты и в области производства керамики. Именно к этому времени относятся те изделия, которые являются переходной ступенью от керамики к фарфору. Вазы, чаши и другие сосуды 5—6 вв. имеют серовато-золотый или красновато-коричневый черепок и покрыты блестящей глазурью.

В узорах и формах сосудов 4—6 вв. наблюдаются различные новшества. Бывшие ранее в употреблении формы и орнаменты видоизменяются и встречаются уже в новых сочетаниях. Появляются вытянутые стройные амфоры, увенчанные двумя высокими ручками в форме пьющих из горла сосуда фантастических животных; высокие кувшины, орнаментированные выпуклым узором листьев лотоса — мотив, ранее не встречавшийся в

декоре китайской керамики, а также вазы и кувшины, на крышках которых изображены целые жанровые сцены. Графический узор ханьских сосудов уступает место либо гладкой полированной поверхности керамики, либо сочному выпуклому орнаменту, а формы самих сосудов приобретают большую пластическую мягкость, вытянутость и разнообразие.

Искусство 4—6 вв. нельзя воспринимать вне его связи с традициями ханьского времени. Однако в силу новых социальных условий, требующих иного, более широкого осмысления действительности, а также благодаря взаимодействию с культурами Индии и Центральной Азии искусство этого периода отражает значительные изменения старых норм и эстетических идеалов и носит очень сложный, в известной степени переходный характер. Вместе с тем на этом раннем этапе возникли те качественные черты, которые характеризовали искусство феодальной эпохи и получили свое зрелое завершение в последующем развитии художественной культуры средневекового Китая.

Искусство 7 - начала 13 веков н. э.

После периода междоусобной борьбы и разобщенности в 589 г. н. э. произошло новое объединение юга и севера страны в единое феодальное государство, которое носило название Суйской империи. Просуществовав всего тридцать лет, Суйская империя сыграла большую роль в истории Китая, создав предпосылки для образования одного из самых больших и могущественных средневековых государств — Танской империи. Восстановление единства страны в конце 6 в. н. э. способствовало ее экономическому процветанию. Усилились и завязались связи между различными областями Китая, вызвавшие сооружение новых путей, а также строительство великого канала протяжением свыше 1000 км, соединившего долины рек Хуанхэ и Янцзы с заливом Ханчжоувань. В период Суй завязались широкие международные связи с различными странами Востока, в частности с Таиландом и Японией. К середине 8 в. в Китае завершился переход от раннего к развитому феодализму. Черты нового экономического развития получили свое полное выражение в танский период, когда присоединение новых земель и широкий торговый и культурный обмен с народами других стран обеспечили небывалую в истории Китая мощь государства. Танская империя раскинулась с севера на юг от Великой стены до Индокитая и с запада на восток от Синьцзяна до Тихого океана. Караванный путь, связывавший страну со Средней Азией, был также подвластен Китаю. Со странами Средней Азии, Индокитая, Индией, Индонезией, Японией, Ираном и Византией поддерживались торговые, культурные и дипломатические отношения.

В административном отношении Танская империя представляла собой централизованное феодальное государство со сложной иерархической системой управления, все нити которого сходились в руках центрального правительственного аппарата. С большой быстротой в это время росли и развивались города, ставшие центрами торговли, ремесла и культуры. Они возникли по берегам рек и морей, у границ государства и на стыке сухопутных торговых путей. Крупнейшими городами того времени были Чанъань (нынешняя Сиань, провинция Шэньси), являвшаяся столицей государства, и древний Лоян, заново построенный во время династии Тан.

Важные в социально-экономическом отношении перемены, обусловившие переход общественной жизни Китая к этапу развитого феодализма, произошли в сельском хозяйстве. Суть этих процессов заключалась в том, что на смену государственной надельной системе пришло поместное владение феодалов. Это, однако, подорвало

экономическую и политическую основу, на которой выросла сама Танская империя. Захват основной части земли крупными и мелкими феодалами, постепенно разрушая мощь централизованного государства, привел к ослаблению Танской империи. Уже к концу 8 в. она начинает клониться к упадку. В связи с массовой экспроприацией крестьянских земель, ростом повинностей и налогов положение крестьян резко ухудшилось. Всю вторую половину 9 в. заполнили крестьянские восстания. Танская империя, утратив былое могущество, пала в 907 году.

Период, последовавший за падением Таиской династии, получил в истории название «пяти династий». — Это смутное время продолжалось пятьдесят три года; для него характерно существование многочисленных государств.

Лишь в 960 г. Китай был вновь объединен под властью династии Суп (960—1279), но уже на меньшей территории: Сунам не принадлежал север страны, где господствовали захватившие его кочевники — кидане. Большая часть земли в сунском Китае уже принадлежала отдельным феодалам. В связи с ростом феодальных поместий увеличилась посевная площадь, что создало условия для временного подъема в хозяйстве страны. Основная торговля и все экономические связи велись через южные и юго-восточные сухопутные и морские пути. Внутренняя и внешняя торговля через южные порты достигла широкого размаха. Из Китая вывозились: золото, серебро, шелк, фарфор, предметы искусства и художественного ремесла. В связи с торговлей особенно богатели южные города: Кантон, Ханчжоу, а также города, стоящие на судоходных реках, как, например, столица Сунской империи Бяньцзин (современный Кайфын), расположенная на реке Бяньхэ. Большие богатства сосредоточивались в руках купцов и ростовщиков, число которых невероятно возросло в городах и деревнях. Крестьяне, прикрепленные к землям феодалов и задавленные непосильными поборами, вынуждены были постоянно обращаться к ростовщикам. Разорение крестьян вызвало в сунское время массовые крестьянские восстания, приобретающие подчас характер крестьянских войн. Классовые противоречия обострялись и внутри господствующего класса. На протяжении всего правления Сунской династии Китай непрерывно подвергался набегам кочевников: уйгуров и киданей в 11 в., а позднее — тангутов и чжурчжэней. Расшатанное внутренними противоречиями государство не смогло противостоять вторжениям завоевателей, и в 1127 г. вся северная часть страны была захвачена чжурчжэнями. Императорский двор и часть населения севера бежали на юг за реку Янцзы, где "была основана Южно-Сунская империя со столицей Ханчжоу, которая в свою очередь пала в 1279 г. под ударом еще более грозного противника — монголов. Так окончился один из наиболее ярких и значительных периодов истории феодального Китая.

Танский и сунский периоды, ознаменовавшиеся рядом важных изобретений мирового значения — компаса, пороха, передвижного шрифта, — оставили и очень большое количество памятников литературы и искусства. Это был этап наивысшего расцвета культуры феодального Китая, а также один из наиболее значительных этапов в развитии средневекового искусства вообще.

Значение китайского искусства 7 — 12 вв. заключается не только в том, что сформировались и развились многочисленные новые виды, жанры и формы искусства. Самым важным было то, что в искусстве Китая этого времени нашли яркое выражение исторически прогрессивные тенденции средневекового искусства, его обращение к духовному миру человека, его гуманистическая основа. Китайская архитектура, скульптура и живопись, тесно связанные с общим высоким подъемом культуры, достигают большого расцвета. Широта и утонченность этой культуры обусловили значительно большую светскость всего искусства. Именно это время характеризуется

небывалым для средневековой эпохи расцветом светской станковой живописи, занявшей среди других видов искусства уже в 7—10 вв., а особенно в II—13 столетиях основное, ведущее положение. Вместе с тем все большая перестановка акцентов от культовых к светским формам искусства знаменовала собой в Китае завершение в 7—8 вв. перехода от ранней к развитой средневековой культуре.

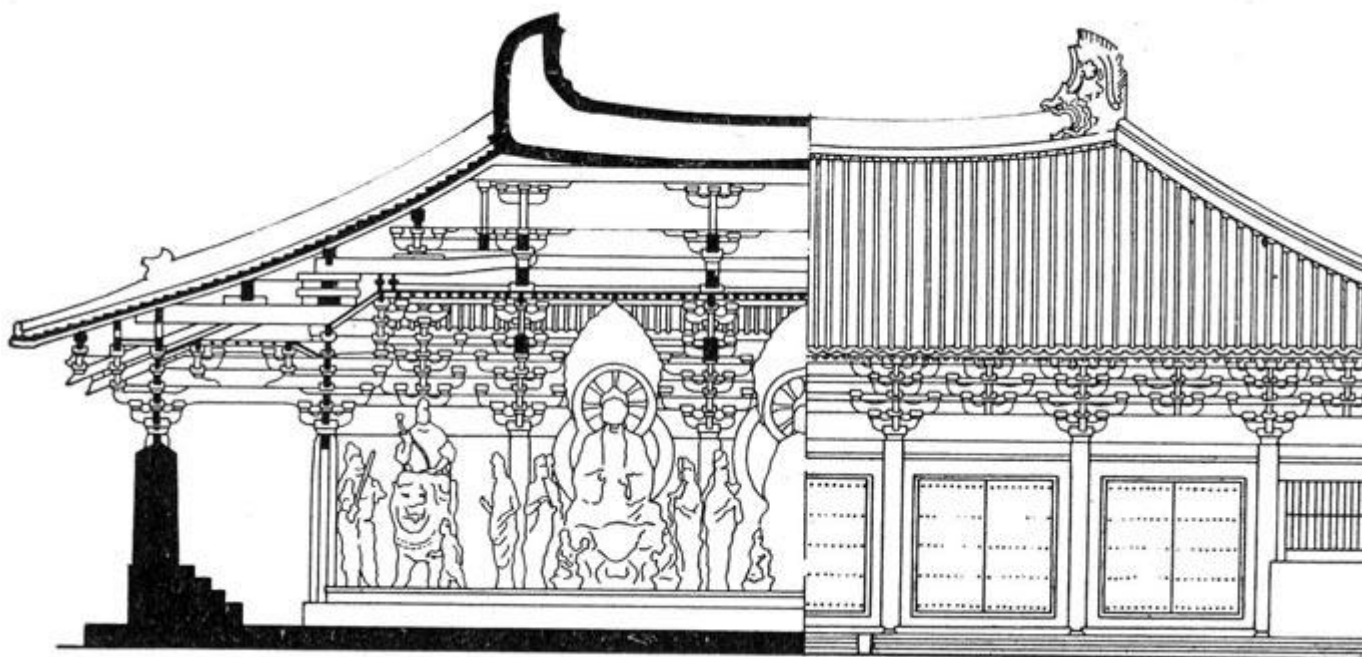
* * *

Архитектура 7—13 вв. известна полнее, чем зодчество 4—6 столетий. Сохранились не только храмы и пагоды, но и планы городов, а также ряд деревянных сооружений. Основные конструктивные и эстетические принципы древнего китайского зодчества в силу своей глубокой рациональности, простоты и гибкости легли в основу средневековой архитектуры, в которой они были по-своему использованы и обогащены в связи с новыми социальными и эстетическими потребностями. Особенности социально-экономических условий 7—10 и 11—13 вв. обусловили некоторое различие тенденций в понимании архитектурных форм. Так, в могучей, богатой и единой Таиской империи создавались полные ясной гармонии, спокойные и величественные и вместе с тем торжественные и праздничные архитектурные формы. Тенденции также весьма высокой архитектуры сунского времени связаны со сложностью и противоречивостью самого исторического периода. Бурное развитие городов, концентрация в них наиболее сложных ремесел, известная демократизация городской культуры вызывали все больший интерес к светской архитектуре, к разнообразию ее оформления. Духовная жизнь становилась многообразнее, интенсивнее и проявлялась то в лирических, то в полных яркой красочности декоративных формах. С другой стороны, непрерывные войны, обнищание населения и ослабление государственного могущества уже не могли способствовать развитию тех монументальных форм, которые характеризовали тайское зодчество. Гедонистические вкусы правящих кругов, особенно в южносунский период, сказались в стремлении к большой утонченности, порой интимности, легкости и живописному изяществу в архитектуре.

В Таиской империи рост городов с огромным, иногда миллионным населением обусловил расширение и большую четкость планировки, чем это было в предшествующее время. Классическим образцом средневекового города 7—10 вв. была столица этого времени Чанъань, представлявшая в плане почти квадрат, окруженный монументальной стеной. С запада на восток город насчитывал около 18 км, с юга на север около девяти. «Запретный город», то есть весь ансамбль построек императорского дворца, был также обнесен стенами с башнями и воротами. Вне его стен простирался обширный город, пересеченный с севера на юг и с запада на восток девятью прямыми и широкими магистралями, делившими его на правильные части. Между магистралями располагались обнесенные стенами кварталы, носившие наименование фаны. На ночь ворота всех фанов запирались, и каждый квартал превращался в изолированный маленький город.

Деревянные дворцовые сооружения 7—10 вв. не сохранились до нашего времени. Но представление о светской архитектуре танского периода дают изображения дворцов в современной им живописи. Создавая в известной степени фантастический и несколько гиперболизированный по масштабам облик пышных и торжественных сооружений, живописцы вместе с тем весьма точно воспроизводили основные черты китайского зодчества своей эпохи. Так, Ли Чжао-дао (около 716 г.), изобразив многоэтажный дворец в Лояне, показал основные эстетические особенности деревянного дворцового сооружения: яркость и праздничность красочных сочетаний, легкость и воздушность, сохраняющиеся при грандиозности и величии архитектурного облика здания в целом. Художник особенно подчеркивает также многократный взлет широких и загнутых по углам крыш,

составляющих основной эстетический акцент архитектуры. Ли Чжао-дао, как и все художники и зодчие Китая, не мыслил архитектуру вне ее органической связи с природой, а потому изобразил дворец окруженным могучими соснами, на фоне горных вершин, которые составляют естественную и связанную с его ансамблем среду.



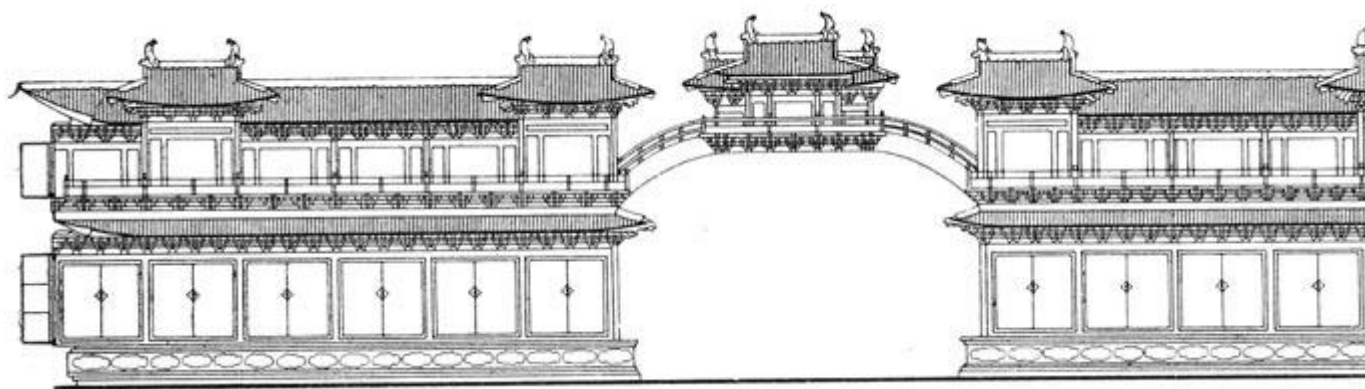
Храм Фогуан. Разрез и фасад.

Из деревянных храмов танского времени сохранился только один. Это павильон буддийского храма Фогуан, выстроенный в 857 г. н. э. в горах Утайшань провинции Шаньси. Храм представляет собой комплекс деревянных построек, соединенных дворами. Необычайно широкая, с далеко выступающими за пределы здания стрехами массивная крыша с загнутыми кверху углами типична для архитектуры этого времени. Для нее также характерны очень большие и сложные системы кронштейнов — доу-гуны. Опирающиеся на столбы и поддерживающие крышу, высоко приподнятую над каркасом постройки, доу-гуны служили важной конструктивной частью китайской архитектуры, облегчая давление кровли на опорные балки в местах их соединения со столбами. Внутри помещения подобные доу-гуны поддерживали балки крыши. Если в ханьский период доу-гуны были обычно простыми по форме (см. том I, стр. 456—459), то танские монументальные кронштейны, занимающие вширь все подкровельное пространство, характеризуют вместе с нарядной цветной черепичной крышей основной эстетический облик архитектурного сооружения.

В архитектуре пагод особенно выявляется тесная связь с природой. Возведенные обычно в гористой местности в уединенных местах, высокие и величественные, они являются неотъемлемой частью китайского ландшафта. Огромные широкие просторы необъятной природы, развертывающиеся вокруг, подчеркивают особую величественность этих сооружений, не соприкасающихся с житейским миром. Кирпичные пагоды 7—8 вв. отличаются большой строгостью, спокойствием и монументальностью форм. В них почти отсутствуют какие-либо архитектурные украшения, за исключением геометрического орнамента, покрывающего карнизы. Характерными для этого периода являются кирпичные пагоды: Даяньта (Большая пагода диких гусей), выстроенная близ современной Сиани в 652 г., перестроенная и увеличенная на два этажа в 704 г., и

сооруженная в 707 — 709 гг. Сяояньта (Малая пагода диких гусей). Даяньта была расположена в пределах танской столицы. Она возвышается на небольшом холме, фоном ей служит обширная темная горная гряда, обрамляющая город. Благодаря большой гармонии и вытянутости пропорций издали пагода производит впечатление легкой и небольшой. На более близком расстоянии обнаруживается, что пагода огромна и имеет вид массивной крепостной башни (илл. 220, 221). Как и многие танские пагоды, Даяньта имеет в плане квадратную форму.

Эта пагода представляет собой сооружение, имеющее 25 т в основании и высоту 60 м. Семь ярусов постройки равномерно сужаются кверху. Последний из них увенчан керамической пирамидальной крышей с маленькой ступой, расположенной на ее вершине. Оформление всех семи ярусов совершенно одинаково. Чтобы подчеркнуть общее нарастание массы здания кверху и разбить широкие плоскости стен, архитектор помимо пилястр поместил в центре каждого яруса по закругленному сверху световому окну. От широкой входной арки нижнего Этажа окна равномерно уменьшаются, так что верхний ярус кажется значительно более, чем в действительности, удаленным от земли. Удивительная простота и лапидарность форм, благородная суровость, величественность и монументальность характерны вообще для подобных сооружений 7—8 вв. Те же черты отличают и архитектуру 10 — начала 11 в., примером которой могут служить сохранившиеся в городе Датун три больших храма этого времени. Храмы выстроены по одному типу, однако самым интересным из них является Хуаяньсы, основанный в 1038 г. Основное здание храма — это одноэтажное сооружение, расположенное на высоком (около 4—5 м) постаменте из серого кирпича. Этот постамент, приподнимая здание над одноэтажными низкими лёссовыми постройками города, выделял его среди всех сооружений. Сам постамент с ажурной балюстрадой очень широк и наверху образует площадку, на которой располагаются курильницы и башни, а также посажены деревья. Внутри храм представляет обширное помещение с двумя рядами высоких и массивных покрытых лаком деревянных, гладких колонн. Стены храма Хуаяньсы заполнены оригинальными деревянными книжными шкафами. Тщательно и изящно вырезанные из дерева шкафы дают представление о разнообразии светской архитектуры того времени. Шкафы оформлены в виде многоэтажных сооружений, с различными доу-гунами, решетчатыми окнами, черепичными крышами.



Деревянные шкафы в интерьере храма Хуаяньсы.

Архитектура 11 —13 вв. имеет свои отличия от танского зодчества 7—10 столетий, хотя и основывается на его традициях. При Северо-Сунской династии в связи с изменениями в общественной жизни, укрупнением и ростом городов несколько меняется их облик. Так, в

Кайфыне были разрушены стены фанов и этим ликвидировано деление города на маленькие замкнутые ячейки.

Сунские дворцы были многоэтажными, с галереями, окружающими внутренние помещения, и многочисленными крышами, расположенными в несколько ярусов друг над другом. Отличительной чертой большинства крыш этого времени является то, что они не так далеко выдвинуты за пределы каркаса здания, как танские; общий рисунок крыш стал значительно мягче и легче, увеличилась изогнутость линий. В целом деревянные сооружения сунского периода стали менее строгими, более изящными, чем танского. Обильные украшения и резьба покрывают стены, потолок и балки наружных и внутренних помещений. Широко применяется для покрытия крыш глазурованная черепица, а для стен и доу-гунов — многоцветная роспись.

Пагоды сунского времени приобретают также несколько отличный от танских характер. Они строятся уже не только из дерева, камня и кирпича, но также и из металла — железа и бронзы. Квадратных в плане пагод почти не встречается, по большей части они либо восьмигранные, либо шестигранные (илл. 227). Некоторые пагоды еще продолжают строиться в традициях монументальной архитектуры танского времени, однако и в них заметно уже стремление к большей дробности и обилию деталей. Одной из наиболее живописных пагод сунского времени является «Пагода тигровой горы» в городе Сучжоу. Эта высокая светло-серая кирпичная восьмигранная в плане пагода, возвышающаяся на горе, видна с далекого расстояния и даже издали производит большое впечатление особенной нарядностью своих форм. Несмотря на значительные размеры (около 50 м в высоту), пагода кажется легкой и изящной. Еще более стройность, легкость и устремленность вверх ощущаются в другой, девятиярусной пагоде Баочу, выстроенной в Ханчжоу в 968 г. и перестроенной в 1189 г. Многие пагоды этого времени украшались снаружи скульптурой или керамическим глазурованным орнаментом; в конструкции некоторых пагод употребляются железо, бронза и чугун, позволяющие применять более тонкую орнаментацию деталей. Стремление к четкости, чеканности, декоративности форм и вытянутости пропорций сказывается и в каменных пагодах, строительство которых было особенно распространено на юге страны. Небольшие по размерам (высотой 7—8 м.), лишенные внутреннего пространства, они воспринимаются скорее как скульптурные монументы, нежели произведения архитектуры. Примером подобных сооружений могут служить две каменные пагоды из храма Лининьсы в Ханчжоу и пагода, расположенная близ Нанкина, — все три относящиеся к 10 в. Нанкинская пагода снаружи обильно декорирована скульптурными рельефами, напоминающими рельефы из пещерных храмов. Самые формы ее пластичны, скульптурны и лишены монументальности и строгой архитектоники пагод танского времени.

После 1127 г., когда столица Китая была перенесена на юг в Ханчжоу, в период так называемых Южных Сунов, в архитектуре наблюдается все большее стремление к декоративности и изяществу форм. Город Ханчжоу, исключительно красиво расположенный среди цветущих зеленых гор, покрытых тропическими деревьями и нежным бамбуком, был превращен человеческими руками — там, где селилась знатная часть населения, — в прекрасный сад. Сама природа как бы переделывалась, видоизменялась и дополнялась. Сунские правители стремились создать для себя некий «земной рай», как они и называли Ханчжоу. Архитекторы, поэты и живописцы, выявляя и подчеркивая в природе ее самые высокие эстетические качества, сумели достичь идеального сочетания красоты природы с красотой искусственных сооружений. В горах насаждались деревья мэйхуа (дикая слива, цветущая зимой), на берегу озера и в самых живописных местах выстраивались уединенные беседки или обвитые плющом маленькие красивые павильоны. Озеро было перегорожено на несколько частей дамбами,

обсаженными густыми деревьями, так что в нем образовалось как бы несколько озер и тихих заводей, засаженных цветущими лотосами. Над водой были воздвигнуты разнообразные каменные башенки, в лунную ночь бросающие длинные тени, на островах выстроены беседки.

Для создания большей связи образа архитектуры с природой ряд зданий возводился из некрашеного дерева, а мосты складывались из дикого камня с вкраплением полудрагоценных необработанных камней. В садах Ханчжоу и Сучжоу на мостах и переходах, при подъемах на горы перед глазами зрителя один за другим сменялись различные пейзажи. Среди зелени помещались водоемы, где плавали золотые рыбки и цвели пышные лотосы, холмы с беседками, многочисленные висащие над водой мостики и различные павильоны, носившие поэтические названия: для «чтения стихов», «созерцания луны», «слушания течения воды» и т. д. Сады огораживались высокой стеной и представляли собой изолированный мир, воссоздающий в малой форме многообразие и величие природы и ничем не напоминающий о бедах, постигших страну.

В сунское время появляются трактаты об архитектуре, где разрабатываются главным образом вопросы декоративной обработки фасадов и интерьеров. Таков трактат Ли Минчжуна, написанный в 1103 г., «Метод архитектуры», где приводятся многочисленные чертежи и рисунки орнаментов, резьбы по дереву и камню и т. д. Этим трактатом пользовались многие последующие поколения.

Особенности многообразной по своим видам, формам и технике архитектуры 7—13 вв. заключаются в том, что на базе традиций прошлого она вырабатывает единый и характерный для Китая устойчивый стиль, определивший дальнейшие пути развития всего средневекового зодчества. Своеобразие эстетических качеств наиболее распространенного с древних времен вида архитектуры — деревянных жилых и общественных сооружений — во многом обуславливалось спецификой самого строительного материала и техническими приемами. Постройки из дерева танского и сунского времени возводились на основе древнейшего каркасного метода строительства. Эта простая система, издавна употреблявшаяся как в самых примитивных, так и в дворцовых и храмовых постройках, получила в этот период дальнейшую разработку и эстетическое осмысление. Главные конструктивные и утилитарные особенности здания нарочито подчеркивались и служили одновременно для выявления эстетических качеств архитектуры. Так, уже в тайский период окончательно сложилась специфическая для китайской архитектуры форма крыш с приподнятыми углами, вызванная стремлением облегчить впечатление большой тяжести от широкого выноса крыш, необходимого для прикрытия от зноя и непогоды. Поддерживающие кровлю массивные многоярусные кронштейны — доу-гуны — искусно вытачивались и покрывались цветными росписями, образуя вместе с яркой черепицей крыши богатый и динамический мотив декоративного оформления здания. Лаковые покрытия стен и столбов, необходимые для сохранения здания от сырости, также стали одной из эстетических особенностей полихромной средневековой архитектуры, придавая всему облику здания радостную цветовую звучность. Легкость, умелое сочетание большой декоративности и красочности архитектурных форм, светскость и праздничность характеризуют танскую и сунскую деревянную архитектуру. В ансамбле впечатление создавалось не столько каждым отдельным сооружением, сколько всем комплексом построек, основанным на ритмическом воспроизведении близких друг другу геометрических форм. Жизнь и динамика форм, пространства и масс в китайской архитектуре сливается с жизнью окружающей природы, как бы являясь ее совершенным созданием.

Скульптура периодов Суй, Тан и Сун, оставаясь в сфере тех же религиозных образов, что и в 5 — начале 6 в., значительно изменяет свое содержание и все теснее соприкасается со светским искусством. Подъем культуры, подготовленный объединением страны в конце 6 в. и достигший своей вершины в последующие столетия, сопровождался важными сдвигами в эстетических представлениях людей. Поэты и художники 7—13 вв. увидели в человеке большую внутреннюю красоту и прониклись интересом к человеческому чувству. Творческий дух выразился в создании полных гармонии и свободной ясности форм, в пробудившемся интересе к человеческому телу и чувственной красоте образов.

Скульптура как вид искусства в средневековом Китае была связана либо с буддийской религией, либо с погребальным культом. Современники даже не считали скульптуру самостоятельной областью искусства. Однако общественные этические и эстетические идеалы времени, несмотря на большую ограниченность круга тем и задач, выражены в ней подчас в еще более сконцентрированном виде, нежели в живописи. При Танах мощный расцвет буддийской религии, являвшейся в это время господствующей идеологией и достигшей своего наивысшего могущества, а также единство и прочность государственной власти обусловили новый подъем в строительстве пещерных храмов и создании многочисленной культовой скульптуры.

В отличие от вэйской скульптуры в танский период был создан уже вполне зрелый художественный стиль. Монументальность форм, жизнеутверждающая полнота и свобода пластических образов характеризуют скульптуру танского времени.

В государстве Сунов буддийская религия утратила былое могущество, что привело и к угасанию буддийских монастырей. Объем скульптурных работ значительно снизился. В связи с общественными изменениями меняется и само содержание скульптуры. Возрастающая роль светской линии в искусстве и интерес к человеческой личности вызвали появление психологического скульптурного портрета, получившего в рамках религиозного искусства свои специфические черты. Несмотря на эти различия, скульптуру сунского времени можно рассматривать в единстве с танской по той причине, что она является как бы завершающим Этапом развития тех качеств, которые вызревают в скульптуре начиная с вэйского времени.

Начиная со второй половины 6 в. в китайской скульптуре происходят изменения, подготовившие переход от условности к зрелому, богатому и полнокровному искусству 7—10 вв. При этом технические навыки прошлого не только не были утрачены, а пошли на службу нового искусства, явившись для него своего рода фундаментом.

В китайской скульптуре этого времени появляется большая плавность и округлость форм. Аскетические, лишённые плоти фигуры божеств вэйского времени уступили место грубоватым, но более чувственным и земным образам. Большое распространение получил культ Будды Амитабы, бодисатв и божества, олицетворяющего идеи космоса — Вайрочаи. Изображение учеников Будды играло также значительную большую, чем в предыдущий период, роль. Таким образом, с введением культа многих новых божеств во второй половине 6 в. круг религиозной тематики расширился и несколько усложнился.

Конец 6 — начало 7 в. — время чрезвычайно интенсивного храмового строительства. К этому периоду относится создание крупного пещерного храмового комплекса Тяньлуншань, начало строительства которого восходит к 550—500 гг. Тяньлуншань расположен в центре провинции Шаньси в горах Тяньлуншань (что означает Горы небесного дракона). Здесь сохранилась двадцать одна пещера, из которых восемь относятся ко времени Суй. Основными качествами, характерными для суйских скульптур

Тяньлуншаня, является то, что, оставаясь еще фронтальными, статуи начинают отделяться от стены и приобретать округлые формы человеческого тела. В то же время статуи суйского времени еще сохраняют примитивность, свойственную колоссальным буддийским фигурам более раннего времени, и по сравнению с вэйскими рельефами кажутся подчас грубыми и менее выразительными. Важно, однако, что в 6 в. намечается стремление к пластической лепке лица, особенно Заметное в иконографии бодисатв и духов, где видна известная конкретизация образа, соединение монументальности и обобщенности формы с интересом к отдельным деталям. Так, в скульптурной голове бодисатвы из Сианьского музея можно наблюдать, с какой тщательностью и мастерством скульптор разрабатывает пряди сложной унизанной и перевитой драгоценностями прически, длинные серьги в ушах, не нарушая при этом плавности и цельности общего контура. Интерес к более чувственному земному облику божества явился в основном тем новшеством, которое принесла с собой культура суйского времени.

Скульптура 7 — 10 вв., явившаяся высшим этапом развития средневековой китайской пластики, окончательно преодолела черты примитивности и условности и во многом превзошла скульптуру вэйского времени по эмоциональному богатству и одухотворенности образов. Однако эстетическим идеалом пластики танского времени стало уже не рафинированное изящество бесплотных фигур раннего средневековья, проникнутых мистической созерцательностью, а грация земных чувственных образов, одухотворенность которых сочетается с физической красотой, с изысканной и полной жизни гармонией движений.

Основное, что отличает скульптуру 7 — 10 вв. от более ранних периодов, — это ее значительно более светский характер, интерес к физической, телесной красоте. Но красота в искусстве этого времени заключается не в воспевании атлетического, физически развитого тела, а чаще всего связана с передачей созерцательности, спокойствия, возвышенной чистоты, женственной мягкости и нежности. Этому способствуют нарочитое удлинение пропорций, сочетание пластичности форм с графическим ритмом линий одежды и плавная изогнутость тела. В танских божествах нет той ярко выраженной чувственной силы, которую можно наблюдать в средневековой скульптуре Индии.

Буддийские скульптуры танского времени изображают определенные виды высших и низших божеств. Основным и центральным божеством по-прежнему остается Будда, за ним следуют изображения бодисатв, архатов (учеников Будды, достигших святости) и стражников входа — дварапала. Вся традиционная многофигурная алтарная композиция, содержание которой понятно лишь тогда, когда известны позы, жесты и символика деталей, приобретает в это время значительно более живой и даже несколько жанровый характер. Кроме божеств в храмах танского времени создавались и портретные изображения министров и чиновников, их жен и родственников, представленных обычно в виде донаторов.

В пещерном храме Тяньлуншань скульптура танского времени дошла до нас в крайне плохой сохранности. Однако по отдельным образцам можно составить себе достаточно ясное представление об общем ее уровне. Отличием от вэйских и суйских скульптур является то, что статуи бодисатв отделены от стены и лишены иератической скованности, характерной для ваяния предшествующего времени. Их тела проникнуты движением. Бодисатвы изображены полуобнаженными, украшенными ожерельями. Легкая тончайшая прозрачная ткань, мастерски вырезанная в камне, завязывается вокруг бедер мягким узлом и прикрывает бедра и ноги, еще более подчеркивая очертания тела. Сами формы тела, лишенные резких линий, мягкие и сглаженные, гибкие и отнюдь не атлетичны. Они словно вылеплены из какого-то податливого материала. Лица бодисатв задумчивы, спокойны и

исполнены нежного обаяния юности, внутренней чистоты и созерцательности. Другие тянь-луншанские скульптуры также отличаются совершенством в проработке и изображении человеческого тела.

Скульптуры Лунмыня во многом близки к Тяньлуншаню. По большей части танские пещеры этого комплекса невелики по размерам, квадратны либо скруглены в плане. Фигуры Будд и учеников, расположенные против входа, уже не составляют, как вэйские, резкого контраста по пропорциям с рельефами и другими находящимися рядом скульптурами. Значительно большая, чем в вэйское время, свобода в заполнении пространства отличает все танские пещеры Лунмыня. Часто скульптуры уже не прикреплены к стенам, а стоят среди помещения. Между отдельными рельефными фигурами остаются свободные от изображений плоскости фона, благодаря чему больше ощущается значимость отдельных фигур. К лучшим скульптурным образам Лунмыня относятся изображения бодисатв.

Большая свобода, даже в рамках канонов, проявляется в танское время не столько в многообразии и отличии друг от друга скульптурных образов, сколько в общем совершенно ином, чем в предшествующее время, подходе к человеку и осознании его красоты. Это новое восприятие ощущается и в гигантской фигуре Будды Вайрочаны, высеченной на большой высоте, над всеми пещерами западного берега Лунмыня, в 672 — 676 гг. Фигура Будды, достигающая вместе с пьедесталом 25 м в высоту, является как бы олицетворением мощи буддийской религии, достигнутой в танское время. Будда Вайрочана, высеченный из светлого желтоватого известняка скалы, расположен на большой площадке глубиной 30 м и шириной 35 м. В настоящее время он открыт и виден на далеком расстоянии, а в прошлом помещался внутри гигантской пещеры (илл. 222, 223). Фигура Будды весьма отлична от подобных колоссальных вэйских изображений из Юньгана, отмеченных печатью сухости и жесткости форм.

Несмотря на неподвижность, поза Будды Вайрочаны в Лунмыне абсолютно свободна и лишена какой-либо скованности. Лицо, торс и круглые широкие плечи дышат спокойствием, величием, весь облик проникнут большим человеческим достоинством и мягкой задумчивостью. Округлое лицо с полными чувственными губами, узкими и длинными полуприкрытыми веками глазами и бровями, вырезанными по эстетике танского времени в форме полумесяца, не выражает никакой отчужденности и само как бы является воплощением земного спокойствия, полноты дремлющих жизненных сил. Вся фигура полна равновесия, не нарушенного ни движением тела, ни складками тканей одежды. Если юноши-бодисатвы, призванные осуществлять идеи милосердия на земле, изображаются гибкими, полными мягкой женственности и нежности, то образ Вайрочаны — божества, олицетворяющего идеи космоса, дан грандиозным и могучим, полным сдержанной внутренней силы. Динамика узора, окружающего голову Будды, еще больше подчеркивает классическую ясность его лица. Окутывающие все тело одежды показывают, как собственно китайские традиции постепенно одерживают верх над индийским влиянием.

Скульпторы вновь отказываются от показа обнаженного тела, столь характерного для индийской пластики. Однако вместе с тем красота божества уже воспринимается в танское время как сочетание духовной выразительности с чисто человеческой физической красотой. Значительность, чистота и глубина образа характеризуют статую Будды, являющуюся одним из лучших и монументальных образов танского времени.

Помимо круглой скульптуры в храмах 7—8 вв. большое развитие получает высокий и низкий рельеф. Значительным отличием от прошлых периодов является то, что рельефы в

танское время перестали играть роль сплошного коврового узора, их расположение и композиции приобрели большую отчетливость, а каждый отдельный рельефный мотив акцентирован и выделен особо. Вместе с тем рельефы созвучны стилю статуй. В фигурах летящих апсар скульптор стремится передать не только свободу, легкость и стремительность полета, но и подчеркнуть красоту пластических форм, гибкость женского тела. Эти же черты можно наблюдать и в рельефах, изображающих шествие музыкантов, где гибкие тела словно движутся в такт музыки (илл. 231).

В скульптуре танского времени образ человека никогда не передается статичным. Многообразный характер движений является выразителем различного духовного состояния и темперамента изображенного персонажа. Сама градация человеческих чувств, эмоций и внешних действий в это время неизмеримо богаче, чем когда бы то ни было в предыдущие исторические этапы развития китайского искусства.

Если некоторые образы при внешней сдержанности полны внутреннего напряжения, то в других подчеркнуты и заострены внешние черты повышенной Экспрессии. К такого рода произведениям скульптуры принадлежат фигуры стражников — дварапала. Эти ФИГУРЫ¹ стоящие в дверях пещер Лунмыня и других храмов, видны издали и являются не только символическим, но и декоративным мотивом, обрамляя с двух сторон грубо высеченный прямоугольный вход в пещеру и нарушая монотонность ритма плоских степ входа. В этих фигурах наблюдается намеренный отход от классической ясности и гармонической красоты фигур божеств танского времени, что создает контраст идеального и возвышенного начала с грубым и чувственным, который так характерен для всего средневековья в целом.

Те же образы, что и в скульптуре из камня Тяньлуншаня и Лунмыня, создаются и в храмах Дуньхуана и Майцзишапя. Однако, будучи выполненными не в камне, а из глины, они имеют ряд своих отличительных особенностей. Техника, в которой выполнялись скульптуры Майцзишаня и Дуньхуана, имела на китайской почве уже длительные традиции и была перенесена туда из Центральной Азии, где она широко применялась. На связанный из палок каркас накладывалась глина, которой при помощи гипсовых матриц придавались формы человеческого тела. Одной и той же матрицей можно было сделать несколько одинаковых статуй. Таким образом, основным творческим актом являлось не создание каждой отдельной скульптуры, а изготовление модели, по которой отливались матрицы. Выполненные таким способом глиняные статуи покрывались стуком и раскрашивались. Ханская глиняная скульптура отличается большой декоративностью. Поли-хромные и яркие фигуры, изображающие не только святых, но и монахов, жертвователей, портреты знатных чиновников в разнообразных одеждах размещены вдоль стен храмов, покрытых росписями. Раскрашенные в тона, близкие к этим росписям, они составляют вместе с ними такое же неразрывное целое, как и скульптуры Лунмыня с настенными рельефами.

Особое место в тайской скульптуре занимали жанровые рельефы. Специфическое функциональное назначение обуславливало во многом их характер. Монументальные рельефы из светло-серого известняка (выполненные в 637 г.) были расположены в Сиани в погребальном ансамбле императора Тай-цзуна. По зрелости и совершенству форм, по изяществу и пластическому богатству движения они превосходят даже многие монументальные скульптуры своего времени. Шесть рельефных плит (размер каждой 1 м 68 см X 2 м 22 см) были помещены либо в одном из дворов архитектурного комплекса гробницы, либо в массивных воротах входа и таким образом включались в архитектурный ансамбль (илл. 224, 225). Традиция считает, что эти скульптуры созданы по рисункам знаменитого художника танского времени Янь Ли-бэя. Все плиты изображают

запряженных лошадей, стоящих, идущих шагом и мчащихся галопом. Они выполнены в высоком рельефе и с большим мастерством вписаны в плоскость каждой плиты. Вытянутым в беге телам лошадей соответствует и вытянутая форма плит. Экспрессия динамического ритма как каждой отдельной скульптуры, так и общего комплекса сочетается здесь с большой правдивостью, тонкой и меткой наблюдательностью в передаче натуры. Взметнувшиеся гривы показаны несколькими языками, изгибающимися на лету, как языки пламени; тонкие породистые морды и крутые шеи напряжены так, что в них чувствуется трепет живых мускулов, ощущается теплота живой плоти.

Очень интересна мелкая глиняная и каменная пластика 7—10 вв. Ее тематика отличается редким разнообразием, а огромное количество дошедших до нас образцов свидетельствует о том, насколько распространенным был этот вид народного творчества. Глиняные погребальные скульптуры этого времени представляют собой своеобразную ветвь большого искусства. Подчас довольно крупные, до 1 м высотой, отдельные скульптуры или скульптурные группы отличаются пластическим богатством, динамическим ритмом и совершенством форм, которые присущи всему искусству этого периода в целом. Многие из глиняных фигурок покрыты цветными глазурями и отделаны как ювелирные произведения.

Нарядные девушки и придворные дамы в длинных цветных платьях, синих с белыми пятнами, зеленых и желтых, с удлиненными стройными шеями и кокетливыми прическами, а также танцовщицы, изогнувшиеся в ритмическом танце, — наиболее частые изображения в китайской фигурной керамике (илл. 228). Удивительной жизненной правдивостью отличается фигурка павшего на колени и распростершегося на земле чиновника. Лицо его выражает смирение и покорность, глаза полуприкрыты, руки, спрятанные в рукава, сложены молитвенно перед лицом. Все — и черты лица, и одежда чиновника — вылеплено настолько правдиво и реалистично, настолько полно жизни, что эту скульптуру следует приравнять к лучшим произведениям искусства танского времени.

Погребальная пластика изображает не только отдельных лиц, но и большие многофигурные жанровые сцены, оркестры с многочисленными музыкантами, цирк с акробатами, жонглерами и т. д. Каждая из таких групп является своего рода пластической бытовой картиной. То же можно сказать и о многообразных изображениях животных, относящихся к той же поре. Круг реальных и фантастических животных, изображенных в это время, весьма разнообразен. Перед скульпторами словно открылся мир мифов и легенд, который прежде был значительно более тесным и ограниченным, а также раздвинулись рамки представлений о действительности. Так, изображая фантастических чудовищ, мастер соединяет воедино различные части реальных животных, непрерывно варьируя их образы. Игра в поло на скачущих лошадях, кони, вздыбившиеся и обезумевшие от страха, — все полно огромной динамики, пластической гибкости и мягкости форм (илл. 226).

Сунский период с его тягой к философским обобщениям, с его огромным интересом к человеческой индивидуальности, к личным переживаниям и эмоциям человека внес также ряд отдельных новых черт в историю китайской скульптуры. Монументальные культовые статуи, возводившиеся как символ господства и утверждения буддизма, почти не встречаются в сунское время. Культовая скульптура 11 — 13 вв. постепенно утрачивает гармонию физического и духовного начала, которая характеризует танскую пластику. Тот же интерес к декоративности, что и в архитектуре, наблюдается в скульптуре этого времени. Вместе с тем сунская скульптура значительно больше, чем танская, уделяет внимание личным, частным переживаниям человека, интимизации его образа.

Главными материалами скульптур сунского времени становятся глина, сандаловое дерево, позолоченная бронза, чугун и лак. Лаковые скульптуры, достигавшие довольно значительных размеров, делались на деревянной или глиняной основе, покрытой тканью. После нанесения многочисленных лаковых слоев каркас удалялся. Подобная техника, получившая развитие еще в 9 в., достигла в 10—13 вв. широкого распространения.

Скульптуры сунского времени отличаются от танских значительно большей утонченностью, вытянутостью и стройностью пропорций, подчас некоторой манерностью, а иногда чрезмерной тягой к роскоши. Развивается интерес к портрету. Несмотря на строгий запрет изображать в облике святых живых людей, скульпторы использовали живые модели и достигли в скульптуре как разительного индивидуального сходства, так и известного психологизма. Особенно интересны глиняные портреты буддийских святых — архатов, под видом которых изображались живые конкретные люди.

В разнообразных портретах архатов из Майцзишаня нет того нарочитого уродства, диспропорции тел и лиц, той повышенной экспрессии и динамики жестов, которые можно наблюдать в скульптурах танских архатов и в живописном их изображении. Один из архатов Майцзишаня изображен в облике пожилого мужчины с некрасивыми резко очерченными, но умными и запоминающимися чертами лица (илл. 232). Высокие брови расходятся кверху от набухшей тяжелой складки на переносице, задумчивые, усталые глаза потуплены, лоб изборозжен морщинами, а некрасивые губы большого волевого рта с жесткими складками по краям плотно сжаты. В подобных образах архатов нет ни малейшей религиозности, за исключением атрибутов, одежд, характерных бритых голов и сосредоточенного выражения лица. Сам облик их настолько светский, что даже в храме подобная скульптура воспринимается как портрет реального человека, а изъятая из храма, она уже окончательно теряет какую-либо связь с культовым искусством. Столь же удивительно светский характер имеют и глиняные фигуры женщин-донаторов, расположенные вдоль стен храма. Каждая из них стоит на невысокой подставке, отделенная тем самым от всех других. Однако жесты, позы, повороты головы у женщин свидетельствуют о том, что скульптор мыслил их как целую группу находящихся в общении друг с другом людей. Женщины одеты в модные для сунского времени цветные и весьма разнообразные длинные платья, головы их увенчаны тяжелыми сложными прическами. Яркая раскраска в близкие к натуре цвета придает этому шествию декоративное радостное звучание. Скульптор выступает здесь в роли ваятеля и живописца сразу. Лица женщин отнюдь не индивидуализированы и лишены какой-либо эмоциональной выразительности.

Подобный чрезмерно бытовой характер помещенных в храмах скульптурных групп имел и свои отрицательные стороны, так как уводил скульптуру от задач монументального искусства. Декоративная сторона, возобладавшая в них, развивалась уже не в помощь раскрытию образа, а подменяла собой его глубину и значительность, уничтожала монументальность.

Совсем особый облик имеют образы высших божеств 11—13 вв. В них нет ни психологизма архатов, ни светской грации глиняных моделей донаторов. Они продолжают линию тайского искусства, но приобретают характер большей изысканности и утонченности, чем танские модели.

Одним из самых распространенных культов в это время был культ Гуаньинь — богини милосердия, статуи которой исполнялись в различных скульптурных техниках. Обычная для иконографии этого божества свободная и изящная, словно слегка утомленная поза Гуаньинь, а также полное лирической мягкости и задумчивости лицо с высокими и

длинными разлетающимися бровями свидетельствуют о том, что скульпторы стремятся уже не к утверждающему религию величавому и монументальному образу бога, а к изображению интимных и лирических человеческих чувств и переживаний.

Начало сунского периода явилось временем еще большего творческого подъема в скульптуре, однако возникший затем интерес к детализации, манерность, излишняя роскошь одежд, отсутствие интереса к обобщению и к монументальным значительным формам неизбежно привели скульптуру 12 в. к постепенному упадку. Буддийское искусство во многом исчерпало себя, реалистическая жанровая скульптура в силу ряда исторических условий не смогла развиваться в должной степени. Ведущая роль в искусстве сунского времени с его тягой к широким философским обобщениям целиком перешла к живописи.

В целом можно сказать, что скульптура танского и сунского времени в истории китайской средневековой пластики является большим и самым важным этапом ее развития.

Если в культовой скульптуре 5 — С вв. ставятся отличные от древности задачи, проявляется интерес к духовному миру человека, то скульпторы 7—13 столетий идут гораздо далее и от еще абстрактных и условных идеалов вэйского периода переходят к более широкому и конкретному осмыслению действительности. Самые каноны скульптуры этого времени становятся более свободными и играют в известной мере положительную роль, отбирая и фиксируя наиболее значительные достижения эпохи. Выражая общие тенденции времени, светская линия в скульптуре приобретает все более бытовой, жанровый характер, тогда как культовая в изображении высших божеств отражает в наиболее сконцентрированном виде идеальные и возвышенные представления своего времени о человеке. Наивысший подъем ваяния, восходящий к танскому времени, в каменной скульптуре храмов связан со стремлением к большой монументальности, обобщенному видению, особой пластической мягкости и гармонии. В мелкой глиняной пластике этого времени ее совершенство определял язык простых, полных жизни, правдивых форм. В 11 — 13 вв. отход от монументальных поисков в скульптуре сопровождался большим развитием многообразных техник, тягой к декоративности и решением более частных задач.

По существу, все основные ценности в китайской средневековой пластике были созданы именно в эти периоды, во время которых сложился и утвердился в этой области искусства оригинальный и неповторимый стиль.

* * *

7 — 10 века были временем блестящего расцвета средневековой культуры. Наука, литература и изобразительное искусство Китая этого периода отмечены большими достижениями, по своим тенденциям и по своему значению намного превосходившими все то, что было создано в предшествующие эпохи. Были сделаны важные научные открытия в области астрономии, математики и медицины. В Чанъани велись исследования в области истории, делались переводы иноземных рукописей. В это время появились первые печатные книги. В 8 в. при императорском дворе в Чанъани впервые была создана Академия наук Ханьлинь; при дворе императора Сюань-цзуна вышла первая газета.

В связи с тем что господствующей идеологией этого периода являлся буддизм, переживавший в 6—7 вв. в Китае пору своего расцвета, были переведены на китайский язык многочисленные буддийские сочинения, основаны различные буддийские секты и направления. Однако уже к концу 8 — началу 9 в. рост социальных и политических

противоречий нашел отражение в области религии и философии. Поскольку буддийские монастыри захватили огромные земли и пользовались неограниченной властью, началась борьба между церковными и светскими феодалами, а также борьба против буддизма и его догматики, затронувшая более широкие слои общества. Все более нарастали антифеодальные настроения. Многие философы и ученые этого периода обращались к древним китайским мыслителям, развивая их основные философские воззрения и противопоставляя их буддийской догматике. Суждения, направленные против буддизма, были проявлением развивавшейся в этот период общего подъема культуры материалистической идеологии средневековья.

Критическое отношение и пересмотр религиозно-философских направлений нашли свое выражение в литературе и отчасти в изобразительном искусстве. В художественном творчестве танского времени наблюдается гораздо большая свобода в изображении действительности, попытки в рамках феодальной идеологии критического ее осмысления и глубокого изучения. Познание вселенной и ее законов занимает значительное место в творчестве крупнейших философов, художников и поэтов. Как по форме, так и по содержанию поэзия танского времени была качественно новым и, безусловно, прогрессивным явлением. Большая простота, лиричность, необычайная острота видения и широта в описании природы характеризуют танскую поэзию, тесно связанную с живописью. Поэт Ван Вэй (699—759), как и все видные деятели культуры этого времени, бывший также художником, каллиграфом, музыкантом и теоретиком в области искусства, был чутким наблюдателем, вдохновенным и лирическим певцом природы, о котором современники говорили, что «его стихи были картинами, а картины стихами». Его стихи, как и стихи других поэтов, воспевают красоту земли, тонкость и богатство человеческих переживаний. Многие поэты обращались к социальной тематике.

Тенденции, характерные для литературы, развиваются и в изобразительном искусстве. Однако здесь нельзя уловить тех нот свободолюбия и социального протеста, которые непосредственно звучат в стихах поэтов периода Тан, поскольку искусство было более сковано кругом официальных тем, нежели литература. Но и здесь основным содержанием является более свободное, чем в предшествующие периоды, изображение человека, окружающей его обстановки, его переживаний и повседневных занятий, а также попытки осмысления и познания мира природы и ее сил уже не средствами символики древнего искусства, а путем реального ее изображения. Эти тенденции характерны не только для светской, но и для религиозной живописи танского времени, куда привносятся пейзажные, бытовые и жанровые мотивы, занимающие подчас ведущее место.

Характеризуя период 7—10 вв., впервые в истории китайского искусства можно говорить о вполне сложившихся основных видах и принципах живописи. Светская живопись разделяется на вполне самостоятельные жанры, среди которых основное значение имеют изображение быта, пейзажная живопись, так называемый жанр цветов и птиц, а также портрет. Опираясь на сформировавшиеся в предшествующие века традиции, живопись этого времени сделала по сравнению с наивной в прошлом трактовкой действительности гигантский шаг вперед, достигнув большой эмоциональной глубины, зрелости и относительной (в рамках средневековой условности) широты охвата жизненных явлений. Поэтическое отношение к природе, правдивый, реалистический подход к ее изображению, стремление не только насладиться ее тихой и величественной красотой, но и познать ее законы, наконец, создание больших живописных новелл, рассказывающих подробно, а часто даже юмористически о быте чиновничьей знати, — вот ряд новых черт, которые возникают в живописи.

В период Тан появилось много теоретических трудов, посвященных вопросам искусства. Каждому жанру предъявлялись свои требования, для каждого разрабатывались определенные правила написания, которые художник должен был в основном придерживаться. Большая часть этих теоретических установок была тщательно сохранена традицией и использовалась как догмы на протяжении дальнейшего развития культуры феодального Китая. Вопросам живописи посвящали трактаты и стихотворные произведения такие крупнейшие поэты, как Ду Фу, Ван Вэй, Бо Цзюй-и и другие.

До нас от танского времени дошли лишь немногие теоретические работы в области живописи. Важнейшим и подробнейшим из них является труд Чжан Янь-юаня (середина 9 в.) «Лидай мин хуа цзи» («Записки о знаменитых картинах прошлых эпох»), где дается вся предшествующая история китайского искусства. Автор перечисляет всех значительных художников начиная с древности и до своего времени. Здесь же говорится о коллекционировании, ремесленных работах и стенных росписях. Автор анализирует подробно творческий метод Гу Кай-чжи и шесть законов живописи Се Хэ. Комментируя Се Хэ, автор называет ведущими моментами в живописи характерность линейного штриха и ритм линий, определяющий собой всю динамику картины, а также говорит о композиции как о важнейшей из основ живописи. Автор призывает художников своего времени следовать этим правилам и развивать их в своей художественной практике. Он подчеркивает особую роль каллиграфии и ее значение в живописи, так как красоту китайской живописи он видит в красоте линий. В качестве примера он приводит живопись знаменитого художника танского времени У Дао-цзы, который специально обучался каллиграфии у известного мастера Чжан Сгой-я. «Линия должна быть свободной и живой, — говорит Чжан Сюй-я, — когда же она носит характер чертежа, то живопись становится уже не искусством, а ремеслом». Сравнивая достижения прошлого с настоящим, автор отмечает, что природа в пейзажах периода Вэй лишена естественности: «вода не течет, фигуры больше, чем горы, все застывшее и неживое». Исходя из трактата Чжан Янь-юаня, можно понять, что танские теоретики в области искусства проявляли широкий интерес не только к прошлому, но и к живой действительности и требовали от современников наряду с сохранением основных традиций большей свободы и естественности в изображении окружающего мира и большего профессионального мастерства.

Огромное значение в живописи танского периода имели росписи на стенах дворцов и буддийских монастырей. Дворцовые росписи не сохранились до нашего времени, тогда как храмовых дошло очень большое количество. Богатое представление о китайских храмовых росписях периода Тан дают пещеры Цяньфодуна, относящиеся к этому времени. Характер этих росписей и пещер во многом отличен от предшествующих периодов. Сами пещеры более просторны; росписи на стенах идут не фризами, а занимают большие поверхности, иногда всю плоскость стены. Нижние части стен, а также стены коридоров, ведущих в пещеры, вместо традиционных в вэйский период фигур буддийских святых заполнены портретами жертвователей, написанными отдельно или составляющими целые жанровые композиции. Рядом с портретами помещались надписи, указывающие, какие конкретно лица здесь изображены, и сообщающие о них разные сведения. Одна из надписей дает понять, что у знатных семей Чжан и Цао была своя школа живописи.

Основными сюжетами росписей религиозного характера являлись популярные изложения буддийских сутр — проповедей Будды и изображения «Западного рая Будды Амитабы». Но помимо росписей на непосредственно религиозные темы существуют в большом количестве чисто жанровые сцены, вплетенные в религиозный сюжет. Храмовая настенная живопись тайского времени во многом близка светской живописи на шелку и бумаге. Эта близость проявляется главным образом в четкой графической манере

исполнения, в большой роли линий и их ритма, в близости живописных приемов каллиграфии, в колорите и построении композиции, а также в чертах изображаемых лиц северокитайского типа — округлых, характерных для всего искусства 6—10 вв.

Бытовые, жанровые сцены, занимающие в танских росписях значительное место и вклинивающиеся в религиозные мотивы, наделены большой долей реализма и непосредственных жизненных наблюдений. В них нет уже той скованности и схематизма, которые характеризуют повествовательные росписи 5 — 6 вв. Сцены строительства (илл. 233}, рыбной ловли, изображение бурлаков, тянущих лодку под лучами горячего солнца (илл. 234 а), и т. д. объединяются уже в стройные и продуманные композиции, которые легко воспринимаются зрителем вне зависимости от связи с буддийской легендой. Светский характер носят и изображения жертвователей и их семей. Правда, в этих групповых портретах художник не стремился уловить какое-либо внешнее сходство или передать действие, но он значительно менее связан канонами, чем при изображении буддийских религиозных композиций. Наблюдательность и живой интерес к передаче жизненных впечатлений проявляются здесь в любовном оформлении всей сцены, в изображении одежд, причесок, в радостной и красочной гамме, свойственной танскому времени. Традиции, которыми пользуются художники, идут непосредственно от старой китайской живописи на шелке с ее линейными и графическими приемами, со встречающейся еще у Гу Кай-чжи тонкой сетью линий, рисующей объем и создающей особый плавный ритм движений. Но танский художник как бы радуется всем тем новым приемам, которыми он владеет, как бы любителю тем красочным богатством, которым располагает. Мягкие и нежные серые, зеленые тона сочетаются с сочными и густыми красными, зелеными и коричневыми и объединяются общим золотисто-коричневым светлым фоном росписи.

Более свободное, чем в прошлом, миропонимание художника проявляется здесь в том, что он интересуется жизнью уже не героя легенд и религиозных сказаний, а реального человека, в изображении которого он дает простор своей творческой фантазии, своему светскому и оптимистическому мироощущению. Передавая многообразие и богатство красочных сочетаний одежд, величественность и плавную мягкость осанки, отводя изображению человека такое большое пространство на стенах храма, художник тем самым утверждает и новое, более значительное место человека в искусстве, подчеркивает интерес к его жизни и быту. Изменения претерпевают и наиболее каноничные религиозные сюжеты. Появляются сложные и развернутые композиции, связанные с разработанным пантеоном махаяны.



Хань Хуан. Сад литературы. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 8 в. Пекин. Музей Гугун.

Росписи, посвященные изображению буддийского рая, занимают в пещерах большую часть стены. Если для вэйских пещер характерно было изображение самого Будды, повторяющееся бесчисленное количество раз, то в ханское время основное место отводится святым, окружающим его фигуру. Композиции буддийского рая всегда строго симметричны и централизованны. Так же как и вэйские, они отличаются декоративностью, но иной характер красочных сочетаний и динамика форм вносят в ханские образы большое разнообразие и фантастику. Очень детально выписанные четкой тонкой линией фигуры и строения отличаются большим профессиональным мастерством исполнения. В буддийские легенды вкрапливаются и пейзажные мотивы, которые, несмотря на свои небольшие размеры, играют совершенно самостоятельную роль (илл. 234 6). Пейзажи, исполненные в мягких нежно-зеленых, коричневых, чуть розовых, оранжевых и лиловых тонах, написаны в крайне скупой и лаконичной манере. В одной из композиций изображена молитва рыбаков в лодках посреди застывшей глади окруженного горами озера (илл. 235), где остро передано чувство благоговейного поклонения человека природе и ее вечной красоте.

Представление о рае в тайский период очень земное и отражает реальные жизненные мотивы. Композиция рая характеризуется присущей росписям этого времени красотой, гармонией и богатством бархатистых нежно-голубых, кирпично-красных, нежно-зеленых красочных сочетаний, создающих общее яркое и радостное впечатление. Движение фигур отличается мягкостью, плавностью, округлостью и гибкостью. Образ самого Будды в ханских росписях исполнен грации, нежной и женственной красоты. Окутанные

складками клубящихся тканей, стремительно летящие, словно низвергающиеся с неба апсары, несущие в вытянутых руках цветы лотоса, отличаются от вэйских аналогичных фигур поразительной гармонией, свободой, легкостью, изысканной мягкостью движений и чувственной красотой полуобнаженного тела.

Отдельные фигуры бодисатв, монахов и небожителей еще более непосредственно отражают новый эстетический идеал. Несмотря на присутствующие и здесь черты канона, их движения свободны, и самые образы носят более светский жанровый характер. Они изображаются пышнотелыми, в мягких ярких одеждах, с округлыми полными лицами, характерными для иконографии тайского времени. Тела все менее изображаются обнаженными, в чем проявляется влияние традиционной китайской эстетики, все более и более перерабатывающей буддийскую иконографию на свой лад. Пластическое и красочное богатство настенных росписей Китая периода Тан усиливалось еще тем, что пещеры были заполнены полуфантастической раскрашенной в тон живописи глиняной круглой скульптурой. Эта скульптура составляла с росписями своеобразный синтез. Написанный яркими, сочными красками, пластичный по своему рисунку цветочный орнамент, заполняющий плафоны и частично стены, дополняет впечатление полнокровности и радостности интерьера пещер Цяньфодуна. Росписи, относящиеся к танскому периоду, сохранились на стенах Бинлинсы, Майцзишаня и других пещерных храмов. Следует отметить, что, несмотря на местные отличия, по своему стилю живопись этого времени имеет много общих черт по всей территории Китая.

Сохранились и некоторые росписи, сделанные на стенах богатых погребений. При раскопках близ Сиани было обнаружено несколько фрагментов настенной росписи, дающей, по всей видимости, портретные изображения членов семей и слуг, захороненных в погребениях. Изображенные во весь рост фигуры написаны на поверхности камня яркими блестящими красками, смешанными с клеем. Лица слуг и чиновников поражают значительностью и эмоциональностью выражения. На одном из фрагментов изображена голова пожилого мужчины, условно названного «конюхом». У него простое лицо с грубыми неправильными чертами; глубокие морщины лежат резкими складками на лбу, вокруг глаз и рта, подчеркивая выражение усталости и как бы говоря о трудностях прожитой жизни. Однако на самом деле это не индивидуальное изображение. Средневековые художники Китая почти никогда не писали непосредственно с натуры, хотя и внимательно ее изучали.

В росписях Дуньхуана и в других местах встречаются аналогичные портреты, представляющие собой, так же как и изображения идеальных красавиц, святых, демонов, монахов, определенный канонизированный образ, для создания которого у художника существовали традиционные, твердо установленные приемы, навыки и схемы, идущие еще от портретов ханьского времени, но значительно обогащенные новыми чертами. Поэтому реалистические искания и психологизм при изображении людей в средневековом китайском искусстве еще очень ограничены, так же как ограничен и комплекс изображаемых чувств. В основу изображения реально существующего человека бралось не подлинное сходство, а определенные качества, которыми он должен быть наделен. Понятно, что сами эти чувства и качества, подчас столь метко уловленные, являлись следствием длительного изучения действительности, но отбирались и переносились в живопись только те, которые соответствовали эстетическим и этическим нормам и требованиям времени.

Продолжавшая развиваться параллельно с монументальными росписями во дворцах и храмах живопись на шелке и бумаге по своему содержанию делилась на религиозную и светскую. Однако как светская, так и религиозная живопись была крайне разнообразна по

сюжетам и по манере исполнения, и в ней, так же как и в храмовых росписях, тесно переплетались собственно религиозные канонические мотивы с жанровыми. Строгого разделения не было и среди самих художников. Обычно одни и те же мастера писали и пейзажи, и жанровые сцены, и религиозные картины и создавали во дворцах и храмах росписи.

Одним из знаменитых художников танского времени, отличающихся таким широким диапазоном, был У Дао-цзы (работал в 720—760 гг.), прославленный всеми историками и теоретиками китайской живописи как художник, блистательно владевший приемами каллиграфической линейной живописи, продолжавший и развивавший традиции Гу Кай-чжи. Картины и стенные росписи, сделанные У Дао-цзы в Чанъани и Лояне, погибли по большей части в 845 г., во время гонения на буддизм, и в настоящее время нет ни одного произведения, которое могло бы быть ему приписано с достоверностью. Известно лишь, что его пейзажи и буддийские росписи отличались продуманной и ясной композицией, а фигуры большой свободой, пластичностью и ритмичной плавностью жестов. Считается, что многие росписи Дуньхуана и других храмов отражают черты его стиля или, возможно, являются копиями с его произведений.

Светские жанровые картины художников танского времени, писавшиеся обычно на длинных горизонтальных свитках шелка или бумаги, были менее доступны для обозрения, чем настенные храмовые росписи, так как предназначались для рассматривания ограниченным кругом ценителей живописи и знати. Как правило, их сюжетами являлись сцены дворцового быта, портреты прославленных ученых, изображение знатных женщин либо в кругу семьи, либо за каким-нибудь занятием: рукоделием, туалетом и т. д. Сюжетная ограниченность объяснялась вкусами придворной знати, которая являлась заказчиком и собирателем живописи на свитках; поэтому в тематике танских жанровых картин почти совсем отсутствуют мотивы народной жизни.

Одним из ранних художников этого времени, писавших жанровые светские картины, был Янь Ли-бэнь (умер в 673 г.), работавший при дворе императора и создавший настенные росписи и картины на шелку и бумаге. Из его многочисленных работ подлинной можно считать только одну, и то частично реставрированную и переписанную в более поздние периоды. Эта картина — «Тринадцать императоров» — представляет собой образец официального парадного группового портрета (илл. 236). В стиле этой картины чувствуется большая близость к живописи Гу Кай-чжи. На золотисто-коричневом фоне длинного горизонтального свитка изображены в светлых желтоватых и сиреневых тонах стоящие, двилгущиеся и сидящие фигуры императоров ханьского и суйского периодов, окруженных толпой придворных и слуг. В картине нет общего действия. Она вся разбита на группы, связанные между собой единым четким линейным ритмом. Центром каждой группы является фигура императора, возвышающаяся над окружающими его людьми. Лица императоров в соответствии с официальными канонами изображены неподвижными, а фигуры исполненными торжественности и значительности. Художник стремился дать не индивидуальную, а социальную характеристику и оценку человека. Маленькие фигурки слуг, окруживших императоров, показаны гораздо более живыми. Они двигаются, перешептываются, улыбаются друг другу. При большой условности и плоскостности фигур поражают высокое мастерство и свобода во владении художником тонкой, удивительно изящной, смелой и лаконичной линией, передающей характерность движения и жестов, создающей единый и динамический ритм композиции.

Мастером придворных сцен был и знаменитый художник танского времени Чжоу Фан, работавший в 780—810 гг. Ему принадлежат картины «Придворные женщины» и «Женщины с веерами» — немногие из сохранившихся подлинников живописи этого

периода. На первой из них изображены прогуливающиеся в сопровождении слуг знатные дамы. На второй представлены в бытовой обстановке вышивающие в пальцах женщины, по всей вероятности, наложницы императорского гарема. Свиток разворачивается и читается как книга с иллюстрациями, показывая одну за другой серию самостоятельных бытовых сценок, объединенных в одну композицию колоритом, темой и общими стилистическими чертами. В картинах Чжоу Фана дается как бы некий эталон женской красоты. Изысканные по красочным сочетаниям, яркие и нарядные портреты знатных женщин отличаются большой законченностью, завершенностью, отточенностью каждого штриха. Героини картин Чжоу Фана, с полными округлыми лицами, высоко поднятыми бровями, сложными прическами и крошечным ртом, весьма мало различны между собой. Однако сам идеал красоты, показанный Чжоу Фаном и характерный для всего искусства его времени, отличается по сравнению с картинами Гу Кай-чжи стремлением к земным и чувственным образам. Подробно и любовно изображенные детали обстановки и одежды приближают зрителя к повседневной интимной жизни. Картины Чжоу Фана, несмотря на всю их условность, носят радостный и жизнеутверждающий характер, как бы прославляя своей праздничной яркостью красоту земного бытия. Основной особенностью танской жанровой живописи являлось то, что художников интересовал уже не символический подтекст каждого атрибута, а сама реальная фигура человека, жизнь которого получала все более конкретное отражение в изобразительном искусстве. Примером может служить картина художника 8 в. Хань Хуана «Сад литературы» (илл. между стр. 352 и 353), на которой изображены поэты и каллиграфы, беседующие и размышляющие о литературе на лоне природы. Акцент ставится здесь художником не столько на внутреннем состоянии изображенных людей, сколько на чисто жанровой характеристике сцены. Герои этой картины — люди искусства, занятые неторопливой беседой, — показаны художником с большой достоверностью, со стремлением точно передать их позы, детали одежды.

Наряду с жанровой живописью большие достижения были сделаны в области пейзажа. Если в картинах Гу Кай-чжи пейзаж служит только фоном, помогающим раскрыть основное содержание, то в рассматриваемые периоды он уже выделился как самостоятельный жанр. Именно тайское время фактически положило начало сложению и формированию одного из самых значительных явлений средневекового искусства — китайского пейзажа. Возникновение пейзажа в Китае связано с более интенсивным, чем в странах средневековой Европы, развитием научного и художественного познания природы. Вместе с тем эти научные сведения на первых этапах развития пейзажа во многом были еще ограничены и смешивались с характерным для средних веков религиозно-фантастическим толкованием мира. Пейзаж по-китайски называется «шань-шуй», т. е. горы-воды. Смысл этого названия исходит от древнего объяснения сущности мироздания, связанного с обожествлением и почитанием сил природы. Основой всех вещей, по этому учению, считались две главные силы: «ян» и «инь», т. е. мужское и женское начало. Каждая из господствующих религиозно-философских систем Китая использовала в своем учении эти древние представления. Пристальное внимание художников к изображению гор и вод связано со стремлением проникнуть в суть природы, так как горы, почитаемые еще в древности как божества, считались носителем светлого творческого начала «ян», а воды — подчиненного и пассивного женского начала «инь». Элементы природы издревле наделялись определенными этическими качествами. Различные этические свойства приписывались также солнцу, луне и другим планетам. Вместе с тем деревья, скалы и реки — необходимая часть китайского пейзажа — представляют всегда определенные символы. Так, например, сосна — одно из наиболее любимых в пейзаже деревьев — символ долголетия и ассоциируется с человеком, которого не могут сломить бури и несчастья. Однако содержание пейзажа в его конкретном воплощении гораздо шире того символического смысла, который в нем заложен.

Большое влияние на пейзажную живопись в Китае оказал буддизм. Его проповедь достижения истинной мудрости путем созерцания и ухода в природу для духовного очищения привела к тому, что многие буддийские монахи были поэтами и пейзажистами, воспевавшими природу. Выражение субъективного душевного состояния человека приобрело большое значение. Преклонение перед необъятностью, могуществом, красотой и силой природы, сознание того, что человек является лишь частью, элементом огромного мира, живущего своей вечной жизнью, лирическое и поэтическое отношение к природе характерны для мировосприятия 7 —10 вв.

К этому же времени относится постепенное становление творческого метода китайского пейзажа, получившего дальнейшее интенсивное развитие в последующие столетия. В танский период осваивается так называемая воздушная перспектива, отличная от европейской линейной перспективы и основанная на контрастном противопоставлении разных планов, ритмичном соотношении больших и малых форм и различных масштабов. Китайский художник сообщает своим пейзажам всегда крайне высокую точку зрения, так, словно зритель смотрит на открывающийся перед ним вид с высокой горы, отчего горизонт поднимается на огромную высоту. Картина делится на несколько планов, высоко поднятых один над другим. В живописи тайского времени сопоставление планов намечено довольно резко и весь пейзаж отмечен большой декоративностью, известной плоскостностью и условностью форм. Творческий метод, сложившийся еще раньше, заключался в том, что художники не писали непосредственно с натуры увиденный ими мир. На основе внимательного наблюдения и изучения природы они создавали свой «выдуманный» пейзаж, где каждый предмет, занимающий определенное место, либо имел символическое значение, либо помогал вскрыть взаимосвязь явлений в природе, выразить ее предполагаемую внутреннюю сущность.

Творческие приемы, которыми пользовались художники-пейзажисты, многообразны. Историки искусства, начиная с теоретика живописи Дун Ци-чана (1555 — 1636), делили пейзажную живопись периода Тан по стилю на два направления, связанные с буддизмом и названные «северная школа» и «южная школа». Однако до сих пор это деление дискуссионно, так как одни и те же художники писали в манере как северной, так и южной школы.

Пейзажи писались, так же как и жанровые композиции, на горизонтальных и вертикальных свитках шелка или бумаги. И та и другая форма в пейзажной живописи танского времени была широко распространена. До нас дошло весьма незначительное количество подлинных пейзажей, восходящих к суйскому и танскому времени. Большинство произведений крупных художников известны только по копиям.

Из ранних произведений, восходящих к суйскому или к началу танского периода, сохранился лишь один пейзаж художника Чжан Цзи-цзя «Весенняя прогулка», на котором изображен широкий, просторный вид на озеро, окруженное с двух сторон лесистыми горами. Мохнатые серо-голубые вершины скал, поросшие деревьями и прочерченные бесчисленными тонкими линиями, обозначающими складки и трещины, выступают друг из-за друга и, постепенно уменьшаясь, как бы уходят вдаль, где теряются в туманной дымке. Благодаря тому что точка зрения на картину дается сверху, как бы с птичьего полета, горизонт расширяется и водное пространство, окаймленное скалами, кажется особенно большим. Построение картины типично для раннетанского пейзажа. Плоские очерченные тонкой волнистой линией силуэты скал расположены кулисами. Вся композиция построена на едином динамичном линейном ритме повторения одних и тех же форм в разных масштабах и вариантах. {Этот же ритм усиливается и размещенными в разных планах силуэтами деревьев, стволы которых возникают из-за складок гор, внося

разнообразие и нарушая впечатление плоскостности. В тот же ритм включается и вода, однообразная и монотонная поверхность которой нарушена и оживлена тонкой сеткой линий, обозначающих течение. Своеобразное для китайской живописи построение воздушной перспективы подчеркивается противопоставлением переднего и заднего планов и ритмом расположенных кулисами скал и холмов. Серо-голубые, серо-зеленые, синие, желтые и оранжевые тона составляют общую мягкую и вместе с тем декоративную красочную гамму картины. Цвета оттеняют друг друга и переходят один в другой. Так, серо-голубые вершины гор постепенно становятся желтыми, чтобы на этом фоне яснее выделился силуэт следующей скалы с таким же голубым контуром, а серо-зеленая у берега вода реки к середине также приобретает светлый, желтоватый оттенок. Нарядная яркость красок особенно усиливается четкостью контуров и деталей. Впечатление весенней праздничности природы создают рассыпавшиеся по скалам цветущие деревья сливы мэй-хуа, кроны которых подобны светлому кружеву, а также маленькие фигурки людей в белой одежде, развлекающихся и радующихся весне. Присутствие людей оживляет Эту природу, оно делает ее обитаемой, однако здесь доминирует сама природа, выражающая ощущения человека, который является лишь ее малой частью.

Наиболее известными по китайской традиции пейзажистами танского времени считались Ли Сы-сюнь (651—716) и его сын Ли Чжао-дао (670 — 730), работавшие в столице при императорском дворе. Оба художника писали в декоративной и красочной манере так называемой «северной школы», создавая фантастические картины гористой природы. Для их творчества характерны сложная и дробная композиция, введение в пейзаж архитектурных и жанровых деталей, использование разнообразных декоративных приемов, яркой красочной гаммы и золотых контурных линий.

Пейзажи этих живописцев интересны тем, что природа в них является уже не просто местом обитания и действия человека, как это было прежде, а цельным и самостоятельным возвышенным миром. Именно пейзаж танского времени впервые разрешил задачу показа грандиозного могущества цветущей природы, наполненной блеском ярко сияющих радостных красок.

Пейзажи Ли Сы-сюня и Ли Чжао-дао отличаются внутренней жизнеутверждающей силой и поражают взор декоративным богатством композиции и колорита.

Зрителю, глядящему на них, представляется, что показанная на картинах природа открывается вдали, фантастическая и сказочная, созданная будто вырвавшимися из недр земли фонтанами драгоценной лавы, которая застыла на поверхности сверкающими огромными остроконечными глыбами самоцветов.

В пейзаже, приписываемом Ли Чжао-дао, «Путники в горах» (илл. 238), сложная композиция строится на противопоставлении масштабов грандиозной природы еле заметным фигуркам путников у подножия гор, на сочетании скрупулезно выписанных деталей с фантастическим ландшафтом, переданным как единое целое.

Несмотря на графическую плоскостность силуэтов и яркость кроющих, гуаш-ного типа красок, пейзаж Ли Чжао-дао отличается стремлением к пространственности. Дали очерчиваются менее резко, чем предметы переднего плана; белые клубящиеся облака, как бы разрезающие вершины гор, создают динамичность композиции. Весь пейзаж исполнен радостного и возвышенного чувства, красочен, наряден, рождает ощущение праздничного, удивительно яркого по своей эмоциональности образа природы, воспринятой глазами восхищенного человека.

Для создания наиболее лирических, возвышенных и обобщенных образов природы художники танского времени использовали технику монохромной пейзажной живописи, в основу которой были положены каллиграфические особенности линии. Картины подобного рода писались одной только черной тушью; при помощи ее размывки достигалось большое богатство тонов. Одним из прославленных художников, работавших в этой технике, был Ван Вэй (699—759), по всей видимости, последователь художественной манеры У Дао-цзы.

Пейзажи Ван Вэя дошли до нас лишь в поздних копиях, весьма приблизительно передающих его подлинную живопись. По своей художественной манере Ван Вэй, видимо, не столь значительно выделялся среди других художников танского периода. Однако в его пейзажах роль природы становится все более самостоятельной. Картины Ван Вэя показывают, что пейзаж как особый жанр уже завоевал себе значительное место* Особенностью творчества Ван Вэя является стремление к передаче воздушного пространства путем живописной нюансировки, созданной размыками черной туши (илл. 239). Художник, располагая кулисами жесткие контуры горных вершин, мастерски объединяет их воздушной дымкой, создающей ту пространственную среду, которая помогает воспринять разрозненные элементы уже как некое единое целое. В своих пейзажах он является одним из первых мастеров, сумевших сочетать графические принципы с живописными. Последующие художники, блистательно развившие его манеру, идут уже значительно далее, преодолевая ту долю плоскостной условной декоративности, которая существует в пейзажах танских живописцев, в том числе и Ван Вэя.

Многообразные тенденции, которые проявляются в различных жанрах живописи танского времени, получают свое дальнейшее развитие в кратковременный период «пяти династий», последовавший после распада единого Танского государства. Этот отрезок времени (907—960 гг.) в истории китайского искусства явился как бы связующим звеном между двумя этапами расцвета культуры — периодами Тан и Сун. Многие танские художники продолжали свою деятельность в период «пяти династий», а некоторые принадлежали уже к суискому времени. Столицами государства на этом историческом этапе являлись Нанкин, а затем Кайфын, однако значительную роль продолжали играть и другие города. Деятельность художников в это время протекала в различных центрах страны. Одним из наиболее значительных являлся Нанкин, где в середине 10 в. при дворе императора Южно-Танской династии Ли Хоу-чжу была организована одна из первых в Китае Академий живописи. Ли Хоу-чжу, бывший коллекционером и любителем живописи, окружил себя талантливыми художниками, работавшими в различных жанрах. В Академии большое значение придавалось вопросам техники и мастерства, а также развитию основных теоретических положений прошлого.

Работавшие при дворе художники в области жанра развивали традиции светской придворной живописи предшествовавшего периода, в частности традиции Чжоу Фана. Известные художники Чжоу Вэй-цзюй, Ван Цзи-хан и другие писали интимные сцены придворного быта: прогулки знатных женщин, игры детей в саду среди зелени и т. д. Однако помимо картин подобного рода возникает и ряд других, наполненных новым содержанием, где художник изображает действующих лиц в гораздо более реалистической манере и относится со все возрастающим вниманием к быту и интимной жизни человека.

Во многом новым по своему содержанию является свиток на шелку, выполненный придворным художником Гу Хун-чжуном (910—980), «Ночная пирушка» (илл. 237). Картина изображает разгульную жизнь секретаря канцелярии Хань Си-цзя. Свиток был

исполнен по заказу императора Ли Хоу-чжу, просившего художника с максимальной подробностью запечатлеть времяпрепровождение знатного чиновника с целью его разоблачения. На длинном свитке (332 см в длину и 28,8 см в ширину) художник показывает различные эпизоды пиршества у Хань Си-цзя: чиновников в кругу актрис, заставленные посудой и яствами столы, лениво развалившихся гостей, пляшущих танцовщиц, интимные беседы и т. д.

Гу Хун-чжун использовал традиционный прием размещения фигур и предметов на незаполненной плоскости фона. Весь интерьер как бы подразумевается. Вместе с тем зритель ощущает реальность той среды, где происходит действие. Благодаря высокому горизонту он словно заглядывает внутрь дома, не включаясь в среду картины, а наблюдая все, что в ней происходит, как в театре.

Однако в характеристике человека художник отходит от традиции. Он не фиксирует какой-либо один канонизированный облик, а подчеркивает разнообразие человеческих характеров, показывает различные типы людей. Чиновник, обнявший молодую актрису, красиво изогнувшая корпус тоненькая служанка, держащая в руках поднос с кушаньями, написаны с большой остротой и реализмом. Яркие разнообразные красочные сочетания мягких красных, светло-голубых, бирюзовых и других тонов, поражающие живостью и верностью передачи движения, мимика и жесты, тонкий юмор отдельных сцен придают образу большую выразительность, которую можно сравнить лишь с повествовательной литературой этого времени. В картине Гу Хун-чжуна быт чиновника показан с удивительным мастерством и правдивостью, и весь свиток просматривается как увлекательный и подробный бытовой рассказ, полный различных тонко подмеченных жизненных наблюдений, где героинями выступают не знатные женщины, а актрисы, развлекающие скучающих вельмож. И хотя художник не дает критической оценки увиденной им жизни, он показывает высоких сановников и даже монахов в их житейской бытовой обстановке, без какой-либо идеализации.



Трясогузка на увядшем листе лотоса. Лист из альбома. Конец 12 - начало 13 в. Пекин, Музей Гугун.

Пейзажная живопись периода «пяти династий» продолжает развивать установившиеся в танское время традиции. Однако за этот краткий этап она ушла значительно дальше своих предшественников. Особенно большое значение приобретает монохромный пейзаж, написанный черной тушью. Много внимания в это время уделяют художники разработке приемов передачи пространства, воздушной перспективы. Образ природы приобретает более глубокий и обобщенный характер. Пейзажная живопись тесно соприкасается с поэзией и каллиграфией как по внешним художественным признакам, так и по эмоциональной выразительности. Подобно тому как в дотанский период художник

непременно должен был быть и музыкантом, в послетанское время он должен был быть одновременно и каллиграфом, и художником, и поэтом.

Подлинных пейзажей периода «пяти династий» до нас дошло очень мало. Представление о них может дать одна из картин крупнейшего художника 10 в. Дун Юаня, от которой сохранился лишь фрагмент (илл. 240 а). Дун Юань жил на юге страны и писал окрестную природу с ее сырым, пропитанным туманом воздухом, богатой растительностью, обилием гор и водных просторов. Дун Юань, как и Цзин Хао и другие художники одного с ним времени, стремился к созданию в пейзажах больших обобщений, к передаче в них значительных человеческих чувств, ясных и возвышенных, к которым не примешивается ничто случайное и мелочное. Художник пишет широкую ровную пелену воды с островами и уходящими вглубь заливами, затем лесистые берега у подножия гор и, наконец, мохнатые, мягкие вершины, цепью идущие вдоль верхнего края картины. Их грандиозность как бы подчеркивается маленькими сливающимися друг с другом неясными силуэтами деревьев, расположенных внизу, и еще более маленькими фигурками рыбаков, вытаскивающих из воды невод. Острова с четко выписанными камышами на переднем плане позволяют видеть протяженность в глубь картины пространства. Здесь уже нет бесчисленных павильонов, разнообразных архитектурных видов и тщательно выписанных отдельных деталей, как в пейзажах Ли Сы-сюня. Монохромная, с размытыми тушью еще более способствует созданию впечатления большой слитности, цельности и спокойного могущества природы.

Живые и динамичные фигурки обнаженных рыбаков, по пояс залезших в воду, как бы придают пейзажу реальность, делают его менее отвлеченным.

Цзин Хао, Гуань Тун и многие другие пейзажисты 10 в., работавшие на севере страны, по настроениям и по тем чувствам, которые они передают в своих картинах, близки Дун Юаню. Помимо монохромных картин Дун Юань и другие художники создавали и многокрасочные пейзажи, известные по большей части лишь по литературным источникам. Основываясь на традициях предшествующего времени, художники 10 в. идут значительно дальше танских в поисках более глубокого эмоционального осмысления природы, а также значительно более тонкого и сложного колористического решения. Примером подобного своеобразного пейзажа может служить картина неизвестного художника 10 в. «Олени среди деревьев красного клена» (илл. 240 б). Художник показывает здесь не величественные и грандиозные масштабы природы, а берет лишь ее часть, изображая спокойную, ясную жизнь леса и его обитателей. Человек здесь как бы проникает в тайную, скрытую от него жизнь, известную лишь немногим; он сам мыслит себя избранником Этой природы и воспевающим ее портом. Художник рисует богатую осенними красками лесную чащу, в которой деревья на переднем плане выступают яркими декоративными плоскими пятнами, а выше сливаются, заполняя собой весь фон картины до самого верха, создавая впечатление бесконечности лесного пространства. Основным центром картины является клен кирпично-красного цвета, вокруг и на фоне которого художник с удивительной фантазией и колористическим мастерством располагает голубые и розовые деревья разных тонов. Исходя из глубокого наблюдения реальной действительности, он создает поэтическую картину, исполненную правды. Живописец одушевляет лес также фигурами стройных оленей, чутко прислушивающихся к шорохам. Их мелькающие среди стволов тела придают пейзажу еще большую осязаемость и простраптованность, разрушают декоративную плоскостность и монотонность картины.

Топкое декоративное чутье в понимании природы проявилось не только в пейзажной живописи того времени. Уже в конце периода Тан возникает своеобразный жанр

живописи, часто тесно сплетающийся с пейзажем, получивший название «живописи цветов и птиц». В 10 в. он продолжает развиваться и приобретает особенно большое значение на юге страны, в городе Чэнду, провинции Сычуань, где процветало в это же время искусство художественной вышивки и ткачества. Однако содержание живописи цветов и птиц далеко не исчерпывалось одними декоративными задачами. Живший на рубеже танского времени и периода «пяти династий» поэт, каллиграф, философ и художник Сы Кун-ту, проповедовавший уход от жизни на лоно природы для достижения в ней мудрости, поясняет в своем трактате-поэме глубокий символический характер каждого отдельного цветка и растения, каждого живого существа, каждой детали природы. «Одинокое и высокое дерево напоминает высокое устремление духа над землей. Длинные бамбуки осеняют хижину поэта. В ивах живет яркая красота природы, и ее тень на тропе создает тонкое наслаждение. Цветы персика, усыпающие все дерево пышным блеском весны, дают образ творчеству. Опадают листья деревьев осенью, и грустный шум их аккомпанирует печальной душе поэта, исполненной мировой тоски». Сы Кун-ту говорит также о символическом характере различных птиц: «Попугай, возбужденный весной,— вот образ кипящей, яркой жизни духа. Величавый, одинокий, «святой» аист — символ освобожденного от жизни, парящего в высотах духа,— есть та самая птица, с которой поэт как бы вместе летает в воздухе. Такова немая, мертвая для других и красноречивая для идеального поэта природа». Подобное же образное восприятие явлений природы было свойственно и художникам, проявлявшим к ней глубокий познавательный интерес. За символическим подтекстом раскрываются уже более значительные задачи реального видения и осмысления мира.

Наиболее известными из живописцев цветов и птиц середины 10 в. были Хуан Цюань и Сюй Си. Сюй Си работал при императорском дворе в Нанкине и писал как монохромные, так и многоцветные картины. Лотосы, поднимающиеся из темной воды, качающиеся на волнах птицы, опадающие в воду листья — вот его излюбленные сюжеты. Покрывая светлыми, прозрачными красками нанесенные тушью контуры и давая легкую розовую подцветку по краям, Сюй Си достигает впечатления трепетной жизни прозрачных лепестков цветка. Его цветы и птицы так же насыщены настроением, как и стихи современных ему и более ранних танских поэтов. Такова, например, приписываемая Сюй Си картина, изображающая цаплю на корявой обломанной поросшей мхом ветке. Ее белое пушистое туловище с распластанными крыльями и красиво изогнутой шеей выделяется на темном нейтральном фоне свитка. Несколько голых веток, повисших над птицей, да мохнатый ствол дерева, немногими штрихами очерченные на картине, сообщают глубокое настроение осенней тишины и грусти, подчеркивают холодную, неуютную обнаженность природы.

Новые качества живописи периода «пяти династий» подготовили дальнейший ее расцвет.

* * *

Небывалый для Китая предшествующих эпох рост городской жизни, ремесел и торговли обусловил то, что культура 10—13 вв. не только была более разносторонней, но охватывала и значительно более широкие общественные слои, чем в танское время. Вместе с тем в культуре, как и во всех областях общественной жизни в этот период, резко проявились противоречия феодального строя.

Многочисленные крестьянские восстания, выступления передовых людей в защиту разоренного и угнетенного народа, а также критика религиозных учений подрывали основу феодального государства. Феодальные правящие круги стремились найти для себя прочную идеологическую опору. Буддийская философия и религия уже не удовлетворяла

правлящие классы, так как интересы буддийской церкви вступали в противоречие с интересами светской власти, а стремление буддизма подчинить массы рассматривалось как внутренняя опасность для государства. Возникла новая, идеалистическая в своей основе философия — неоконфуцианство, которое обновило и переработало древнее учение, изменившееся под воздействием даосизма и буддизма. Неоконфуцианство, в частности, утверждало разделение людей на сословия, незыблемость феодальной иерархии.

Сделавшись официальной идеологией, господствующее направление философии сунского времени не создало своей церковной и не уничтожило других религиозно-философских систем. Напротив того, оно во многом слилось с буддизмом и поздним даосизмом, проникнутыми мистикой и магией, как бы сконцентрировав в себе ряд этических и эстетических взглядов различных философских систем. Многие философы этого времени проповедовали уход от мира и активной жизни на лоно природы в целях личного совершенствования. Они связывали явления природы с миром социальных и этических отношений людей, считая и те и другие проявлением единого «пути космоса». Увлечение алхимией и астрологией, поиски «эликсира бессмертия» были характерны для знатных кругов сунского времени. Против новой религиозно-философской системы неоконфуцианства выступал ряд поэтов, ученых, философов и политических деятелей, такие, как Ли Гоу и Ван Ань-ши, известный своими высказываниями: «Не следует бояться небесных знамений», «Не следует подражать предкам».

Литература и изобразительное искусство 11—13 вв. в большой степени были связаны с ведущими философскими воззрениями и направлениями, однако их содержание и эстетические качества далеко не ограничивались узким кругом ортодоксальных идей. Несмотря на идеалистическое понимание законов мироздания, стремление художников и писателей к познанию и проникновению в жизнь вселенной определялось в первую очередь все возрастающим живым и непосредственным интересом к окружающему человеку миру, пониманием реальных особенностей китайской природы и желанием приблизить ее к человеку. Реальная жизнь все более становилась объектом изображения. Круг жанров и тем, установившихся в танский период, значительно расширился. Большая простота и доступность искусства в значительной мере связана с возросшим и разнообразным кругом потребителей. Художники и писатели работали не только по заказу императора, крупной знати и монастырей, но писали уже и для городской массы, часто по заказам певиц, музыкантов и актеров.

Повести, лирические стихотворения, народная литература и театральное искусство гораздо теснее, чем в танский период, сплетаются с жизнью. В сунской столице Кайфыне — в этом огромном многонаселенном городе, где ремесленные цехи, изготовлявшие предметы роскоши, искусства и художественного ремесла, занимали целые улицы и кварталы, многие работы писателей и художников шли на рынок. Даже художники императорской школы живописи имели право торговать своими картинами. Существовали лавки, где тут же писались портреты, особенно портреты красавиц. Современная городская жизнь явилась одной из значительных тем в жанровой живописи.

Кайфын становится основным культурным центром страны в конце 10— начале 11 в. При императорском дворе как ветвь Академии наук образуется Академия живописи, связанная еще с традициями времени «пяти династий», но в основном разрабатывающая новые теоретические взгляды на искусство. Нан-кинская Академия живописи к концу 10 в. уже теряет свое прежнее значение. В 1112 г. в Кайфыне императором Хуэй-цзуном организуется заново, как самостоятельное официальное учреждение, Академия живописи, сыгравшая в истории китайского искусства значительную роль. В нее была включена

большая часть столичных художников, получивших придворные чины и звания. Занятия музыкой, поэзией, каллиграфией, собирание и коллекционирование старинной живописи, изучение танских литературных произведений культивируются в придворных кругах сунской знати. При дворе был организован музей, где хранились предметы искусства и различные достопримечательности. Основные требования, которые предъявлялись художникам Академии, были сформулированы в специальных трактатах. Одним из руководящих трудов являлась теоретическая работа Хань Чжо, где он призывал художников к внимательному и непосредственному изучению и копированию натуры, к непрерывному упражнению и совершенствованию своей техники. Критикуя современных ему художников, составлявших оппозицию академическому направлению, он упрекает их за то, что они как будто стыдятся учиться чему-либо, а потому не могут равняться с-о старыми мастерами, тогда как, даже обладая большим дарованием, ничего нельзя достичь без напряженного труда и опытного изучения. Говоря о познании стилей различных художников прошлого, он призывал не рабски копировать их, а изучать теоретически, восприняв их лучшие качества, создать свой собственный стиль. Большое влияние на живописцев императорской Академии оказало и развитие естественных наук. Художники должны были, подобно ученым-естествоиспытателям, знать до мельчайших подробностей различные породы цветов, птиц, зверей, их повадки, структуру листьев, древесной коры и т. д. (илл. между стр. 360 и 361). Для академической живописи этого периода характерно создание бесчисленного количества небольших по формату картин, изображающих пейзажи, птиц, рыб и животных. Эти картины поразительны по мастерству, законченности и тонкости красочных сочетаний. Ветка цветущей сливы и на ней готовая вспорхнуть изящная, легкая и пушистая тонконогая птица, зорко высматривающая насекомое, тяжелые плоды хурмы или персики, покрытые нежным пушком, сидящий на ветке дрозд, темное, словно бархатное оперение которого дополняет общую мягкую красочную гамму (илл. 253), — вот некоторые из бесчисленного количества сюжетов сунских картин. В изображении животных живописцы умели не только уловить внешнее сходство, но и придать выразительность их облику, как бы очеловечить зверя. Как и в предшествующее время, живопись цветов, птиц и животных имела в сунский период символический характер. Сюжеты картин связывались с пожеланием чинов, счастья, богатства, выражением определенных настроений, с целым рядом намеков и сравнений. Картина имела своеобразный подтекст, выходящий за пределы ее сюжета. Она воспринималась подобно стихам, написанным красивым каллиграфическим почерком (который в Китае ценился так же высоко, как и живопись), и как литературное и как художественное произведение. Часто стихи, написанные на свитке, составляют с картиной единое целое.

Однако символика при изображении цветов, птиц и растений играла в сунский период второстепенную роль: основное значение картины заключалось уже главным образом в эстетической ценности и правдивости изображения самой природы. Отсутствие надуманности и условности, огромная правдивость и естественность, поразительные для средних веков, характеризуют живопись подобного рода.

Одним из ранних представителей этого направления был Цуй Бо, работавший при Академии художеств в Кайфыне в конце 11 в. Он изображал небольшие по размерам картины природы, проникнутые глубоким лирическим настроением (илл. 241). Несмотря на определенную близость художникам периода «пяти династий», Цуй Бо отличается даже от них значительно большей простотой и свободой как в выборе сюжетов, так и в построении композиции. На одной из приписываемых ему картин изображена, казалось бы, совершенно непримечательная будничная сценка: ветки гнущегося под сильным напором ветра бамбука и цапля, с трудом преодолевающая ураган. Однако каждый лист,

так же как и фигура птицы, исполнен таким настроением, таким живым трепетом жизни, что зритель невольно словно ощущает холодную влажность осеннего дня.

Живопись цветов и птиц в исполнении художников императорской Академии Хуэй-цзуна приобретает нарядный, красочный, виртуозный и отточенный характер, не утрачивая, однако, теплоты и естественности. Несмотря на ограничивающие художников требования и желания самого императора, установившего определенный круг тем и приемов, живопись Академии шла в общем русле развития искусства, и в ней преобладали характерные для данного времени реалистические стремления. Еще более ярко эти реалистические тенденции проявляются в пейзажной живописи 11—13 вв., бывшей наряду с поэзией носителем глубоких философских идей своего времени, что обусловило и большую значительность этого жанра как для современников, так и для ряда следующих поколений. Так, пейзаж Сюй Дао-нина (работавшего в начале 11 в.) «Рыболовы в горных потоках» весь проникнут ощущением бесконечного простора природы, манящих далей и спокойной строгости горных цепей (илл. 246 а).

Попытки осмысления и познания мира, выраженные уже в пейзажной живописи танского и послетанского времени, в сунский период находят свое дальнейшее развитие. Идеалистически объясняя многие из явлений природы, художники сунского времени считали, что духовное начало выражено как в великих, так и в ничтожно малых проявлениях сил природы, а потому стремились к созданию обобщенных и в то же время максимально правдивых, близких к действительности пейзажей, где каждое дерево, камень или травинка, являющиеся носителями духовного идеального начала, подчинены единому могучему движению космических сил вселенной. Природа стала для них выразительницей человеческих настроений и эмоций. Сунское время удивительно богато теоретическими трудами в области живописи. На протяжении его трехсотлетней истории были многогранно разработаны вопросы об идейном содержании живописи, о методах работы живописца, о его роли в общественной жизни и т. д.

Все богатые достижения прошлого в области эстетики были обобщены в это время и получили наиболее полное — в истории средневекового искусства Китая — выражение в художественной практике.

Одним из крупнейших мастеров и теоретиков в области пейзажной живописи раннего сунского периода был Го Си (живший приблизительно в 1020—1090 гг.), работавший при императорской Академии. До нашего времени сохранился его трактат, обработанный впоследствии его сыном Го Сы, явившийся руководством по живописи и пользовавшийся большой известностью как во время Сунов, так и в последующие эпохи. Хань Чжо — художник и критик живописи при дворе Хуэй-цзуна — почти целиком воспринял большую часть основных положений, разработанных Го Си.

Для нас Го Си интересен тем, что, как бы суммируя эстетические взгляды прошлого, он в своих теоретических установках в образной форме дает наблюдения над природой, поражающие зоркостью, пытливостью, богатством знаний и почти научной точностью, сочетающиеся с глубоко поэтическим и возвышенным отношением к ней. В своих высказываниях художник, проводя с большой долей последовательности принципы реализма, понимаемого как стремление к глубокой духовной выразительности образа, требует от современной ему живописи умения точно воспроизводить реальную действительность. Это основное положение его работы. Он настойчиво требует опытного изучения природы, порицая тех, кто, не имея длительной теоретической и практической подготовки, считает себя живописцем. Его взглядам на природу присущи элементы диалектики. Он считает, что красота природы заключена в ее непрерывной изменчивости.

Чтобы постичь эту красоту, нужно прежде познать все изменения, происходящие как в восприятии природы человеком, так и в ней самой. Живописец должен быть хорошо знаком с правилами перспективы: «Смотришь ли ты на гору вблизи, или на ли дальше, или с еще большего расстояния, все же это та же самая гора. Но чем дальше от нее удаляешься, тем больше изменяется она для глаза». «За один и тот же день в зависимости от погоды, освещения и времени дня меняется и вид, меняется и настроение человека». Го Си призывает художников к наблюдению различных нюансов и смен различных состояний природы в зависимости от времен года и сам тонко анализирует эти различия: «Туман, лежащий над пейзажем, различен в разные времена года. Весенний туман светел, как улыбка, летний — голубой, как капля воды, осенний — чист, как только что нарядившаяся женщина, зимний туман слаб, как сон».

Го Си протестует и против рабского подражания образцам прошлого. Это характерно для теории искусства именно сунского времени, так как подобные взгляды не высказывались в столь категорической форме ни прежде, ни тем более в последующие периоды развития феодального искусства Китая. Он доказывает необходимость внимательного изучения творческих достижений прошлого, для того чтобы художник мог создать на базе многогранного опыта свой собственный стиль. Говоря о той мере правдоподобия, которой должен обладать пейзаж, Го Си высказывает следующую мысль: «Пейзаж можно созерцать, но нужно, чтобы там возможно было путешествовать и жить». Проводя ряд философских идей своего времени, Го Си сопоставляет природу с человеком, одухотворяет ее, наделяет ее человеческими качествами: «Природа живая, как человек. . . отдельные ее органы имеют свои функции. Камни — кости природы, они должны быть сильными, вода — кровь природы, она должна быть текучей». Природа, по его мнению, не есть проявление чего-либо частного — она выражает всеобщее, она представляет собой единый организм. Но в этом организме нужно уметь выявить наиболее значительные и важные органы. Так, в пейзаже нужно выделить вершины гор. Им подчинены все окрестности, они хозяева местности.

Творческая мысль Го Си, опережая во многом его деятельность как живописца, предвосхищала черты, особенно ощутимо выявившиеся в пейзажах более позднего сунского времени.

До нас дошли немногие из картин Го Си, написанные обычно только черной тушью. Художник продолжал развивать те же черты, которые наблюдались в пейзажах Цзин Хао и Дун Юаня, а также следует манере раннесунских живописцев Ли Чрна (работавшего в 960 — 990 гг.) и Сюй Дао-нина, чьи пейзажи исполнены глубоких философских раздумий. По сравнению с ними созданные Го Си картины еще более лаконичны, обобщенны, отличаются большой широтой в передаче грандиозного и величественного пространства. Разработанные еще в танское время

своеобразные законы перспективы, построения пространства и колорита в пейзажах Го Си достигают высокого совершенства. Мастерское использование графического линейного ритма, сочетающегося с тонкой градацией различных тонов одного и того же цвета, намеренное устранение одних деталей и выделение других помогают ему показать глубину и отдаленность предметов, неразрывную взаимную связь и логическое соответствие элементов природы, соотношение ее масштабов. В качестве примера можно привести картину Го Си «Осенний туман рассеялся над горами и равнинами» (илл. 242). На длинном горизонтальном свитке шелка художник располагает фантастические причудливые горы, поднимающиеся бесконечно высоко, так, что самые высокие вершины уходят за пределы картины. Горы окаймляют широкие водные пространства. Основное внимание Го Си уделяет передаче воздушной среды, в изображении которой художники

сунского времени достигли высокого совершенства. Неясные и нечеткие горы, несколькими планами расположенные в глубине картины, словно вырастают из тумана, скрадывающего их очертания у подножия и отдаляющего их на гигантское расстояние от первого плана. Грандиозность просторов Го Си подчеркивается сопоставлением масштабов. Сосны, расположенные у самого края свитка, являются как бы единицей измерения; с ними соотносятся масштабы всех остальных предметов. Цветовая гамма, построенная на тонкой вибрации тонов черной туши, мазки которой подчас еле уловимы для глаза, подчас сочны и смелы, способствует большой цельности картины. Природа в пейзажах Го Си предстает необычайно суровой и мужественной. Особенно это ощущается в вертикальных свитках этого живописца. Благодаря поднятости горизонта зритель смотрит на открывающийся перед ним вид словно с высокой горы и чувствует себя таким образом отделенным от видимой им природы, которая разворачивает перед ним свои необозримые просторы. Недаром в трактате одного из средневековых китайских живописцев сказано: «Порой на картине всего лишь в фут пейзаж он напишет сотнями тысяч верст».

Человеческий образ играет в пейзажных композициях сунских мастеров, и в частности у Го Си, подчиненную роль. Он не проявляет себя в них ни активным участником, ни властителем мира; он не противопоставляется этому миру, а включается в него, сливаясь с его жизнью.

Приемы и методы, которыми пользовался Го Си, далеко не являлись исчерпывающими для живописи 11—начала 12 в. Блестящие по мастерству пейзажи этого времени разнообразны по манере исполнения, формату и технике. Чжао Да-нянь (работал в 1070—1100 гг.) представляет как бы уже следующий после Го Си этап в понимании воздушной и пространственной среды, в поэтическом восприятии мира. Природа в его пейзажах полна эпического спокойствия и высокой умиротворенности (илл. 2466).

Для различных декоративных целей многие пейзажи писались на небольших листах бумаги или шелка, из которых впоследствии были составлены альбомы. Часто это монументальные пейзажные композиции в миниатюре, иногда лишь фрагменты природы. Однако китайские художники даже самый скромный мотив превращали в глубокое и значительное произведение искусства. Помимо монохромной продолжала развиваться многоцветная живопись, сочетающая яркую красочность, идущую от традиций прошлого, с большой живописностью, пространственностью и воздушностью, характерными для пейзажей этого времени.

Основой колорита средневековых китайских картин является их большое тональное богатство при доминирующем значении какого-либо одного цвета. Китайские художники достигли особой изысканности, тонкости, легкости и воздушности в тональной живописи. Черная тушь в пейзажных свитках приобретает большое разнообразие оттенков, переходя от густых пятен к легким, еле различимым глазом серебристо-серым нюансам. Ничем не заполненный фон бумаги или шелка, умело включенный в общую композицию, используется как выразительный мотив, становится живым и воздушным, включаясь в общую динамику свитка, заставляя зрителя дополнять своей фантазией недосказанность картины. И вместе с тем китайский пейзаж отличается поразительной декоративностью, построенной на четкой ясности отдельных плоских силуэтов, ритмичности линий и общности колорита.

Значительные изменения, которые произошли в области многокрасочной пейзажной живописи, можно видеть и в большом горизонтальном свитке «10 000 ли по горам и рекам страны», написанном в традиционной декоративной манере Ван Си-мэном очень яркими синими, малахитово-зелеными, коричневыми и охристыми красками. Пейзаж поражает

общей гармонией колористической гаммы, живописностью, мягкостью и свободой в очертании бесконечно разветвляющихся далей. Изображение природы приобретает здесь грандиозный размах, так как на протяжении многих метров художник показывает уходящую вширь и вглубь волнообразную ритмическую цепь синих гор, четких на переднем плане, прозрачных и туманных вдали, широкие просторы воды, лесные чащи. Не прорисовывая четко контуров, он употребляет сильные размыты краски, кладя широкие, волнистые мазки, чем усиливает впечатление свободного, плавного, ничем не сдерживаемого движения. Для большей интенсивности, а иногда, напротив, для большего смягчения тонов он прописывает картину красками и с оборотной стороны. Он показывает воду как бы вибрирующей, разжижая ее тона, с тонким колористическим мастерством низводит крайне насыщенный синий тон переднего плана до дымчатого, серо-голубого на заднем. При ближайшем рассмотрении зритель обнаруживает колоссальное количество вписанных в пейзаж с удивительной тонкостью и изяществом различных миниатюрных сцен, которые в деталях могут быть видимы подчас только в лупу. Здесь и разные птицы на озерах, и звери в лесных чащах, и люди за разными занятиями. Зритель чувствует себя как бы путешественником, исследователем, внимательному взгляду которого мир показан и во всем его широком красочном великолепии, и во всем его многообразии. Пробудившийся познавательный интерес ко всем явлениям и созданиям природы вместе с попытками связать и обобщить их в единую стройную систему, характерные для художников, поэтов и философов сунского времени, проявляются в картине Ван Си-мэна чрезвычайно ярко. Горизонтальная форма свитка, рассчитанная на постепенное его рассматривание, напоминает книгу с иллюстрациями, которую зритель воспринимает страницу за страницей.

Многие художники-пейзажисты сунского времени, работавшие как в столице, так и далеко от нее, по разным областям и провинциям, не примыкали к деятельности Академии. Однако, несмотря на разнообразие направлений и даже борьбу теоретических взглядов, отражавших социальные противоречия, общие тенденции пейзажа 11 — начала 12 в. были едиными.

Кайфын как основной культурный центр страны процветал до 1127 г., то есть до того времени, когда он был завоеван чжурчжэнями, вторжение которых принесло огромное потрясение жизни Китайского государства. Было разрушено большое количество сооружений современных и древних, погибло множество ценных произведений искусства, хранившихся в основанном Хуэй-цзун императорском музее, и т. д. Однако, несмотря на тяжелые бедствия и разорение, пережитые в этот период, развитие культуры не прервалось. На юге страны, в богатом торговом городе Ханчжоу, куда вместе с императорским двором бежала большая часть кайфынской интеллигенции, продолжалась интенсивная художественная деятельность. Огромное количество трактатов о живописи, о методах творчества было создано именно в это время. В 1138 г. император Южно-Сунской династии Гао-цзун организует в Ханчжоу Академию художеств, в которую вошли многие художники, работавшие еще при Северных Сунах. Деятельность Академии знаменуется стремлением к восстановлению традиций, характерных для более ранних периодов. Возможно, что подобный интерес к искусству прошлого был вызван отчасти гибелью в Кайфыне огромного количества ценнейших живописных произведений. Проявляются даже тенденции к некоторой архаизации. Так, один из виднейших деятелей Академии Чжао Бо-цзюй (1120 — 1182) писал многоцветные, напоминающие по стилю Ван Си-мэна пейзажи, настолько усиливая в них черты декоративности, что приближался скорее не к раннесунским, а к танским живописцам.

Однако вторая половина 12 — начало 13 в. является временем развития в пейзаже новых тенденций. Это смелые искания в области технических приемов, большая простота и

совершенство форм, стремление к глубокому выражению тонких лирических переживаний человека. Живопись сунского времени гораздо ближе и органичнее связана с поэзией, чем тайского. В этот период постоянной борьбы против завоевателей, трагической угрозы, нависшей над государством, обострения патриотических чувств, в пейзажной живописи усиливается пристальное и любовное внимание к природе своей страны. Меняется и характер построения пейзажа и его содержание. На смену приподнятым, полным пафоса, грандиозным ландшафтам, характерным для 11 — начала 12 в., приходит пейзаж, воспевающий мягкую, тихую и нежную природу, лишенную искусственной красоты, простую и даже будничную. Художники по большей части стремятся к изображению не столько всеобъемлющих, сколько частных проявлений жизни природы, к показу различных ее состояний при смене погоды, освещения, времен года, развивая и по-новому осмысливая многие из высказанных еще Го Си теоретически* положений. Самыми Замечательными художниками 12 — начала 13 в., выразителями подобных эмоций, являются Ма Юань и Ся Гуй, состоявшие членами императорской Академии в Ханчжоу.

Ма Юань, работавший в 1100—1224 гг., известен нам как создатель большого количества пейзажей. Подобно другим живописцам своего времени, он пишет традиционные горы и воды, причудливые сосны, нависшие над обрывом, туманные дали и поникшие над озером ветви ивы. Пейзажи Ма Юаня, по большей части монохромные, написанные черной тушью или акварельными красками в одной тональности, изысканно просты и немногословны, совершенны и оригинальны по композиции, построенной почти всегда намеренно асимметрично, что создает большую взволнованность, динамичность, особую воздушность и пространственность. В своих свитках он изображает весьма ограниченное количество предметов, с тем чтобы сосредоточить внимание на самом главном, что раскрывает эмоциональное содержание картины. Он использует все богатства каллиграфической линии, то плавной и округлой, то острой, резкой и изломанной, которая в сочетании с мягкостью и живописностью далее придает картине удивительную законченность и выразительность образов, предельную ясность и чистоту форм, позволяющие равнять картины Ма Юаня с высокими произведениями мирового искусства. Произведения Ма Юаня так разнообразны по сюжету и композиции, что его творчество трудно охарактеризовать на примере только одного из них. Однако общим для всех его пейзажей является объединяющее их поэтическое, вдумчивое и немного грустное настроение, сходное с теми переживаниями, которые передаются в тан-ской и сунской лирике и поэтической прозе. Эти настроения очень ясно проявляются в одном из свитков Ма Юаня, названном «Одинокий рыбак на зимнем озере» (илл. 243), где вся природа как бы усыплена настроением грусти мягкого и однообразного зимнего дня. До самого горизонта простирается бесконечно ровная пелена туманной водной глади. Берега и небо исчезли, слившись с мгlistой дымкой, и лишь одинокая маленькая лодка с пригнувшейся безмолвной фигурой рыбака качается на волнах. Она вырисовывается четким силуэтом на смутном фоне воды, ровная поверхность которой чуть тронута легкими волнистыми штрихами, обозначающими течение и как бы оживляющими ее. Крайне скупыми, немногими линиями обрисовывает художник эту сцену. Природа здесь соразмерна глубокому чувству человека-созерцателя, растворившемуся в ее задумчивом спокойствии. Изображая рыбаков или отшельников, Ма Юань делает их проводниками своих собственных чувств и идей. Если раньше человеческие фигуры лишь сопоставлялись с масштабами природы и оживляли ее фон, но никак не выражали своего отношения к ней, то здесь подчеркнуты чувства изображенных людей, являющиеся откликом на настроения природы. Тем же созерцательным и возвышенным настроением проникнут и другой пейзаж Ма Юаня, «Дождливый день в горах» (илл. 244).

В пейзаже Ма Юаня «Полнолуние» (илл. 245) изображен вдохновенный поэт, созерцающий луну сквозь ветви нависшей над ним старой сосны. Художник использует вытянутую вверх форму свитка, чтобы показать высокое ночное небо и сияющую в вышине луну. И поэт и его слуга словно замерли, пораженные и зачарованные открывшейся им таинственной и тихой красотой природы. Весь этот пейзаж не только эмоционально, но и чисто композиционно построен на созерцании природы человеком. Взгляд зрителя, следуя за взглядом поэта, сам словно проникает через ажурную хвою сосны и обращается к луне. Композиция поражает своей смелостью, простотой и свободой. Все немногочисленные изображенные предметы расположены в левом углу, и только темные ветви сосны, пересекающие свиток по диагонали, диск луны и небольшой холм, чернеющий внизу картины, уравнивают эту асимметричную композицию.

Помимо больших свитков Ма Юань писал и маленькие по формату пейзажи на отдельных листах бумаги или проклеенного шелка. По сюжету некоторые из них приближаются к живописи цветов и птиц, но еще глубже и шире решают эту тему.

Пейзажи Ся Гуя, работавшего в одно время с Ма Юанем, по силе эмоциональной выразительности во многом близки его картинам. Так же как и Ма Юань, он стремился, не выходя за пределы традиционных, продиктованных эстетикой своего времени сюжетов, решить их смело и разнообразно, наполнить их глубокими чувствами, показать взаимную связь человека и природы. Эти чувства выражаются в его произведениях подчас даже более активно, чем у Ма Юаня. Многие из его пейзажей, изображающих бурные реки, грозу, бурю или борьбу людей против стихий, отличаются такой взволнованностью, динамичностью и повышенной напряженностью чувств, которая несвойственна была пейзажному искусству прошлого.

Своеобразные приемы Ся Гуя, вызвавшие впоследствии многочисленные подражания, имеют много отличий от метода предшествующих и современных ему художников. В тех работах, где он хочет выразить сильные и взволнованные чувства, он отходит от четкости и чистоты каллиграфической линии, столь характерной для китайской живописи, и, как бы используя приемы скорописного почерка, изображает предметы в широкой живописной манере при помощи смелых, сочных, свободно расположенных линий и густых пятен туши. Подобно Ма Юаню, Ся Гуй не прибегает к подробной детализации; контрастным сопоставлением светлых и темных пятен он выделяет и подчеркивает основное. Так, в картине «Буря» (илл. 247) Ся Гуй изображает на переднем плане узкого вытянутого кверху монохромного свитка согнутые мощным порывом ветра деревья, словно цепляющиеся узловатыми корнями за землю, смятые и спутавшиеся ветви, от которых ураган отрывает и уносит бесчисленные листья, темную вздувшуюся реку и маленькую человеческую фигурку, бегущую, чтоб укрыться под навесом, с трудом преодолевая ветер. Хаотические очертания черных, написанных густыми, как бы смазанными пятнами туши крон деревьев и стволов, пригнувшихся к крыше шаткого строения, создают ощущение напряженной тревоги и смятения, охватившего природу. ЭТУ сцену, занимающую лишь небольшую часть свитка, художник делает как бы основным эмоциональным узлом картины, контрастно выделяя темные силуэты деревьев на светлом, чуть тронутым размытыми туши мгlistом фоне воздуха. Переход от первого плана ко второму осуществляется здесь с предельным лаконизмом, лишь посредством воздушной среды.



Ся Гуй. Горные вершины вдали. Лист из альбома. Конец 12 - начало 13 в. Пекин. Музей Гугун.

Иные задачи ставит Ся Гуй в небольшом пейзаже, изображающем высокие горы в тумане и двух; поэтов, ведущих неторопливую беседу на фоне тихой и спокойной природы, где все исполнено гармонии и соразмерно ясному созерцательному человеческому чувству. Разнообразные пейзажи Ся Гуя показывают, насколько широким по сравнению с предшествующими периодами был творческий кругозор художников 12 — начала 13 в.

Перечисленные имена далеко не исчерпывают пейзажистов сунского времени, количество которых было очень велико. Большая часть живописцев, в каком бы жанре они преимущественно ни работали, обращалась и к пейзажу. Также многочисленными были и различные художественные направления Южно-Сунского периода, существовавшие как в Академии художеств, так и вне ее. Некоторые из художников этого времени, будучи

связанными с другим миропониманием, не всегда были последовательны в проведении принципов реалистического восприятия природы. Представителями одного из подобных направлений, оппозиционно настроенными к деятельности Академии, особенно к ее консервативным тенденциям, и непризнанными в официальных кругах, являлись Му Ци и Лян Кай, работавшие в начале 13 в. и примыкавшие к буддийской секте Чань. Эта секта призывала людей к уходу от светской жизни в монашество и проповедовала достижение истинной мудрости путем интуиции и длительного созерцания, приводящего к состоянию забытья и галлюцинации. Однако в основе своей она была весьма близка сунскому неоконфуцианству, являясь проводником и распространителем его идей и во многом сама подчиняясь его учению. Для проповеди созерцания как единственного источника спасения секта использовала всевозможные средства, в том числе и пейзажную живопись. Художники, будучи сами монахами, стремились к постижению внутренней сущности природы путем интуитивного восприятия и занечатлени в максимально лаконической форме тех ее явлений, которые, по их мнению, выражали ее скрытый дух. В своих пейзажах, не выходя за пределы установившихся в сунское время сюжетов, они, преодолевая конкретность и детальность ранней традиционной живописи, впадали в другую крайность — излишнюю эскизность, неясность сюжета, подчас отходя от подлинной природы. Сама идея произведения становилась иной, отвлеченной от конкретного видения мира. Художники изображали обычно далекие, нечеткие, словно тонущие в тумане, расплывчатые и мягкие силуэты гор, пропитанные влагой дали, иногда вовсе не показывая или давая лишь намеками окрестные предметы, иногда, напротив, несколькими беглыми и сильными штрихами создавая динамические и смелые образы. Путем недосказанности они заставляли зрителя домысливать то, что от него скрыто. Наиболее живыми и реалистическими, оригинальными и виртуозными по мастерству являются не столько чисто пейзажные картины художников секты Чань, сколько композиции, связанные с изображением людей, птиц, растений и животных, имевшие, но существу, светский характер. Однако, по мнению самих художников, эти картины имели глубоко символический, религиозный смысл.

Подобные произведения художников секты Чань трудно отнести к какому-либо из определенных жанров в современном их понимании, но восприятие действительности в них весьма тесно связано с природой. Так, на одной из лучших картин Лян Кая изображен поэт Ли Тай-бо, бредущий в поэтическом экстазе с высоко поднятой головой и слагающий стихи (илл. 251). В этом портрете превалирует не конкретное отношение к личности поэта: это скорее широкий символ поэтического вдохновения, символ вольной, не связанной условностями жизни творческой мысли. Лян Кай обрисовывает всю фигуру, окутанную в длинный плащ, и лицо поэта несколькими мазками туши, придавая его образу предельную остроту, лаконичность и обобщенность. Пространство свитка остается ничем не заполненным, благодаря чему фигура движется словно в пустоте. Однако эта пустота приобретает значение пространства природы, в простор которой уходит фигура Ли Тай-бо. Художник заставляет зрителя дополнять образ своей фантазией и воспринять фигуру поэта как образ человека, все мысли и чувства которого связаны с природой.

То же острое и эмоциональное ощущение натуры передается и в картине другого крупного художника секты Чань, Му Ци, изобразившего мохнатую обезьяну, обвившую руками своего детеныша и расположившуюся на вершине старой заросшей лианами кривой и высохшей сосны (илл. 249), или нахохлившуюся птицу на старой сосне (илл. 250).

В целом можно сказать, что пейзажная живопись сунского времени свидетельствует не только о высоком подъеме и большой зрелости китайского средневекового искусства, но и о развитии в нем новых, передовых, реалистических стремлений, связанных уже со

значительно более глубоким осмыслением действительности, чем даже в тапское время. Образ природы в пейзажном жанре 11 — 13 вв. является основным и, по существу, единственным выразителем больших человеческих дум и чувств. В связи с этим меняются и особенности живописного метода. Сравнительно с тайским пейзажем сунский значительно содержательнее, острее по своей эмоциональной выразительности. Строгий отбор главного и связанный с этим особый лаконизм, живописность, тональность и пространственность становятся его неотъемлемыми качествами. Живописи сунского времени доступно решение весьма различных задач — от широкого панорамного восприятия вселенной, от умения с поразительной мимикой запечатлеть грандиозность ее космических масштабов, до лирических, интимных пейзажей, передающих душевные и поэтические человеческие эмоции. Большие и глубокие общечеловеческие чувства в искусстве китайского средневековья нашли свое весьма своеобразное и утонченное выражение через образ природы.

Пейзаж в 11 — 13 вв. прошел сложный путь развития. От эпических и грандиозных образов Го Си нецзян восходит к своей вершине — эмоциональным и лирическим, исполненным глубокого и сильного чувства произведениям Ма Юаня и Ся Гуя, полным реалистического правдивого отношения к природе. Именно эти пейзажи полнее всего и конкретнее раскрыли область человеческих чувств. Однако специфика средневековой идеологии, ограничивающая творческую инициативу человека, не дала развиваться далее этому направлению.

Наряду с пейзажем в сунское время продолжала интенсивно развиваться жанровая живопись. Самые границы бытового жанра расширяются. Это объясняется значительной большей широтой задач искусства, а также общей светской направленностью культуры сунского времени. По существу, жанровый характер приобретают произведения, не являющиеся жанровой живописью») в нашем понимании этого слова, в том числе многие сцены, написанные на религиозные сюжеты, некоторые пейзажные композиции, куда включены фигуры людей, занятых своей повседневной будничной деятельностью, и городские пейзажи, в которые входит показ человеческой толпы на фоне улиц города. Эта общая жанризация и светский характер живописи явились показателями того нового интереса к человеческой жизни, который характеризует культуру сунского времени сравнительно с предшествующими периодами.

В силу ограниченности средневекового мировоззрения китайская средневековая бытовая живопись, как 11 — 13 вв., так и более поздних периодов, в образе самого человека не раскрывает глубокого мира чувств и духовных переживаний, не показывает личности во всей ее психологической сложности. Человеческие эмоции, сфера которых ограничена лишь передачей нюансов настроения, выявлялась системой намеков и ассоциаций, путем правдиво и метко переданных поз и жестов, обрисовкой внешнего характера человека через его действия. Там же, где требовалось передать человеческие чувства с наибольшим обобщением и широтой, художники прибегали к помощи пейзажа или пейзажных мотивов, которые обогащали человеческий образ, сливая его чувства с настроениями природы. Поэтому в сунской жанровой живописи бытовые мотивы часто тесно сплетены с пейзажем.

По-своему осмысливая человеческие типы и характеры, художники все более и более обращают внимание на передачу светской жизни, проявляют интерес к людям в их повседневном быту. Расширяется и изменяется круг персонажей, изображаемых в живописи. Если раньше основными героями являлись знатные женщины, чиновники, ученые, то в произведениях сунского времени в качестве действующих лиц фигурируют также и крестьяне, купцы, ремесленники и т. д. Городская жизнь, показывающая

повседневный быт различных слоев населения, становится одним из популярных сюжетов. До нас дошло сравнительно немного картин подобного содержания. Среди них выделяется написанный художником Чжан Цзэ-дуанем (работавшим в 12 в. в Кайфыне и Ханчжоу) свиток, изображающий многолюдный город Кайфын и его предместья и отличающийся великолепным мастерством, законченностью, грандиозным размахом и стройностью композиции. Картина называется «Праздник Цимин на реке Бяньхэ» и представляет собой очень большой горизонтальный монохромный свиток длиной 5,25 м, шириной 25,5 см (илл. 254 — 255). Сюжетом своего произведения художник выбрал веселый и шумный весенний праздник Цинмин, во время которого в столицу съезжались со всех окрестностей и даже из дальних мест купцы, торговцы, крестьяне и рыбаки со своими товарами. Впервые в истории китайского искусства в таких масштабах дается непосредственный, лишенный условности показ реальной современной жизни, а героем избирается народная толпа. По существу, свиток Чжан Цзэ-дуаня можно назвать пейзажной панорамой города. Однако весь этот пейзаж уже теснейшим образом сплетен с человеческой активной деятельностью. Свиток разворачивается справа налево и начинается с показа видов просторной пустынной и спокойной природы, протянувшейся на далекое расстояние. Сам Кайфын, изображенный в левой части свитка, является кульминацией композиции, средоточием бурлящей и бьющей ключом оживленной, деятельной жизни. Постепенно нарастающее движение словно выливается в могучий поток. Массивные каменные двухэтажные ворота с изогнутой крышей впускают и выпускают грузчиков с поклажей, караваны верблюдов, разносчиков с коромыслами на плечах, прохожих и зевак. За воротами, вокруг городских нарядных зданий, толпятся люди, бегут слуги с паланкинами, едут всадники. Около лавок, на которых четкими иероглифами выписаны все вывески, стоят, ожидая хозяев, распряженные лошади, снуют дети, торгуются покупатели. Однако эту калейдоскопическую смену существующих самостоятельно картин и событий художник с поразительным мастерством включает в общий ритм динамического и бурного бияния жизни. Этому во многом способствует общий колорит чуть подцвеченного свитка, написанного в коричневых, зеленоватых, желтых и бледно-розовых тонах, переходящих один в другой и образующих единою теплого золотисто-коричневою гамму, а также точная и мягкая линия, очерчивающая легким коричневым контуром все силуэты. Художник использует здесь приемы как линейной, так и воздушной перспективы. С одной стороны, разделяя планы пространством реки и поднимая высоко горизонт, он создает традиционную точку зрения сверху, а с другой стороны, умело располагая уходящие по диагонали в глубь города улицы с уменьшающимися домами и фигурами прохожих, достигает впечатления глубины и пространственности уже иными средствами. Пейзаж, то городской, то сельский, сложен фоном этой огромной жанровой композиции, придавая деятельности расположенных в ней людей конкретность и реальность.

В этом своеобразном произведении, где тесно сплетены бытовые и пейзажные мотивы, отражен весьма характерный для сунского времени живой и исследовательский дух искусства, наличествует гораздо большая, чем в предшествующие периоды, демократизация сюжета. Свиток Чжан Цзэ-дуаня дает свое новое образное представление о мире, исполненное правдивости и непосредственной наблюдательности. Здесь еще нет интереса к человеческой личности с ее сложным эмоциональным миром. Однако во всей картине чувствуется глубокий интерес к человеческой жизни и быту, поэтизация активной и действенной жизни города.

В сунское время в области жанровой живописи работало много таких живописцев, которые продолжали развивать уже сложившиеся традиционные черты, идущие от официальной, придворной живописи прошлого. Художники такого рода значительно дополнили и обогатили традиционный репертуар живописных приемов, внося в свои

картины значительные новшества. К этой группе художников принадлежал Су Хань-чэнь, работавший в 12 в. и состоявший одновременно с Чжао Бо-цзюем членом сперва кайфынской, а затем ханчжоуской Академии художеств. Сюжетом его произведений является показ знатных женщин и детских игр. Изображенные им сцены из детской жизни близки к картинам художника периода Южных Танов Чжоу Вэнь-цзюя (работал в 961—975 гг.). Однако его картины отличаются уже рядом новых качеств. Художник не просто фиксирует увиденное; он дает свою личную эмоциональную оценку тем бытовым сюжетам, которые являются его основной темой. Теплота, с которой он изображает детские игры, и интерес к передаче разнообразия человеческих действий, большая правдивость, наблюдательность и юмор в передаче жестов, поз, движений свидетельствуют о новом Этане, который наступил в бытовом жанре в суиский период. Су Хань-чэнь и художники его круга изображают то школьное помещение, где занятия внезапно прервались из-за того, что заснул учитель и дети, воспользовавшись этим, предаются бесконечным шалостям (илл. 256), то игры детей в саду, то продавца сладостей, уговаривающего мальчика купить у него что-либо. Сюжеты их картин, несмотря на некоторую канонизацию и условную стандартизацию типов, всегда разнообразны и поражают простотой, подкупающей жизненностью и остротой наблюдений, внимательное обращение к человеку, умение уловить те качества и черты, которые свойственны детям вообще, вне зависимости от их сословия, большая демократизация сюжетов — говорят о том, что по сравнению с прежними периодами представления художников о человеке весьма расширились.



Возвращение пастуха. Лист из альбома. 11-12 вв. Пекин, Музей Гугун.

Многие художники, работавшие параллельно с Су Хань-чэнем в Академии художеств, являлись выразителями еще более широких взглядов и настроений. В целом жанровой живописи сунского периода присуще стремление к большой простоте, правдивости, отсутствие идеализации в передаче людских фигур и окружающей их обстановки. Примером подобной живописи может служить небольшая картина на шелку «Возвращение с охоты», приписываемая живописцу 12 в. Чжао Ляо-су (илл. 257). Эта, казалось бы, незначительная сцена проникнута большим лиризмом, теплым и мягким чувством, привлекает удивительной естественностью и простотой. Одним из крупных живописцев 11 — 12 вв. был Ли Тан, живший в 1030—1130 гг. и в пейзажной живописи

явившийся предшественником Ма Юаня. Ли Тан, подобно Су Хань-чэню, состоял сначала членом кайфынской, а затем ханчжоуской Академии. К раннему периоду его творчества относятся преимущественно широкие героизированные ландшафты, от которых он постепенно переходит к жанровым композициям. Манера, в которой он пишет свои монохромные картины, отличается легкостью и выразительностью мягких линейных штрихов, нежными размытиями туши, создающими светотеневые объемы и помогающими передать пространство. Все жанровые картины Ли Тана пейзажны. Люди изображаются им на фоне мягкой и ласковой природы. Сюжетами Ли Тану служат сцены деревенского быта. На одной из его картин, названной «Деревенский лекарь», показана расположившаяся под сенью большого пушистого дерева тесная группа крестьян, крепко держащих за руки больного. Доктор с важным выражением заносит нож, собираясь произвести операцию, а сзади него корчится от хохота его слуга. Гротескные фигуры крестьян и комическая фигура присевшего на корточки и страшно кричащего бородатого больного необычайно динамичны. Несмотря на пародийность обликов, движения крестьян схвачены с поразительной меткостью. Вместе с тем вся эта группа теснейшим образом связана с природой. То же можно сказать и о картинах его последователей, а также о произведениях Ли Ди (1100—1107), ученика Ли Тана, где бытовые сцены на фоне природы представляют собой как бы нечто среднее между пейзажем и бытовым жанром, гармонически слитыми и овеянными единым эмоциональным мягким и созерцательным настроением (илл. 248). Жанровая живопись периода Сун, развиваясь параллельно и в тесной связи с пейзажем, становится богаче и сложнее по содержанию.

Тот большой познавательный интерес к жизни, который характеризует культуру сунского времени, проявляется и в изображении человека.

Религиозные храмовые росписи 11—13 вв. в основе близки тапским и продолжают развивать многие уже сложившиеся черты. Буддийские храмы и монастыри, хотя и обладавшие еще значительной властью, не могли уже достигнуть того могущества, которым пользовались в танский период. Многие из них, особенно на севере и в западной части страны, подвергались набегам, были разорены и заброшены. Так, пещеры храма Цяньфодун были покинуты монахами после завоевания Дуньхуана тангутами. Тем не менее на протяжении сунского периода в Цяньфодуне был создан ряд новых росписей, отражавших общий уровень развития живописи. Сцены рая, в которые включены многочисленные жанровые композиции, занимают в основном стены сунских пещер. Жизнь крестьян, ремесленные работы, гончарное производство, архитектурные виды, торжественные выезды, скачки, пейзажи являются основными мотивами, вкрапленными в общую религиозную композицию. Встречаются и самостоятельные многофигурные жанровые сцены, занимающие обширное пространство стены.

Помимо росписей пещер Цяньфодуна значительный интерес представляют памятники культового искусства другого центра китайской культуры, относящиеся к 12—13 вв. и обнаруженные экспедициями русского ученого П. К. Козлова (1907—1901); 1923—1926) в городе Хара-Хото, или Ицзине. Этот город, расположенный на границе пустыни Гоби (провинция Ганьсу), издревле населенный китайцами и переживший различные периоды расцвета и упадка, в 11 в. был захвачен тангутами и до 1227 г., то есть до завоевания его монголами, играл роль одного из административных центров тангутского государства Си Ся. Сохранившиеся в одном из мемориальных сооружений (субургане) этого города многочисленные книги, буддийские иконы, гравюры и рукописи показали, что искусство западной окраины Китая, каковой являлся Ицзин, подобно искусству Дуньхуана, было включено в общий ход развития китайского искусства, являясь носителем тех же художественных тенденций.

Живопись, представленную многочисленными иконами, написанными красками на шелке и бумаге, можно разделить по стилю на живопись китайского и тибетского происхождения. Тангутская живопись тибетского стиля отличается большой консервативностью, что объясняется значительно менее высоким культурным уровнем страны по сравнению с Китаем и связанной с этим застойностью и жестокостью господствовавших в искусстве канонов. Китайские иконы, напротив, характеризуются большой свободой исполнения, мягкостью форм, характерной для живописи периодов Тан и Сун, красотой и выразительностью линий, а также большой пространственностью и отсутствием строгого схематизма в расположении фигур. Композиция китайских икон по сравнению с тангутскими отличается единством и умелым распределением фигур. Лица божеств изображены округлыми, в характерной для 7—13 вв. манере.

Достаточно ясно свидетельствуют об этом и обнаруженные в Хара-Хото портреты чиновников-жертвователей, близкие к аналогичным фигурам из Дуньхуана. Эти портреты по своему художественному мастерству, бесспорно, стоят на одном уровне с высокими достижениями живописи периода Сун. На одном из подобных портретов, написанном на бумаге, изображен чиновник в длинной коричневой одежде (илл. 252) — невысокий пожилой мужчина с согнутой от возраста спиной; лицо его с мягкими коричневыми тенями выражает усталость и большую мудрость. Духовная сила и большая индивидуальность образа в данном портрете поразительны. Темная коричневая одежда с глубокими складками вокруг пояса, обозначенными несколькими штрихами, написанная строго, почти с предельным лаконизмом, позволяет художнику все внимание сосредоточить на раскрытии выразительности человеческого лица и как бы дополняет впечатление суровой простоты этого образа. Портрет чиновника из Хара-Хото отнюдь не случайное явление в сунское время. Наряду с другими жанрами живописи в этот период получает большое развитие и портретное искусство, идущее еще от древних времен.

Портреты сунского времени весьма разнообразны по своему назначению и соответственно по содержанию и форме. Портреты красавиц и знатных женщин, изображенных на фоне пейзажа или дворцового интерьера, скорее являются элементом жанровой композиции и дают лишь внешнюю характеристику, не претендуя ни в какой мере на раскрытие внутреннего духовного мира человека. Фантастические портреты буддийских святых — архатов и прославленных деятелей церкви представляют собой попытку показать своеобразный духовный облик изображенных героев путем гротескного искажения черт лица. Помимо перечисленных имеется несколько других видов портрета. Наиболее значительными из них по художественным качествам и глубине раскрытия человеческого образа являются связанные с заупокойным культом портреты, изображающие реальных людей и написанные на свитках шелка или бумаги.

Теоретическое обоснование средневековой китайской портретной живописи давала физиомантия, или учение о связи форм лица с нравственными качествами и судьбой человека. Будучи идеалистической в своей основе, эта наука, связываясь со средневековой китайской медициной, опиралась и на объективные эмпирические наблюдения над структурой и соотношением черт лица, окраской кожи, пропорциями и т. д. Физиомантия разработала многочисленные способы » законы изображения разных лиц и отдельных черт. В сунское время появляется ряд трактатов, посвященных портретной живописи, в частности трактат поэта, философа и живописца Су Ши.

В китайском портрете сунского времени художник решает ряд определенных конкретных задач, за рамки которых он никогда не выходит. Круг портретируемых лиц всегда одинаков. Достойными портретных изображений считались только лица, достигшие глубоких знаний и мудрости, знатные и благородные, отрешенные от всего будничного и

случайного. -Это требование предъявлялось ко всем портретам в равной степени. Женские портреты так же строги и лаконичны, исполнены такого же величавого и сурового спокойствия, как и мужские, и, по существу, мало чем отличаются от них. Лица и фигуры почти всегда неподвижны. Портретируемые изображаются в фас на нейтральном фоне либо погрудно, либо сидящими в кресле и перебирающими четки. Холодный, пристальный взгляд устремлен вдаль, как бы пронизывая зрителя, углубляется в пространство. Человек изображается погруженным в созерцание, ушедшим в свои мысли. Портретные образы лишены всякого действия. Характерно, что руки, если они не держат четок, изображаются сложенными на груди и спрятанными в широкие рукава. Основное внимание художник сосредоточивает на лице. Оно всегда исполнено значительности и выражает внутреннюю силу, усугубляющуюся внешней сдержанностью, замкнутостью и безучастием портретируемого ко всему суетному и преходящему. Ограниченность китайского средневекового портрета заключается в том, что, раскрывая духовный мир человека, художник мог выявить лишь некое общее душевное состояние, а не определенное реальное конкретное переживание и настроение. В этом проявляется типичное для средневековья отношение к человеку, значительность которого могла быть раскрыта лишь в плане связи человека с возвышенным и потусторонним, путем отрыва его от реальной бытовой среды. Тем не менее и в портретной живописи, даже ограниченной общей условностью средневекового искусства, нашел выражение высокий для своего времени уровень развития сунской живописи.

В прикладном искусстве 7—13 вв. на новой основе возрождаются многие формы и образы Древнего Китая. Однако, несмотря на развитие и продолжение традиций древнекитайского искусства, его значение и функции становятся совершенно иными. Уже ханьское время является неким рубежом, после которого одни виды прикладного искусства перестали играть ведущую роль, а другие начали интенсивно развиваться. Если в Древнем Китае культовые и бытовые предметы стояли на более высоком художественном уровне, чем произведения некоторых других областей искусства, имели часто монументальный характер и глубоко символическое образное содержание, то в послеханьское время ритуальные предметы постепенно теряют свое прежнее значение и грандиозные размеры. Средневековое декоративное искусство более тесно соприкасается с непосредственными бытовыми потребностями человека, соответствует общей более светской направленности искусства.

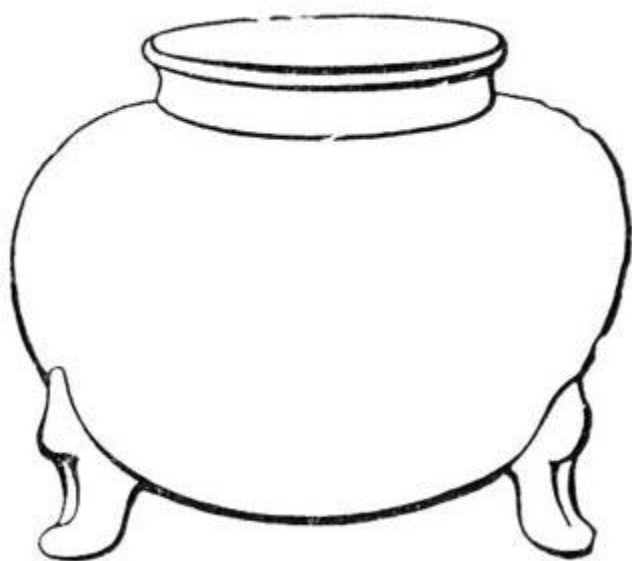
Послеханьских предметов прикладного искусства сохранилось немного. Однако известно, что, несмотря на смутное время, уже в 4—5 вв. н. э. продолжает расширяться производство керамических изделий, а в 6 в. производство керамики достигло значительных размеров. Танский период ознаменовался особенно большим развитием производства керамических и фарфоровых изделий. По сведениям источников, появление близких к фарфору изделий относится еще к ханьскому времени, однако под ними подразумеваются всего лишь предметы из высококачественных сортов глины, носящих одинаковое с фарфором название цы.

Фарфор танского периода обладал уже совершенно специфическими качествами: тонким белым на изломе черепком, звонкостью, гладкостью поверхности и стекловидностью. К этому времени относится и создание многочисленных печей, изготавливающих фарфор, одна из которых, в городе Синчжоу (современный г. Синтай в провинции Хэбэй), поставляла белоснежный фарфор императорскому двору. Летописи сохраняют имена прославленных мастеров, его изготавливавших. Помимо белого фарфора в танское время известен и фарфор, покрытый серо-голубоватой глазурью, предвосхищающий сунские сосуды подобного рода, а также фарфор, покрытый цветными глазурями. Формы танских фарфоровых изделий близки к формам керамики и отличаются большим разнообразием.

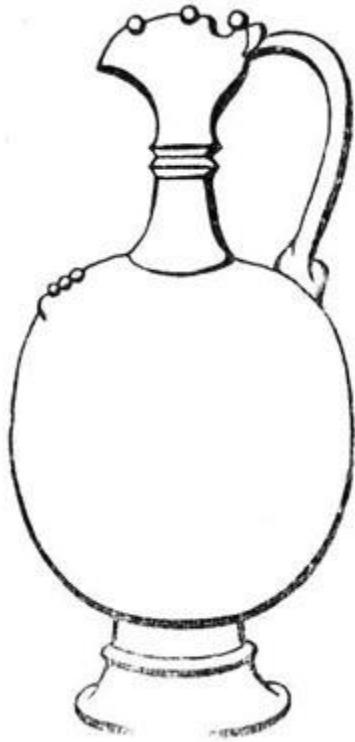
Танские керамические сосуды пользуются большой известностью (илл. 229, 230). Керамику танского времени, как и предметы мелкой пластики, сразу можно отличить от изделий других периодов. Они характеризуются удивительной округлостью, плавностью и пропорциональностью форм. От ханьских их отличают сочная яркость и разнообразие цветных глазурей, совершенство и обилие форм, их особая гибкость и пластичность. Если для ханьской керамики характерны главным образом два вида глазури — зеленая и коричневая, то в танское время их становится гораздо больше. Раннетанская керамика покрывается трехцветными глазурями «сань цай», ярко-оранжевой с зелеными и ясными, как небесная синева, голубыми пятнами, придающими сосудам радостное звучание. В более поздний период в качестве основных красителей чаще всего использовались окисное железо, дававшее глазури различные оттенки коричневых, а также черных и желтоватых цветов, марганцевая руда, дававшая пурпурный оттенок, и другие.

Могущество Танского государства, роскошь двора, широкие торговые связи с различными странами мира порождают стремление к богатству и многообразию утвари. Огромное количество сосудов вывозилось в другие государства. Наибольшее количество танских предметов керамики и других видов прикладного искусства стало известным благодаря раскопкам в Самарре и вблизи Каира. В настоящее время многочисленные образцы этой керамики обнаружены и раскопками, производящимися на территории КНР близ Пекина и на юге Китая. Широкие связи со странами Востока не могли не сказаться и на формах сосудов. Будучи совершенно оригинальными по колориту, они во многом связаны с образцами иранских, среднеазиатских и индийских изделий мотивами орнамента, расположением лепных узоров.

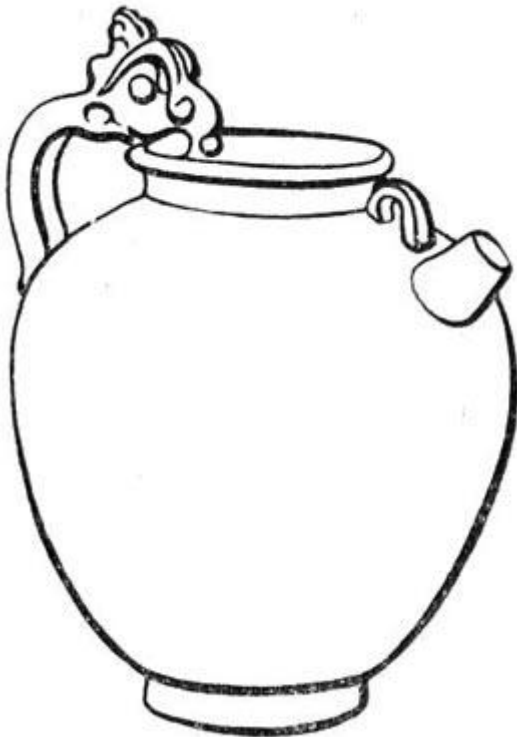
Традиционно китайскими являются идущий еще от древних времен сосуд-треножник, вазы в форме бутылки с расширяющимся горлом, округлые большие, мягкой формы сосуды и т. д. Однако как иноземные, так и собственно китайские формы подчинены общему для танского времени стилю. Зеленые, желтые, белые и коричневые оттенки красок доминируют в орнаменте сосудов, так же как и в расцветке глиняной погребальной пластики. Формы танских сосудов в целом отличаются некоторой тяжеловесностью.



Сосуд танского периода



Сосуд танского периода



Сосуд танского периода

Керамика 11 — 13 вв. значительно богаче, изящней и разнообразнее по формам, чем танская. Яркость керамики танского времени и некоторая тяжеловесность форм сменяются в это время изысканной простотой, нежностью и спокойствием колористической гаммы. По существу, сун-ское время является временем подлинного

расцвета китайского фарфора. Основные места производства керамики сунского времени пользуются всемирной известностью; все печи выпускают фарфор своего индивидуального типа и качества. Многие из центров фарфорового и керамического производства сунского времени сохраняются и впоследствии на протяжении веков, став уже крупными промышленными районами. Из знаменитых гончарных печей можно назвать Динскую керамическую печь, основанную в начале периода Сун близ Кайфына; керамическую печь Жу-яо, построенную в провинции Хэнань; печи Гэ-яо и Лунцюань-яо в уезде Лунцюань провинции Чжэцзян; печь Цзюнь-яо, построенную в Хэнани. Следует также упомянуть построенные при Южных Супах керамические печи Гуань-яо (Ханчжоу), Цычжоу-яо (провинция Хэбэй) и другие.

Объем, форма и внешний вид продукции различных печей весьма разнообразны, так же как и составы глазури и керамической массы. Удивительное благородство, чистота форм и линий, нежность и мягкость колорита, ощущение индивидуальности и неповторимости каждого предмета свойственны в целом фарфору и керамике 11 — 13 вв. Отсутствие стандартизации в технике производства позволяет выявиться в полной мере индивидуальности художника, стремящегося к тому, чтобы фактурные и живописные качества сосудов были раскрыты в полной мере. Цвета сунского фарфора нежны и глубоки, по большей части они однотонны. Танская многоцветность уступает место свойственной живописи сунского времени сдержанности красок. Формы сунских сосудов также крайне просты, однако эта простота является следствием глубокой продуманности и виртуозного мастерства. Многие древние традиционные формы, по-новому использованные, приобретают совершенно иную выразительность и новое значение. Все предметы отличаются совершенством пропорций.

Мастера-керамисты сунского времени являлись такими же поэтами, такими же тонкими знатоками природы, как и живописцы. Стремление к естественности, использованию богатств и красоты самой природы, огромное знание свойств и особенностей материала, в котором они работают, привело к тому, что случайные явления, естественные затеки краски, пятна, неровности поверхности использовались для максимальной выразительности образа.

Одним из наиболее распространенных в сунское время и широко известных за пределами Китая видов фарфора являлся серо-голубой и серо-зеленый. К этому виду относятся сосуды, изготовленные керамическими печами Лунцюань-яо, Гуань-яо, Гэ-яо и т. д., отличающиеся красивыми голубоватыми, сероватыми и зеленоватыми оттенками цветов (илл. 260). Удивительно мягкие, спокойные по цвету серо-голубые и серо-зеленые сосуды подражали полудрагоценному камню нефриту и поражали гладкостью, мягким сиянием словно прозрачных глазурей, осязательной прелестью форм. Блюда с выпуклым рисунком внутри, изображающим дракона или неясный цветок, вазы, покрытые тонкой гравировкой или мягким рельефным орнаментом, туалетные коробки, сосуды самых разнообразных форм и типов изготавливались в этой технике. Мастера использовали многие формы древнекитайской бронзовой утвари. Однако ее геометрические тяжелые и массивные контуры, сложный ритмический орнамент сменяются гладкостью, плавностью, изысканной легкостью общего силуэта. Каждая особенность, каждое новое качество сосудов получало свое поэтическое образное название. Так, например, часто возникающие на селадонах от окисления при обжиге коричнево-желтые полосы у края и у подножия сосуда получили название «коричневый рот» и «железная пята». Сеть мелких трещин — кракелюр, полученных от несоответствия коэффициента расширения при обжиге черепка и глазури, китайскими художниками используется как своеобразный орнамент. Художники путем длительного исследования находят способ создавать самые разнообразные рисунки из кракелюра, благодаря чему поверхность сосуда оживляется,

кажется то оплетенной тончайшими нитями, то покрытой мелким и легким графическим узором.

Другим распространенным в сунское время видом фарфора был Цзюнь-яо, интересный смещением различных глазурей. На голубом фоне мастер располагал неровно затекшие, словно набухающие книзу красно-лиловые пятна, сквозь которые просвечивала голубая глазурь (илл. 259). В этих сосудах особенно видно, что сунских художников интересует уже не четкость и строгая симметрия рисунка, а красота перелива различных тонов, естественность, особая непринужденность, свобода и смелость мерцающего и динамического колорита поверхности. Сосуды имели различное бытовое назначение. Virtuозность мастерства сумских художников проявлялась в изготовлении белоснежных легких и стройных знаменитых сосудов керамической печи Динчжоу. Это были тонкостенные просвечивающие сосуды, на молочно-белый черепок которых наносился топкий гравированный или наклепанный сверху, вдавленный или выпуклый узор, изображающий то пышные цветы пионов, то хризантемы, то самые разнообразные растения. Узор заполнял часто всю поверхность сосуда, отчего она казалась вибрирующей, а иногда вообще отсутствовал, давая возможность особенно ярко выявиться совершенству изящных пропорций, гладкости и пластичности форм и ослепительной белизне фактуры. Изделия Динчжоу-яо предназначались для нужд императорского двора, а потому были редки и особо ценились.

Неповторимым своеобразием отличались керамические сосуды сунского времени, изготовленные в провинции Хэбэй и носящие название Цычжоу. Здесь мастера в полной мере отдали дань тем высоким достижениям в области монохромной живописи и каллиграфии, которыми прославился сунский период. Большие и прочные сосуды с толстым черепком цвета слоновой кости имеют форму высоких и широких бутылей, а также ваз, широких наверху и слегка суживающихся книзу (илл. 258 а). По светлому фону художники наносили в свободной манере черно-белой монохромной живописи густо-коричневый с легкими нюансами или черный сочный и широкий орнамент в виде цветов, рыб, птиц и других животных и растений. Иногда сосуды Цычжоу расписывались и темно-зелеными красками по более светлому фону или черными по темно-зеленому, подчас весь сосуд покрывался глазурью, по которой процарапывался узор (илл. 258 б).

Перечисленные виды сосудов далеко не исчерпывают всех тех форм и техник, которые существовали в сунское время, однако приведенные примеры уже показывают ту новую значительную роль, которую начинает наравне с живописью играть бытовая керамика, тесно связанная с общим уровнем развития искусства единством стиля, богатством и широтой художественных замыслов, свободой и виртуозным мастерством исполнения.

В 7—13 вв. продолжается выделка бронзовых зеркал. Танские зеркала развивают ханьские традиции. Однако они намного превосходят ханьские богатством, разнообразием и пышностью узора. Сама форма танских зеркал становится иной. Вместо круглых ханьских зеркал появляются квадратные или особенно распространенные зеркала в виде многолепесткового цветка. Изменяется и орнамент, приобретая все более живой и светский характер. На зеркалах выпуклым и тонко проработанным рельефом изображаются те же сюжеты, что и в живописи. Стаи воробьев, слетевшиеся клевать спелые фрукты, тонконогие аисты, распахнувшие широкие крылья и свободно расположенные в полете по всему полю зеркала, козы, пасущиеся на лугу, играющие дети, тугие грозди винограда, выглядывающие из пышной лозы, и т. д. Мастерство и правдивость этих небольших бронзовых рельефов необычайно высоки. Бронза уже не является единственным материалом. Часто зеркала выделываются из серебра, иногда покрываются резным тончайшим слоем золота, инкрустируются перламутром и

драгоценными камнями. ЗеРкала являются в это время уже предметами ювелирного искусства с четкой и мельчайшей отделкой каждой детали.

Большим искусством отличается также в танское время изящная мебель, точно пригнанные детали которой соединены без единого гвоздя. Большие и маленькие шкафы темного дерева инкрустировались или имели тончайшую резьбу по створкам. Сами створки прикреплялись к стенкам медными ювелирно выточенными застёжками, теплый топ которых оживлял темный фон дерева. Столы на низеньких ножках инкрустировались драгоценными камнями, перламутром и рогом. Многие столы расписаны по лаку узорами, состоящими из фигурок птиц, животных и растений, и пейзажами.

Музыкальные национальные инструменты цинь и пипа также богато инкрустировались цветочными узорами из камней и перламутра, а также лакировались и расписывались красками. Лак встречается в отделке почти всех деревянных изделий прикладного искусства.

Из камня создавались тонкие и прозрачные нефритовые сосуды, изготавливались различные ювелирные украшения. В танское время выделялись нефритовые блюда с краями, вырезанными в форме лепестков цветка, наподобие бронзовых зеркал. Формы танских нефритов отличаются большой виртуозностью и четкостью. В руках мастеров этот камень, более твердый, чем сталь, и предельно трудный для обработки, становится гибким и послушным. Танские и сунские нефриты строги и сдержанны по рисунку, отличаются гладкостью поверхности и чистотой линий. На каменных сосудах сунского времени узор сосредоточивается подчас в одном месте — у горла, позволяя любоваться гладкостью фактуры самого материала. Мастера 7—13 вв. стремились подчеркнуть в камне его осязаемую округлую поверхность, нежные и мягкие нюансы тонов, то сгущающихся, то делающихся легкими и прозрачными.

Большой известностью пользовались ткани 7—13 вв. Многие из танских шелковых тканей были обнаружены в пещерах Дуньхуана и в ряде других мест, что позволяет судить об их широком распространении. На тканях появляются узоры, изображающие всадников и крылатых грифонов, помещенных в медальоны; само расположение орнамента близко к иранским образцам. Такое освоение чуждых Китаю художественных традиций объясняется как тесными торговыми отношениями танского Китая с Ираном, так и тем, что над тканями работали многие чужеземные мастера. Иной характер имеют сунские ткани, полностью сливающиеся с общим глубоко национальным и своеобразным направлением искусства этого времени.

К танскому периоду относится начало производства нового вида тканей, называемых «кэсы», или в переводе — «резаный шелк». В сунское время эта техника достигла блестящего мастерства. Кэсы отличаются по виду необычайной мягкостью, нежностью, какой-то особенно драгоценной зернистой матовостью фактуры. Процесс производства кэсы происходит следующим образом: на станок натягивается нитяная основа, по которой вручную ткется поперечный узор, а затем отдельно фон. Каждый цвет узора, каждый тон ткется также отдельно, благодаря чему узор как бы слегка отграничивается от фона. Сунские кэсы создавались по рисункам и живописным образцам известных художников и искусно воспроизводили в ткани все тончайшие нюансы и переходы тонов, благородство колорита и рисунка, характерные для живописи. Птицы, присевшие на ветку, цветущие деревья, пейзажи и жанровые сцены, выполненные в мягких серо-синих, голубых, легких розовых тонах, характерны для узоров сунских кэсы, превзошедших собой вышивку этого времени.

В целом прикладное искусство 7—13 вв., отличаясь большой декоративностью, явилось носителем и выразителем тех же высоких эстетических качеств, которые были свойственны живописи и монументальному искусству этого времени.

Искусство конца 13 и 14 века

В конце 13 в. Китай стал центром государства монголов, положивших начало новой династии Юань. Монгольское завоевание прошло по стране как смерч, разрушив города и деревни, нанеся страшный ущерб всему хозяйству и культуре. Огромные пространства земли были захвачены монгольской знатью, сотни тысяч крестьян были обращены в рабство.

Отстранив вначале китайских чиновников от административных должностей, монголы, стоявшие на более низком культурном уровне, вынуждены были вскоре прибегнуть к их помощи для управления страной и даже восстановить систему государственных экзаменов. Китайские феодалы стали сотрудничать с монголами, которые восприняли высокую культуру Китая, целиком подпав под ее воздействие.

Китай в период монгольского господства вновь завязал широкие торговые отношения с западными и восточными странами. Обширность территории, занимаемой монголами, создавала для этого благоприятные условия. Внешняя и внутренняя торговля приобрели небывалые до этого размеры. Купечество становится мощной силой в развитии страны и организуется в гильдии.

В этот период снова отстраиваются и растут города — центры ремесленного производства и торговли.

Однако блеск Монгольской империи был следствием разорения и порабощения крестьянских масс. Хищническое присвоение крестьянских земель резко ухудшило положение крестьянства, привело к опустошению и обнищанию сел и деревень.

Уже в 40-х гг. 14 в. началось значительное антимонгольское движение, превратившееся затем в массовое народное восстание. Среди вождей многочисленных антимонгольских отрядов выдвинулся буддийский монах Чжу Юань-чжан, который, собрав вокруг себя огромное войско, в 1367 г. нанес монголам последний удар, изгнав их из столицы и из всего Китая. В 1368 г. Чжу Юань-чжан в новой столице Нанкине был провозглашен императором уже китайской династии, названной Мин.

Период 13 —14 вв. является, по существу, переходным временем, связующим два разных исторических этапа в истории китайского искусства. Явления, которые наблюдаются в художественной культуре 13 — 14 вв., своими корнями еще тесно связаны со всем предшествующим развитием. Однако уже можно проследить и те черты, которые характерны для культуры Китая позднего средневековья. В основном эти изменения намечаются в области архитектуры, которая развивается довольно интенсивно. В живописи ведущее значение прежних жанров начинает ослабевать, уступая место иным тенденциям.

Основное, что характеризует архитектуру юаньского периода, — это перестройка обширных городских ансамблей, возникших в предшествующие эпохи. Выработанный еще в Древнем Китае план города продолжал в основном сохраняться, но сам облик города видоизменился. Это особенно сказалось в строительстве Пекина (одного из древнейших китайских городов), который при династии Юань приобрел особенно важное значение как торговый и столичный город. Сделав Пекин своей главной резиденцией, хан Хубилай перенес его на 3 км к востоку от старого города, расширил и обнес новыми стенами. Новая столица раскинулась на 60 ли в окружности и, подобно старым городам Китая, имела правильную планировку и широкие прямые улицы. Созданный еще при чжурчжэ-нях остров Цюньхуадао (в нынешнем парке Бэйхай) оказался не на окраине, как это было прежде, а в самом центре. На его территории возвели роскошные дворцы. Именно в этот период Пекин посетил знаменитый венецианский путешественник Марко Поло, восторженно описавший как весь город, так и дворцы Хубилая: «...посредине дворец великого хана... Стены в больших и малых покоях покрыты золотом и серебром, и разрисованы по ним драконы и звери, птицы, кони и всякого рода звери, и так-то стены покрыты, что, кроме золота и живописи, ничего не видно... А крыша красная, зеленая, голубая, желтая, всех цветов, тонко да искусно выложена, блестит, как кристальная, и светится издали, кругом дворца» («Книга Марко Поло», пер. со старофранцузского, М., 1956, стр. 106.).

Основное внимание в это время обращается на светскую архитектуру; культовое зодчество играет значительно меньшую, чем прежде, роль, особенно в связи с утратой ведущего значения буддизма. Сохранившиеся до нас пагоды юаньского времени либо развивают стиль предшествующего периода, либо воспроизводят ламайские бутылеобразные пагоды, так как многие архитекторы, работавшие в это время в столице и других городах, были выписаны из Тибета.

Во время монгольской династии наблюдается некоторая стабилизация и даже архаизация господствовавших ранее жанров и форм искусства, особенно в живописи. Однако непрерывающийся рост городской жизни, антифеодалное движение и появление на общественной арене широких масс горожан приводят в литературе и в искусстве к ряду противостоящих официальным течениям тенденций и направлений. Основным и самым передовым видом искусства в юаньский период становятся театр и драма, зародившиеся и начавшие развиваться еще в сунское время. Театр с его живыми разговорными формами становится наибольшим выразителем народных стремлений. Драматурги, обращаясь к историческому материалу, поднимали в иносказательной форме острые проблемы современности. В живописи юаньского времени тенденции, проявившиеся в драме и народной литературе, воплощались лишь односторонне. В основном свой протест против иноземного владычества художники конца 13 — 14 в. выражали в том, что не желали жить в столице и работать при монгольском дворе. В своем творчестве они обращались к старым сюжетам и образам. Однако если в литературе в уста героев прошлого вкладывались вполне современные и актуальные мысли и чувства то в живописи патристические переживания сказались главным образом в стремлении к изображению родной природы, к лирической тематике, развитой в сунское время. Таким образом, известная архаизация в искусстве юаньского времени была связана с политическими тенденциями.

Крупнейшими пейзажистами 14 в. считались работавшие вдали от столицы, на юге, Хуан Гун-ван, Ван Мэн, Ф Чжень и Ни Цзань. Продолжая развивать традицию сунского пейзажа, который они сами воспринимали как высокое выражение лучших национальных и патристических чувств, пейзажисты 14 в. в то же время отказываются постепенно от его

лирических и возвышенных настроений, от стремления к обобщениям, к большим философским мыслям и темам.

Характерным пейзажистом юаньского времени был Ван Мэн (1309 — 1385 гг.), писавший на длинных свитках пейзажи с бесконечным нагромождением горных круч, поднимающихся к самому небу и заполняющих все поле картины.

Самым лирическим и тонким из живописцев этого времени был Ни Цзань (1301 — 1374), знаменитый как собиратель живописи, каллиграф и поэт. Ни Цзань, живший в числе других живописцев вдали от столицы, составлял также своеобразную оппозицию монгольским завоевателям. Стремление к уединению, к изоляции от общества, лирические грустные и горькие чувства выразились в его пейзажах, созданных им во время многочисленных путешествий по стране. Природа в его картинах, показанная правдиво и тонко, всегда воспроизводится как символ, является выразительницей его личных чувств. Легкая графическая линия, которой написаны его всегда монохромные пейзажи, хрупкость и ясная чистота его картин помогают созданию лирического настроения. Надпись, также выполненная всегда с большим изяществом, непременно сопровождает изображение, сплетаясь неразрывно с общей композицией, которая не мыслится уже вне этого орнамента. В картинах Ни Цзаня нет нагромождения и гипертрофии масштабов, которые можно наблюдать у его современников. Тем не менее они уже представляют собой иное явление, нежели пейзажи южносунских живописцев. Широкий, единый и космический охват природы уже не является целью живописца. Природа в его свитках показана более фрагментарно, детали пейзажа словно разложены на плоскости, что позволяет прежде всего увидеть схему построения всей картины. В связи с этим органическое слияние человека, помещенного в эту композицию, с самой природой уже несколько нарушается. Человеческая фигура, служившая в сунское время проводником основных настроений и переживаний художника и даже словно незримо присутствовавшая в пейзажах Ма Юаня и Ся Гуя, здесь заменяется литературным текстом, поясняющим смысл картины и более органично соединяющимся с общим несколько декоративным характером композиции.

Весьма большое распространение в юаньское время получает так называемая «живопись ученых» — эстетствующее направление, развившееся еще при Супах. «Живопись ученых» культивировала изображение отдельных элементов природы, бамбука и т. д. и ограничивала творчество стремлением к охвату лишь самого узкого и глубоко символического круга явлений.

К числу художников, вернувшихся в столицу и работавших при дворе Хуби-лая, принадлежал один из известных и образованных людей своего времени, поэт и каллиграф Чжао Мэн-фу (1254—1322). Потребности монгольского двора, далекого от утонченности сунской культуры, вызвали иные направления, нежели те, которые можно наблюдать среди южных живописцев. Яркие картины, изображающие цветы и птиц, близкие к танскому времени жанровые композиции, где представлены портреты круглолицых красавиц и придворный быт императоров предшествующих династий, становятся предметом искусства. Чжао Мэн-фу прославился как живописец, виртуозно изображавший лошадей и монгольских воинов в боевых доспехах, на конях. Его картины, яркие, сочные, выписанные с большой четкостью, пользовались популярностью и отличались простотой, доступностью и большой правдивостью образов. Чжао Мэн-фу в своих картинах по большей части использует пейзаж в качестве фона, на котором он с бесконечным разнообразием изображает лошадей в различных ракурсах, плавающих в воде, скачущих на лугу, дерущихся и т. д. (илл. 272, 273).

Повседневность, интерес к показу будничного и обыденного, все более прослеживается и в бытовой живописи 14 в. Так, в жанровых картинах этого времени не только люди изображаются в их повседневной жизни, но божества и небожители начинают показываться в будничной обстановке, характерной для жизни простых людей. Лишение идеализации и наделение человеческими слабостями образов святых к этому времени объясняются все более расширяющимися потребностями демократических слоев населения, ищущими и в искусстве понятных и близких себе образов, а также отсутствием ведущей роли единой религии, как это было в прошлых веках.

В целом живопись юаньского времени еще явилась носителем эстетических установок предшествующих эпох; но в ней уже наметились изменения, которые во всей полноте проявились в живописи последующего периода.

Искусство конца 14 -начала 17 века

Изгнание монголов и воцарение династии Мин привело к укреплению власти китайских феодалов в городе и деревне. Постепенно восстанавливается разграбленное монголами хозяйство страны и укрепляется политическая мощь Китайского государства. Территория империи простиралась при Минах от южной Маньчжурии до Тибета и Вьетнама. Корея также признавала себя вассалом Китая.

15—16 вв. характеризуются ростом и большим строительством китайских городов, расцветом ремесел, мануфактуры и торговли. Существовали как частные мануфактуры, так и крупные государственные, связанные с производством шелка, фарфора и работавшие по заказам двора. Большого развития достигла торговля. Китай приобрел выгодные торговые колонии и стал господствовать на крупных морских путях Тихого и Индийского океанов.

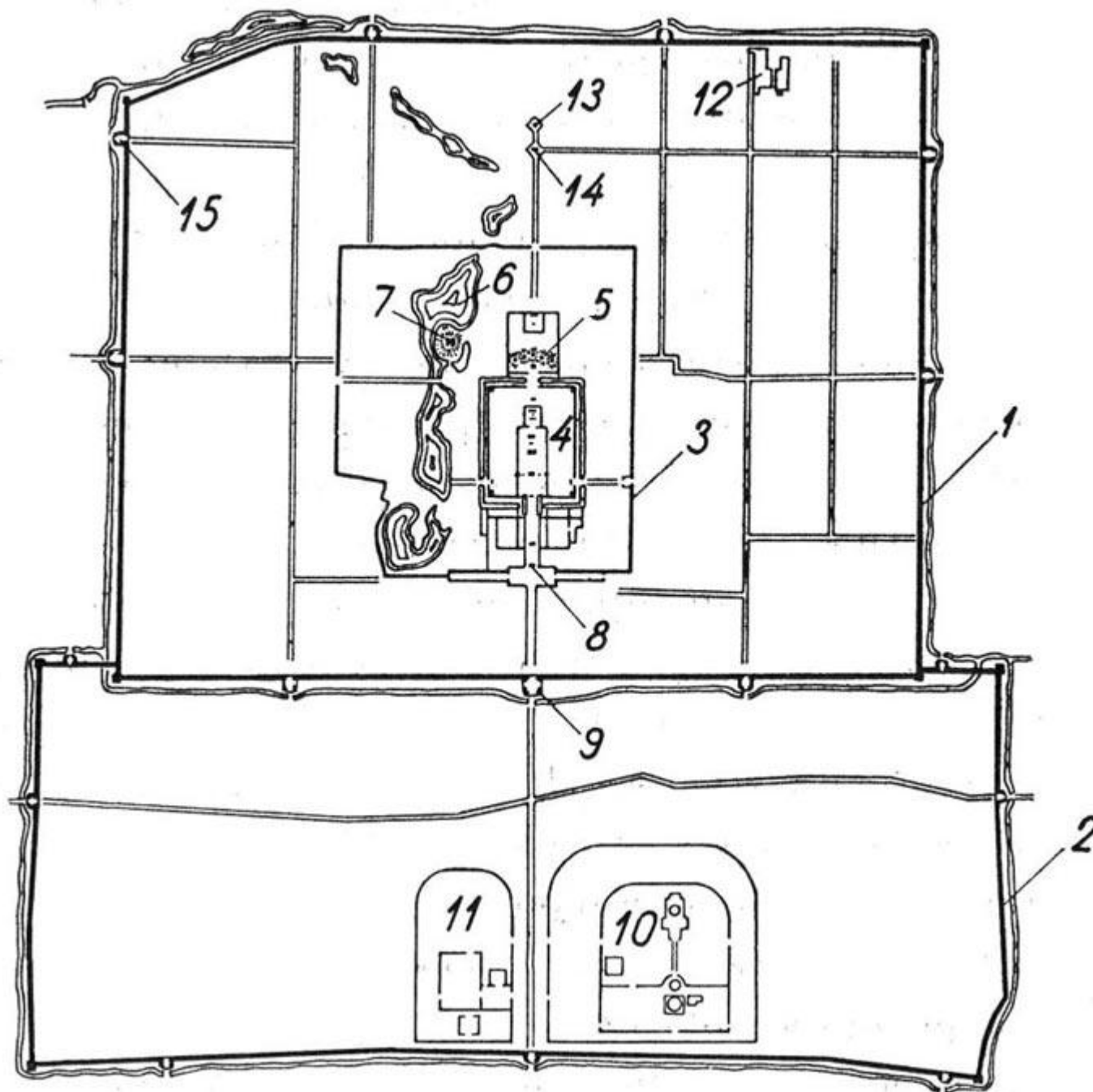
На протяжении 15—17 вв. шла непрерывная напряженная борьба внутри феодального общества Китая. Наряду с развитием мануфактур раннекапиталистического типа в общественной жизни страны продолжали существовать и сохраняться остатки ранних феодальных, рабовладельческих и патриархальных отношений. Тем не менее 15—16 вв. характеризуются уже постепенным разложением устоев феодализма. Вся земля превращается в частные поместья и распределяется между феодалами и императором. Захват земли у крестьян приводил к массовому обнищанию, превращению их в издольщиков, бродяг, обрекая их на голодную смерть. Страна истощалась и внешними войнами, которые велись с монголами и японцами на протяжении 16 в., а в начале 17 в. — с маньчжурами. В 17 в. народные восстания охватили весь Китай, и в 1644 г. восставшие вступили в Пекин. Феодалы, стремясь предотвратить опасность, обратились за помощью к маньчжурам, признав себя их вассалами, и в Китае с 1644 г. установилась власть маньчжурской династии Цин (1644—1911). Феодальная реакция победила.

Острая социальная борьба, заполнявшая всю историю Китая 15—17 вв., нашла отражение и в художественной культуре. В 15—17 вв. новые явления в искусстве, наметившиеся уже в 13—14 вв., проявляются в полной мере. Зарождаются и развиваются иные, чем прежде, виды, формы и жанры изобразительного искусства. Так, религиозная скульптура теряет свое художественное значение, а светская все более приобретает декоративно-прикладные функции в садово-парковых ансамблях. Ведущими становятся бытовой жанр в живописи и книжная иллюстрация, вызванные к жизни растущими потребностями довольно широких слоев городского населения. Огромную роль играют прикладные

искусства, тесно связанные и с архитектурой и с бытом населения, развиваются и многие виды народного художественного ремесла. В целом культура 15—17 вв. представляет собой, несмотря на утрату некоторых высоких достижений предшествующих периодов, весьма своеобразную эпоху в истории китайского искусства, оставившую после себя огромное художественное наследие. К наиболее совершенным произведениям минского времени относятся величественные городские архитектурные ансамбли, по которым и в настоящее время создается общее и незабываемое впечатление о поразительно высоком уровне средневековой китайской художественной культуры.

* * *

Интенсивное строительство в Китае начинается с конца 14 в. после изгнания монголов. Этот период в искусстве, продолжавшийся почти до 18 столетия можно назвать временем большого подъема архитектуры. Зодчество этой поры характеризуют грандиозный и могучий размах, цельность и единство стиля при разнообразии и богатстве замыслов. От этого времени сохранились в первоначальном виде или перестроенными позднее по старым образцам отдельные памятники и даже крупные ансамбли, городские районы. Облик современного Пекина, несмотря на многочисленные изменения, частично сохраняет характер минской архитектуры.



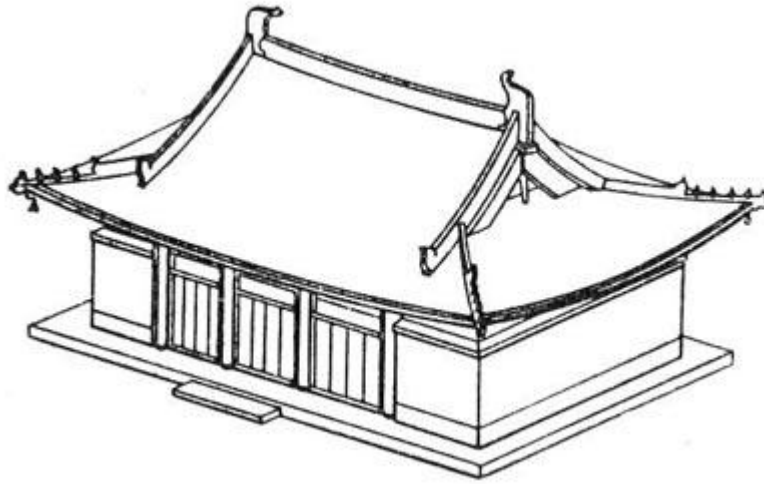
План города Пекина 1. Внутренний город, 2. Внешний город. 3. Императорский город, 4. Императорский дворец. 5. Холмы Цзиньшань. 6. Озеро Бэйхай. 7. Белая пагода 17 в. 8. Ворота Тянь-аньмынь. 9. Ворота Цяньмынь. 10. Храм неба. 11. Храм земледелия. 12. Храм Юлхэгун. 13. Колокольная башня. 14. Барабанная башня. 15. Ворота Сигжимынь

В начале правления Минской династии Пекин был превращен в провинциальный город, а столица была перенесена в Нанкин. Однако уже в 1420 г. Пекин снова становится столицей Китая и получает современное название Бейцзин, то есть Северная столица. В течение 15—16 вв. ведется особенно интенсивное строительство. Стены города вновь расширяются и облицовываются кирпичом, тогда как до этого они были сделаны из сырцово-утрамбованной лессовой глины. В 1552—1566 гг. южные предместья обведены такой же кирпичной широкой стеной и город на юге назван Внешним, или Вайчэн, в отличие от Внутреннего города, который включал в себя всю северную, расширенную при

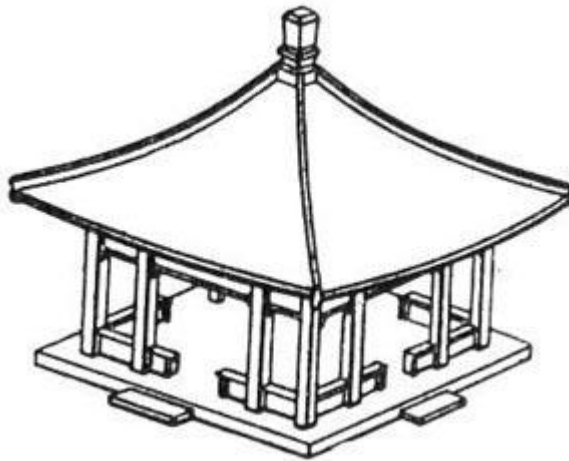
Минах часть города. В центре Внутреннего города еще в 15 в. был сооружен огромный по масштабу императорский дворец с замыкающими его с четырех сторон стенами, многочисленными зданиями, улицами, водоемами, каналами, парками и сложной сетью изолированных друг от друга кварталов. Расположенный, как и все китайские города, по правилам геомантии фын-шуй, то есть древней традиционной, отчасти символической, но в то же время глубоко рациональной системы ориентировки зданий в связи с благоприятными условиями местности, ветров, вод и горных цепей (см. т. I), Пекин и все его основные здания обращены на юг, а центральная ось города проходит с юга на север. Город, густо засаженный зеленью, с многочисленными холмами и парками, с далеких возвышенностей представляется живописно раскинувшимся словно в лесу. Вместе с тем план Пекина поражает своей строгостью, четкостью и правильностью. По центральной оси, длина которой достигала в то время свыше 7 км, расположены основные и наиболее значительные сооружения города. Эта магистраль завершалась Колокольной и Барабанной башнями, расположенными близ северной стены. Кроме того, внутренний город разделен также двумя продольными и тремя поперечными магистралями, соединяющими расположенные в стенах городские ворота. Строгая симметрия и четкость общего плана не вносят, однако, в архитектурный облик Пекина сухости и монотонности. Включенные в общий ритм и тесно связанные со всем обликом города сады, парки и озера подчас не только лишены симметрии, но и намеренно асимметричны и своей живописностью, свободой и естественностью, неровностью поверхности и неожиданными эффектами дополняют общее эстетическое впечатление ансамбля. Те черты, которые наметились в монгольское время и которые, в свою очередь, органически связаны со всем предшествующим опытом градостроительства, здесь обрели свою новую выразительность и изумительную законченность. В Пекине поражают прежде всего грандиозные просторы дворцовых площадей, величие и пространственный размах основных городских ансамблей.

Дух архитектуры минского периода ощущается даже в перестроенных позднее сооружениях Пекина. Они отличаются строгостью, величественностью и благородной простотой форм. Уже при подходе к городу это впечатление вызывают массивные зубчатые стены, одетые серым кирпичом (достигающие в высоту более 10 ж), а также грандиозные по размерам квадратные и прямоугольные в плане очень широкие крепостные башни, служащие въездами в город (илл. 261).

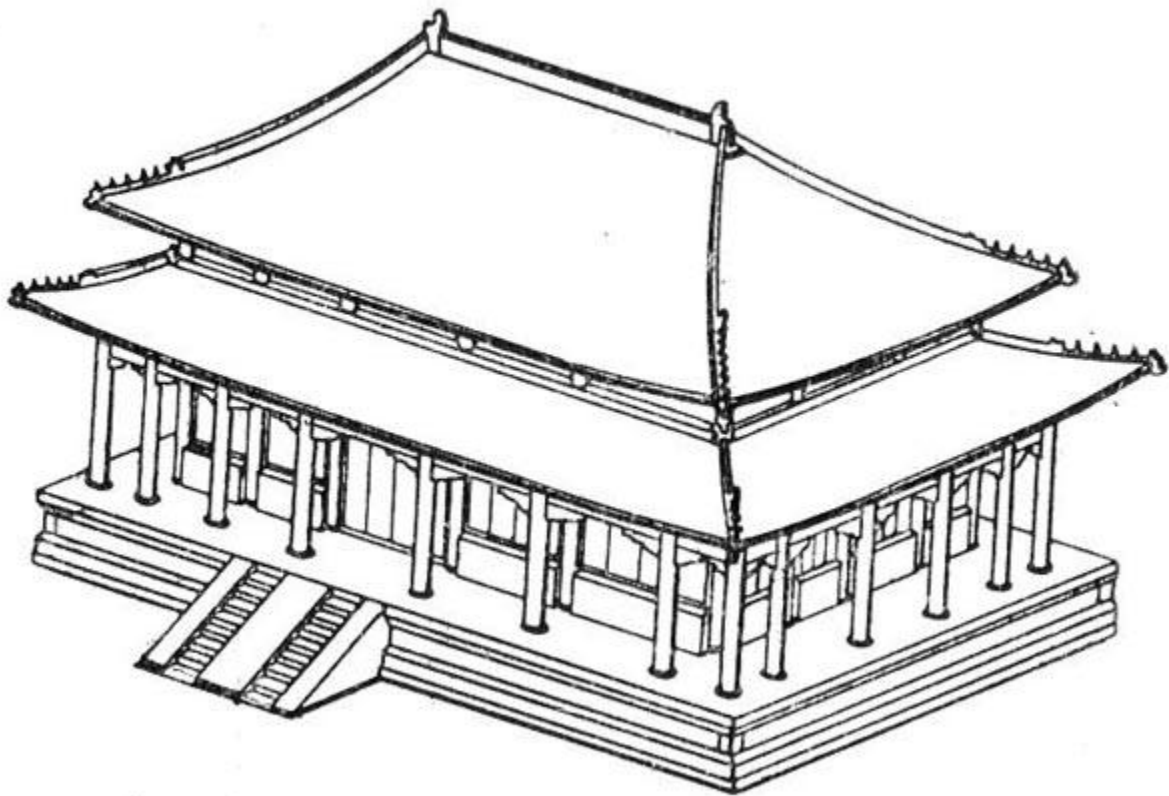
Центральное сооружение Пекина минского времени — императорский дворец Запретный город — очень органично включено в ансамбль города. С холмов Мэй-шань (современный парк Цзиньпань) видны постройки, образующие основную магистраль дворцового комплекса, и хорошо ощущается общий динамический ритм, созданный повторением то высоких, то более низких зданий, увенчанных то одной, то несколькими словно взлетающими и опускающимися глазурированными золотистыми черепичными крышами, гибкие и пластические линии которых беспрерывно повторяются в различных сочетаниях и вариантах.



Дворцовая постройка Пекина.



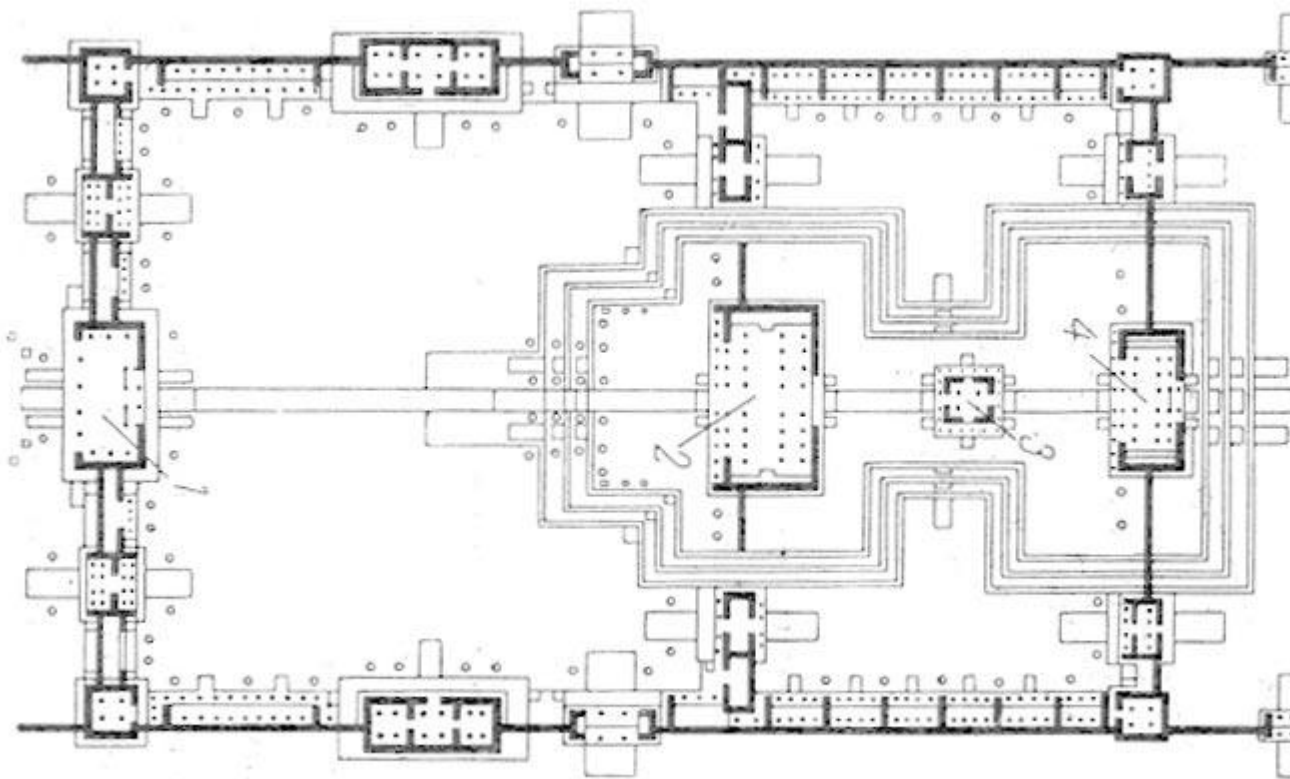
Дворцовая постройка Пекина.



Дворцовая постройка Пекина.

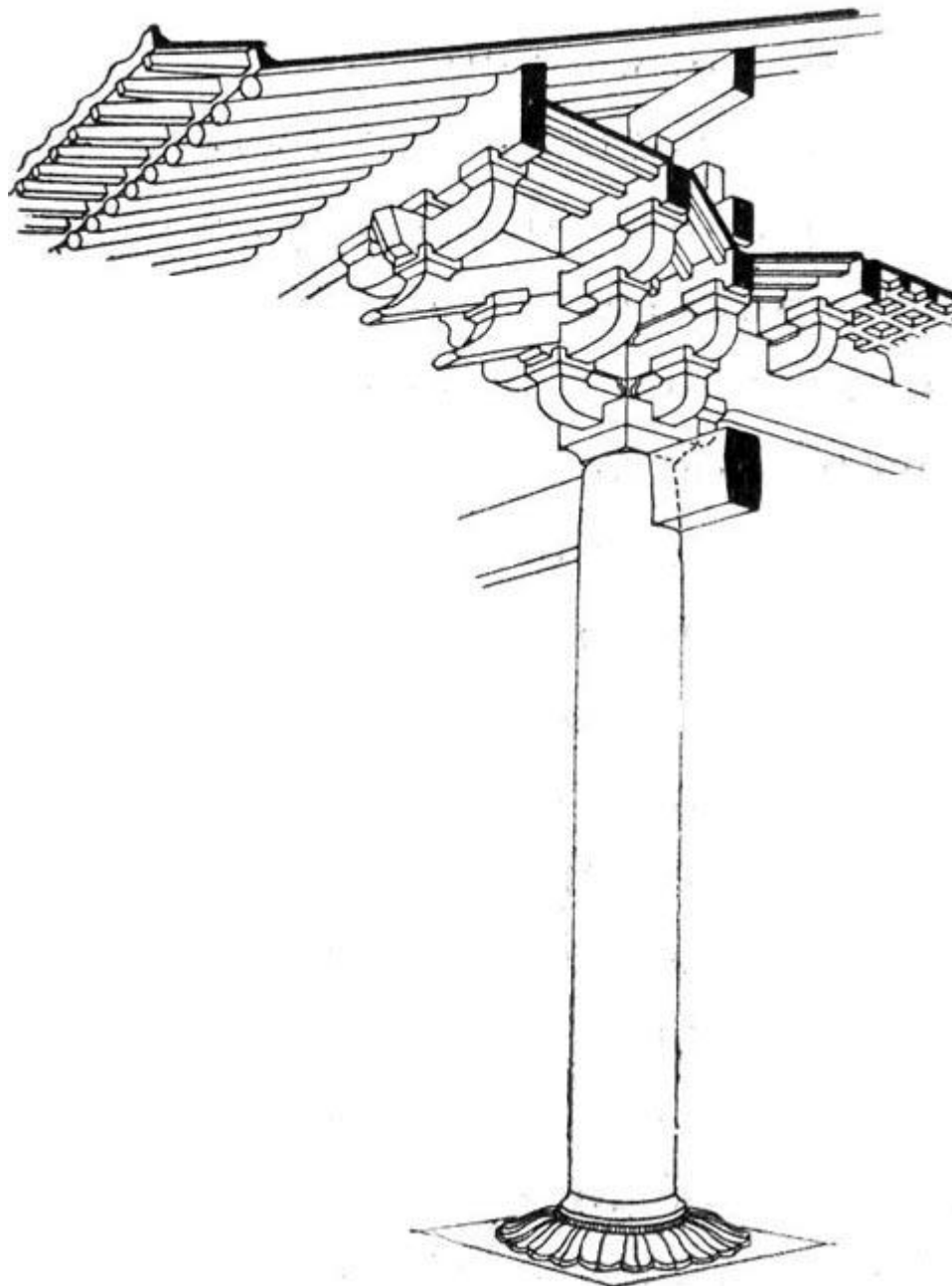
Однако лишь войдя внутрь дворца, можно в полной мере воспринять его масштабы. Дворец имеет три продольные оси: основную центральную, по которой расположены главные административные сооружения, и две боковые, где расположены менее значительные здания. Кроме того, существовало деление на внешнюю и внутреннюю части. Внешняя являлась более парадной; внутренняя, включавшая комплекс жилых помещений, была более интимной. В настоящее время собственно минских помещений во дворце осталось немного, так как основная часть дворца во время различных пережитых страной потрясений была сожжена. Многие сооружения были восстановлены уже при Цинской династии. Однако общий величавый и простой дух архитектуры 15 — 16 вв. сохранился до сих пор. Ворота имеются в каждой из четырех стен дворца, но главный вход расположен с юга. Обширное пространство разворачивается перед взором тех, кто, пройдя ворота Тяньаньмынь и Умынь, вступает в зону бывшего императорского дворца. Огромная выложенная крупным светлым кирпичом площадь, пересеченная полукругом канала, обрамленного мраморными перилами и мостами, разворачивает свое сказочное величие (илл. 262, 263). Прямая и ровная белая дорога, мощенная большими плитами белого и светло-серого гранита, ведет к следующим воротам уже не крепостного, а дворцового типа. Пространство площади замкнуто боковыми длинными помещениями и стеной с тремя зданиями ворот, из которых центральное — Тайхэмынь — является самым крупным на площади сооружением, открывающимся перед зрителями. Каждое сооружение перекрыто крышей, а центральные ворота — двумя. Кроме того, здания ворот приподняты семиметровой белоснежной каменной террасой с лестницами и резными белыми пандусами и тем самым как бы вознесены над площадью. За первой площадью следует вторая, завершающаяся дворцовым сооружением Тайхэдянь (Зал высшей гармонии) (илл. 264), где император устраивал основные приемы. Тайхэдянь (общей

высотой 42 м) расположен на главной оси и, так же как и вся площадь, представляет вариант первого ансамбля. Однако белокаменная платформа, на которой помещено здание, служит базой и двум другим сооружениям, что вносит в ритм ансамбля большое разнообразие. Постройки дворца, расположенные по главной оси, состоят из отделенных друг от друга стенами и воротами комплексов, сгруппированных каждый раз по-новому и в то же время подчиненных строгой логике единого архитектурного замысла. Светлые, золотистые изогнутые двойные крыши, кажущиеся издали легкими колонны, белоснежные резные перила террас облегчают общий силуэт зданий. Внутри разделенное только колоннами пространство воспринимается во всем его огромном масштабе. Потолки, сохранившие облик минского времени, декорированы узором из плоских кассет, в каждой из которых вписан круг с изображением дракона.



Императорский дворец в Пекине. План центральной части: 1.Тайхэмынь. 2.Тайхэдянь.
3.Чжунхэдянь. 4.Баохэдянь

Колонны наверху увенчаны заменяющими капители деревянными резными кронштейнами — доу-гунами, развернувшимися в обе стороны наподобие крыльев. Тяжелые и массивные доу-гуны сунских зданий в минское время сменяются более мелкими, дробными, со сложной и богатой декорировкой. Сама роль доу-гунов в конструкции становится в это время значительно менее важной.



Доу-гун

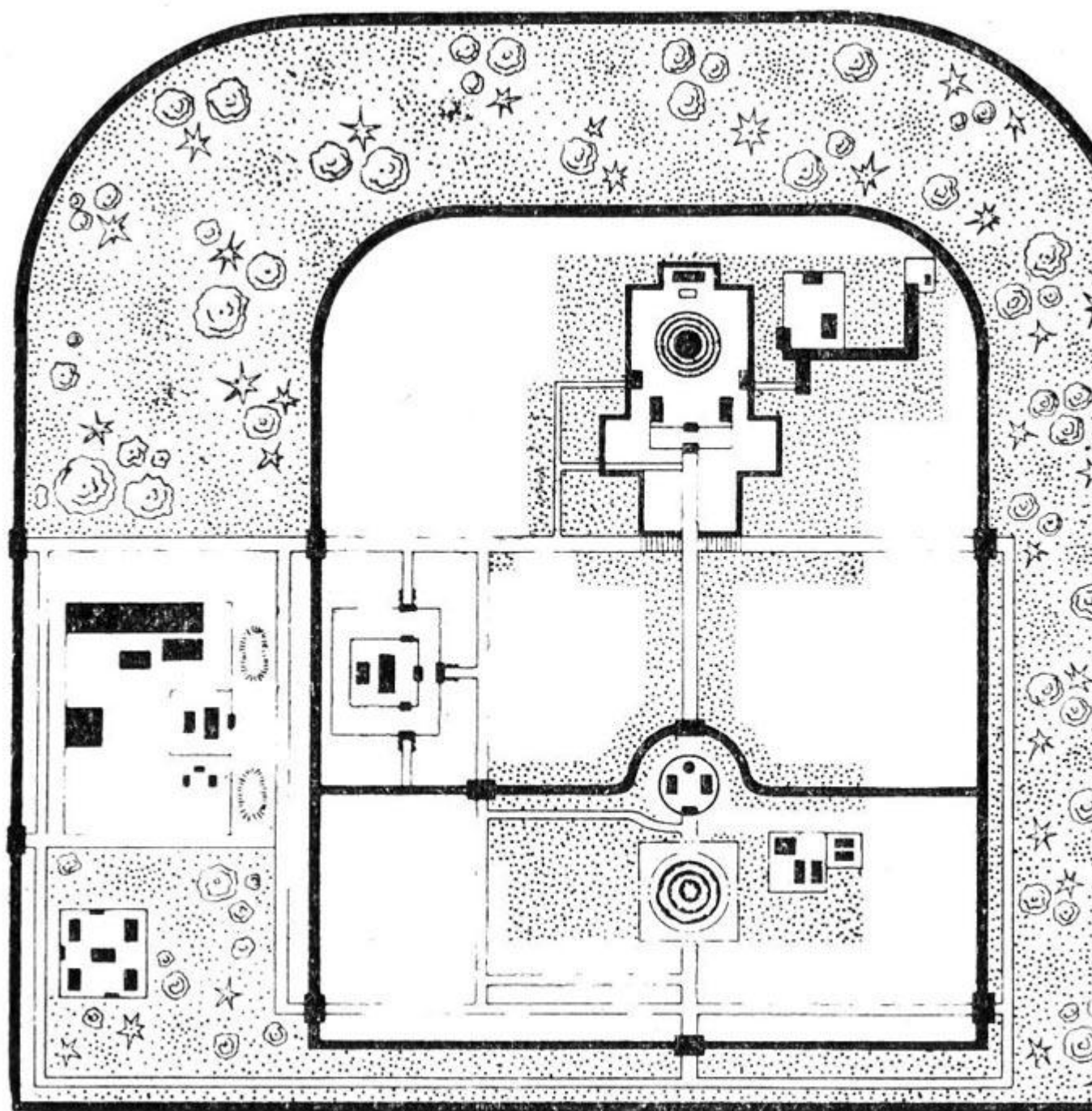
Перед основными зданиями императорского дворца на площадях симметрично расположены декоративные скульптуры каменных или бронзовых львов, курильницы, а также большие бронзовые чаны. Эти декоративные элементы вместе с резным мрамором лестниц и живописным орнаментом зданий имеют прикладное декоративное значение в общем архитектурном ансамбле. Расположенные на боковых магистралях дворца постройки и дворы имели менее парадный, более интимный характер. Дворы обсажены хвойными или лиственными деревьями, зелень которых подчеркивает поэтичность, живописность и декоративность архитектуры. Боковые апартаменты, связанные рядом бесконечных коридоров, составляют целые лабиринты. Цепь дворов, садов, площадей и зданий представляет в ансамбле дворца бесконечную смену зрелищ. Стены коридоров, перекрытые крышами, украшены рельефными медальонами из глазурованной керамики нежно-зеленых, сиреневых и желтых оттенков. -Эти узоры оживляют однообразную поверхность красных стен. Однако орнамент в архитектуре минского времени играл в целом еще очень подчиненную роль. Сдержанность и монументальная строгость форм были доминирующими.

Грандиозными являлись и сады Пекина, расположенные на холмах Мэйшань, а также рядом с искусственно вырытыми почти в самом центре Пекина большими и полноводными озерами. При Минах императорские дворцы, принадлежавшие в прошлом монголам, были снесены и на искусственной горе современного парка Бэйхай воздвигнуты новые дворцы с широкими лестницами и бесчисленными беседками, соединенными лабиринтами извилистых подземных и наземных проходов между причудливыми глыбами привезенных с юга камней тайхунш. В дворцовых парках минского времени эстетические качества архитектуры неотъемлемо связаны и чрезвычайно продуманно соединены с живой природой, приобретающей здесь грандиозный, роскошный и пышный характер. Сады и парки поражают взор своими масштабами, разнообразием, крутизной гор, широтой открывающихся просторов, блеском и декоративной яркостью черепичных кровель и анфиладами Зданий, лестницы которых словно стекают с гор широким потоком. Руками умелых мастеров-художников природа как бы вписана в общий архитектурный замысел города.

Монументальный характер приобретают культовые памятники минского времени, имеющие уже иной характер, нежели предшествующие. Одним из главных храмовых комплексов Пекина является расположенный в южной части города ансамбль Храма неба, связанного с древнейшими религиозными обрядами китайцев, почитавших небо и землю как дарителей урожая. Храм неба был построен в 1420 г. по образцу храма минского времени в Нанкине. После пожара в 19 в. он был восстановлен по первоначальным чертежам, сохранив целостность и величие первоначального замысла (рис* на стр. 396). Как и всякое крупное сооружение минского времени, Храм неба представляет собой комплекс заключенных в стенах зданий, дворов и зеленых насаждений, раскинувшихся на весьма значительном пространстве (площадь, занимаемая храмом, равняется приблизительно 279 гектарам, а окружность его внешней стены достигает 6,5 км). Сразу за воротами внешней стены начинается густой лес из могучих темно-зеленых кипарисов и кедров, сквозь который пролегает вымощенная камнем прямая дорога. Перпендикулярно этой дороге на трех- и четырехметровом возвышении проходит соединяющая главные сооружения храма так называемая Дорога духов, выложенная очень светлыми серыми каменными плитами (илл. 267). Зрителя, поднявшегося на эту дорогу, поражает картина внезапно открывшегося перед ним величия пространства. Дорога духов с двух противоположных концов замыкается простыми по силуэту кирпичными трехарочными воротами, за которыми помещаются с севера — Циняньдянь (Храм богатого урожая), самое высокое сооружение ансамбля, с юга — Хуанцзюнь (Храм небесного величия) и Хуанцзю, мраморный Алтарь неба, построенный в 1530 г. Все основные постройки имеют круглую форму, символизирующую небо, а замыкающие их стены — квадратную, символизирующую землю. На пути к самому большому храму Циняньдянь следом за первыми воротами вырастают повторяющие их силуэт, но большие по размерам вторые. Этот ритмический мотив повторения одних и тех же форм в различных размерах и вариантах, встречающийся во всех комплексах минской архитектуры, в Храме неба проявляется особенно наглядно. Циняньдянь расположен посреди мощенной камнем просторной квадратной, окруженной стенами площади, на которой он высится, как сияющий остроконечный холм (илл. 266 а). Широкая белая с резными перилами мраморная терраса, служащая ему основанием, сама состоит из трех ярусов, расположенных концентрическими кругами. Круглое в плане, с тремя коническими крышами здание храма (высотой 33 м) воспроизводит и завершает тот нарастающий ритм, который ощущается в его ступенчатом основании. Четкая и спокойная линия силуэта придает всему облику храма благородство и сдержанную простоту. Очень темная, сияющая на солнце синяя черепица его крыш, мягкий, густой и спокойный темно-красный цвет стен и белоснежная терраса делают необычайно богатым, радостным и праздничным весь вид здания. Внутреннее пространство кажется большим, так как, не будучи ничем

ограничено, оно устремлено ввысь, подчеркивая и изнутри мягкий и плавный взлет всего здания кверху (илл. 265). Снаружи тройные крыши создают иллюзию нескольких этажей, внутри же это ощущение сразу исчезает. Высокие круглые массивные колонны поднимаются вплоть до стен второго яруса, откуда кверху начинает восходить ступенчатый многогранный свод, постепенно суживающийся и завершающийся почти плоским куполом. И колонны и опорные балки придают Зданию большую нарядность. Плафон купола разделен радиально кассетами и увенчан в центре рельефным изображением дракона. Переходы от яруса к ярусу отмечены и снаружи и изнутри системой доу-гунов. Таким образом, конструктивные особенности выявлены со всей очевидностью и использованы в качестве декоративных мотивов. Храм Хуанцунгой, находящийся по другую сторону Дороги духов, повторяет в меньших масштабах храм Циняньдянь. Он расположен на круглой мраморной террасе, однако имеет всего одну круглую синей черепицей коническую крышу. В самой южной точке храмового комплекса находится завершающий его Алтарь неба, который представляет собой грандиозную террасу, окруженную двумя стенами — наружной квадратной, символизирующей землю, и внутренней — круглой (диаметром 67 м.), как и сам алтарь, являющейся символом неба.

Алтарь и его стены воспринимаются как единый, архитектурный ансамбль (илл. 266 б). Несмотря на то, что это необычное сооружение состоит только из стен, входов и центральной террасы, оно производит огромное эмоционально-художественное впечатление. Грандиозность этой архитектуры построена на умелом ритмическом оформлении и организации пространства при содействии и использовании естественных форм природы, вне которой не мыслится китайский архитектурный ансамбль. Четыре дороги, начинаясь от середины наружной квадратной стены, подводят к четырем лестницам, которые как бы скрещиваются на вершине алтаря. Стены в местах прохождения этого пути прорезаны легкими белокаменными воротами. Восемь тройных резных ворот ведут к белокаменному алтарю, тройная круглая терраса которого сложена из мягкого, похожего на мрамор, искрящегося на солнце известняка. Вход по лестницам на вершину алтаря очень пологий, так как каждый из трех ярусов имеет широкую обходную площадку. Сверху открывается необычайно красивый вид. Человек, стоящий в центре алтаря, окружен плавно и мягко спускающимися широкими и динамичными концентрическими террасами и лестницами. Спокойное, ясное и плавное величие, торжественность и сверкающая чистота цветов свойственны в целом всему ансамблю Храма неба.



Храм неба в Пекине. План.

Масштабы и характер строительства 15—17 вв. ощущаются и в другом своеобразном архитектурном ансамбле — комплексе погребений императоров Минской династии, насчитывающем тринадцать гробниц, возводившемся на протяжении всей трехсотлетней истории династии Мин (монументальный ансамбль погребения первого императора был основан в Нанкине). Эти погребения расположены у подножия высоких хребтов гор Тяньпоушань (Горы долголетия) в 50 км севернее Пекина и раскинулись на широком пространстве, выделяясь на фоне суровых, лишенных растительности северокайтайских гор как ряд зеленых оазисов. Гробницы начинали строить по восшествии на престол императора, для чего привлекались лучшие архитекторы и строители. Самой значительной, хорошо сохранившейся до наших дней гробницей является могила Чанлин — погребение императора Юн Лэ (1403—1424). Все остальные меньше по размерам

погребения были выстроены по типу этой самой первой гробницы и группируются вокруг нее. За несколько километров до гробниц возвышается большая пятипролетная белая арка шириной 30 м и высотой 15 м (илл. 268), являющаяся первым звеном ансамбля. Эта арка очень тонко связана с окружающим ландшафтом; ее высокая центральная часть проектируется на горный хребет, а две маленькие горные вершины видны по обеим сторонам от нее. Таким путем архитектор как бы вовлек в свой замысел огромное пространство природы, окружающие горные кручи и долины. За вторыми, крепостного типа, воротами начинается простирающаяся на 800 м Дорога духов, по бокам которой помещены двадцать четыре фигуры животных, изображенных попарно друг против друга (илл. 270. 271), а затем двенадцать величественных фигур людей, стоящих также в неподвижных позах и олицетворяющих собой основные силы феодального общественного порядка. Сами фигуры, выполненные в обычных традициях скульптур, обрамляющих Дорогу духов, несколько грубоваты. менее мягки и пластичны, чем тан-ские, но они воспринимаются не столько порознь, сколько в целом ансамбле, построенном на волнообразном ритме повторяющихся скульптурных групп. Аллея фигур подводит к резным белым воротам, за которыми начинаются собственно погребальные постройки гробницы Чанлин, состоящие из ряда замкнутых стенами, расположенных по одной оси зданий: ворот, храма предков и башни со стелой, где написано имя императора, и погребального круглого холма, под которым находится выложенный из светлого камня подземный дворец. Входы в это монументальное подземное помещение были тщательно замурованы (*Подземный дворец впервые был вскрыт китайскими учеными в 1958 г.*). Строгие и величественные постройки, окруженные густой зеленью огромных белоствольных сосен и кипарисов, воспринимаются как место уединения, тишины и покоя. Расположение, орнаментация и символика зданий, а также весь их монументальный мягкий и возвышенный образ тесно связаны с природой. В ансамбле погребальных сооружений Чанлин постепенность перехода от более легкой к более монументальной архитектуре ощущается, начиная с первых ворот, лишенных стен и опирающихся только на столбы. Пройдя их, зритель видит большой деревянный Храм величия и благоденствий, внутри которого располагается 60 огромных круглых колонн (10 м в высоту и более метра в диаметре), сделанных каждая из одного ствола твердого кедра, тогда как обычно в китайской архитектуре колонны строились из ряда скрепленных друг с другом столбов, покрытых сверху слоем обмазки и лаком. Величина и просторность внутреннего пространства здания соответствуют спокойному величию его внешнего вида (илл. 269). Среди леса гладких колонн в огромном почти пустом помещении зритель еще больше проникается ощущением величия этого места. Когда же он выходит в сад, расположенный за храмом, и видит в густой зелени уходящую вверх массу каменной башни, перед которой высечены также из камня жертвенные сосуды и курильницы, это ощущение возвышенного покоя усугубляется. Такое постепенное нарастание зрительных и эмоциональных ощущений, присущее лучшим произведениям архитектуры минского времени, проявляется в этом гигантском комплексе особенно остро. Суровой монументальностью отличается и каменная архитектура погребения, выстроенного еще в конце 14 в. близ Нанкина для первого минского императора.

Однако не все зодчество минского периода отличается строгой и суровой простотой. В садово-парковой архитектуре, особенно южных городов, допускался значительно более вольный, живописный стиль, чем в архитектуре столичных ансамблей. Так, например, сады минского времени в городах Сучжоу и Ханчжоу представляли собой уже не широкие и грандиозные парки Пекина, а целую сеть маленьких садов, соединяющихся затейливыми коридорами, куда выходят небольшие павильоны с окнами, украшенными разнообразными фигурными решетками (илл. 283). Уже сама сложность плана садов, бесконечное обилие декоративных мотивов, круто изогнутые концы крыш, как бы парящих над легкими колоннами павильонов, свидетельствуют об иных, нежели в

столичной архитектуре, тенденциях. В целом архитектура минского времени вплоть до конца 17 в. представляет картину большого подъема и развития многочисленных видов и форм зодчества. Все те качества, которые подготавливались и накапливались веками, весь огромный строительный опыт проявляются в минское время в создании удивительных и совершенных по своей продуманности архитектурных замыслов и форм. Важной особенностью минской архитектуры является ее ансамблевый характер, при котором каждое здание мыслится не отдельно существующим, а как часть комплекса. Отсюда вытекает строго продуманное стилистическое и масштабное единство всех сооружений и удивительная гармоническая цельность всего вида города. Китайские зодчие решают проблему объединения огромных масштабов крайне простыми средствами. План города и план отдельных городских комплексов почти едины и сводятся к простым геометрическим, почти всегда правильным архитектурным формам. Силуэт и форма каждого здания также просты и отличаются большой тектоничностью. В китайских постройках минского времени господствует сдержанность, геометрическая продуманная четкость в соотношении несомых и несущих частей, а также в соотношении конструкции и декора. Декор, несмотря на свою интенсивность и стремление к синтетическому слиянию с конструктивными Элементами здания, введен умеренно; в основном преобладают спокойные линии и простые объемы.

Строительные материалы распределяются, так же как и декор, с большим тактом, чтобы не подавить, а выявить основу архитектуры здания. Полихромия понимается не в узких масштабах декора, а как фактор оформления ансамбля в целом, как средство создания впечатления единства архитектуры. Величие, грандиозность и великолепие монументальной архитектуры минского времени определялись высоким мастерством планировки, строгой логикой и вместе с тем свободной композицией форм. Эта свобода достигалась глубоким пониманием связи архитектурного образа с природой, умелым соединением ансамбля с окружающим ландшафтом.

* * *

Культура 15 — 17 вв. необычайно остро отражает сложность и противоречивость своего времени, той своеобразной исторической обстановки, в которой ей пришлось развиваться. Ослабившие страну многочисленные войны, а также усиление феодальной реакции тормозили ее развитие. Однако, с другой стороны, усиление классовой борьбы, бурное развитие городской жизни и городского сословия, пробуждение национального сознания широкой массы населения вызвали в литературе и некоторых видах искусства значительный рост народных и демократических тенденций, которого не знала еще предшествующая история Китая. Роль и значение человеческой личности, интерес к быту и повседневности, отстаивание человеческих прав и свободы чувства выступают весьма ярко в литературных и даже живописных произведениях.

Острая классовая борьба, принявшая в 15 — 10 вв. весьма значительные размеры, выражалась, в частности, в том, что ряд прогрессивных ученых выступали против существовавших политических и государственных порядков, а также правил в области науки, требовали значительной реорганизации в этих областях. В это же время в стране стали выдвигаться требования об отмене схоластического конфуцианского образования, которое в связи с вновь укрепившимся неоконфуцианством приняло особенно реакционные и рутинные формы. Ученые выступали против религии и мистики, усилилось значение материалистической философии.

Сложная историческая обстановка минского времени наложила отпечаток на различные области культуры. Литература этого времени имеет противоречивый, двойственный

характер. Усилилась канонизация форм языка и литературных образов. Поэзия минского времени теряет ту значительную роль, какую играла в предшествующие века. Однако наряду с традиционными и официальными формами литературы в минское время получает развитие и другая линия, связанная с народом и его потребностями. Достигшая еще при монголах значительного расцвета драма приобретает в минское время еще большую популярность. Появляются и многочисленные формы рассказов, новелл, а также исторические романы, приобретшие мировую известность.

Живопись 15—17 вв. отразила те же противоречия, что и литература, во многом близкая ей. Она уже не имеет того единого органического и цельного характера, который свойствен искусству предшествующих периодов. Те качества, правила и традиции, которые были некогда столь передовыми, становятся тормозом на ее пути. Искусственное сохранение и консервирование старых образов и методов, утративших уже к этому времени свое прошлое живое и прогрессивное содержание, является своеобразной формой борьбы феодальной реакции, старающейся сохранить таким путем уходящее могущество. Минские императоры, вновь возродившие при дворе Академию художеств, привлекают к себе многочисленных художников, ставя перед ними задачу «возродить золотые дни Таиской и Сунской династий». Ни одна эпоха до этого не оберегала с такой ревнивой тщательностью традиции и достижения прошедших веков. Художники были скованы, как никогда, бесконечными предписаниями тем, сюжетов, методов работы и т. д. Каждое отступление от требуемых норм влекло жестокие взыскания.

Дун Ци-чан (1555 — 1636), государственный деятель, художник, каллиграф и критик, с наибольшей полнотой выразивший ретроспективный дух своего времени, создал большое количество критических статей о настоящих и прошлых направлениях в искусстве. Он писал: «В живописи главное — знакомое. .. Изображая просторы, нужно подражать Чжао Да-няню, для гор и обрывов моделью должен служить Цзян Гуан-дао. Для общего контура пользуйся способом «растрепанной конопли» (образное название штриха) Дун Юаня или стилем точек пейзажей Сяо Сяна. За контуром дерева обратись к Дун Юаню и Чжао Мэн-фу. Так как Ли Чэн писал иногда в блеклых зеленых и синих тонах, а иногда простой тушью, ему можно подражать в обоих стилях».

Открытия, сделанные мастерами прошлого, воспринимаются как раз и навсегда данные схемы и в таком восприятии теряют свою непосредственную связь с живой жизнью. Для художников становится обязательным умение владеть не одним, а всеми стилями, стилем любого художника прошлого.

Однако, несмотря на эти тенденции, даже в официальной живописи минского времени можно проследить пробивающееся сквозь омертвевшие схемы живое восприятие действительности. Многие мастера, подражающие живописцам прошлого, не слепо копируют их произведения, а вносят в них свое мировосприятие, свое новое понимание жизни. Минское время оставило огромное количество имен художников-пейзажистов, представлявших разнообразные направления и школы. Многие пейзажи этого времени еще полны чувства и большой эмоциональности. Это относится особенно к тем художникам, которые были менее связаны со столичным придворным направлением и жили на юге страны. Известностью пользуются главным образом художественные школы, сложившиеся в городе Сучжоу и провинции Чжэцзян. Эти художники, считавшие себя не профессионалами, а дилетантами, были более свободны в выборе тем и образов. В числе лучших из них можно назвать У Вэя (1459 — 1508), писавшего сочные и мягкие пропитанные туманной влагой картины природы, воспроизводящие манеру Ся Гуя, Тан Иня (1470—1523), тонкого и лирического мастера, работавшего в разнообразных жанрах, Сюй Вэя (1521 — 1593), Вэнь Чжэн-мина и других. Их пейзажи, хотя, по существу, и не

вносят новых качеств, одухотворены живым биением жизни. Тем не менее пейзаж уже не является ведущей и передовой линией живописи.

Чрезвычайно большое распространение получает в 15—17 вв. живопись цветов и птиц, идущая по пути все большей красочности и декоративности. Картины с изображением пышных пионов, плывущих вверх по течению рыб, разнообразных птиц и растений дарились как пожелания богатства, успехов в служебных делах и т. д. Подобные яркие, праздничные и нарядные картины пользовались большой популярностью среди широких кругов населения.

Однако ведущая роль в искусстве минского времени переходит к жанровой живописи, выразившей наиболее демократические и передовые тенденции времени и во многом связанной с развившейся повествовательной линией в прозаической литературе. Часто рожденные как иллюстрация к литературным сюжетам произведения живописи приобретают более широкое значение, нежели иллюстрация. В них уже проявляется интерес художника к личности человека, к окружающему его реальному миру. Жанровая живопись минского времени внесла важный вклад в историю китайского искусства.

Новая тематика отвечала запросам и интересам городского широкого люда. Используя театр и его сюжетику, хорошо известную народным массам, живопись этого рода расширяет сравнительно с предшествующим временем круг своих образов. Мифологические и религиозные сюжеты трактуются уже по большей части как жанровые сцены. Интересным явлением в области жанровой живописи было возникновение нового сюжета — так называемых восьми бессмертных гениев — покровителей ремесел. Ба-сянь, или восемь бессмертных даосских святых, по существу, являются новой интерпретацией образов буддийских архатов. Ба-сянь в минское время фигурируют в литературе, театре и живописи в самых разнообразных ситуациях. Не аскетизм и исключительность, а обычность и простонародность их лиц с ироническим и живым человеческим выражением привлекают художников. Благодушные, беззаботные, обыденные занятия и крестьянского типа одежды характеризуют их облик.

Даже в официальной живописи, изображавшей быт, прослеживаются новые веяния времени. Самым известным из живописцев, работавших в бытовом жанре в середине 16 в., был Чоу Ин — выходец из семьи ремесленника, получивший популярность благодаря своему дарованию. Картины Чоу Ина по сюжетам во многом взяты из прошлого и являются часто просто копиями жанровых произведений предшествующих эпох. Однако даже в копиях он создает свой собственный легкий лирический и изящный художественный стиль. Чоу Ин, как и все средневековые китайские художники, не стремится к раскрытию психологического содержания образов; для выражения чувств и интимных переживаний человека он обращается к пейзажным мотивам, к необычайно тонким лирическим ассоциациям. Чувство, изображенное Чоу Ином, никогда не бывает прямолинейным. Оно как бы проскальзывает, неуловимо передается в ритме движений, в характере позы, в общем настроении и колорите картины. Люди, изображенные им, не лишены условности. Однако весь характер их чувств, подробный рассказ о них, весь быт, показанный художником с такой подробностью и любовью, свидетельствуют о том, что именно человеческая личность начинает интересовать художника.

Художественный прием Чоу Ина определяется известным уже в сунское время характерным для жанровой живописи стилем гун-би. Этот стиль, отличающийся особой четкостью линий, детальностью, красочностью, чистотой и законченностью форм, противопоставляется свободной живописности, широким мазкам и отсутствию четких контуров стиля се-и (выражение идеи), который употребляется в пейзажной живописи, в

живописи цветов и птиц — словом, там, где не требуется подробного изложения сюжета, а дается некое обобщение увиденному. Подобная мелкая и скрупулезная манера письма позволяла художнику максимально конкретно и детально описывать все происходящие действия, включая архитектурный и пейзажный фоны. В минское время стиль гун-би приобретает в жанровой живописи ведущее значение.

Для минского времени вообще и для стиля Чоу Ина в частности характерно новое поэтическое осмысление сюжета. Автор подробно иллюстрирует все основные для повествования моменты, обогащая и дополняя от себя текст новыми деталями. Так, на длинном горизонтальном свитке «Поэма о покинутой жене» Чоу Ин с большой эмоциональностью излагает повесть о женщине, своим дарованием поэтессы сумевшей вернуть любовь покинувшего ее мужа (илл. 274). Сама тема любви, человеческой грусти, интимных поэтических переживаний передается художником с большим лиризмом и мягкостью. Он показывает пять различных жанровых сцен, где последовательно изображено, как покинутая жена вышивает для мужа стихи на парче, как она отдает их слуге, почтительно склонившемуся перед ней, как муж в присутствии второй жены с восторгом читает эти стихи, после чего возвращается к первой жене. Большая доступность, понятность, занимательность и поэтичность характеризуют в целом многие жанровые картины художника Чоу Ина.



Портрет жены сановника со служанкой. Свиток. Живопись на шелке. 16 в. Москва. Государственный музей восточных культур.

Культовые погребальные портреты минского периода также несколько отличны от произведений подобного типа, относящихся к предшествующим эпохам. Несмотря на строгую неподвижность жестов и замкнутость выражения лица, как бы свидетельствующие о полной отрешенности человека от активной земной жизни, в погребальных портретах появляется стремление к большей конкретизации и значительно

более детальному показу человека. Так, в портрете жены сановника со служанкой неизвестный художник 16 в. любовно и тщательно, с большим мастерством показывает не только костюмы жены сановника и ее служанки — яркие по краскам и отделанные узорной вышивкой, но и ткань, накинутую на кресло госпожи, а также вазу с цветущими нежными ветвями, стоящую рядом с ней. Этот портрет, несмотря на всю отрешенность сурового, волевого и значительного в своей надменной замкнутости лица знатной женщины, с другой стороны, словно связан многочисленными нитями с реальной бытовой средой, которая так привлекала художников этого времени.

Помимо портрета и жанровой живописи в 15 — 16 вв. большое распространение получает книжная графика. Многочисленные книжные издания в минское время снабжались обильными иллюстрациями, воспроизведенными, так же как и шрифт, ксилографическим способом. Книги этого времени представляли собой сшитые пачки двойных мягких и тонких листов, украшенных одноцветными рисунками. Гравюры минского времени служат иллюстрациями к известным романам или научным пособием к различным справочникам.

Несмотря на то, что живопись в минское время уже не достигала того высокого уровня, который был свойствен этому виду искусства в танский и сунский периоды, художниками 15 — 17 вв. был создан ряд непреходящих ценностей, которые имеют огромное значение для истории китайского искусства. Вне тех перемен в области культуры, которые произошли в минское время, без утверждения значимости активной человеческой деятельности невозможно было дальнейшее развитие искусства. Именно через жанровую тематику, через ее широкую и популярную линию народ нашел путь для новых форм и нового содержания в искусстве.

Искусство 17 - 19 веков

После завоевания в 1644 г. Китая маньчжурами наступила длительная полоса феодальной реакции. Некогда передовой сравнительно с европейскими странами средневековья Китай был задержан и остановлен в своем развитии.

Вся многолетняя история последней в Китае императорской династии Цин является временем насильственного сохранения старых феодальных порядков, приведших страну в состояние полнейшего разорения и упадка. Цинам не удалось создать, подобно предшествующим Юаньской и Минской династиям, даже видимого могущества.

Уже сам приход маньчжур к власти сопровождался почти сорокалетним периодом национальной борьбы. Особенное обострение кризиса феодального общества произошло в начале 19 в. Крестьяне нищали и лишались земли¹, которая переходила в руки ростовщиков. Города были полны тысяч нищих и бездомных бродяг.

Вместе с тем рост городов продолжается и в этот период. Развивались ремесла, фарфоровые, шелковые и другие мануфактуры с уже заметным разделением труда. Однако развитие капиталистических отношений сильно тормозилось всей феодальной системой, государственной монополией на добычу полезных ископаемых, фактическим прикреплением крестьян к земле. Во время борьбы за власть и в первый период своего господства маньчжуры еще поддерживали торговые отношения со странами Европы,

которые использовали эту торговлю в своих колониальных интересах. Однако уже с 1757 г. Цины запрещают европейцам торговлю во всех портах, кроме Кантона. В конце 18 в. капиталистические державы начали активное наступление на Китай, стремясь превратить его в свою колонию. В 1839—1842 гг. Англия, спровоцировав обострение отношений с Китаем, начала так называемую первую опиумную войну. Опиумная война и вторжение в Китай капиталистических держав подточили и без того слабые экономические силы государства. В результате вторжения в Китай иностранного капитала отдельных; антифеодальные и антиманьчжурские восстания слились в середине 19 в. в общее и могучее революционное, движение. Тайнинское восстание продолжалось с 1851 по 1864 г., когда оно было подавлено объединенными силами маньчжуро-китайских феодалов и европейских капиталистов. Эта грандиозная борьба за национальную независимость потрясла самые основы феодального общества Китая. С конца 70-х гг. 19 в. Китай вступает в новую полосу исторического развития. В стране появляются зачатки промышленного капитализма и в то же время усиливается давление извне капиталистического мира. Однако, несмотря на все эти изменения, феодализм продолжал существовать в Китае еще длительное время и был ликвидирован окончательно лишь в 20 в. бурным натиском революционного движения, завершившегося социалистической революцией.

В культуре и искусстве Китая второй половины 17 — первой половины 18 в. наблюдаются еще более резкие, чем в предшествующий минский период, противоречия. Борьба нового со старым осложняется искусственной консервацией форм, канонов и традиций. Выдвижение на первый план новых видов и жанров искусства, которое можно наблюдать в 15—16 вв., начиная с конца 17 в. происходит с особой интенсивностью. Длительная полоса народных восстаний, продолжающееся развитие торговых и промышленных городов активизировали общественную и политическую роль широких слоев населения. В 17 и особенно в 18 в. в искусстве уже более непосредственно, чем прежде, сказываются демократические тенденции и стремления, особенно проявляющиеся и достигшие большого развития в художественных промыслах — резьбе по дереву, камню, кости, вышивках, отчасти в изделиях из фарфора, а также в гравюре и народном лубке. Здесь в этих видах искусства, их формах и идейном содержании основную роль играют уже вкусы и интересы средних слоев городского населения, требующих показа быта и жизни человека.

Значительно медленнее и более болезненно общественные сдвиги происходили в профессиональной живописи, продолжавшей питаться старыми традициями. Если в минское время еще во многом по-своему осмыслились и претворялись старые традиции, то в 18—19 вв. эти традиции, особенно в области пейзажной живописи, превратились в творчестве большинства художников-эпигонов в мертвые схемы, нарушить и преодолеть которые смогли лишь немногие мастера этого времени. Утрату высокого мастерства и появление черт ремесленности и грубости можно наблюдать и в скульптуре цинского периода, особенно культовой, которая, как правило, в это время покрывалась слоем яркой позолоты и расписывалась грубыми, резкими анилиновыми красками. В архитектуре 18—19 вв. возросла роль орнаментального и декоративного принципов, однако традиции прошлого еще не утратили своей жизненной силы.

В целом, несмотря на снижение общего высокого уровня профессионального искусства, в частности живописи, в 18—19 вв. в некоторых его областях, особенно в народном и прикладном искусстве, выдвигается ряд новых проблем и тенденций, свидетельствующих о пробуждении творческой инициативы широких народных масс.

Несмотря на общее тяжелое положение страны, в период маньчжурского владычества продолжается интенсивное строительство дворцов, парков, храмов и гробниц. Внешний блеск столицы, особая пышность и парадность жизни правящего двора, стремление к сохранению и реставрации былого величия императорских династий контрастируют с общим обнищанием и промышленной отсталостью государства. Архитектура этого времени во многих городах целиком сохраняет свой средневековый облик не только в отдельных и крупных дворцовых сооружениях, но и в типе жилищ простых людей, в планировке улиц, в бесконечной сети узких переплетающихся переулков, расположенных и кварталах между основными магистралями.

Устойчивые традиции в архитектуре 18—19 вв. объясняются не только консервирующим воздействием феодальной системы. Сами строительные и художественные принципы, выработанные в пору подъема средневекового зодчества и впитавшие в себя древние народные традиции, были настолько рациональны и жизненны, что сохранились вплоть до середины 19 в. Широкие выносы крыш, каменные полы внутри зданий, легкие стены, подъем всего здания на платформу во многом были вызваны необходимостью, например невыносимой летней жарой, от которой спасала густая тень, образуемая кровлей, обилием влаги, которая благодаря высоким платформам и хорошо переносящим влажность, покрытым лаком деревянным частям здания не влияла на его сохранность, и т. д. Однако, используя некоторые основные строительные национальные принципы, зодчие пинского Китая далеко отошли от древних эстетических норм.

Дворцовая архитектура Китая конца 17 — начала 19 в., по существу, продолжает развивать столь блестяще решенную в минское время проблему крупных садово-парковых ансамблей. Однако зодчие цинского периода заметно отступили от той величавой и ясной простоты и гармонии форм, которые характеризуют архитектуру 15—16 вв. Стремление к орнаментации, все большее значение узорных деталей, слияние декоративно-прикладных и монументальных форм подготовили в зодчестве отход от общего монументального характера сооружений предшествующего времени и постепенно привели к утрате органической цельности архитектурного образа.

В конце 17 — начале 18 в. ведутся интенсивные восстановительные работы в императорском дворце в Пекине, большая часть сооружений которого сгорела и была в это время отстроена заново. Многочисленным перестройкам подвергаются и дворцовые парки. На вершинах холмов Цзиньнань воздвигаются легкие беседки (илл. 281). Бэйхай в 18 в. обрастает новыми сооружениями. В 1651 г. на вершине искусственного холма выстраивается огромная ламайского типа бутылеобразная кирпичная оштукатуренная сверху пагода на высоком квадратном цоколе, заменившая собой бывший императорский дворец. Уже сама огромность форм белой пагоды составляла некоторый диссонанс с изящным и легким стилем деревянных строений дворцового типа и свидетельствовала о начавшемся отступлении от органической цельности ансамбля, характерной для предшествующего зодчества. Силуэты других зданий, украшающих парк Бэйхай, становятся легче, воздушней; колонны, подпирающие кровлю, теряют свою массивность. Так, на берегу озера было выстроено пять павильонов, оформивших собой береговую линию (илл. 277 а). Эти получившие название Павильонов пяти драконов здания представляют собой легкие сооружения, поставленные у самой воды на причудливо изрезанном берегу. Двойные изогнутые и украшенные по краям орнаментальной скульптурой разнообразные крыши опираются на двойной ряд круглых стройных колонн или прямоугольных в плане столбов и создают своими очертаниями и отражениями в воде порхающий, легкий ритм; весь ансамбль уже несет не монументальные, а декоративные функции.

Для орнаментации зданий и отдельных сооружений применяются не только камень и дерево, но и покрытые глазурью обожженные глиняные плиты. Одним из таких сооружений парка Бэйхай является знаменитая Стена девяти драконов, построенная в 18 в. и покрытая глазурованными плитами. Большая по размеру (5 м в высоту и 27 м в длину), она представляет декоративное, украшенное скульптурой архитектурное сооружение (илл. 277 б).

Самый большой садово-парковый ансамбль 18—19 вв. — летний императорский дворец на горе Ваньпоушань (Гора долголетия) — начал строиться во второй половине 18 в. к северо-западным окрестностям Пекина (илл. 276). Весь ансамбль вместе с озером Куньминху должен был воспроизводить Хапчжоу с его прекрасными видами, а потому вокруг озера были возведены искусственные горы, насыпи и скалы, расположенные в том же порядке, что и горы вокруг озера Сиху. Огромный по своим масштабам ансамбль, получивший в конце 19 в. современное название Ихэюань (Сад безмятежного отдыха), отличался от городских дворцовых ансамблей отсутствием той строгой четкости, симметрии и лаконичности форм, которая была присуща пекинскому зимнему императорскому дворцу даже после многократных перестроек. В известной мере это было связано также со стремлением подражать стилю свободных и затейливых по планировке южных садов Сучжоу и Ханчжоу. Однако, в отличие от их миниатюрных размеров, ансамбль летнего дворца и его парков грандиозен по масштабам. Гигантский парк представляет собой бесконечный лабиринт аллей и дорожек, то поднимающихся в гору, то огибающих ее, то выходящих к тихим заросшим лотосами водоемам и маленьким садикам. Причудливые глыбы камней, декоративные бронзовые и каменные скульптуры, богато и обильно орнаментированные, сочетались с естественными формами природы.

Обилие и бесконечное многообразие не только самих построек, но и их декоративного оформления, пышность и подчас чрезмерная роскошь садов поражают взгляд зрителя. Цинским зодчим присуще стремление использовать в архитектуре самые разнообразные техники и сопоставление различных больших, малых и мелких форм, соединение которых создает впечатление дробности. Во многих постройках Ихэюаня роль прикладного и орнаментального искусства оказывается гораздо значительнее, чем роль самой архитектуры. Примером декоративных исканий этого времени могут служить выстроенные в парке бронзовые, медные и керамические постройки. Деревянные сооружения цинского времени отличались также усложнением форм и яркостью окраски. Крыши обрастают большими надстройками, приобретая то восьмигранное, то волнообразное по краям очертание.

Одной из достопримечательностей ансамбля Ихэюань является тянущаяся и закругляющаяся вдоль берега озера почти полукилометровая ажурная галлерея Чанлан (Длинная галлерея) (илл. 279). Галлерея пересекала четыре павильона и насчитывала 273 секции, образованные поперечными балками кровли, соединяющими колонны. На этих балках, а также на потолках и карнизах были изображены многочисленные цветочные и пейзажные мотивы. Просвечивающие ажурные решетки, проложенные вдоль пола и потолка, изящные изгибы постройки — все было рассчитано, так же как и в Павильонах пяти драконов парка Бэйхай, на восприятие четкого, стройного силуэта легкого ритма, создающегося уходящими вдаль колоннами и линиями крыши. Здесь еще не утрачены художественное мастерство и тонкое чувство пропорций, которые характеризуют в целом китайское средневековое зодчество.

Такой же легкостью форм отличаются и беломраморные мосты, соединяющие берега Ихэюаня с островами (илл. 278). Образующий плавный изгиб мост Чанцяо (Длинный мост), состоящий из семнадцати пролетов в виде полукруглых арок, повышающихся к

центру, обрамлен резными белыми перилами со столбиками, выточенными в виде фигур лыщ, играющих со львятами. Однако нарастающие к 19 в. вычурность и прихотливость узоров приводят к излишней нагроможденности, утомляющей взгляд и характеризующей многие сооружения Ихэюаня времени позднего феодализма.

Храмы 18 в. образуют, как и в минское время, большие и значительные ансамбли. Вместе с тем, в отличие от минских храмовых комплексов с их поразительными просторами площадей, с удивительным спокойствием и мягкостью линии, культовые сооружения цинского периода отличаются большей праздничностью и пышной нарядностью как в формах, так и в раскраске, большей стесненностью пространства, отчего каждое из зданий ансамбля воспринимается только вблизи, сразу во всех своих деталях.

Одним из самых крупных пекинских культовых сооружений этого времени является Юнхэгун, перестроенный в 1740-х гг. в монастырь из бывшего императорского дворцового помещения. Характерен входящий в ансамбль храм Ваиьфогэ (илл. 280), состоящий из высокой двадцатшестиметровой центральной части и двух несколько меньших боковых помещений, соединенных с основной частью подвесными переходами. Такой прием был характерен для сооружений танского и сунского времени и, по всей видимости, является воспроизведением более древних образцов.

Однако по богатству и пышности отделки, красочному декору и обилию деталей храм имеет уже совсем иной облик, нежели тапские постройки. Снаружи центральное здание производит впечатление трехэтажного. Внутри же центральная часть храма представляет единое высокое помещение, вмещающее колоссальную деревянную статую божества милосердия — Гуаньинь.

Одним из важнейших эстетических качеств цинской архитектуры является цветовое оформление комплекса построек. Богатейший узор, покрывающий наружные части здания, неотъемлемо связан со всеми его конструктивными особенностями, со всем его нарядным и праздничным обликом. Так, например, в зданиях Юнхэгуна пространство под черепичной крышей до горизонтальных балок, лежащих на колоннах, заполнено резными деревянными конструктивными деталями, расписанными сверху тонким и ярким геометрическим узором. Дробным формам доу-гунов храма соответствуют мелкие тонко и искусно выписанные узоры, объединяющие все подкровельное пространство и превращающие его в подобие богатого ковра.

В целом храм Юнхэгун, несмотря на свое культовое назначение, воспринимается снаружи как богатый дворцовый ансамбль, в котором основные принципы и традиции китайской архитектуры прошлого, переработанные на новый лад, еще не утратили своего совершенства.

Не только деревянные, но и каменные культовые сооружения цинского времени переживают общие для всего зодчества изменения в стиле. Так, белокаменная пагода храмового ансамбля Биюньсы (Храм лазурных облаков), расположенного в 10 км на запад от Пекина, состоит фактически из семи различных пагод, поставленных на высоком цоколе, внутри которого проложены лестницы, ведущие наверх. Все семь пагод, воспроизводящие ступенчатые формы китайских башен или буты-леобразные ступы, поставлены на высоком постаменте, богато орнаментированы и покрыты резными узорами. От крепостного характера танских и возвышенной устремленности кверху сунских пагод здесь не остается и следа. Пагода, как единое и целое башнеобразное здание, распадается на ряд небольших декоративных сооружений, в которых орнаментально-скульптурные формы играют доминирующую роль.

Частные жилища цинского времени, принадлежавшие крупным чиновникам, повторяют в миниатюре пышные комплексы императорских садов и дворцов. Особенно это ощущается в южных провинциях Китая, в Шанхае, Сучжоу, Ханчжоу и Нанкине, где развивался более декоративный и вычурный стиль зодчества, чем на севере. Затейливость формы, искусственные маленькие пейзажи, нагромождения каменных глыб, стены, отгораживающие маленькие садики, и обилие фантастической скульптуры, покрывающей углы крыш, характерны для ряда китайских домов 18 — 19 вв.

Зодчество цинского времени, несмотря на сохранение в нем художественных качеств и основных принципов средневековой китайской архитектуры периода расцвета, постепенно идет по пути утраты монументальности и проявления чрезмерного интереса к деталям и орнаменту, что приводит его в 19 в. к утрате цельности и значительности архитектурного образа. По существу, 18 в. явился заключительным этапом в развитии блестящей и своеобразной истории средневековой архитектуры Китая.

* * *

В 17—19 вв. живопись сравнительно с предшествующими периодами теряет ведущее положение, продолжая идти по пути консервации старых форм и образов.

В 1679 г. появляется изданное в технике цветной гравюры теоретическое руководство по живописи под названием «Трактат из сада величиной с горчичное зерно», где были собраны все основные правила написания скал, деревьев, цветов и т. д., иллюстрированные разнообразными образцами. Таким образом, художникам предписывался уже прямой путь копирования деталей, из которых они могли составлять свои живописные композиции. Появление и распространение руководства оказывало явно отрицательное воздействие на живопись, толкая художников на путь эпигонства.

В 17 — начале 19 в. ведущее положение в изобразительном искусстве постепенно переходит от классического профессионального искусства к более популярным видам — гравюре, иллюстрации и лубку, в 17 в. еще схожим с живописью по сюжетике и стилю, но к 18 — 19 вв. уже отличным от нее по своим тенденциям. В профессиональной живописи на шелковых и бумажных свитках и альбомных листах, исполненных тушью, работает с конца 17 до середины 19 в. огромное количество мастеров, оставивших самые разнообразные по художественному уровню произведения. Лучшие и самые интересные картины этого времени принадлежат тем из художников, кто не утратил еще живого чувства природы и стремился, даже без конца варьируя одни и те же темы и сюжеты, передать в них красоту реального мира. Одним из таких художников был Юнь Шоу-пин, работавший в жанре живописи цветов и птиц. Юнь Шоу-пин, как и многие художники этого времени, жил вдали от столицы, на юге Китая. Он писал то легкие, ажурные ветви мэйхуа, цветущей в скалах, то нежно-розовые лотосы, распускающиеся среди водорослей. Его композиции отличаются большой живописностью, мягкостью и прозрачной нежностью красочных тонов. Его творчество продолжало лучшие традиции прошлого, однако при всех своих высоких качествах оно не внесло все же живой и свежей струи в направление профессионального искусства. Новые качества вызревали в живописи медленно и в 17—18 вв. проявлялись еще далеко не значительно. Однако уже в это время наметились новые тенденции, новые настроения в живописи, определившиеся под воздействием противоречивого, беспокойного духа времени. Ряд художников, такие, как Чжу Да (1625 — 1705) и Ши Тао (1630—1717), начинают постепенно по-новому, более современно и остро трактовать старые сюжеты искусства. Чжу Да стремится нарушить широкую созерцательность живописи классических периодов. Его линии кажутся нарочито грубыми и резкими, спутанными и ломкими, широкая кисть, насыщенная

влажностью, свободно блуждает по бумаге, рождая смелые образы. Однако за небрежностью ощущается большое мастерство, умение в кажущихся случайными формах раскрыть зрителю броско и с большим декоративным блеском общий характер, самое существо показанного растения, животного или пейзажа. Небольшие свитки и альбомные листы Чжу Да поражают простотой и смелостью замыслов. Ши Тао также для достижения большей выразительности отходит в своих пейзажах от гармонической ясности живописи классических периодов, проявляя более живое и образное, творческое и личное восприятие действительности (илл. 282).

В цинский период развивается и жанровая живопись, подчас продолжавшая традиции лирической темы Чоу Ина. Однако в больших композициях регламентация сюжета заставляет передавать широкие картины уличной жизни и городской толпы только по определенным правилам и стандартам, ограничивая этим художников. Преобладающей в изображении быта является зрительно фиксирующая, а не эмоциональная сторона.

Значительно более конкретный и эмоциональный характер приобретает в это время гравюра, широко иллюстрирующая популярные старые и современные романы. Несмотря на введенную маньчжурами и карающую всякое свободомыслие строгую цензуру и стремление увести писателей от вопросов современности в мир древности, появляется ряд выдающихся новеллистов, крупнейшим из которых явился Ну Сун-лин (1652 — 1715), чьи «Рассказы о людях необычных» и в настоящее время пользуются большой известностью. Рассказы Ну Сун-лина — это сама жизнь, быт народа, показанный без прикрас, хотя и в форме фантастических новелл. Иллюстрации к его рассказам, относящиеся к 19 в., вполне соответствуют характеру произведений писателя. Герои, изображенные в них, умны, хитры, каждый имеет свой индивидуальный, вполне современный облик. Автор интересуется уже детальным показом той среды, где происходит действие, изображая современные ему служебные и частные интерьеры. Эмоциональный контакт между героями, юмор, различие типов характерны для иллюстраций к новеллам Ну Сун-лина.

Большую и самостоятельную роль в 18—начале 19 в. приобретает и народный лубок, занявший в это время промежуточное положение между живописью и прикладным искусством. Если в 17 в. лубок еще по стилю следует традиционной живописи, то в середине 18 в. он отходит от нее, приобретая свое индивидуальное содержание, свой образный и художественный строй. Лубок этого времени отличается от живописи тем, что в нем отсутствуют черты застойности, уже характерные для официального искусства. Сюжеты лубка 18 в. — это изображение детей, красавиц, сцены из истории и современной действительности, иллюстрации к популярным литературным произведениям, народным легендам и т. д. Изящество, свежесть, яркость и нарядность характерны для лубка 18 в. Декоративные качества имеют в нем весьма важное значение.

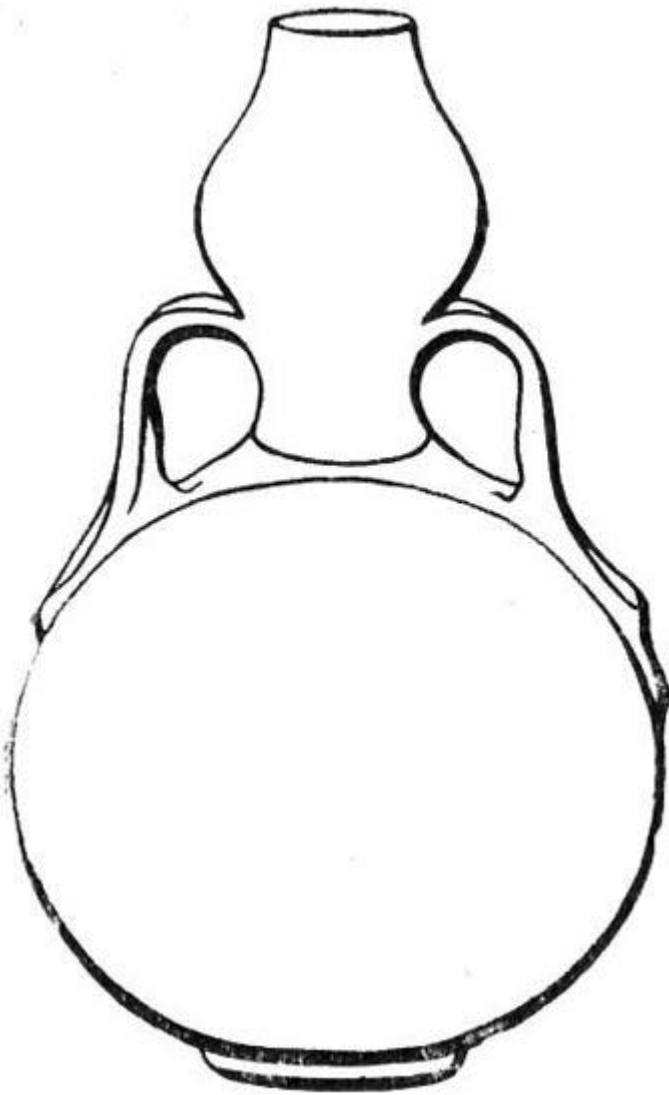
Однако более широкое отображение жизни в лубке и значительное изменение его роли наблюдаются лишь во второй половине 19 в. после Тайнинского восстания.

Прикладное искусство 14 -начала 19 века

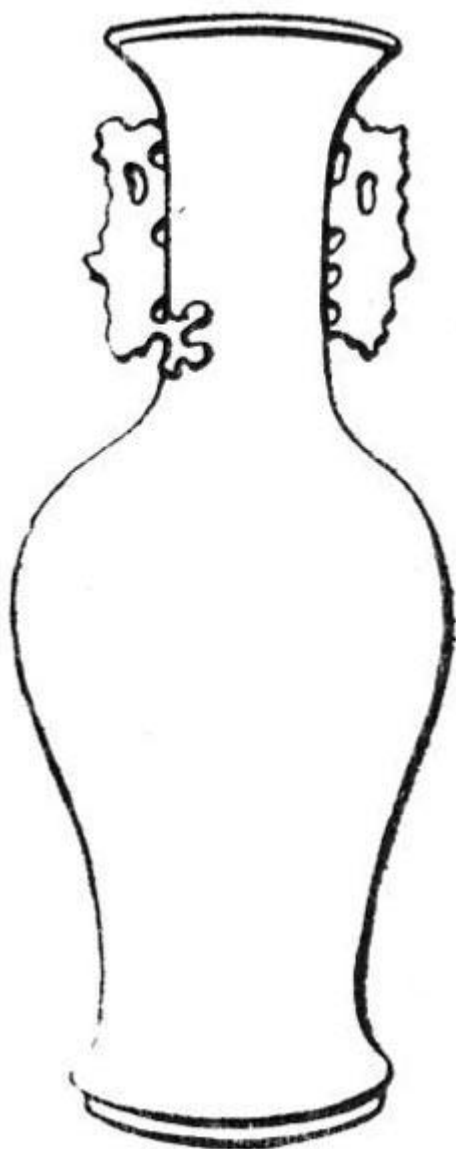
Начиная с 14 в. в Китае в связи с ростом внутренней и внешней торговли, с активизацией широких слоев городского населения и демократизацией культуры происходит все большее выдвижение на первый план различных видов художественно-прикладных

изделий, народных промыслов. Это сказалось в первую очередь в появлении огромного разнообразия видов, жанров, форм и техник прикладного искусства, охватывающих все более широкий и новый круг тем и образов, почерпнутых из литературы, театральных спектаклей, классических живописных и скульптурных произведений, переработанных и воспринятых на новый лад. Начиная с 15 в., когда называют эти изменения, вплоть до конца 18 в. эти тенденции развиваются в едином направлении. Прикладное искусство этого периода не только отражает художественный стиль своего времени, но и активно его формирует; оно уже не только популяризатор традиций, но и живая творческая сила, тесно связанная с жизнью народа. Одним из самых значительных видов искусства 14 — 19 вв. являются изделия из фарфора, изготовление и распространение которых началось еще в предшествовавшие столетия. Однако, по существу, и танский и сунский фарфор еще не вполне отделим от керамики. Начатая с 14 в. в связи с вовлечением Китая в широкую международную торговлю техника изготовления фарфора значительно улучшается и видоизменяется. Фарфор занимает ведущее положение, тогда как керамика постепенно приходит в упадок и в дальнейшем почти не развивается. После изгнания монголов государственные керамические печи некоторое время бездействовали. Однако вскоре начинается их восстановление, и уже к началу 15 в. в Цзиндэчжэне (провинция Цзянси), ставшем основным и ведущим центром изготовления фарфора, насчитывается пятьдесят восемь печей, а к концу 16 в. — уже более трехсот.

В связи с усовершенствованием белоснежной фарфоровой массы перед живописцами открывались новые широкие возможности использования в декоративных целях поверхности сосуда. Мастера фарфоровых изделий в 15 в. ставят перед собой уже совершенно новые цели и задачи. В фарфоре меняется сам принцип орнаментации, а также содержание и форма узора. Поверхность сосуда воспринимается мастерами как белое поле для росписи, которое покрывается бесконечно разнообразными живописными мотивами, включенными в орнаментальную среду, то составляющую фон, то занимающую основное положение. Сам рисунок, несмотря на свою кажущуюся свободу, всегда строго организован и подчинен изгибам формы сосуда. Многоцветность, яркость и декоративная нарядность сменяют изысканную простоту и нежность сунских одноцветных сосудов. Обилие деталей, сочетание крупных растительных и мелких геометрических форм характерны для фарфора минского времени.



Сосуд минского периода.



Сосуд минского периода.

Фарфор широко входит в быт знати. Из него изготавливаются не только разнообразные сосуды, но и огромные по размерам бассейны для рыб, садовые скамейки, бочкообразной формы табуреты и даже архитектурные детали. Стиль орнамента и цветовых сочетаний во всех изделиях минского времени сохраняет известную общность, однако сам этот стиль весьма богат и разнообразен. Именно в этот период получает распространение известный уже при монголах сине-белый фарфор с подглазурной росписью кобальтом, вызвавший впоследствии многочисленные подражания в Европе. Сине-белый фарфор отличается большой нарядностью и изяществом. Очень тонкий, чистый рисунок оплетает всю поверхность сосудов, придавая округлым и мягким формам большую легкость. Спокойным и плавным формам минских сосудов соответствуют гибкие закругляющиеся линии темно-синих стеблей с тонкими листьями и нежными, ажурными цветами; узор словно срастается с поверхностью сосуда, делает ее богатой и динамичной. Часто синий глубокий и бархатистый цвет дается в качестве фона, а на нем резервом располагается белый рисунок. Подчас на синем подгла-зурном фоне вырастают и многокрасочные рисунки, сделанные цветными надгла-зурными эмалями. Обычно узоры сосудов 15 в. отличаются большой сочностью как по форме, так и по цвету. Цветные глазури достигают большой яркости и в то же время отличаются удачно и тонко выбранными красочными

сочетаниями. Так, некоторые сосуды расписаны по голубому фону желтым узором, голубые цвета сочетаются с коричнево-розовыми, темно-синие с голубыми и желтыми и т. д. Монохромные сосуды, покрытые сетью кракелюр, поражают чистотой и звучной ясностью цветов — голубых, ярко-желтых и белых. Возрождается известное еще в танское время сочетание трех тонов — сань-цай, созданное нанесением свинцовых легкоплавких зеленых, желтых и темно-фиолетовых глазурей. Для того чтобы краски не растекались, употреблялся углубленный рельеф. Сосуды сань-цай в минское время приобретают сравнительно с танскими большую бархатистость и декоративность орнамента. Часто верх сосудов и основание покрываются рельефными медальонами одного тона, а на густо-зеленом тулове вырисовываются цветы или фигуры, выполненные в ином тоне. Сочетание лилово-синих, голубых, желтых, зеленых тонов, а также пурпурно-коричневого цвета было также характерным для минского времени и получило название у-цай (пять цветов). Многоцветные сосуды сань-цай и у-цай с узорами на темном фоне по сравнению с кобальтовыми росписями минского времени кажутся значительно более тяжеловесными. Композиции и сюжетики минских сосудов чрезвычайно богаты и разнообразны (илл. 284 а). Их даже трудно разделить по типам — настолько затейливы сочетания форм и цветов. Изображение животных и растений, фантастических существ — драконов и фениксов, — а также пейзажи и жанровые сцены украшают стенки многочисленных сосудов. Человек и его быт прочно входят в качестве сюжетов в изделия из фарфора. Детские игры, переданные в стиле Су Хань-чэня, семейные сцены в интерьере и перед домом, ба-сянь (восемь бессмертных), божество долголетия и другие популярные образы становятся сюжетами изображений на фарфоровых изделиях. Мастера минского периода с необычайным мастерством вписывают самые сложные композиции в различные формы сосудов. Помимо многоцветных продолжают изготавливаться и белоснежные монохромные, особенно стройные и изящные сосуды, выполненные в сунских традициях, с чуть заметным легким рельефным резным рисунком под глазурью. Производство фарфора достигает особого расцвета в 15—начале 16 в. В конце 16 в. заметен некоторый спад производства фарфора на казенных государственных мануфактурах. Разделение труда, стандартизация процессов лишают мастеров возможности проявлять свою инициативу. Инициатива более передовых частных мастерских также значительно тормозится. Огромный экспорт и нехватка продукции приводят к некоторому огрублению и небрежному выполнению форм в этот период. Новый расцвет фарфорового производства наблюдается уже в 17—18 вв., когда рост морской торговли вызвал новый интерес к фарфоровому производству. Фарфоровые изделия цинского времени отличаются необыкновенной чистотой и белизной черепка, большой узорчатостью, красочностью, изобразительностью и фантазией в выборе форм и техник. Сравнительно с 15—16 вв. формы сосудов конца 18 в. отличаются большой утонченностью и изощренностью. Большим богатством тонов и глубиной цвета отличаются кобальтовые сосуды этого времени, изготовлявшиеся в специальной технике так называемого «брыцганного кобальта». Эта техника заключалась в том, что на сосуд через затянутую тонкой тканью трубочку выдувался жидкий кобальт, ложившийся не совсем ровно на его поверхность, благодаря чему получался особенно мягкий и бархатистый тон. Одним из излюбленных узоров этого времени являлась ветка мэй-хуа, расположенная на этом трепещущем и словно мерцающем синем фоне. В узорах ранних фарфоровых изделий цинского периода еще присутствует органическая связь с формой, которая характеризует минский фарфор. Особенное развитие получают разнообразнейшие жанровые, мифологические и придворные сцены на лоне природы, на фоне архитектуры и т. д. (илл. 275). Подчас при изображении на блюдах бытовых сенок не дается никакого дополнительного орнамента, так что сам рисунок, заполняя всю композицию, превращается словно в оформленную круглой рамой картину. Появляются изображения сцен труда, простого люда. Часто пейзаж, развернутый на тулове большой вазы, сопровождается показом резвящихся на его фоне животных — тонконогих ланей,

лошадей и т. д. Природа изображается уже как нечто целое, отчего характер фарфоровых изделий приобретает большую картинность. Полихромные сосуды, расписанные густыми эмалевыми красками, близки минским, но изощреннее их по рисунку. Особенной известностью пользуется фарфор «зеленое семейство», названный так европейцами за преобладающий в узоре зеленый цвет. Роспись, в которой насчитывалось кроме зеленой несколько красок — желтая, фиолетовая, розовая, красная, синяя, кирпично-пурпурная и черная,— отличалась большим колористическим разнообразием. В этой технике применялись также золото и многочисленные полутона. Общий тон сосудов подобного рода получался мягким и нежным. Однако в этих изделиях постепенно исчезали та воздушность и свободное расположение узора, которые характеризовали более ранние техники. Основным мотивом росписи сосудов этого типа являются пейзажи, цветущие ветки деревьев с порхающими над ними бабочками, лотосы, поднимающиеся из воды, и т. д. Подчас подобный пейзажный мотив заключен в медальон, вокруг которого вьется тонкий и нежный, но дробный и затейливый орнамент из переплетающихся зеленых стеблей. Помимо так называемого «зеленого семейства» в это же время получает распространение также фарфор с богатой росписью по черному фону (илл. 285 б). В первой половине 18 в. появляется много новых цветов и техник: «пламенеющий», переходящий из голубого к красным тонам, густо-красные глазури (илл. 285 а) и, наконец, так называемое «розовое семейство», где для чистой основной розовой гаммы употреблялось в небольших количествах золото. Удивительно красивы и благородны черные блестящие гладкие сосуды то в форме фляги (илл. 287), то амфоры, покрытые зеркально-черной глазурью и изготовлявшиеся с применением марганца. Вторая половина 18 в. в производстве фарфора характеризуется все большей изощренностью технических приемов, копированием форм других материалов — бронзы, резного лака и т. д. В рисунках и формах появляются излишняя вычурность, дробность и сухость. Создается огромное количество изделий, изготовленных специально по европейским заказам, с изображением гербов знатных фамилий, иностранцев — кавалеров и дам — среди природы в сочетании с китайским орнаментом и т. д. В 19 в. в связи с появлением европейского фарфора значение китайского ослабевает. В изделиях 19 в. явно заметно ухудшение качества, нарушение органического единства рисунка и формы. Сравнительно с предшествовавшими периодами значительно усложнилась и техника резьбы по камню, имеющая на китайской почве древние традиции. Если танские и сунские мастера обыгрывают в резном камне его гладкую прозрачную поверхность, изготовляя плавные, мягкие и полнокровные по формам изделия, то в 17 — 18 вв. в этой области поиски новых выразительных средств проявляются в изощренной виртуозности и бесконечной фантазии. Каменные сосуды, выточенные из одного куска, изготовляются часто в форме цветов с прозрачными широкими лепестками и листьями на тонких стеблях. Это создает воздушную пространственную среду вокруг самого сосуда и обогащает его форму. Прожилки разного оттенка искусно используются мастерами для создания декоративных эффектов. Под руками резчиков камень словно оживал, наполняясь трепетной жизнью, становился теплым, гибким и нежным. Самые разнообразные бытовые, мифологические и исторические темы и пейзаж служат сюжетами для резьбы по камню. Сама техника резьбы по камню и особенно полировка требовали бесконечно долгого времени, отдельные сосуды или скульптурные фигурки изготовлялись по нескольку лет. Мастера наносили на распиленный кусок камня рисунок, а затем на примитивных станках с ножным приводом вытачивали сперва грубую основную фигуру, затем постепенно все детали. Самое длительное время занимала шлифовка алмазным порошком и другими составами. По мере стирания рисунок наносился снова на отдельные детали. Однако конкретных моделей у мастера не существовало, так что каждый сосуд и каждая скульптурная группа исполнялись в бесконечно новых и разнообразных вариантах. В 18 в. кроме нефрита режутся и многие другие камни, например прозрачный розовый кварц, а также хрусталь и даже стекло (илл. 286). Техника достигает фантастической

виртуозности. Из целого куска камня вытачивались сосуды с ручками в виде составных колец или цепей, звенья которых свободно вращались. Огромное количество изделий из камня шло на экспорт. Этим объясняется подчас чрезмерная вычурность резных изделий, отвечающая вкусам заказчиков. Твердые породы камня в руках резчиков становятся похожими на мягкий воск — настолько пластичны и гибки их формы. Начиная с периода Мин широкое распространение получает в Китае техника перегородчатых и расписных эмалей. В качестве образцов для изделий, покрытых перегородчатой эмалью, брались формы бронзовых старых сосудов, однако их массивная тяжеловесность и четкость геометрического узора совершенно видоизменились. Сосуды стали вытянутыми, округлыми, украшенными причудливо изогнутыми витыми ручками. Сам узор напоминает по типу больше всего китайские вышивки и состоит обычно из ярко-голубого фона, на котором располагаются красные цветы с вкраплением желтого и зеленого. Тонкая золоченая проволоочная сетка, опутывающая весь сосуд, мерцает золотыми жилками, еще более придавая узору сходство с тканью. Сосуды из перегородчатой эмали употреблялись для декоративных целей и служили курильницами, вазами для цветов и т. д. Многие из них в минский период достигали чрезвычайно больших размеров и украшали дворцовые помещения. В пинское время эта техника также продолжает развиваться. Большое развитие в 15—19 вв. получили изделия из красного резного лака, техника которого входит в употребление начиная с сунского и юаньского периодов (илл. 282 6). Однако только в минское время она начинает широко применяться в быту, для экспорта, для разнообразнейших декоративных и бытовых нужд. Изделия из дерева или из металла покрывались несколькими слоями сока лакового дерева, подкрашенного красной краской. Когда один слой застывал, на него наносили следующий. После того как лаковый покров достигал значительной толщины, на его поверхности вырезались разнообразные рисунки. Вязкость и отсутствие волокон способствовали пластической гибкости узоров, вырезанных на лаке. В минское время из этого материала изготовлялись столы, шкафы, императорские троны, резные ширмы и бесконечное количество иных предметов. Минские резные лаки отличаются большой сочностью форм, крупным сплошным рисунком, состоящим из пейзажей и цветочных мотивов, покрывающих весь предмет. Рельефы, вырезанные на лаке, многослойны, что создает богатую и мягкую игру бликов. Весь предмет представляется каким-то особенно осязаемым, мягким и глянцевитым. Помимо резных существовали расписные лаки, наносимые на мебель или другие художественные изделия и сверху покрытые золотыми и цветными узорами и инкрустированные перламутром и костью, а также Коромандельские лаки, из которых изготовлялись пользовавшиеся в 17—18 вв. огромным спросом в Европе ширмы. При этой технике черный лак наносился на гипс, служащий грунтом. Затем в слое лака прорезались контуры рисунков, изображающих, как правило, пейзажи, цветы и птиц, летающих над ними. Обнажившийся в прорезях гипс покрывали нежными, мягкими зеленоватыми, голубыми и другими красками, напоминавшими пастель и рельефно выделявшимися на черном блестящем фоне лака. Черная тонкая рама ширмы, отполированная и также покрытая лаком, придавала этим изделиям какую-то особую строгую и скромную изысканность. Совсем особое место в прикладном искусстве Китая этого времени занимали предметы, выточенные из дерева. В этой технике создавалось наибольшее количество мелких скульптур или скульптурных групп, исполненных народными мастерами с большим реализмом, наблюдательностью и юмором. Используя пластичный бамбуковый корень, мастера создавали целые жанровые сценки с изображением излюбленных и наиболее популярных среди народа сюжетов: «восьми бессмертных гениев», исторических героев, поэтов, божеств, духов, а также обыкновенных людей за различными занятиями. Живость, пластичность, свобода и динамичность движений, которые утрачиваются в монументальной скульптуре, переходят к мелкой деревянной пластике. Мастера, работающие в этой области искусства, не берутся за решение психологических проблем, а также раскрытие духовного состояния человека, но

проявляют интерес к труду, быту, к деятельной и активной роли человека в повседневной жизни. Лица деревянных фигур и детали одежды отделаны с такой виртуозной свободой и непринужденностью, как будто резчики не знали никакого ограничения своим техническим возможностям и в то же время использовали и учли все особенности бамбукового корня, его гладкую хорошо поддающуюся полировке поверхность и теплоту тона. Жанровые скульптуры из дерева сохраняют свои высокие качества и в цинский период, когда еще более дополняются и обогащаются их сюжетики и образное содержание. Ткани » вышивки минского и цинского времени отличаются большой красочностью и отвечают общему духу декоративности, характерному для стиля этих периодов. Минские кэсы, подобно картинам, используют повествовательную тематику, а также пейзажные мотивы, однако сравнительно с необычайно мягким и изысканным колоритом сунских тканей они приобретают большую жесткость и резкость контуров. Кэсы позднего периода отличаются яркостью и подчас резкостью тонов, особенно сказавшимися в начале 19 в. Общий подъем прикладных искусств 15 —18 вв., бесконечное многообразие форм и техник, появившихся в это время, высокие качества изделий и то место, которое они занимают в культуре страны, выдвигают эту область художественного творчества на одно из видных мест в искусстве Китая позднефеодального времени. Прикладное искусство, тесно связанное с народом, как бы принимает, развивает и демократизирует лучшие качества средневековой культуры. Именно этим объясняются та известность и любовь не только в самом Китае, но и в других странах, которыми пользуются изделия прикладного искусства как выразители и носители художественных традиций китайского народа.

Искусство Тибета.

Тибет, расположенный на юго-западе Китая и являющийся его неотъемлемой частью, представляет собой область совершенно своеобразную по своим природным условиям. Он расположен на одном из величайших нагорий земного шара, средняя высота которого 4500 м над уровнем моря. Отсутствие в прошлом путей сообщения, длительные запреты на въезд в страну и недоступность многих районов обусловили малую исследованность Тибета по сравнению с другими частями Китая. До сих пор среди ученых ведутся споры по поводу времени становления феодализма в Тибете, датировка которого колеблется между 7 и 12 вв. н. э.

Наиболее последовательные исторические сведения о Тибете сохранились начиная с 7 в. н. э., когда между ним и Китаем установились прочные политические и культурные связи. К этому же времени относится и проникновение в Тибет буддизма, а также создание письменности, начало изготовления шелка и бумаги. Тибет воспринял от Китая некоторые формы государственного управления, перешел многие ремесла. Буддийские монастыри приобрели значительную власть. Старая местная религия Бон, связанная с почитанием духов и шаманством, была оттеснена новой религией.

Начиная с 13 в., когда Тибет вошел в состав Китайского государства, в стране вводится власть жрецов-царей, особенно укрепившаяся в 15 в. В это время монах Цзонкаба объединил все разрозненные буддийские секты и положил начало буддийскому учению — ламаизму. Ламаизм, утвердившийся чрезвычайно прочно на территории Тибета, представлял собой соединение буддизма с местными верованиями, усложненными культом шиваизма в его тантрической форме(*Тантризм — культ божества Шивы и учение о сакральной магии, выросшее еще на основе добуддийских магических обрядов. Его внедрение вызвало в буддийском пантеоне появление многих новых божеств.*

Основным положением тантризма является достижение единения с высшим божеством путем магических формул и заклинаний.). Ламаизм проповедовал, что люди, исповедующие его учение, могут спастись в небесном раю путем соблюдения всех религиозных законов и почитания божеств и духов, которых местная религия насчитывает огромное количество. Культ бодисатв в Тибете преобладал над культом всех других богов. Спецификой ламаизма явилась разработка ритуалов и обрядов, то есть путей спасения для человечества. Начиная с 16 в. ламайская церковь пользовалась в Тибете неограниченной политической и духовной властью. Почти половину населения страны составляли монахи, жившие в монастырях, представляющих собой целые города с довольно значительным населением. Верховным жрецом и правителем страны являлся далай-лама.

Почти все виды средневекового искусства Тибета связаны с буддийской религией. Длительная стабилизация феодальных устойчивых форм, выработка сложнейших ритуалов и религиозных канонов обусловили известную консервативность тибетского искусства.

С наибольшей яркостью особенности тибетского искусства выявляются в архитектуре, представляющей в то же время весьма самобытный и оригинальный вид творчества. Материалом тибетской архитектуры служит главным образом камень — гранит, в изобилии встречающийся в Тибете, а также высушенный на солнце кирпич и значительно реже дерево. Городские богатые дома возводились из крупного тесаного камня и имеют крепостной облик. Стены зданий чрезвычайно прочны, так как книзу они значительно утолщаются, образуя крутой скат; крыши плоские. Городские дома обычно двух- и трехэтажные, с большим количеством окон прямоугольной формы, расположенных высоко над землей. В центре здания помещается двор, невидимый снаружи и образующий сквозной колодец. Подобные здания, располагаясь в горной местности амфитеатром, производят эстетическое впечатление не только каждое в отдельности, но и определенным ритмом повторения одинаковых, восходящих ярусами простых и строгих геометрических форм. Красочное и орнаментальное оформление зданий также очень просто. Дома белятся, а контуры окон подчас обводятся черной краской. Основное внимание сосредоточивается всегда на верхней части здания, где под самой крышей проходит типичный для Тибета расписной фриз, покрытый розовой, красной и коричневыми красками, по мягкости тона напоминающими бархат. В культовых зданиях подобные фризы украшаются золотом и драгоценными камнями, кораллом и бирюзой. Огромную роль в декоративном оформлении архитектуры Тибета играют ткани, укрепленные на фасаде и предохраняющие помещение от солнца и непогоды. Эти пестрые ткани создают своеобразный декоративный эффект, внося большое разнообразие и динамику в общий облик ансамбля городских построек.

Главным городом — центром всей политической и культурной жизни — является Лхаса (Жилище бога), где сосредоточено большое количество культовых и дворцовых светских сооружений. Лхаса, по историческим данным, основана в 7 в. н. э. царем Сронцзангамбо, выстроившим, по преданиям, основные храмовые и дворцовые здания, на месте которых возведены ныне существующие. Самым значительным архитектурным сооружением является находящийся в километре от города дворец-крепость, резиденция далай-ламы Потала (Дворец второго кормчего). Это гигантское здание, начавшее строиться с 7 в. и возведенное в его современном виде в 10—17 вв., как бы обобщает и концентрирует в себе наиболее типические черты средневековой архитектуры Тибета (илл. 288). Огромный массив зданий, словно вырастающий из вершины скалистой голой горы, занимает в длину около 430 м и представляет собой целый город. Окружающие дворец стены и широкие разветвленные лестницы создают к нему подход и как бы соединяют архитектурный

ансамбль с окружающей природой, увеличивая и делая еще более грандиозными его размеры. Однако сам принцип охвата широкого пространства и возведения здания среди природы, столь характерный для Китая, Здесь применен совсем по-особому. Эстетическое впечатление здесь создает поразительный по цельности, могуществу, простоте и суровости форм архитектурный ансамбль, как бы организующий горную вершину, на которой он возведен. Размеры и формы здания словно рассчитаны на гигантов, соответствуя окружающему ландшафту огромных и неприступных гор. Ансамбль включает в себе несколько различных построек. Белое здание, растянувшееся по всей скале, окружает красный дворец Побран Марпо, вырастающий из него и высящийся над ним, венчая все сооружение. Это здание перекрыто вызолоченными крышами китайского типа, которые, однако, здесь играют иную, чем в Китае, более декоративную роль. Внутри дворца — бесчисленное количество помещений, тронных залов и галлерей, украшенных стенными росписями. Самое большое святилище занимает в высоту все пространство здания. Интерьер помещения оформлен с поразительной роскошью. Здесь многочисленные резные колонны, расписанные яркими красками, литые из золота статуи, инкрустированные кораллом и бирюзой, ступы и урны, также сделанные из золота, росписи и картины-свитки, украшающие стены здания. Другие дворцовые постройки Тибета, меньшие по размерам, например Храм медицины в Лхасе, также выстроены необычайно живописно на высоких и острых горных вершинах или прижаты к скалам наподобие ласточкиных гнезд.

Культовые постройки Тибета, обрастая многочисленными сооружениями, образуют подчас города с населением до тысячи человек. Монастыри обведены в оборонных целях несколькими кольцами замкнутых стен. Между кольцами стен располагаются в строго иерархическом порядке жилища монахов. Самые храмы находятся в центре, на вершине горы. Окружающие их многочисленные одно-этажные постройки с плоскими крышами, тесно прижатые друг к другу, образуют чрезвычайно живописную картину. В богатых монастырях таких храмов несколько. При строительстве монастырей применялись строжайшие канонические правила. Главная часть храма обращена на север — местопребывание Будды. Перед храмом располагается большая мощеная площадь, где происходят религиозные танцы и представления. Вход в храм обрамляли два каменных пилона. Крыша украшена буддийскими знаками (газелями, смотрящими на колесо закона, и т. д.). Нижний этаж между пилонами открывается лестницей и рядом колонн, верхний этаж украшен рядом более частых и мелких колонн, образующих арочки. Внутри храмов расположены высокие помещения, разделенные колоннадой на три нефа. Прямоугольные столбы украшены богатыми резными деревянными капителями в виде китайских доугунов. Стены и потолки расписаны очень яркими белыми, красными, синими, желтыми и зелеными красками. В глубине здания в узком помещении располагалось святилище, где в полутьме перед нишами, завешенными тканями и свитками живописи, находятся статуи буддийских святых, окруженные бесчисленным количеством ритуальных предметов. В целом внутренняя и внешняя декоративная отделка помещений монастырей и храмов отличается большой нарядностью, богатством и пышностью.

К культовым сооружениям Тибета относятся так называемые субурганы — бутылеобразные каменные или кирпичные башни, иногда облицованные золотом и медью, представляющие собой нечто среднее между индийскими ступами и пагодами. Эти памятники являлись мемориальными буддийскими сооружениями, мавзолеями, а также служили местом хранения реликвий. Сама архитектура субурганов от подножия до вершины заключала в себе глубоко символический смысл (форма их изображала сосуд для священной воды, диски наверху — тринадцать небес, где располагались бодисатвы). Многообразные по формам башни красиво вписываются в холмистый или пустынный

ландшафт Тибета. Самым крупным субурганом является Чодэн-Гоман, или многодверный субурган, выстроенный на прямом пути из Лхасы в Индию.

Величественная и неприступная суровость и лаконизм тибетского зодчества органично сочетаются с дикой и пустынной горной природой страны.

Живопись Тибета, целиком связанная с буддийской догматикой, требует для ознакомления с ее содержанием знания легенд и разнообразных культов. Художниками были монахи — ламы. Само написание картины-иконы производилось как религиозное действие. Для этого выбирались благоприятные дни и часы, а во время работы читались молитвы. Имена художников неизвестны, так же как и даты многих созданных ими произведений. В живописи Тибета своеобразно переплетаются индийские, непальские, китайские и центральноазиатские черты, как бы сплавившиеся вместе с собственно тибетским стилем. Великолепная гибкость и четкость линий, виртуозность исполнения и колористическое чутье характерны — зуют необычайные по интенсивности колорита тибетские росписи и иконы.

Исследователи, занимающиеся тибетской живописью, обычно выделяют северо-восточную школу с центром в монастыре Дергэ, в которой проявились китайские традиции, и юго-западную, где сказались традиции Непала и Индии. Из Непала в Тибет перешли многие иконографические принципы. Живопись Лхасы, где складываются более самостоятельные тенденции, рассматривается особо.

В целом можно сказать, что как фрески, так и живопись на бумаге, шелке, а также наиболее распространенный вид живописи на холсте — таи-ка отличаются строгой каноничностью. Основными и характерными признаками являются: линейный контур, строгая симметрия построения композиции, яркие контрастные краски, Заполняющие контуры без полутонов. В центре живописной композиции всегда помещается буддийское божество, фигура которого не связывается с фоном (илл. 289 б). По бокам строго симметричная дробная повествовательная композиция, читающаяся посвященными как книга. Яркость и сочность тонов настенной живописи, рассчитанной на полутемное помещение, обычно усиливаются введением золота и серебра. Художник, связанный бесчисленными канонами в изображении центральной композиции, проявлял свою индивидуальность главным образом в изображении фонов. Так, в росписях дворца Потала, относящихся к 17 — 18 вв., появляются написанные сочной ярко-зеленой краской китаизированного типа пейзажи, однако значительно более плоские, более яркие и четкие по силуэту. Художник изображает постройку дворца, здания и горы, деревья и цветы (илл. 289а). Свою композицию он строит как нарядный ковер, где четкие контуры и красочные пятна создают радостные и чрезвычайно яркие декоративные эффекты, которым способствуют густые, гуашевого типа краски. В этих фонах больших росписей словно смешиваются принципы китайского декоративного пейзажа и миниатюры.

Живописные произведения на холсте, висящие в храмах на столбах в виде хоругвей или в простенках между окнами, по большей части исполнялись по трафарету. Холст для написания подготавливался особо, грунтовался мелом и клеем, а затем полировался. Часто роспись исполняли два художника. Один наносил контур по трафарету, другой покрывал его краской. При известной сухости композиции тибетских икон художник и здесь проявляет свою фантазию в подчас микроскопических деталях, которыми он в бесконечных вариантах окружает основное действие. — Это изображения нищих, просящих подаяния, танцующих апсар. Колорит икон глубокий и яркий — зеленый, синий, красный и золотой, объединяющий всю композицию.

В Хара-Хото обнаружены наиболее ранние из тибетских икон 11 —13 вв., весьма отличных от китайских и во многом близких индийской живописи. Лица божеств на этих изображениях удлиненные, веки полуприкрыты, а брови, как в индийских росписях, изображены высоко поднятыми и пересекающими весь лоб. Начиная с 17 в. вводится китаизированный пейзаж с нежными выписанными розовой краской лотосами и топко прорисованными деревьями, а также близкие Китаю декоративные элементы. Особенно значительно проявляется влияние Китая в живописных произведениях 18 в. В живописи этого времени возникает интерес к прострапственности и перспективе, неизвестным до тех пор.

Скульптура Тибета, так же как и живопись, связана с буддийским культом. В различных местах встречаются высеченные в скалах и раскрашенные яркими красками рельефы с изображением буддийских святых. Однако значительно больший интерес представляют глиняные полихромные скульптуры, помещенные в храмах и представляющие собой портреты царя Сронцангамбо и его жен, а также многочисленных божеств. Эти яркие скульптуры с характерными и тонко вылепленными лицами стояли на возвышениях. Одетые в драгоценные одежды и покрытые великолепными ювелирными украшениями, они представляют живописное зрелище.

Весьма большое распространение имеет как мелкая, так и крупная бронзовая и медная пластика, богато инкрустированная драгоценными камнями. Небольшие литые бронзовые статуэтки, выполненные в «технике утраченного воска», в большой мере связаны с тантрийскими шиваистскими культами и выполнены непальскими и тибетскими мастерами. р)ти статуэтки, изображающие страшных духов, демонов и богов, отличаются крайней экспрессией, повышенной динамикой и необузданностью фантазии. Среди культовой скульптуры встречаются и более реалистические изображения монахов и царей, выполненные уже в иной —спокойной и мягкой пластической манере.

Большой экспрессией отличаются и ритуальные маски, употреблявшиеся при представлениях храмовых мистерий.

Прикладное искусство Тибета также связано с культовыми и бытовыми потребностями. Тонкие изделия из металла, изготовленные в Лхасе, служили в основном ритуальным целям. Сосуды из меди и бронзы отличаются большой ювелирной тонкостью. Металлический орнамент, словно кружево, покрывает выпуклую округлую поверхность сосудов, шкатулок и курильниц. Часто на витой растительный мотив орнамента напаиваются узорные выпуклые орнаментальные медальоны, ручки и крышки имеют форму фантастических зверей. Предметы из металла инкрустируются также драгоценными камнями. Изошренная фантазия и большое совершенство характеризует также многочисленные ювелирные предметы и ворсовые ковры.

В целом средневековое искусство Тибета отличается большим многообразием видов и форм, большой художественной фантастикой.

Искусство Синьцзяна.

Н.Дьяконова

Синьцзян, являющийся самой западной областью Китая, сыграл важную роль в истории художественной культуры многих народов Азии. Синьцзян расположен в самом центре азиатского материка между горными массивами Тянь-Шаня и Куэнь-Луня. Центральная часть Синьцзяна, Такла-Макан, представляет собой мертвую пустыню, но оазисы по ее северным и южным окраинам еще в древности были заселены и хорошо обработаны благодаря плодородию орошаемой горными речками лёссовой почвы. Наиболее крупными из них и значительными в историко-культурном отношении были: Миран, Хотан, Яркенд на юге, Турфан, Карашар, Кучар и Кашгар на севере. Через эти оазисы пролегали величайшие караванные пути древней Азии, прозванные шелковыми; по ним вывозился шелк, бывший секретом, монополией и драгоценной валютой Китая. Вместе с обменом материальными происходил обмен и культурными ценностями; Синьцзян был мостом, перекинутым между Востоком и Западом.

Искусство, развивавшееся как в северных, так и в южных оазисах, явилось результатом творчества очень большого числа народов и племен, тем или иным путем сталкивавшихся или встречавшихся на территории этой страны.

В конце первого тысячелетия до нашей эры (время, к которому относятся древнейшие сведения о Синьцзяне) северные оазисы постоянно подвергались набегам гуннов, и северный путь был опасен. Поэтому купцы и путешественники предпочитали путь через южные оазисы, среди которых самым значительным был Хотан. Из Хотана происходят самые древние памятники Синьцзяна.

По ряду данных, Хотан, или, как его называют китайские летописи, — Юйтянь, уже в 3—2 вв. до н. э. был важным пунктом торговли шелком с Индией. Наука еще не располагает достаточным материалом для решения вопроса о социальном строе Хотана первых веков нашей эры. Однако можно предположить, что в 5 — 6 вв. н. э. здесь происходит уже становление феодализма. Народонаселение оазиса в это время составляли саки, в значительной мере смешанные с переселенцами из Индии. Последние принесли в Хотан и в другие области Синьцзяна свою систему письменности, которой здесь пользовались до 4—6 вв., а в отдельных случаях и значительно позже. Из Пи/щи проник в Синьцзян также буддизм северной школы махаяна, на много веков ставший главной религией этой страны и распространившийся оттуда в Китай, Семиречье и другие страны Азии.

Искусство оазисов Синьцзяна в период средневековья носит по большей части смешанный синкретический характер. Соединение в нем различных чужеземных влияний, воспринятых и осмысленных на свой лад и сплетенных с чертами местной культуры, образовало свой собственный художественный стиль.

Архитектура средневекового Синьцзяна сохранилась плохо. Как и во всей Центральной и Средней Азии, здесь для построек применялся сырцовый, реже обожженный кирпич или пахса (глина, смешанная с рубленой соломой). Из этого непрочного материала строились жилые дома, оборонительные сооружения и храмы. Гражданская архитектура, поскольку позволяют судить о ней остатки древних городищ, мало чем отличалась от пахсовых и сырцовых построек, возводившихся в этих местах в позднее средневековье и в новое время. Буддийские культовые здания первого тысячелетия нашей эры представляют в основном тот же тип, что выработался на территории Гандхары еще в 1 — 3 вв. н. э., то есть наземные ступы, чайтьи, монастыри-вихары, а также пещерные монастыри и храмы. Однако в конструкции и в декорации их зачастую встречаются технические приемы и художественные формы, выработанные в Центральной Азии.

Ступа 2—7 вв. н. э. представляла собой массивное сооружение в виде приземистого цилиндра, переходящего наверху в полушарие. Основание ступы было ступенчатое, квадратное в плане, с лестницами по осям (таковы ступы 8 Хотанском оазисе, в Кучаре, Карашаре). Основание этих ступ и окружавшие их ограды покрывались лепным орнаментом и рельефными изображениями сцен из буддийских легенд. В 7—9 вв. и позднее, когда преобладающей становится китайская художественная традиция, форма ступ меняется; они приобретают более вытянутые и стройные пропорции, профиль и план основания усложняются многочисленными выступами. Таковы «101 чайтья» в Ярхото, в Пидикутшари и других местностях Турфанского оазиса. Влиянию китайской архитектуры, по-видимому, следует приписать также появление многоярусных ступенчатых башен, как Тай-зан в Астане и башни в Пидикутшари и Сыркине.

Храмы — обычно небольшие здания, центр которых занимает квадратный массив с нишами, где помещались статуи Будды или святых. Перекрытия были плоские, сводчатые, куполообразные, различного типа. Подобный вид храма наравне со ступами получил распространение во всех исповедовавших буддизм странах, а также восходит к индийским, по-видимому, добуддийским прототипам. Монастыри представляют обнесенные высокой стеной дворы или залы, окруженные кельями и хозяйственными помещениями. Пещерные монастыри и храмы, в значительном количестве сохранившиеся в северных оазисах (в Кизиле близ Кучара и в ряде мест Турфанского оазиса), повторяют архитектурные формы свободно стоящих зданий, выполненных в местной технике. Особенно интересны воспроизведения в пещерах шатровых перекрытий и «фонарей» наземных построек. Пещеры, вырубленные в глинистых обрывах предгорий, соединялись между собой общими платформами, внутренними и внешними лестницами и галереями, сооруженными обычно из дерева и глины на деревянном каркасе.

Внутри храмы украшались росписью и скульптурой, представляющими исключительный интерес с точки зрения истории средневекового искусства Востока. Самыми ранними известными нам памятниками скульптуры Сипыцзяна (I—3 вв. н. э.) являются мелкие статуэтки, найденные на городище Поткана в Хотанском оазисе. В них элементы индийского влияния сочетаются с образами религиозных и тотемистических представлений местного сакского населения. Самобытный стиль хотанского народного искусства сохранился в дошедших до нас памятниках 1—4 вв. н. э. Для него характерны изображения реальных животных — двугорбых верблюдов, коней, буйволов. Особое и очень важное место занимают здесь также сказочные, фантастические образы чудовищ. р)ти памятники сближают искусство Хотана со «звериным стилем» Алтая и Сибири (см. т. I).

В развалинах хотанских храмов сохранились остатки статуй и лепных украшений из стука и обожженной глины, близкие по стилю кушано-эфталитским памятникам северной Индии. Они характеризуются смело переданным движением, знанием анатомии, свободной трактовкой складок одежды, правильностью пропорций. Вместе с тем эти памятники во многом самобытны как по изображению характерных этнических типов лиц, так и в раскраске и трактовке отдельных деталей. Тела летящих небожителей, выполненные в высоком рельефе на стенах храмов, отличаются большей массивностью и обобщенностью, чем их севсро-индийские прототипы: лица воспроизводят местный народный тип. Образцом подобного скульптурного убранства являются рельефы из храма в Раваке (близ Хотана, 4—7 вв. н. э.) Эти рельефы, украшающие внутри и снаружи обходную галерею храма, представляют собой целую вереницу изображений буддийских святых в ниспадающих пышными складками или развевающихся одеждах. Тесно примыкающие друг к другу фигуры образуют сплошной фриз, оживляющий и делающий динамичной поверхность стены. В 6—8 вв. в культовой скульптуре Кучара и Карашара

сохраняются те же иконографические и декоративные мотивы, но усиливаются условность и каноничность изображений (илл. 290). Однако иногда художник вносит в них интересные бытовые черты, изображая персонажи легенд в современных ему местных одеждах и вооружении. Таковы статуэтки воинов — родственников Будды из храмов в Кучаре и Карашаре.

Скульптура в большинстве случаев изготавливалась из необожженной глины с примесью растительного волокна. Статуя формовалась по частям в известковых матрицах. Основой ее служил каркас из прутьев или пучков соломы. Готовая скульптура просушивалась, затем раскрашивалась и покрывалась позолотой. Реже статуи и декоративные украшения формовались из алебаstra или резались из дерева.

Позднее пластическая моделировка скульптуры Синьцзяна постепенно все более уступала место живописной, что приводило как бы к слиянию скульптуры с росписью стен.

Непосредственной живостью, свободой от церковного канона отличаются погребальные фигурки, изображающие свиту и домочадцев покойного, находимые в погребениях китайских должностных лиц, служивших в Синьцзяне (илл. 291).

Наиболее ранние памятники стенной живописи, найденные в Миране — одном из оазисов южной группы, — датируются 3 в. н. э. Памятники Мирана, перекликаясь с современными им росписями Аджакты, по своему зрелому мастерству заставляют предположить существование в Синьцзяне очень давних живописных традиций. Самобытность синьцзянской живописи, своеобразие ее образов и техники выполнения особенно ярко сказались в росписях пещерных храмов и монастырей северных оазисов — Кучара, Карашара, Турфаи, — относящихся кб — 7 вв. н. э. Здесь наряду с несомненной преемственностью от буддийской иконографии Индии видно также сходство с памятниками согдийской живописи 6 — 8 вв., недавно открытыми на территории Узбекской и Таджикской ССР. Близость эстетических представлений синьцзянской и среднеазиатской живописи проявилась в трактовке человеческих образов и в характере стилизации изображенных предметов; воспроизведенные в тех и других росписях бытовые детали, одежда, вооружение зачастую совершенно тождественны. Техника живописи Синьцзяна вполне аналогична применявшейся на всей территории Средней и Центральной Азии. Стена под живописью покрывалась обмазкой из глины, смешанной с рубленой соломой или растительным волокном, а затем расписывалась красками, преимущественно минерального происхождения (охра, цветные земли, натуральный ультрамарин), растворенными на легком растительном клее.

В 7—8 вв. Синьцзян был тесно связан с Тапским государством. Воздействие китайского изобразительного искусства на Синьцзян в период Тан было решающим. Оно сохраняло значение и позднее, когда в середине 9 в. турки-уйгуры захватили Турфан, образовав здесь феодальное княжество. Местоположение на важнейшей торговой магистрали обеспечило уйгурскому государству в 9 — 11 вв. роль посредника между Китаем и странами Закавказья. Из Китая была заимствована уйгурами и новая для них религия — буддизм. Вновь строятся великолепные буддийские храмы и монастыри. Росписи этих храмов выполнялись в танских традициях, но образы танского искусства обогатились наследием местной культуры Синьцзяна. В Турфане 10—11 вв. был выработан эстетический идеал, который оказал непосредственное влияние на художественную культуру многих восточных народов.

Изменились характер и масштаб росписей этого периода. Вместо обычных для более раннего времени небольших по размерам сцен на мотивы легенд из жизни Будды

излюбленными становятся яркие по колориту, гармоничные и монументальные композиции с расположенной в центре фигурой Будды, окруженного божествами и монахами (илл. 292). Композицию обрамляет пышный цветочный орнамент.

Очень интересны получившие большое развитие в живописи уйгурского княжества портреты жертвователей, исполненные на стенах храмов обычно в нижней части росписей, по сторонам входа или около главной ниши (илл. 293). В этих портретах художники не пытались передать индивидуальные черты человека, но создавали обобщенный тип, тщательно подчеркивая возрастные и социальные признаки изображенного, атрибуты его профессии или звания. Для сюжетов уйгурского искусства имела значение также манихейская религия, проникшая в Синьцзян из Передней Азии. Известны немногочисленные и крайне плохо сохранившиеся росписи, по-видимому, чисто светского содержания. Они украшали стены предполагаемого дворца Идикута (царя Турфанского государства) и изображали придворных слуг — кравчих — с золотыми сосудами, сокольничих и группу музыкантов. Это мужчины с большими черными бородами, в богатых китайского покроя одеждах и черных шапках, украшенных длинными зубцами.

В средневековом Синьцзяне существовала также живопись на шелку, холсте, бумаге, в том числе и книжная миниатюра. Однако образцы ее дошли до нас в ничтожном количестве.

Как ни велико было значение китайского искусства для Синьцзяна, все же взаимосвязь культуры Синьцзяна с южными и юго-восточными соседями не прерывалась и в более позднее время. Об этом свидетельствуют статуи и росписи, выполненные в непальской и тибетской манере, по-видимому, выходцами из этих стран, каких немало было среди буддийских монахов Турфана, Карашара и других оазисов. Опустошения, причиненные монгольским завоеванием, нанесли тяжелый удар художественной культуре Синьцзяна. В дальнейшем развитие более дешевых и безопасных морских путей в Индию и на Дальний Восток лишило Синьцзян в период позднего средневековья былого экономического и культурного значения.

Искусство Монголии.

Монгольское феодальное государство сформировалось сравнительно с другими средневековыми странами Востока довольно поздно, в 12—начале 13 в. Это государство образовалось из различных племен, занимавших в 11 в. почти всю территорию современной Монголии и ассимилировавших населявшие ее ранее народности. Основное объединение страны произошло при Темучине, или Чингис-хане (1155—1227), который подчинил себе все скотоводческие племена и сломил сопротивление их вождей. При Чингис-хане получило и официальное утверждение название «монголы».

В 12—13 вв. Монголия занимала уже весьма обширное пространство — от Байкала и Амура на востоке до верховьев Иртыша и Енисея на западе, а также от Великой китайской стены на юге до границ южной Сибири на севере. Образование единого государства способствовало дальнейшему развитию феодальных отношений. Чингис-хан фактически закрепостил скотоводов, прикрепив их к кочевьям. Столицей при Чингис-хане стал Каракорум, где был сооружен ряд дворцов и храмов.

Основной религией монголов в 13 в. оставался шаманизм с верой в духов и культом предков, однако уже в это время начинают проникать христианство и буддизм, ставший впоследствии ведущим религиозным учением в Монголии. Высокоразвитые культуры Тибета и Китая, захваченного в 13 в. монголами, оказали значительное влияние на сложение и формирование архитектуры и искусства самой Монголии.

Наиболее изучена благодаря археологическим исследованиям последних лет архитектура Монголии. На территории страны сохранились остатки многочисленных сооружений дофеодалного и феодального периодов. Многие скотоводческие племена средневековой Монголии вели кочевой образ жизни. Однако обнаруженные памятники архитектуры подтвердили, что Монголию нельзя рассматривать только как страну, населенную кочевниками. На рубеже 12—13 вв. в Монголии существовало несколько крупных городов, важнейшим из которых был столичный город Каракорум. Побывавший в нем в 1254 г. французский посол называет двенадцать храмов, две мечети и одну христианскую церковь.



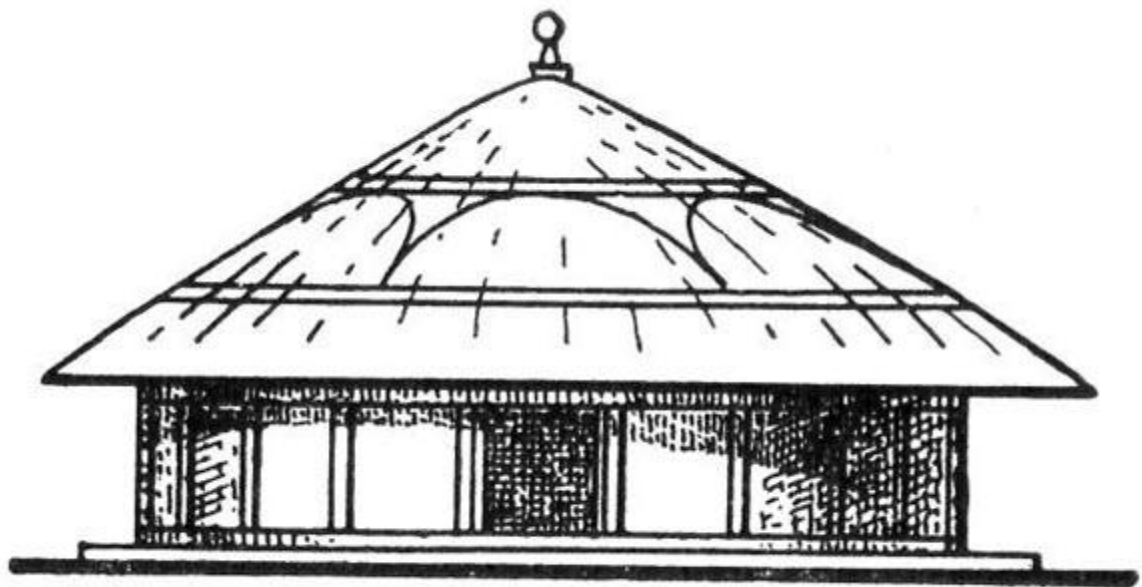
[Карта. Монголия.](#)

Раскопками 1948 — 1949 гг., произведенными под руководством С. В. Киселева, удалось установить, что в 13 в. интенсивность строительства города была необычайной. Если в 11 в. на месте Каракорума существовало лишь незначительное поселение, то в 13 — 14 вв. (до момента разрушения города китайскими войсками в 1380 г.) он превратился в большой и благоустроенный город с дворцами и многочисленными зданиями, сложенными из сырцового кирпича и перекрытыми цветной глазурованной китайского типа черепицей. Город был обнесен массивными стенами; в его юго-западной части обнаружены остатки обширного здания, по всей видимости дворца, с огромным залом. Найдены шестьдесят четыре каменные базы, на которые в свое время опирались деревянные колонны. К зданию с юга примыкала лестница из хорошо обработанных гранитных плит. Крыша была покрыта глазурованной зеленой и красной черепицей и украшена скульптурными изображениями драконов.

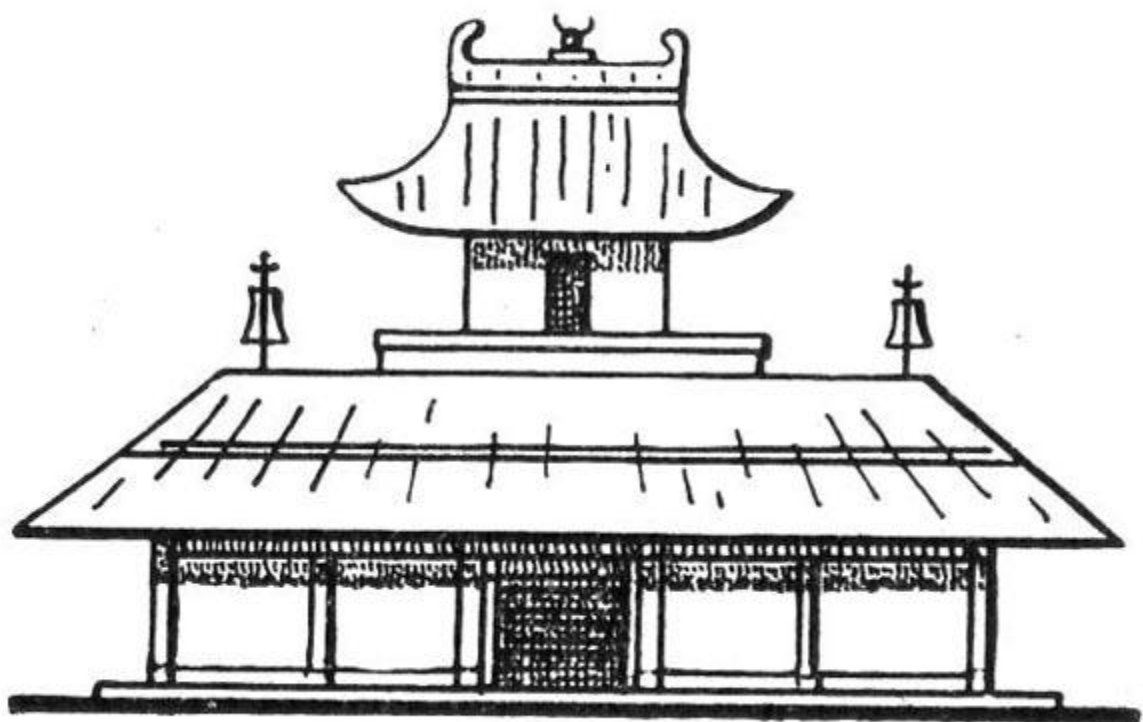
Общее расположение дворцовых зданий по планировке и ансамблевому принципу композиции близко китайской средневековой архитектуре. О благоустройстве дворцов монгольской знати свидетельствует обнаруженная в одном из них отопительная система, подобная китайской: нагретый в наружных печах воздух проходил под полом по специально выложенным для этого каналам.

15 — 16 вв. характеризуются в Монголии как период феодальной раздробленности, препятствовавшей строительству крупных сооружений. Зодчество возрождается со второй половины 16 в. в связи с широким распространением ламаизма. В 1585 г. возводится первый ламайский монастырь Эрлепн-Цзу, для которого были использованы черепица и

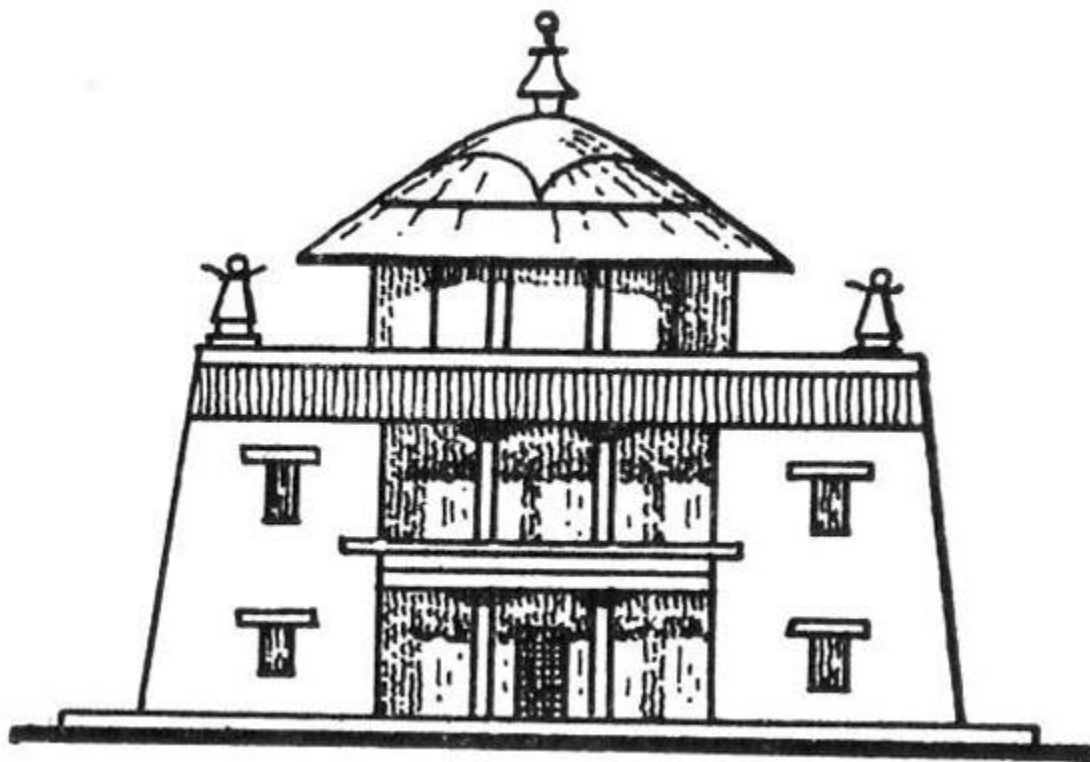
другие строительные материалы из руин Каракорума. Эрдени-Цзу был выстроен в традициях китайского зодчества.



Монгольский тип постройки.



Монголо-китайский тип постройки.



Тибето-монгольский тип постройки.

Одновременно с монументальными культовыми сооружениями, строившимися из сырцового кирпича и камня, в средневековой Монголии продолжала развиваться совершенно самостоятельная область зодчества, связанная с традициями кочевого быта. Войлочные юрты, богато украшенные вышивками и цветными аппликациями, не являясь сами зданиями в общепринятом смысле слова, постепенно породили сложные и разнообразные строения, приспособленные к условиям жизни возрастающего оседлого населения. Большую часть оседлых поселений представляли собой монастыри, количество которых особенно возросло в 17 в. Первоначально монастыри располагались в юртах, перемешавшихся с места на место. Однако возросшее значение и крупные средства, которыми располагало духовенство, позволили богатым монастырям строить монументальные здания из камня, кирпича и дерева, которые как снаружи, так и внутри покрывались богатым и ярким расписным орнаментом.

Первые здания храмов ставились на дощатой площадке, на которой укреплялись характерные для строительства юрт деревянные решетки, а крыша составлялась из жердей, крытых войлоком. Для увеличения размеров храма несколько подобных юрт составлялись вместе, и к ним пристраивалось вытянутое вперед крытое крыльцо с дверью. Но разборная юрта вскоре стала оседлым жилищем; жерди и войлок сменились досками, решетки— стенами, появился фундамент, а увеличение внутреннего пространства вызвало сооружение многочисленных опорных колонн. Круглая юрта постепенно превращается в квадратное многоугольное здание, а конусообразная крыша приобретает характер купола или шатра. Часто мотивы собственно монгольские сплетаются, особенно в формах крыш, с тибетскими и китайскими, образуя новый стиль. Окраска здания обычно единообразна. Стены и крыши белятся, двери окрашиваются ярко-красной краской, а рамы окон в темно-красный цвет. Большая простота, ясность членений и тяготение к круглому плану характеризуют этот оригинальный вид монгольской архитектуры. Таковы, например, храмы 17 в. монастыря Да-Хуре в Улан-Баторе. Развиваясь от

народного жилища, храмы подобного типа украшались орнаментом, имитирующим узоры по войлоку. Белые крыши расписывались черными и красными полосами. В период завоевания Золотой Орды маньчжурами в конце 17 в. количество храмов значительно возросло; усилилось также влияние китайской и тибетской архитектуры. Особенно большое количество поселений возникло в 18—19 вв. Сохранившиеся от этого времени сооружения — дворец Лабран монастыря Эрдени-Цзу (18 в.) и храм Майдари в Да-Хуре (19 в.) — отличаются простотой и монументальностью форм. Храм Майдари сочетает в себе весьма оригинально тибетские и собственно монгольские черты: открытую террасу в верхней части, скульптуры, стоящие по краям кровли, вытянутость фасада вширь (черты тибетского стиля) и купол, венчающий квадратное здание, взятый от типично монгольских юрт.

Помимо храмовых сооружений в 17—19 вв. появляются на территории Монголии также и субурганы, близкие тибетским, но весьма разнообразные по декору. В целом монгольская архитектура в средние века выработала свой монументальный стиль, отличающийся большей мягкостью, чем тибетский, большей массивностью и меньшей изощренностью форм, а также отсутствием той широты и живописности планировки, которые характеризуют китайское зодчество.

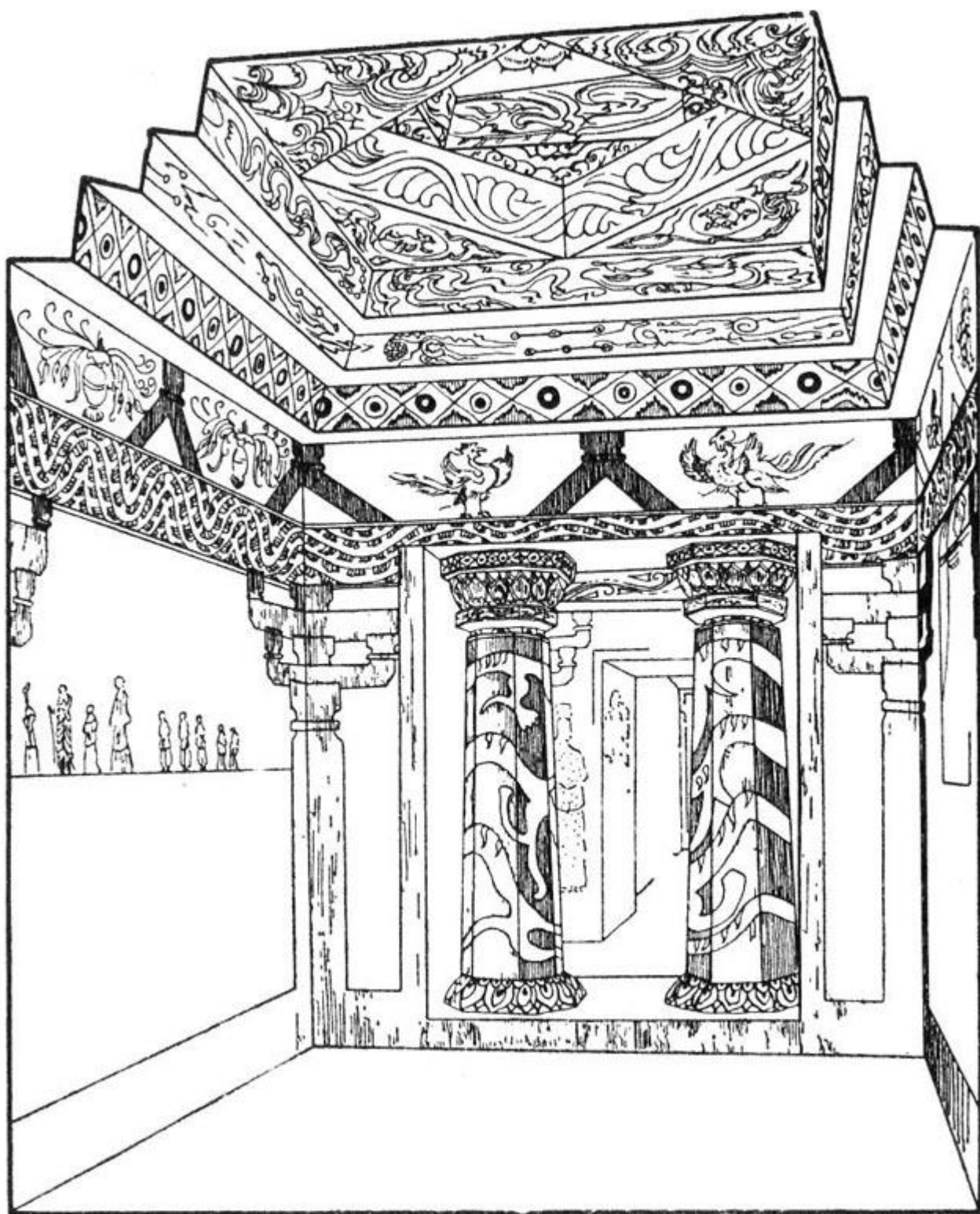
Помимо архитектуры в средневековой Монголии были развиты и другие виды изобразительного искусства. В одном из зданий Каракорума обнаружены росписи, по стилю близкие памятникам Синьцзяна 9—12 вв. Сохранившиеся в разных храмах образцы культовой живописи на холсте близки тибетским иконам. Большим изяществом отличаются небольшие бронзовые скульптуры буддийских святых. Они очень пластичны, выделяются мягкой округлостью жестов.

Однако значительно более оригинальными по стилю являются изделия прикладного искусства Монголии. Яркие, необычайно интенсивные по красочным сочетаниям орнаменты геометрического характера покрывали одежду монголов. Войлочные юрты украшались как яркими тканями, так и узором из аппликаций и вышивок, о которых восторженно отзывались посещавшие Монголию иностранцы. Красные, синие, лиловые и зеленые цвета оттеняют и оживляют белый войлок юрты, делая эти жилища необычайно нарядными. С давних времен мастера Монголии достигли большого искусства в инкрустации драгоценными камнями по металлу, резьбе по кости, филигрании, гравировке по металлу и чеканке.

Искусство Кореи.

О.Глухарева

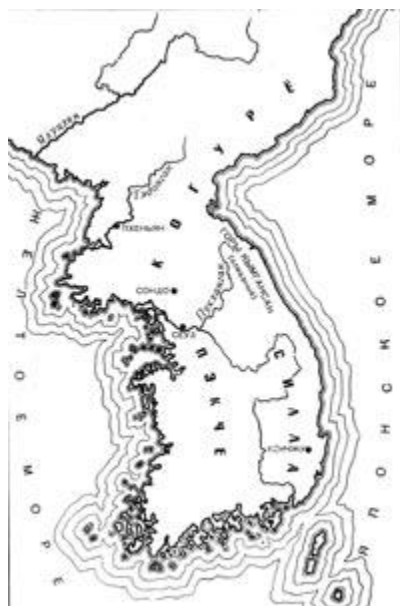
Корея, или Чосон (Страна утренней свежести), является одной из дальневосточных стран, где уже в первые века нашей эры возникли самобытная культура и искусства, которые продолжали развиваться и обогащаться на протяжении двух тысячелетий. Сложение и образование на территории современной Кореи первых государственных объединений — Когурё (в северо-западной части полуострова), Мэкче (на юго-западе) и Силла (на юго-востоке) относится к первым векам нашей эры. Непрерывные войны этих трех государств между собой вызвали обострение социальных противоречий и способствовали ускорению процесса распада рабовладельческих отношений в стране.



Усыпальница Санъёп-чон. Разрез.

Ранние погребения и найденные в них многочисленные художественные изделия дают ценные сведения о древней культуре, существовавшей на территории Кореи на рубеже нашей эры. Близ современного Пхеньяна, где находился центр области Лолан, были обнаружены тысячи древних погребений, среди которых поражают своей монументальностью усыпальницы знати, сложенные из огромных каменных плит и состоящие из целого ряда помещений. Устройство гробниц государства Когурё

отличается богатством архитектурных приемов. Во многих больших погребениях 4 — 7 вв. с уступчатыми купольными перекрытиями сохранилась живопись жанрового характера. По своим художественным качествам представляет большой интерес усыпальница 0 в. Санъён-чон (Двухколонная), стены, свод и колонны которой богато украшены живописью, исполненной на сухом грунту из глины, смешанной с соломой. Минеральные краски отличаются свежестью и благодаря добавлению клея сохранили свой блеск до настоящего времени. Живопись исполнена в спокойных, гармоничных тонах, среди которых преобладает красивый золотистый тон охры в сочетании с серо-голубым, коричневым и фиолетовым. Красные пятна киновари, наложенные местами, а также выразительные черные линии контура удачно оживляют композиции, не нарушая их красочной целостности. На стенах усыпальницы Санъён-чон изображены торжественные праздничные процессии со множеством ярких фигур, колесницы и всадники, жанровые сцены на террасе богатого дома, образно и жизненно передающие быт знати Когурё и свидетельствующие о большом мастерстве художников. Как в этот период, так и в дальнейшем художественная культура Кореи постоянно соприкасалась с мощной культурой Китая.



[Карта. Корея.](#)

В 7 в. государство Силла (651—935) достигло большого могущества и распространило свою территорию почти на весь Корейский полуостров. Объединение страны способствовало утверждению феодальных отношений и привело к подъему хозяйства и культуры. В этот период была создана Корейская письменность. Столицей стал Кёнчжу на юге страны. Это был большой город, построенный по плану, с прямыми перекрещивающимися улицами, которые образовывали 1360 кварталов. Столица была укреплена крепостными стенами, подобно китайским городам того времени. В центре города находился большой дворец, окруженный парком, с, целым рядом сооружений.

Интересным памятником светского монументального зодчества является Башня звезд, сооруженная около Кёнчжу (032—647) и являющаяся древнейшей обсерваторией на Дальнем Востоке. Здание искусно сложено из огромных гранитных блоков и достигает в высоту 14 м. Его суровый, строгий силуэт напоминает огромную круглую бутылку, крепко и устойчиво стоящую на земле.

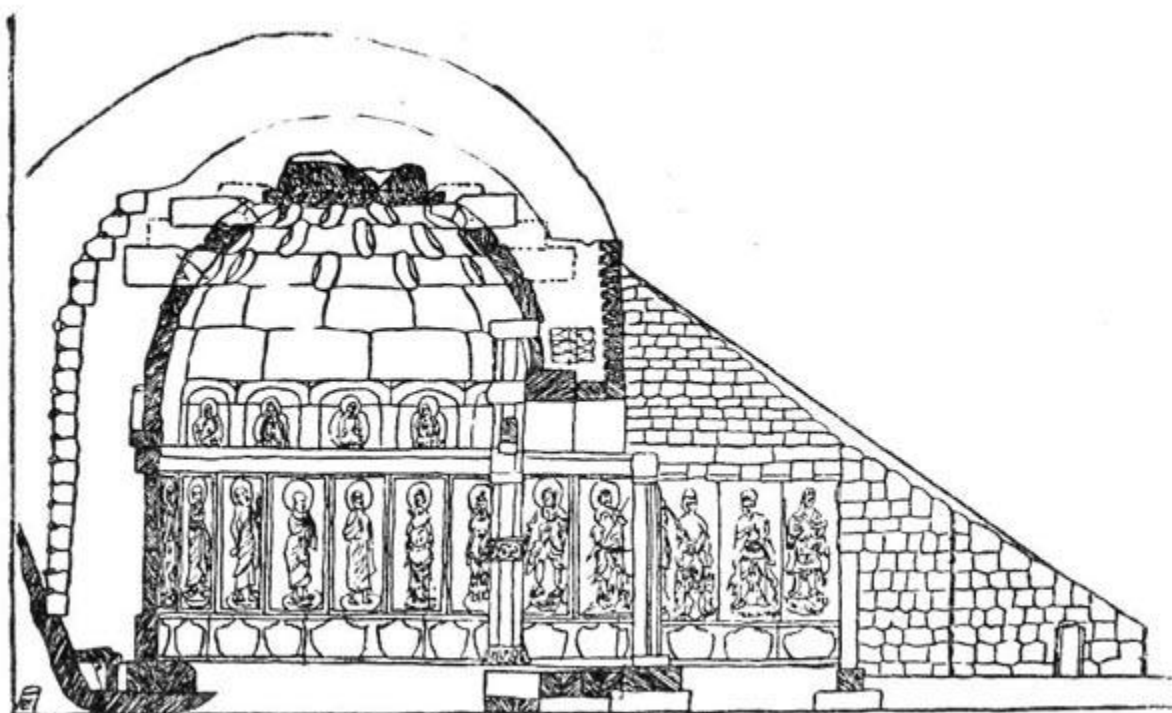
Распространение буддизма, который с 6 в. стал государственной религией и вытеснил конфуцианство, имевшее приверженцев среди представителей господствующего класса, вызвало большое строительство культовых сооружений по всей стране. К периоду Силла относится сооружение известных буддийских храмов — Бондэк-са, Камын-са, Пулькук-са в окрестностях Кёнчжу.

Наибольшей известностью среди них пользуется храмовый ансамбль Пулькук-са, расположенный на горе Тхохамсан. К главному зданию ансамбля — храму Дэунь-дэн — ведет большая каменная лестница, сохранившаяся от 8 в. Она поднимается двумя маршами на обширную террасу в виде пропилеев. О мастерстве древних строителей свидетельствует сложная конструкция расположенных под лестницами небольших арок, создающих впечатление легкости и изящества (илл. 294).

Посреди обширного двора главного храма сооружены две каменные пагоды. Наиболее интересная из них — пагода Табо-тхап (751 г.) представляет квадратную, открытую со всех сторон беседку, стоящую на высоком постаменте с четырьмя лестницами (илл. 295 а). Достигая высоты 10 м, пагода завершена сверху сложной многоярусной композицией в виде монолитного каменного зонта (около 1,5 м в диаметре). Пагода такой формы является уникальным для всего Дальнего Востока памятником раннефеодального каменного зодчества.

К числу своеобразных памятников принадлежат также небольшие четырехугольные каменные пагоды 7 — 8 вв., сохранившиеся до нашего времени около Кёнчжу. Они лишены внутреннего пространства и украшены лишь прямыми выступающими одна над другой крышами, постепенно уменьшающимися к вершине. Несмотря на их небольшую высоту, достигающую обычно 12—15 м., и малое число крыш (чаще всего пять), они не лишены суровой монументальности. Многие пагоды такого типа, подобно обелискам, имеют мемориальное значение. Они сооружены из гранита, а некоторые облицованы мрамором или изразцами.

К 752 г. относится сооружение знаменитого храма Соккул-ам около Кёнчжу, выстроенного на склоне горы Тхохамсан в подражание буддийским пещерным храмам Индии и Китая. Это сооружение отличается гармонией и ритмом своих архитектурных пропорций. Главный вход храма в виде арки сложного очертания ведет в прямоугольный и круглый залы, расположенные один за другим под землей в толще горы. Большой круглый зал перекрыт огромным полусферическим каменным куполом, искусно выложенным из крупных гранитных блоков.



Храм Соккул-ам. Разрез.

В центре зала находится каменная статуя Будды (высотой 2 м 30 см), в каноничной позе сидящего Будды и в тонких чертах его лица с полуоткрытыми глазами, несмотря на скованность, характерную для раннебуддийской скульптуры, ощущаются жизненность и одухотворенность. Статуя возвышается на восьмигранном богато орнаментированном постаменте. Стены прохода и залов украшены горельефами (высотой около 2 м) с изображением буддийских божеств, которые высечены на отдельных четырехугольных плитах и вставлены в стены. Среди барельефов круглого зала особенно интересно изображение бодисатвы Кан-ным-сан (илл. 295 б), отличающееся изысканностью и грацией. В этой фигуре, как и в других, ярко проявляются пластичность, красота линий и внутренний ритм, характерные для ранней культовой скульптуры Кореи. Храм Соккул-ам является уникальным сооружением как по своему архитектурному решению, так и по мастерству конструкций купольного перекрытия.

Храмовая скульптура периода Силла, выросшая в годы распространения в стране буддизма, отразила уже сложившиеся к этому времени каноны буддийской пластики Индии и Китая, но в то же время сохранила самобытное начало, нашедшее выражение в глубокой, хотя и несколько отвлеченной одухотворенности образов. Корейским статуям 7—8 вв. свойственны своеобразная мягкость форм, пластическая текучесть линий и грация движений.

Все эти черты находят свое яркое воплощение в целом ряде произведений раннекорейской скульптуры, как например, в небольшой золотой статуе сидящего в размышлении Будды (7 в.), в которой при всей ее условности ощущаются черты глубокой жизненности в раскрытии внутреннего состояния изображенного божества.

Замечательным памятником ранней скульптуры Кореи является деревянная статуя буддийского божества — бодисатвы Канным (Канон), находящаяся в Японии в храме Якусидзи в Нара, которая была исполнена скульптором из корейского государства Нэкче в

654 г. В фигуре ощущается внутренний ритм; линии одежды отличаются пластической изысканностью. Образ проникнут торжественностью и величием.

Еще более известна классическая статуя Канным, находившаяся в главном храме ансамбля Хорюдзи в Нара и позднее перенесенная в музей Нара. Она исполнена корейским скульптором из дерева и скупом раскрашена. Большая монументальная статуя (высотой более 2 м) поражает своим суровым обликом.

Архитектоника ее удлинённых пропорций, подчеркнутая высоким остроконечным пимбом, сообщает фигуре Канным величие и строгость.

Монументальность и одухотворенность свойственны и ранней каменной скульптуре Кореи, примером которой может служить голова божества Канним, высеченная из темно-серого базальта (8—10 вв.; илл. 296). Текучесть и мягкость линий традиционной прически с высоко поднятыми над лбом прядями волос хорошо сочетается со строгостью и мужественностью черт лица.

Еще в 662 г. в честь объединения трех государств была высечена из монолита фигура гигантской каменной черепахи. Скульптура отличается суровой простотой форм и прекрасной обработкой камня.

О расцвете живописи в ранний период известно очень мало. Письменные источники Кореи сохранили сведения о художнике Сор Ге (7 в.) как о замечательном мастере храмовой живописи. Произведения Сор Ге не дошли до наших дней, но записи современников свидетельствуют о большом мастерстве прославленного художника Силла, воспроизводившего картины родной природы.

О развитии прикладного искусства в Силла дают представление разнообразные находки в погребениях знати. Археологами были обнаружены многочисленные образцы неглазированной керамики, изделия из голубого стекла, бронзовые зеркала, различные ювелирные украшения из золота и серебра и богато украшенное оружие.

В 9 в. в результате роста внутренних противоречий и вторжения врагов страна распалась на ряд феодалных владений. Однако уже в начале 10 в. центральные области Кореи были вновь объединены под именем государства Коре (918—1392), откуда и происходит европейское название страны — Корея. Столица Коре была перенесена из Кёнчжу в Сондо (современный Кесон) недалеко от Сеула.

Среди памятников архитектуры периода Коре долгое время сохранялся старый дворец в Сондо, занимавший площадь в 23 000 кв. м и имевший около двадцати ворот.

Богатства, которые накапливались в буддийских монастырях, позволяли широко развернуть строительство культовых зданий. В красивейших местах страны, в Кымгансане (Алмазных горах) возникли в этот период великолепные постройки монастырей Цзаиань-са, Секван-са (1368) и другие. Деревянные и каменные пагоды периода Коре показывают обогащение архитектурных форм, придание им большей сложности и нарядности; углы крыш слегка приподняты, а стены украшены барельефами и фигурами. Наиболее значительным памятником этого типа является небольшая пагода Хапмё-тхэп (высотой 7 м.), выстроенная из мрамора в 1085 г. около храма Попчён-са в Сеуле и стоящая последние годы во дворе музея. Лишенная, как многие корейские пагоды, внутреннего пространства (илл. 297), она отличается красотой пропорций и показывает мастерство зодчих, создавших синтез архитектурных форм и скульптуры. Пагода исполнена в виде

массивного четырехугольного в сечении столба, стоящего на широком ступенчатом основании с выступающими по углам волнитообразными скульптурными украшениями, что придает устойчивость всему сооружению. Столб пагоды расчленен по горизонтали двумя небольшими выступами, образующими три отдельных яруса, покрытых резными барельефами. Пагода увенчана четырехскатной крышей со сложным навершием. В 1390-х гг. были сооружены новые крепостные стены Пхеньяна (существовавшего с первого века до нашей эры), достигавшие 20 м в высоту.

Помимо архитектуры в период Коре больших успехов достигла живопись на шелке и бумаге в форме свитков. Наиболее известным художником был Ли Нэн (12 в.), получивший образование в Китае. К 13—14 вв. относится развитие портретной и жанровой живописи с изображением бытовых сцен из жизни придворной знати, что указывает на интерес художников Коре к изображению реальной жизни.

В 10—13 вв. наблюдается большое развитие народного творчества. Керамика этого времени отличается разнообразием художественных украшений. По всей стране, богатой пластичными глинами, изготовляли утварь, черепицу, изразцы и др.

В период Коре появились первые образцы корейских фарфоровых изделий. Широко известны скульптурные сосуды в форме животных и птиц, а также в виде плодов и цветов, отличающиеся тонкой пластичностью формы. К изысканным изделиям 12—14 вв. принадлежат сосуды сангам, пользующиеся мировой известностью. Они украшены тонкими узорами из частиц черной и белой глины, которые наносились на сырую необожженную поверхность изделия путем инкрустации и покрывались поверх прозрачной глазурью нежных голубовато-зеленых оттенков. Формы керамики сангам просты и отличаются красивой линией силуэта. Большое распространение среди изделий этого типа получили голубые сосуды для вина в виде дольчатой тыквы с тонким инкрустированным узором растительного характера. В конце периода Коре появляются и своеобразные ажурные керамические изделия со скульптурной обработкой деталей. Среди других видов художественного ремесла высокого совершенства достигло в период Коре производство ювелирных украшений и бронзовых зеркал.

Вторжение монголов в середине 13 в. приостановило на время развитие художественной культуры Кореи. Лишь через сто лет — в 70-х гг. 14 в. — монголы в результате народного восстания были изгнаны из пределов страны.

В 1392 г. военачальник Ли Сон Ге в союзе с китайскими войсками овладел столицей Сондо и стал правителем Кореи. Он возвратил стране ее прежнее название — Чосон взамен Коре — и перенес столицу в Сеул, начав новую династию Ли (1392—1910). 15 век был временем укрепления феодальной Кореи, но в 16, а затем в 17 в. Корея вновь подверглась нашествию чужеземных войск, сначала японских, а затем маньчжурских. Все эти события легли тяжелым бременем на корейский народ, который помимо жестокой эксплуатации феодальных властителей должен был платить дань и завоевателям.

Искусство Кореи в первые века правления династии Ли развивалось в условиях усилившейся культурной близости с Китаем. Конфуцианство снова стало господствующей идеологией феодальной знати, а буддизм потерял прежнее значение. В конце 14 в. Сеул украсился целым рядом великолепных дворцов и различных культовых сооружений, многие из которых сохранились до нашего времени. Подлинными шедеврами национального корейского зодчества являются дворцы Сеула — Кёнбок-кун, Чандэк-кун и Чанке-кун, которые были разрушены японскими войсками в 16 в. и позже вновь реставрированы.

Наиболее значительный из них, дворцовый ансамбль Кёнбок-кун, был выстроен в 1394 г. Он состоит из ряда парадных и жилых зданий, разделенных дворами и парком. Весь ансамбль заключен в крепостные стены, имеющие ряд ворот. Главное здание — тронный зал Кён-пок (Павильон неустанного управления) — расположен в центре большого четырехугольного двора, окруженного с четырех сторон ярко-красными колоннадами. Тронный зал, четырехугольный в плане, сооружен из дерева и стоит на высоком каменном стилобате с резными балюстрадами. Его высокая двойная крыша, подобно китайским дворцам, украшена черепицей, но отличается от них сильно выступающим краем со слегка изогнутыми углами. Консольные деревянные карнизы и капители столбов являются замечательным образцом народного творчества; фантазия резчиков и мастеров росписи кажется здесь неистощимой. Массив крыши и вся ажурная конструкция павильона с тонкими решетками окон гармонично связаны между собой игрой светотени на фасаде, что создает впечатление легкости при восприятии всего здания в целом.

Внутри этот величественный павильон делится шестнадцатью столбами двенадцатиметровой высоты (около метра в диаметре), которые поддерживают каскадированный потолок и обходящую внутри павильона галерею. Главным украшением тронного зала служит резной деревянный балдахин, как бы висящий над королевским тронном в виде разноцветных клубящихся облаков. Этот балдахин является одним из блестящих образцов народного творчества Кореи.

В 1410 г. в парке дворца был сооружен огромный павильон для торжественных пиршеств и приемов. Этот павильон, известный под именем Кёнхе-ру, был реставрирован в 19 в. Он расположен среди Лotosова пруда и отражается в воде. Огромная крыша павильона, напоминающая палатку, покоится на сорока восемью монолитных гранитных столбах, которые как бы выступают из глади пруда. Одним из красивейших парковых сооружений этого периода является также шестиугольная деревянная беседка Сунхао-ру, стоящая в парке дворца Чандэк-кун (18 в.). Легкое кружевное здание беседки высоко поднято на шести мощных гранитных столбах, что является своеобразным приемом корейских зодчих. Оно украшено резными иерисами наружной обходной галереи и тонкими решетками окон. Массивная черепичная крыша с далеко выступающим краем не нарушает общего впечатления легкости и ажурности всей постройки.

Для украшения наружных стен и оград в дворцовых постройках применялась также узорная кладка из кирпича со сложным рисунком геометрического характера.

Среди культовых построек 17 в. особой изысканностью решения выделяется прекрасный павильон храмового ансамбля Чанан-са (построенного в 10 в.) в Кым-ганс.анских горах. Шестиугольное деревянное здание сооружено, как обычно, на невысоком каменном основании. Его далеко выступающая крыша покоится на шести столбах. Наружные стены, карнизы и балки богато украшены живописью, что является своеобразной чертой корейского зодчества.

Все эти сооружения показывают богатство и своеобразие корейской архитектуры, которая, в отличие от китайской, характеризуется стремлением к большой легкости и пышности сооружений.

Истоки своеобразия корейской архитектуры феодальной эпохи можно проследить в народном зодчестве, в жилых домах с открытыми террасами «мару» на юге и особой системой отопления на севере страны.

Изучение корейской живописи периода династии Ли свидетельствует о большом влиянии на нее китайских мастеров. В это время было организовано специальное королевское учреждение — Тэхвасе, ведавшее созданием живописных произведений для двора. К 14 в. относится и развитие ксилографии, которая широко использовалась для иллюстрирования книг. Свитки живописи 14—16 вв. почти все погибли. Сохранились произведения лишь более позднего времени. В живописи Кореи 17—18 вв. можно проследить острую борьбу различных художественных направлений, что было обусловлено социальными сдвигами в корейском обществе. Наиболее прославленным художником реалистического направления был Ким Хон До (род. в 1760 г.). Он с большим мастерством писал портреты и пейзажи, а также сцены из народной жизни. Ким Хон До несомненно был знаком с европейской живописью, произведения которой в виде гравюр проникали в Корею. Он применил светотень, своеобразно передавая ее при помощи тончайших штрихов кисти. От его творчества сохранилось немного произведений, среди которых можно отметить свободно и живо написанный автопортрет (илл. 298) и небольшие рисунки, исполненные в духе эскизных набросков, в которых отражена жизнь простого народа — ремесленников, крестьян, рыбаков, актеров (илл. 299 а, 299 б). Изображения кузницы, школы, танцующего народа выполнены Ким Хон До необычно для того времени — непосредственно и живо. Они показывают глубокое знание художником жизни трудового народа, его обычаев и развлечений. По творческим тенденциям к Ким Хон До были близки Юн Ту Чжо и Сип Юн Бок, работавшие в 18 в. Одним из ведущих художников Кореи в 19 в. считается Чжан Син Оп, создавший целую галерею портретов своих современников.

Художественные изделия периода Ли выполнялись главным образом руками закрепощенных мастеров, так называемых кончжанов. Но, несмотря на тяжелый подневольный труд, прикладное искусство Кореи этого времени стояло на большой высоте. Частичное раскрепощение кончжанов в 18 в., вызванное развитием производительных сил, дало возможность создать широкое производство художественных бытовых изделий для рынка, что, в свою очередь, позволило мастерам шире проявлять свой личный вкус. Но для потребностей королевского двора и для знати в течение 18—19 вв. продолжали еще работать крепостные мануфактуры, на которых жестоко эксплуатировался труд ремесленников.

В период Ли помимо керамических изделия продолжали изготавливать существовавшие в Корее уже в первые века нашей эры изделия из лака, которые украшались росписью и инкрустацией перламутром. Сырье для лаковых изделий — сок лакового дерева — добывалось в северной провинции Теген, где культивировали лаковые рощи, а лучшие изделия производились в Тонене (южная провинция Кенсан). Из лака изготавливались комоды, столики, ширмы, подносы, коробки и прочие предметы, служившие украшением быта знати и зажиточных горожан.

На высоком художественном уровне стояло также искусство резьбы из ценных пород дерева. Народные мастера в духе национальных традиций с большим вкусом вырезали статуи, художественную мебель и архитектурные украшения. Вышивки Кореи 17—19 вв. обладают декоративностью и богатством художественных приемов, но все же они не достигали того высокого качества, каким отличаются вышитые изделия Китая.

Искусство Кореи феодального периода, как уже называлось, развивалось в непосредственном взаимодействии с художественной культурой Китая. Корейский народ, используя художественные достижения Китая, всегда их творчески претворял и создал свое высокое искусство, эстетическое своеобразие которого было тесно связано с самобытной народной основой.

Искусство Японии.

В.Бродский

Средневековое искусство Японии развивалось на протяжении более чем тысячи лет, начиная с 6 в. Среди историков нет еще единого мнения о том, прошли ли народы Японии рабовладельческую стадию общественного развития. Однако, как бы ни решался этот важный вопрос истории, остается несомненным, что в дофеодальный период Япония не обладала столь высокоразвитыми архитектурой и искусством, какие были созданы в рабовладельческую эпоху, например в Китае. Как и многие другие народы, пришедшие к феодализму, минуя или почти минуя рабовладельческую стадию развития, японцы в начальный период средневековья не имели искусства, обладавшего разработанным профессиональным навыком, и в своем художественном творчестве опирались в основном на традиции фольклорного характера, сложившиеся в условиях родо-племенной организации общества.

Не удивительно поэтому, что раннефеодальному Японскому государству при возведении первых крупных религиозных и светских построек пришлось обратиться к опыту соседних стран — Китая и Кореи, с которыми Японию в этот период сближало не только единство принятой в 6 в. новой религии — буддизма, но и общность ело кившихся форм феодализма. Как и в Китае, в силу особенностей соотношения производительных сил и производственных отношений земля в Японии в период раннего феодализма была объявлена собственностью государства, и лишь спустя несколько столетий установилась другая форма землевладения— собственность отдельных феодалов.

Древнейшие в мире памятники деревянного зодчества 7—8 вв., сохранившиеся в Японии, были созданы при непосредственном участии иноземных мастеров. Вместе с тем они совершенно органично вошли в историю японского национального искусства, явившись важным звеном, крепко связавшим народное художественное творчество дофеодальной эпохи с дальнейшим расцветом архитектуры и искусства в пору развитого феодализма. Элементы китайской культуры, попадая на японскую почву, неизменно включались во внутренний процесс развития культурной жизни страны, ускоряли и усложняли его, сливались с ним, трансформировались и становились национальным явлением.

Уже в 9—12 вв. во всех областях художественного творчества развивался высокий по своему уровню самобытный стиль японского средневекового искусства. Архитектура, живопись, скульптура и прикладные искусства этого и последующего периодов являются неповторимо своеобразным, ценным вкладом японского народа в сокровищницу мирового искусства.

Немаловажное значение в истории средневековой Японии имела географическая изолированность страны, расположенной на островах. Она не мешала постоянным и очень эффективным экономическим и культуры :м связям Японии с другими странами и особенно с Китаем и Кореей, но она помогала Японии оградить себя от военных нашествий. Даже воинственные монголы потерпели неудачу, несмотря на двукратную попытку вторгнуться на японский архипелаг.

Интенсивное развитие японской средневековой культуры в 17 столетии привело к зарождению в искусстве новых, гуманистических тенденций, связанных с возросшей общественной активностью городских слоев населения.

Правда, особенности японского абсолютизма — в частности, политика изоляции Японии и «стабилизации» общественных отношений, проводившаяся правительством Токугава в 17— первой половине 19 в.,— задержали разложение феодализма и смену его новой формацией. Но культура и искусство Японии в этот период ее истории стали решительно выходить за рамки средневековой художественной системы. Особенно сказалось это в развитии японской гравюры и прикладных искусств. Новые качества японского искусства 17— начала 19 в. обязывают рассматривать этот период в следующем томе, вне пределов собственно средневекового искусства.

Искусство 6 - 12 веков.

Первые значительные памятники японской архитектуры и искусства относятся к периоду возникновения и к первым этапам развития феодальных отношений в 4—7 столетиях.

Господствующей идеологией в это время была религия синто (буквально — «путь богов»). Синтоизм — это древнейшая японская религиозно-мифологическая концепция, основным содержанием которой является поклонение силам природы и культ предков.

К этому периоду относится сложение форм деревянных синтоистских храмов, возникших на основе древнейших традиций народного зодчества Японии. Об архитектуре синтоистских храмов можно судить по реконструированным в более позднее время постройкам. Так, известный синтоистский архитектурный ансамбль в Исэ (*По сложившейся традиции храм Исэ перестраивался почти каждые двадцать лет, точно повторяя при этом ранее созданный образец.*), дошедший до нас в позднейшей реконструкции, был основан в первые века нашей эры и посвящен богине солнца Аматаэрасу. Его описание дается в японских хрониках, датированных 804 г. Характерная для синтоистских храмов система столбов, поднимающих здание над землей, целиком опиралась на древнюю практику строительства свайных жилищ. Однако уже храм в Исэ, наиболее совершенный образец синтоистской архитектуры, не несет черт примитивной утилитарности, которые, так же как и древнейшая конструкция, характеризуют многие постройки синтоистского культа. То, что в более ранних синтоистских постройках мыслилось только как естественная, опытом утвержденная необходимость, в храме Исэ разрабатывается как архитектурный прием. Дух высокого мастерства, цельность архитектурного замысла, продуманная красота отличают ансамбль в Исэ. В сущности, это первый памятник, в котором нашли свое сформулированное выражение уже достаточно ясно определившиеся художественные представления.



[Карта. Япония.](#)

Ансамбль в Исэ состоит из целого ряда деревянных сооружений (илл. 302). Центральная ось планировки проходит с севера на юг. Определяющим центром ансамбля является главное святилище, которое вместе с двумя храмами-сокровищницами ограждено деревянным забором в четыре ряда. На одной оси с главным святилищем, между второй и третьей оградой, находится храм для молитв. Обычно в синтоистских храмах имеется также несколько построек для специальных ритуалов: омовения рук и т. п. Идущие в храм приближались с юга, проходя ряд ворот — тори, расположенных, за исключением первых, на центральной оси.

Самым значительным сооружением всего комплекса является главное святилище, в котором наиболее полно проявились стилистические черты, свойственные каждой из построек ансамбля (илл. 301). Прямоугольное в плане здание храма, поднятое над землей на столбах, крыто двускатной соломенной кровлей с большим выносом. Храм окружен открытой галлереей, на которую с южной стороны ведет лестница. За исключением входной двери, стены храма не имеют никаких других проемов. Архитектурный облик главного святилища очень прост и строг. Он лишен всяких украшений и весь построен на прямых линиях.

Большую роль играют также выбор и обработка строительного материала. Храм в Исэ выстроен из высоко ценящейся породы японского кипариса — хино-ки, имеющей желтый цвет. Следует отметить, что дерево явилось основным материалом для всей последующей японской архитектуры почти до 19 в. Это естественно для страны, богатой лесом и подверженной частым землетрясениям. Дерево как материал обусловило некоторые специфические черты японской архитектуры, как конструктивные, так и чисто художественные. Была выработана своего рода эстетика дерева, предполагающая прежде всего выявление его естественной красоты. Сочетание различных пород дерева, его обработка стали искусством. Сам процесс обработки материала при сооружении деревянных построек носил характер скорее художественной, а не ремесленной работы. Именно такого рода понимание материала было заложено уже в храме Исэ. Это сказалось и в том художественном значении, которое придавали конструкции, ее отдельным деталям. Художественная концепция храма Исэ определяется требованием логической

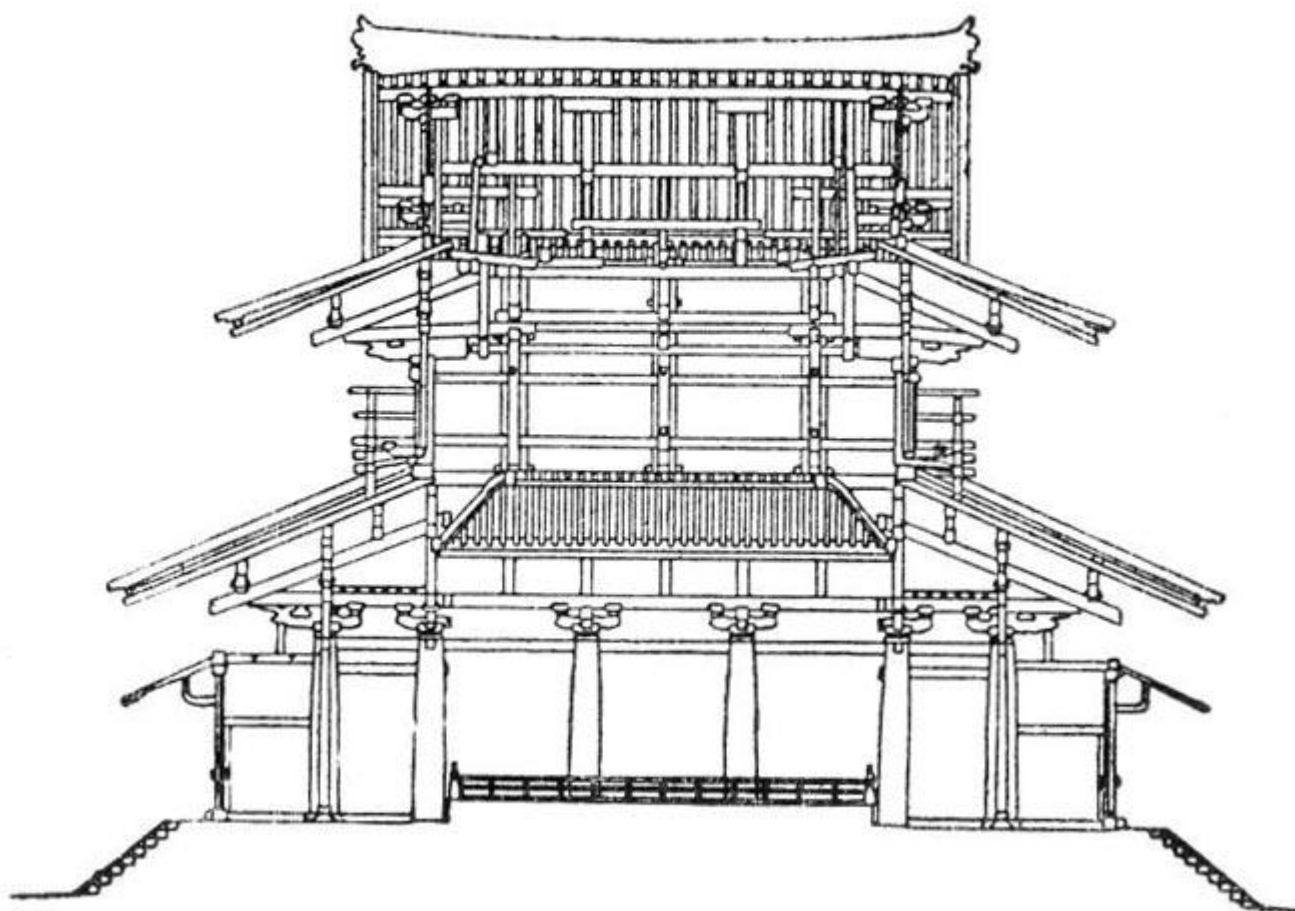
оправданности, ясности и естественности, то есть той высокой формы простоты, которая в архитектуре обычно предполагает и высокое эстетическое содержание. Храмы синтоистского культа дают представление и о дворцовой архитектуре. Синтоистский храм рассматривался как жилище бога и, как полагают, был весьма близок светским постройкам того времени.

Синтоизм продолжал существовать и в последующие века как исконная японская религия. Но дальнейшая история японской архитектуры была связана с распространением в стране буддизма, под воздействием которого стали развиваться почти все формы культуры Японии того времени. Официальной датой признания новой религии считается 552 г. Распространение буддизма в Японии совпало с окончательным разложением [родового строя, которое завершилось в 545 г. так называемым переворотом Тайка, уничтожившим родовое устройство. Была ликвидирована территориальная независимость родов, вся земля была объявлена собственностью императора. Первое возникшее на территории Японии раннефеодальное государство в своем устройстве целиком руководствовалось принципами централизованной китайской империи Таи. Весь государственно-административный аппарат, система светского образования были созданы по китайскому образцу.

В 710 г. было закончено строительство города Нара, ставшего первой столицей Японии (в японской историографии период с 745 по 794 г. — год перенесения столицы в город Хэйан — получил название эпохи Нара). Буддизм, проникший в Японию уже в китаизированной форме, идеологически оформил сложившееся централизованное иерархическое государство. Признание буддизма государственной религией содействовало также установлению еще более тесных связей с Китаем и интенсивному проникновению китайской культуры. Первые созданные на территории Японии буддийские монастыри почти полностью воспроизводили китайский тип построек подобного рода. Однако так же как развитая религиозная и философская система буддизма до известной степени поглотила синтоизм, но практически заимствовала некоторые черты японского народного культа, так и пришедший с буддизмом из Китая сложившийся архитектурный стиль принял характерные японские черты.

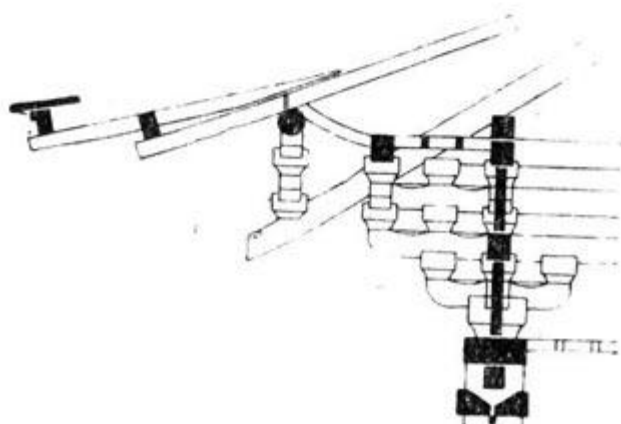
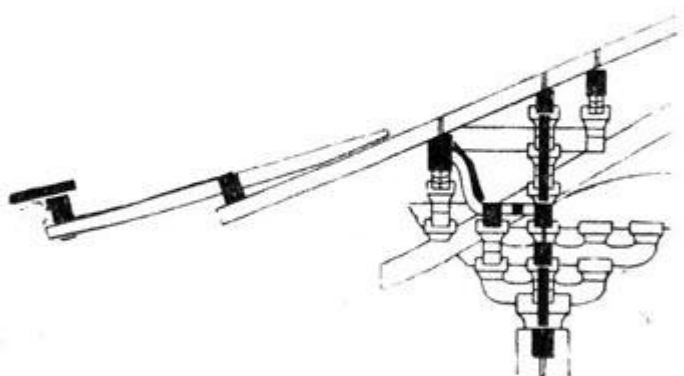
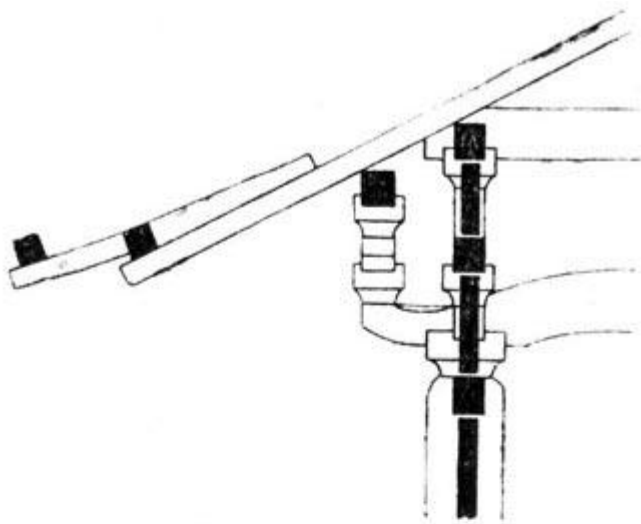
Самый ранний дошедший до нас буддийский храмовый ансамбль Хорюдзи был построен около 607 г. близ города Нара (*Хорюдзи сильно пострадал при пожаре в 1949 г. В настоящее время восстановлен.*).

Согласно преданию, строителями Хорюдзи были корейские мастера. Следуя в целом приемам, выработанным китайской архитектурой, зодчие Хорюдзи допустили и некоторые отличия, сказавшиеся в планировке. Обычно основные постройки буддийского ансамбля: средние ворота—Тюмон, пагода, главный храм — Кондо и храм для проповеди — Кодо — располагались на одной оси с севера на юг. Путь к этому комплексу открывали так называемые Великие Южные ворота. За пределами площади монастырского двора, предназначавшегося для этих зданий, к северу, востоку и западу находились жилые постройки для монахов. Главным отличием планировки монастыря Хорюдзи является расположение Кондо и пагоды по сторонам центральной оси. Это внесло большую свободу в общее композиционное построение, создало большую естественность в сопоставлении отдельных архитектурных масс. Ритм мощного размаха двух крыш обширного Кондо, многократно повторенный свесами загнутых крыш пятиэтажной пагоды, объединил Эти две постройки, которые вместе со средними воротами составляют величественный и монументальный ансамбль.



Кондо Хорюдзи. Разрез.

Кондо, пагода и средние ворота — наиболее древние сохранившиеся до наших дней постройки. Кондо — в плане прямоугольное деревянное двухэтажное здание, стоящее на каменном основании и поддерживаемое двадцатью шестью колоннами (илл. 303). Колонны с небольшим энтазисом имеют круглые каменные базы и несут на себе особую систему кронштейнов, которые называются токйю и являются характерной особенностью японской архитектуры. Устройство этих кронштейнов позволяло делать большие выносы кровли.



Типы токё (кронштейнов).

В наружной композиции Кондо доминируют массивные плоскости двух загнутых черепичных крыш, которые сообщают зданию торжественный характер.

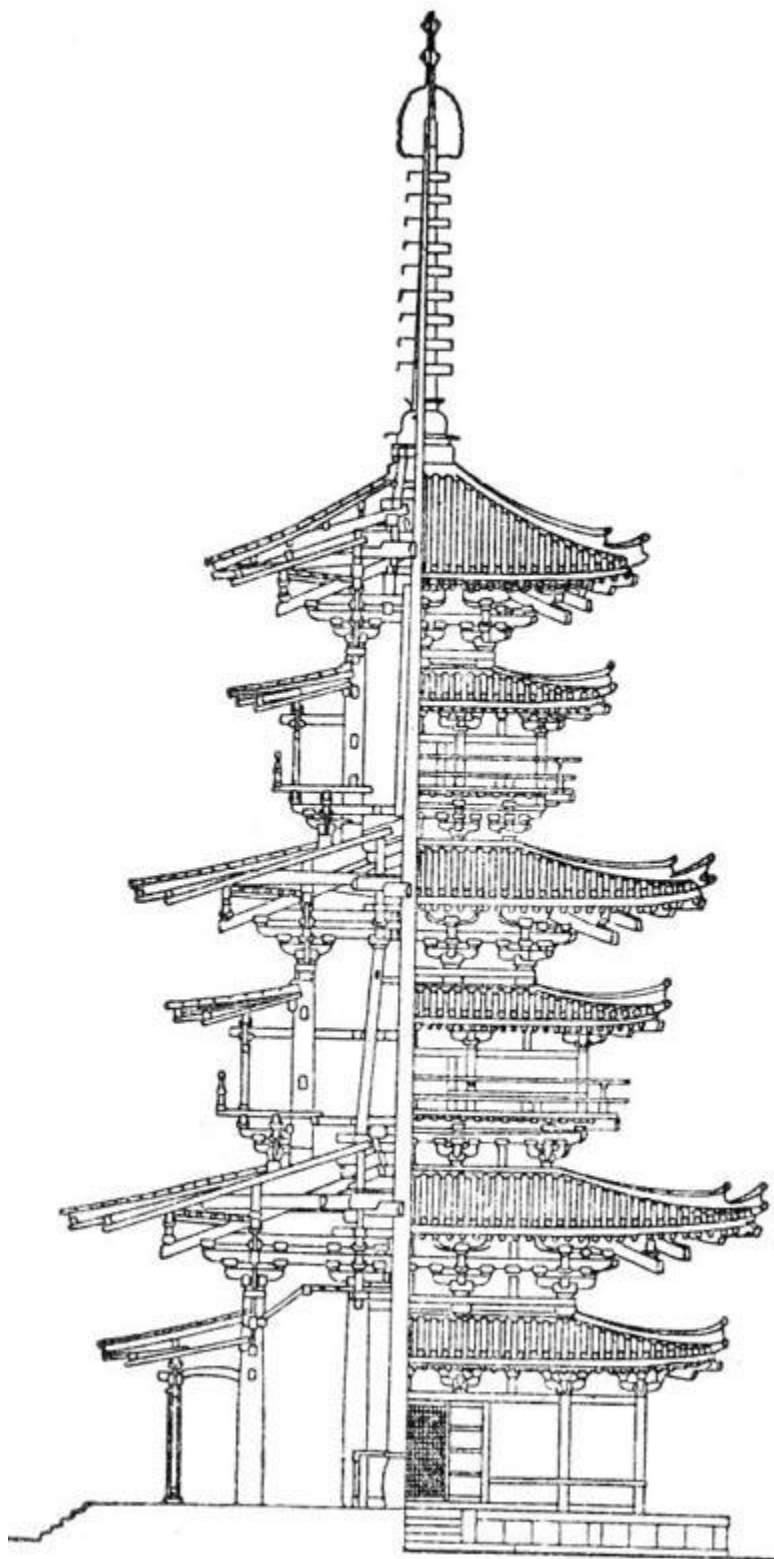
Пятиэтажная пагода Хорюдзи — одна из древнейших в Японии. Ее высота 31,9 м. Исполинский ствол дерева хиноки послужил центральной мачтой пагоды, проходящей сквозь все этажи и связанной со всей конструкцией. Такая система предохраняла здание от разрушения во время землетрясений. Во всей башне использовалось только помещение

первого этажа, в котором находилась статуя Будды. Пагода увенчана шпилем с десятью кольцами. Верхушка шпиля представляет стилизованное изображение пламени. Пять крыш пагоды, так же как и в Кондо, являются элементами, оформляющими внешний облик здания. Крытая галерея первого этажа была пристроена в 17 в. Средние ворота состоят из двух изогнутых крыш, поддерживаемых столбами, которые увенчаны характерными кронштейнами. Средние ворота более легки в своих пропорциях. Это впечатление усиливается благодаря весьма большому расстоянию между первой и второй крышей, резной балюстраде, расположенной между ними, и особой структуре кронштейнов, которые имеют не только конструктивное, но и художественное, декоративное значение.

Главным художественным и композиционным элементом каждого отдельного здания и всего ансамбля Хорюдзи в целом является кровля. В японской архитектуре кровле отводится чрезвычайно важное место. Ее большие выносы не только защищают деревянные стены здания от дождя, но и имеют также большое композиционное и художественное значение.

Массивные, широкие крыши построек Хорюдзи благодаря крутизне их ската и волнообразному изгибу создают сдержанный ритм, сообщая всему ансамблю строгую торжественность. Подобный характер ансамбля был обусловлен значением, которое придавали буддийским храмам в период раннего феодализма: с представлением о храме связывалось не только его культовое, но и общественное значение, храм Хорюдзи назывался Хорю-гакумондзи («гакумон» значит воспитание). Кровля осуществляет также композиционную связь ансамбля с окружающей природой. Ритмическое движение, созданное изогнутыми крышами, как бы повторенное изгибом ветвей, должно было связать в единое целое формы архитектуры с формами природы.

Очень близки по стилю к Хорюдзи дошедшие до нас пагоды начала 7 в. храмов Хоккэдзи и Хориндзи. Но уже восточная пагода храма Якусидзи (7 в.) отмечена новыми стилистическими чертами, изменившими архитектурный облик здания.



Восточная пагода Якусидзи. Разрез.

Пагода высотой 33,9 м имеет всего три этажа (илл. 304). Крыши находятся одна над другой на весьма значительном расстоянии, и это делает обозримым архитектурный объем самой башни. Промежуточные выступы в виде маленьких крыш обогащают силуэт здания, сообщают его облику некоторую нарядность. Вместе с тем они не скрывают плоскости стен и являются деталями, которые связывают всю композицию, подчеркивают легкое и стройное движение вверх и придают архитектуре здания логическую завершенность.

Одним из самых больших храмов, построенных в период раннего средневековья, является храм Тодайдзи (*Первоначальная постройка главного храма Тодайдзи, так называемый зал Великого Будды, сгорела. В настоящее время существует здание, перестроенное в 1700 г. Во время перестройки в здание были внесены некоторые частности, изменившие его первоначальный наружный облик. Так, дугообразная деталь, украшающая нижнюю крышу храма, внесла несвойственный архитектуре 8 в. декоративный элемент, находящийся вне конструктивной связи с постройкой. Среди многочисленных построек монастыря Тодайдзи только Хоккэдо не было перестроено в позднейшие времена, а некоторые изменения, внесенные в 13 в., не нарушили единство архитектурного стиля.*) (748 г.). Его главное святилище превосходит своими размерами все предыдущие постройки. Общая планировка ансамбля Тодайдзи более симметрична, чем Хорюдзи, что характерно для храмовых ансамблей конца 8 в. Внутренние ворота соединены с главным храмом крытыми коридорами, а восточная и западная пагоды вынесены за его пределы и симметрично расположены справа и слева. Симметрия выступает здесь не только как художественный прием, но и как символ строгой государственности. Эта мысль, нашедшая органичное выражение в зданиях Хорюдзи, потребовала известного искусственного поддержания в архитектурном стиле Тодайдзи. Раннефеодальное японское государство в этот период вступило в новую фазу своего развития, которая характеризуется ростом центробежных сил внутри феодального общества.

Если здание зала Великого Будды характером своего стиля напоминает Хорюдзи, то Хоккэдо продолжает развивать тенденции, намеченные в восточной пагоде Якусидзи. Здание храма невелико. Оно имеет широкий наружный обход, над которым находятся выносы почти прямой крыши. Легкие стены храма ритмически расчленены деревянными подпорами, которые несут систему кронштейнов, поддерживающих свесы крыши. В стене имеются большие оконные и дверные проемы. Строгое, изысканное в своей простоте здание храма с легкими стенами, чередующимися подпорами, струящимся рисунком черепичной крыши прекрасно «вписано» в общую картину зелени деревьев.

Четкость и ясность конструктивного построения, преобладание прямых линий в архитектурной композиции Хоккэдо свидетельствуют о развитии уже однажды проявившегося в синтоистских постройках принципа простоты художественной формы. Эта простота рассматривалась как качество, приближающее художественную форму к естественной красоте самой природы и создающее гармоническое соотношение архитектуры и окружающего пространства. Именно такой тип постройки, как Хоккэдо Тодайдзи или близкие к нему Дэмподо Хорюдзи (8 в.) и Кондо Тосёдайди, легли в основу дворцовой архитектуры следующего столетия, связанной со строительством новой японской столицы. В 794 г. столица из Нара была перенесена в заканчивающийся строиться в то время город Хэйан (современный Киото). С этого времени Хэйан стал не только политическим центром страны, но на протяжении четырех столетий играл исключительную роль в развитии культуры Японии. Период с 9 по 12 в. — время могущества и господства Хэй-ана — именуется в японской истории эпохой Хэйан. Хэйан значит мир и покой. Перенесение столицы было связано с серьезными политическими и социально-экономическими изменениями в стране. Хотя в это время продолжал действовать государственный порядок, сложившийся в 7—8 вв., власть императора стала почти номинальной. Вся полнота фактической власти перешла в руки родовой аристократии, из рядов которой выдвинулась фамилия крупнейших феодалов Фудзивара, правившая страной от лица императора около двух столетий. Утверждение власти Фудзивара свидетельствовало об укреплении феодального класса, что было связано с переходом к новой форме собственности на землю — собственности отдельных феодалов. Однако феодалы, владевшие землей в отдаленных от центра провинциях, не представляли еще реальной угрозы для центрального правительства, которое чувствовало себя прочно и

уверенно. В этих условиях сложился своеобразный, проникнутый эстетизмом и интеллектуальным началом быт хэйанской аристократии, в среде которой формировались эстетические нормы, во многом определившие характер искусства последних трех столетий периода раннего феодализма. Это было также временем создания национальной письменности, расцвета литературы, поэзии, музыки и живописи.

Много внимания было уделено благоустройству новой столицы, расположенной во владениях Фудзивара. Хэйан был построен по всем правилам градостроительной техники того времени. Городские магистрали шли с юга на север и пересекались аллеями с востока на запад. Была сооружена система каналов, снабжавшая водой городские сады. С этого времени садово-парковая архитектура становится одним из важнейших видов японского искусства. Были воздвигнуты многочисленные храмы и дворцы, быт которых по своей роскоши и утонченности не уступал столице танских императоров Чанъани — прообразу Хэйана.

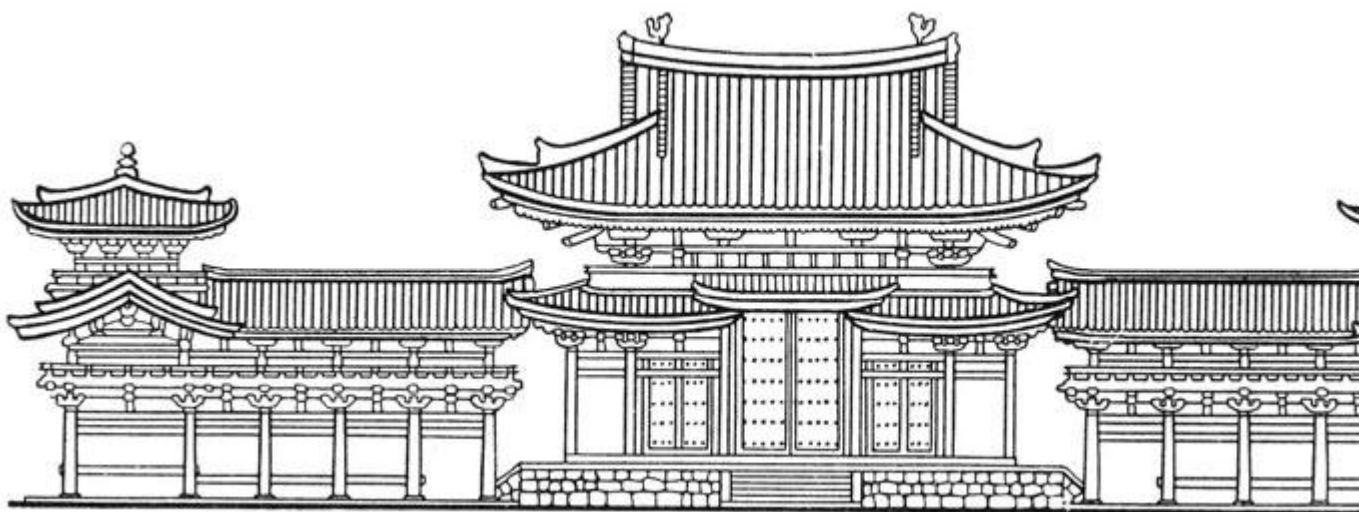
Среди построек этого времени одно из центральных мест занимал императорский дворец, сооруженный в 804 г. На основе тщательных изысканий и глубокого научного изучения японскими учеными и архитекторами в 1789 г. был восстановлен дворец в точном соответствии с первоначальным его видом. Ансамбль императорского дворца включал около пятидесяти зданий: резиденция императора, правительственные учреждения, казармы, так называемый зал удовольствий, храмы и т. д.

Сохранившиеся хроники называют в числе самых значительных сооружений ансамбля главный приемный зал. Здание имело около 50 л в длину и 15 м в ширину. Оно стояло на каменном основании, его стены были покрыты красной краской, а кровли крыты голубой черепицей. Однако главный приемный зал был уничтожен пожарами 1277 г. и не вошел в число восстановленных позднее построек.

Из реконструированных и дошедших до наших дней сооружений наибольший интерес представляют церемониальный зал и здание императорской резиденции. В этих постройках художественная концепция, определившая архитектурный облик Хоккэдо Тодайдзи, получила свое наиболее полное выражение и вместе с тем приобрела новое качество. Главный церемониальный зал — это обширный дворец с выступающими галлереями (илл. 306). В плане он представляет крест протяженностью около 30 м с востока на запад и около 25 м с севера на юг. С фасада, обращенного к югу, к зданию ведет широкая лестница. Стена фасада, расчлененная вертикальными столбами, несущими стропила, делится горизонтальной балкой на две части. Меньшая, верхняя, представляет натянутую между столбами особую плотную белую бумагу, большая, нижняя, — подвижные деревянные квадраты решетчатой конструкции, которые при помощи тросов могут быть подняты кверху и, таким образом, являются своеобразными дверьми. Здание имеет высокую вогнутую кровлю, однако плавные линии слегка загнутой крыши не усложняют общий абрис дворца.

Здание располагает просторным интерьером, который лишь с северной и западной стороны отделен от галереи раздвижными ширмами (илл. 310, 311). Ни галереи, ни сам церемониальный зал не имеют потолка. Вся система перекрытия совершенно открыта. Доски пола и массивные столбы, служащие опорой перекрытия, оставлены неокрашенными. Такое архитектурное решение стало возможным только благодаря особой красоте самой деревянной конструкции и высокохудожественной обработке ее деталей — отполированных досок пола и столбов, искусно отделанных кронштейнов, стропил и т. д. Так же как и внешний облик дворца, его интерьер сочетает

торжественность с особого рода изысканностью, рожденной атмосферой естественной красоты материала.



Храм Феникса. Фасад.

Перед зданием дворца был расположен окруженный галереями церемониальный двор, предназначенный для особо торжественных событий. Церемониальный двор, или песчаный сад, занимал весьма большую площадь, покрытую белым песком, сровненным граблями по геометрически правильным линиям. За исключением двух деревьев, апельсинового и вишневого, заключенных в бамбуковую ограду и расположенных по обе стороны здания, песчаный сад был лишен каких бы то ни было растений. Все искусственное построение песчаного сада служило как бы прелюдией, подчеркивающей строгость и изысканность архитектурного облика дворца

Здание императорской резиденции представляет примерно тот же тип постройки, но с разделенным на многочисленные секции интерьером. Его фасад был обращен на восток и выходил к другому песчаному саду.

В 9—10 вв. создается особый тип дворцово-паркового ансамбля, получивший название Синдэн. Синдэн — это центральный приемный зал, вокруг которого группировались остальные постройки дворца. Сад типа Синдэн, так же как и наиболее ранние японские сады 7—8 вв., во многом был связан с символическими представлениями буддизма. Искусственно созданные острова символизировали буддийский рай, расположенный в просторах моря. Островам придавали форму черепахи или журавля, что являлось символом долгой безмятежной жизни, и т. п.

Вместе с тем сады Синдэн имитировали и естественную красоту природы. Воспроизводились водопады, реки, озера, острова, холмы. В то же время появились сады, воспроизводящие прославленные местности, и миниатюрные сады, занимавшие очень небольшую площадь, где камни символизировали скалы, кустарник — леса и т. д. Последние служили для созерцания и эстетического переживания природы.

Замечательным архитектурным памятником этого времени является храм Фе-пикса (первоначально — увеселительный дворец Фудзивара) из ансамбля Бёдоин. Свое название храм получил благодаря сходству его плана с птицей феникс, расправившей крылья, а также благодаря бронзовым фигурам фениксов, установленным на гребнях крыши. План

храма Феникса весьма несложен. От центрального зала, перекрытого двускатной крышей, которая возвышается над всей постройкой, отходят две галереи справа и слева. Выделенный центральный зал и расположение боковых коридоров создают, казалось бы, симметричную композицию. Но симметрия выступает лишь в том случае, если рассматривать храм, находясь против фасада главного зала. С остальных точек зрения симметричность композиции не ощущается благодаря легкому волнообразному ритму движения, которое создается многочисленными грациозно изогнутыми карнизами и крышами, искусно сопоставленными и передающими впечатление большой свободы и естественности общего композиционного замысла.

Вместе с тем храм Феникса оставляет впечатление устойчивости, спокойной гармонии, что достигается сопоставлением легкого и изящного центрального зала, для строительства которого был использован специальный тонкий строевой лес, с более массивными галереями, поддерживаемыми толстыми подпорами. Наружные украшения храма сравнительно просты: деревянные части расписаны киноварью, а бронзовые детали позолочены.

Украшенный красной росписью и золотом храм — со сложным рисунком изысканно изогнутых крыш, с чередующимися в ясном ритме колоннами, со спокойно вырисовывающейся на фоне неба возвышенной средней частью — отражается в воде пруда, сливаясь с орнаментом из листьев и ветвей. Все это передает впечатление красоты и поэзии, проникнутой покоем и гармонией, которой полон мир, окружающий храм Феникса.

Интерьер храма украшен значительно более сложно, чем его наружные части. Стены и двери главного зала покрыты яркой росписью, изображающей сцены из истории Будды Амиды и западного рая, а в самом зале были установлены пятьдесят две деревянные буддийские статуи. Пьедестал, на котором возвышалась главная статуя, был украшен инкрустацией перламутром, полог над статуей — орнаментом из цветов. Декоративные произведения в зале храма Феникса или в близком к нему по стилю внутреннего оформления Золотом зале монастыря Тюсондзи, где сохранились изделия из металла, инкрустация перламутром, лаковая живопись, свидетельствуют о расцвете прикладного искусства, находившего в период Хэйан широкое применение в украшении дворцов и храмов.

10—12 вв. явились временем первого расцвета японского прикладного искусства. В этот период известно более десяти центров производства керамики: Ямато, Каначи, Ссцу и др. Немногочисленные керамические изделия, дошедшие до наших дней, все же позволяют судить об изысканной форме сосудов и принципе свободного потока глазури, который разрабатывали японские керамисты. В это время в керамике начали весьма широко применять кобальт, впервые появившийся в Японии в 8 в. Однако важнейшими видами прикладного искусства были текстиль и изделия из лака. Среди различных типов тканья и вышивок преобладала парча. Она употреблялась не только для одежды, но и в декоративном оформлении храмового интерьера. Большое применение в декоративном убранстве храмов и дворцов находили изделия из лака.

Лак добывают из лакового дерева. Он представляет бесцветную смолистую массу, которую подвергают сложной обработке и окрашиванию, преимущественно в черный, красный и золотой цвета. Отполированная блестящая лаковая поверхность с нанесенным на нее рисунком чрезвычайно декоративна и нарядна.

Использование парчи и лака создавало сложный стиль декоративного оформления храмового интерьера, отвечавшего стремлениям буддийской церкви в 9 — 11 вв. к роскоши, пышным религиозным обрядам, все более принимавшим характер спектакля.

Буддизму в это время была дана новая интерпретация, разработанная в учениях секты Тэндай и Сингон. В сравнении с простотой буддийских доктрин 7 — 8 вв. были выдвинуты сложные концепции, потребовавшие создания многочисленных картин и образов, отражавших все многообразие буддийской символики и иконографии. Влияние буддийских сект Тэндай и особенно секты эзотерического *(От греческого слова xxxxxxxxxx — внутренний; в применении к религии — понятный только узкому кругу посвященных.)* буддизма Сингон было очень велико в Японии в эпоху Хэйан. В учении секты Сингон большое место занимали различные религиозные обряды и магические акты, участие в которых было одним из звеньев на пути приобщения к состоянию Будды. Учение секты Сингон находило большое число последователей в среде господствовавшего класса, который рассматривал буддизм не только в аспекте веры, но и с точки зрения эстетической и художественной. Великолепная живопись на шелку, изящная скульптура, красочные одежды бонз, ритмическое чтение сутр, весь сложный церковный обиход являлся частью утонченного быта.

Если история японской архитектуры начинается со строительства синтоистских храмов, что было важным событием на заре японского искусства, то история скульптуры в Японии почти полностью связана с появлением в стране буддизма, так как синтоизм не имел никаких изображений. До этого времени известна только мелкая погребальная пластика.

Создание первых памятников буддийской скульптуры в Японии было связано со строительством Хорюдзи. Отлитый в бронзе главный памятник центрального храма Кондо — Будда Сакамун с двумя бодисатвами — является наиболее ранним примером японской храмовой скульптуры (илл. 300). Памятник, как свидетельствует надпись на оборотной стороне нимба, был исполнен мастером Тори в 623 г. Мастером Тори была создана целая школа, оказавшая существенное влияние на развитие японской скульптуры 7 в. Общий монументальный и торжественный характер этой скульптуры находится в полном единстве с архитектурным стилем времени. Главная скульптурная группа Кондо Хорюдзи объединена большим бронзовым позолоченным нимбом и установлена на довольно высоком деревянном пьедестале, украшенном живописью. Орнаментальные складки одежды центральной фигуры Будды покрывают верхнюю часть пьедестала и тем самым связывают с ним скульптуру, что усиливает впечатление монументальности. Изображения даны в канонизированных позах и отличаются известной архаичностью. Но вместе с тем скульптура мастера Тори производит впечатление внутренней силы, спокойствия и устойчивости. В ней сказалась конкретность мышления, в котором еще не было места сложным религиозным абстракциям, через призму которых художник рассматривал бы создаваемый образ. В известной мере это было обусловлено простотой и ясной устремленностью, характерными для буддийских доктрин этого времени, под воздействием которых развивалось буддийское искусство в начальный период средневековья.

Большим совершенством пластической формы обладает обнаруженная в 1937 г. голова Будды, отлитая из бронзы в 7 столетии (илл. 305). Стилистически этот памятник близок к танской скульптуре Китая, сыгравшей важную роль в формировании раннефеодальной японской пластики.

К работам этого периода относятся также основная святыня храма Юмэдоно, входящего в комплекс Хорюдзи,— Божество милосердия (бодисатва Канон) и так называемая Кудара Канон, также находящаяся в Хорюдзи. Эти статуи были исполнены корейскими мастерами.

Следует назвать еще один памятник из Хорюдзи — бронзовую статую сидящего Будды Амиды с двумя бодисатвами,— известный как алтарь Татибана (8 в.). Изогнутые стебли и венчающие их цветы лотоса служат опорой для фигур Будды и бодисатв. Круглящиеся линии орнаментальных складок их одежд повторяются в тонком рисунке рельефа бронзовой трехстворчатой ширмы, которая помещена за скульптурой и служит ей фоном. Узорчатый нимб, прикрепленный к ширме, композиционно подчеркивает центральную статую Будды. Все эти детали обуславливают в целом декоративный характер всего памятника. Но по сравнению с более ранними памятниками скульптура алтаря Татибана более объемна и пластически выразительна. Скульптуру конца 7— начала 8 в. можно рассматривать как переходное явление в развитии японской пластики от условного типа к более совершенной объемно-пластической трактовке.

В скульптуре 6 — 7 вв. человеческое тело остается почти совсем неразработанным и формы его почти не дифференцированы. Правда, следует отметить, что в деревянной скульптуре пластика форм была более совершенна, чем в отлитой из бронзы. Примером могут служить деревянные статуи Будды Майтрея 7 в.— одна принадлежащая храму Тюгудзи в Нара и другая — Корюдзи в Киото.

С начала 8 в. основным материалом скульптуры стала бронза. Одна из лучших и характерных работ этого времени — бронзовая статуя бодисатвы Канон — находится в Токкэдо Якусидзи в Нара. Фигура Канон величиной в человеческий рост изображена в одной из канонических поз. Ясность и гармоничность пропорций, пластичность скульптурной формы, превосходно моделированная поверхность отличают эту скульптуру от более ранних работ.

Таким образом, абстрактно-схематический тип ранней монументальной скульптуры сменился более разработанной скульптурной формой. Средства художественного выражения обогатились, стали более совершенными. Трактовка формы стала более скульптурной. И, что следует подчеркнуть, в это время наметилась и в дальнейшем все более углублялась индивидуализация характеристики отдельных образов. В какой-то степени индивидуализировали и строго канонический образ Будды, который принял японские черты (примером может служить глиняная статуя Будды из Тодайдзи), но в значительно большей мере это проявилось в других многочисленных образах буддийского пантеона. Образы легендарных буддийских святых начали приобретать все более конкретный характер. Так, лица десяти апостолов Будды Сакямуні, которые находятся в Кофукудзи в Нара, отмечены конкретными чертами, и благодаря этому их характеристика чрезвычайно индивидуальна и разнообразна. Здесь фигура юноши с мягкими, округлыми спокойными чертами лица, рядом уже немолодой монах с характерным морщинистым лицом, фигура аскета и т. д. Статуи апостолов выполнены из лака (*Для изготовления лаковой скульптуры ткань пропитывали лаком и затем накидывали на деревянный каркас или иногда на глиняную модель и лепили еще в сырой ткани. Когда лак затвердевал, каркас или модель могли быть удалены.*). К середине 8 в. глина и лак вытеснили бронзу и стали главными материалами скульптуры. Это объясняется развитием лаковой техники и связанными с ней декоративными возможностями, а также экономическими соображениями в связи с увеличившимся количеством изготавливаемых для монастырей статуй. Большим своеобразием отличается миниатюрная глиняная скульптура из сцены «Нирвана Будды», которая находится в пятиэтажной пагоде Хорюдзи: множество

глиняных фигурок архатов (буддийских монахов), в различных позах по-разному выражающих свое горе и оплакивающих Будду, погрузившегося в нирвану. Каждую фигуру архата мастер изображает в наиболее выразительной позе, которая позволяет ему с наибольшей силой, убедительностью и особой характерностью показать состояние горя и оплакивания. Один из архатов сидит запрокинув голову и широко раскрыв рот, другой уперся руками в колени, и лицо его с закрытыми глазами искажено гримасой плача, третий поднял руки над головой и т. п. Стремление передать наиболее характерные внешние черты определенного душевного состояния является одной из существенных особенностей японской средневековой скульптуры. В статуях буддийских небесных защитников веры, которые изображались в гневе против зла и неверия, характерные чисто физические черты этого состояния не только подчеркивались, но и чрезвычайно преувеличивались, чем достигалась огромная экспрессивность образа. В глиняной статуе небесного стража в Хоккэдо Тодайдзи, исполненной в человеческий рост, подчеркнуты рот, широко открытый, так что обнажились зубы, раздутые ноздри, резкие складки на лбу и общее физическое напряжение, которое как бы сосредоточилось в гневном крике стража.

То же стремление выявить характерное, довести его до чрезвычайной выразительности свойственно деревянным маскам, предназначавшимся для танца гигаку. Эти маски изображают смеющиеся, испуганные, разгневанные молодые и старые лица, в каждом из которых остро выражена какая-нибудь одна характерная черта.

Тенденция к конкретизации изображения, стремление передать характерное привели к созданию в конце 8—9 в. скульптурного портрета. До нас дошло несколько портретов того времени. Один из них, портрет священника Гандзи, исполненный из лака, находится в храме Тосёдайдзи (илл. 307 б). Скульптор изобразил священника в характерной позе. Он сидит поджав ноги, руки сложены в каноническом жесте; полужакрытые веки, чуть заметная улыбка, слегка растянувшая губы, придают лицу выражение спокойствия и задумчивости. Но, несмотря на выразительность индивидуальных черт, связь этой работы с канонической буддийской скульптурой очень сильна. Это сказалось и в строго фронтальной позе, и в общей несколько отвлеченной трактовке всего образа. Портрет священника Гандзи завершает собой первый этап развития японской раннефеодальной скульптуры. Опыт и методы этого периода во многом определили развитие скульптуры 9 в., в которой, однако, проявились и новые стилистические черты, характерные для искусства последующих столетий, целиком связанных с преобладающей ролью культуры Хэйана.

Усилившееся в 9 в. влияние эзотерического буддизма, церковная служба которого требовала большого количества религиозных изображений, было важным стимулом развития буддийского искусства. Основным материалом скульптуры 9-11 вв. стало дерево, что объясняется огромным количеством заказов, которые делали монастыри, обилием дерева, его специфическими качествами.

Первоначально техника резьбы деревянных статуй была весьма несложной. Скульптура вырезалась в так называемой технике ичибоку — резьба из цельного блока. В этой технике исполнены статуи Будды Сакямуні из монастыря Муродзи, Мани Кокузо из храма Дзингодзи (840—850), Якуси Нёрай, из монастыря Дай-годзи (909) и другие. В этих произведениях продолжает разрабатываться тип скульптуры, выработанный в 8 в., с присущей ему строгой торжественностью религиозного образа, проникнутого суровым и возвышенным духом веры, и характерными стилистическими особенностями — массивным торсом и величественной замкнутостью лица.

До наших дней сохранился также характерный для раннего периода Хэйан скульптурный портрет священника Робэна, который был известным церковным деятелем в эпоху Нара и чье имя было связано с основанием монастыря Тодайд-зи, первым главой которого он был. В целом портрет Робэна можно отнести к той же группе работ, что и рассмотренный выше портрет Гандзи. Но если скульпторы Нара руководствовались стремлением передать реальные черты натуры, то скульптор, создавший портрет Робэна, в большей мере следовал уже имеющимся образцам, восприняв стиль нарской скульптуры как ортодоксальную схему, игравшую в это время роль канона. В сравнении с портретом священника Гандзи скульптура Робэна более схематична и скованна. В своей строгой монументальности, подчеркнута абстрактной трактовке она близка к канонической буддийской скульптуре этого же периода.

Скульптура 7 — 8 вв., связанная со строительством нарских храмов, в целом развивалась в строгом монументальном стиле. Появление скульптурного портрета в конце 8 в. свидетельствовало об известном признании художественной ценности натуры в ее частном, конкретно-реальном проявлении. Однако подобного рода тенденции уже не находили поддержки в новой блестящей столице, которая стала главным культурным центром страны, определившим ее духовную жизнь. В Хэйанс в это время складывались иные художественные представления. В глазах хэйан-ской аристократии могла быть интересной и ценной не столько действительность сама по себе, сколько действительность, воспринятая сквозь призму сложных поэтических представлений. Суровая монументальность нарской скульптуры постепенно сменилась спокойной торжественностью, простота и сдержанность —, изысканностью и изяществом, желание быть верным натуре — стремлением к созданию идеального образа. Не столько сила религиозного чувства была выражена в скульптуре этого времени, сколько духовная утонченность и эстетизм.

Вместе с тем начиная с 10 в. чрезвычайно усиливается процесс японизации тех заимствований из культуры танского Китая, которые привились в Японии. Китай в это время вступает в полосу жестоких междоусобных войн, так называемый период «пяти династий» (907—960), и связь между Японией и Китаем почти прекращается. Для японской культуры и искусства наступает период роста и расцвета национальных самобытных форм. Японизированный буддизм в этот период охватывает все более широкие круги народа, проникает в народный культ синто, результатом чего было появление первой синтоистской скульптуры. Наиболее ранняя статуя синто, изображающая богиню Накацухимэ, была исполнена в конце 10 столетия (находится в монастыре Якусидзи в Нара) и свидетельствует о своеобразном соединении буддизма и синтоизма. Статуя была вырезана из дерева и ярко раскрашена.

В первые десятилетия 9 в. окончательно сформировался и новый стиль буддийской скульптуры. Этому стилю соответствовало и появление новой техники — ёсэги, монтирование скульптуры из отдельных маленьких деревянных блоков. Техника ёсэги не только значительно расширила художественные возможности скульптора, но и позволяла многие работы поручать ученикам, что при большом количестве заказов было необходимо.

В период Нара большие монастыри строились под руководством специального ведомства, на государственные средства, и скульпторы, работая в правительственных мастерских, являлись должностными лицами и, как правило, мирянами. В эпоху Хэйан монастыри по своему усмотрению привлекали на работу скульпторов, поощряли их вступление в число монахов и давали им духовное звание.

Скульпторы-монахи, живя при монастырях, получали возможность работать уже в своих мастерских, с учениками и исполнять статуи как для монастыря, так и для других знатных заказчиков.

Одним из первых скульпторов-монахов был прославленный мастер Дзете (умер в 1057 г.). Стил скульптуры 11 — 12 вв. связан прежде всего с его именем. Особенно знаменита статуя Будды Амида Нёрай, находящаяся в храме Феникса, исполненная Дзете в последние годы его творчества — в 1053 г. Она стала каноном в японской скульптуре того времени. 15 Амиде Нёрай Дзете нет отрешенности сурового величия. Сидящая на пьедестале в виде лотоса обрамленная Золотым нимбом фигура Будды была рассчитана на небольшой и избранный круг людей. В отличие от величественных статуй Нара она несет в себе черты известной камерности.

Один из превосходных памятников этого периода, принадлежащий школе Дзете, — деревянная статуя бодисатвы Фугэн на слоне (илл. 307 а). Это прекрасный пример храмовой скульптуры Хэйана, сочетающей торжественность с утонченной красотой и изяществом. На мощной, нарочито приземистой фигуре слона, на лotosовом троне возвышается стройная фигура бодисатвы, исполненная спокойствия и достоинства. Сложенные у груди в каноническом жесте руки символизируют проповедь Будды. Иконография образа передает текст священного писания, в котором говорится о появлении бодисатвы Фугэн с востока на белом слоне, представшем перед верующими.

Новый стиль чрезвычайно ярко проявился и в портретной скульптуре. Наиболее известным скульптурным портретом этого времени является портрет принца Сётоку, исполненный скульптором Енкай в 1069 г. Статуя была установлена в Зале живописи монастыря Хорюдзи, стены которого были расписаны эпизодами из жизни принца Сётоку, и служила объектом поклонения. Передавая господствующее в это время представление о красоте, Енкай сообщает мягкую, почти женственную округлость чертам лица принца и спокойную завершенность каждой форме и линии.

К числу наиболее поздних произведений, стоящих уже на рубеже следующей Эпохи, относится скульптура Богини счастья. Статую Богини счастья можно рассматривать как завершающую развитие стиля скульптуры Хэйана. В этом произведении не только сконцентрировались все характерные черты скульптуры этого периода, но они выступают как бы в преувеличенном виде. Богиня представлена в виде придворной красавицы в пышном и красочном наряде. Ее образ полон земной чувственности и вместе с тем сохраняет все черты идеального типа, но ее грациозность слишком вычурна, а декоративные украшения перегружены. Уже сложившийся стиль не получает в этой скульптуре свое дальнейшее развитие, в ней лишь повторены его основные черты.

Появление первых памятников живописи в Японии, так же как и скульптуры, было связано с утверждением в стране буддизма. Вместе с буддизмом пришла иконография, нашедшая уже свое художественное воплощение в искусстве Индии, Китая и Кореи. До этого периода известна лишь примитивная живопись, представляющая главным образом тотемистические символы и геометрические фигуры, которыми украшали стены погребений.

Самым ранним памятником буддийской живописи в Японии является алтарь Тамамуси 7 в., хранящийся в Хорюдзи. Алтарь состоит из пьедестала и стоящей на нем модели храма. Деревянные стенки пьедестала и дверцы храма украшены живописью на темы из жизни Будды. Живопись исполнена красным, зеленым и желтым лаком на черном фоне. В небольшие плоскости двери храма вписаны две фигуры бодисатв. Роспись алтаря

Тамамуси — пример декоративной живописи, в которой почти все изображения подчинены орнаментально-декоративной задаче.

Наиболее значительными работами, созданными в этот ранний период развития японской живописи, являются роспись главного храма Хорюдзи, изображающая Будду Амиду с двумя бодисатвами, и портрет принца Сётоку. Исполнение Будды Амиды и двух бодисатв относится к 711 г. (илл. 308). Роспись выполнена киноварью, ультрамарином и красной охрой. Это характерный пример стенной живописи. Композиция строго симметрична, образы торжественны и величественны. Особый интерес в этой композиции представляет изображение бодисатвы Канон, переданного весьма объемно, чему способствуют сильная выразительная линия контура и использование светотени. Портрет принца Сётоку — другое интересное произведение этого времени. Слева от принца изображен его сын, справа — младший брат. Таким образом, расположение фигур в картине воспроизводит симметричную композицию Будды и бодисатв. Три фигуры, изображенные в картине, объединены единым ритмом, этот ритм зарождается в линиях одежды, которые незаметно переходят в ясную линию контура, чем достигается орнаментальная звучность всего рисунка. Силой и выразительностью рисунка отличается и одно из изображений бодисатв в храме Сёсоин, написанное тушью. Вся фигура исполнена как бы одним движением кисти. Одна непрерывающаяся линия, очерчивая контур фигуры, переходит в круглящиеся линии шарфа, который обвивает бодисатву и как бы взметнулся от порыва ветра. Маленькие завитки облака, на котором сидит бодисатва, и большие круги развевающегося шарфа создают впечатление легкости и воздушности.

Рассмотренные произведения показывают, что преобладающими стилистическими чертами ранней японской живописи являлись условная обобщенность образов, декоративность и орнаментальность композиции.

Сохраняя в известной мере эти черты, живопись в 8 в. развивалась по пути большей конкретизации и монументальности образа, что соответствовало требо-ва-ниям времени. Среди наиболее характерных произведений 8 в., в которых нашли свое выражение новые тенденции, можно назвать принадлежащее храму Якусидзи изображение Богини счастья, исполненное на льняной ткани. Богиня изображена в виде знатной дамы в нарядной одежде придворных женщин. Ее широкие брови, полные щеки, ее величественная поза передают господствующие в период Нара представления о женственности и красоте. Вся композиция подчеркивает торжественность и монументальность образа.

Во время правления императора Сому (724 — 749) были организованы мастерские живописи, которые занимались созданием религиозных картин, копированием и украшением монастырей. До нас дошли очень немногие их работы. Одна из сохранившихся работ — сутра «По причине и следствие» — представляет горизонтальный свиток с текстом и иллюстрациями к нему. По своему декоративному характеру иллюстрации свитка напоминают манеру живописи алтаря Тамамуси.

Бурное развитие религиозного искусства в конце 8 в. вызвало появление новых видов буддийских картин. К ним относятся так называемая мандала — геометрическая диаграмма, которая являлась графическим выражением сложной космологической системы, и изображения божеств — охранителей веры (особый род божеств, изображаемых в состоянии гнева). Оба эти типа были завезены в Японию из Китая.

Так называемый Красный Фудо из Миони — одно из наиболее известных изображений небесного стража. Он сидит на скале на фоне огненных языков пламени, у него поджаты губы, раздуты ноздри, сдвинуты брови, выкатившиеся из орбит глаза. Его атрибуты —

меч с обвившимся вокруг него драконом — он держит в правой руке и веревку — в левой. У его ног сидят двое слуг: старший, Сэнтаку, символизирует всепокоряющую силу и младший, Конкара, — испытанную добродетель.

Другим распространенным видом изображений были так называемые добрые гении. Примером такого рода живописи могут служить двенадцать добрых гениев из Тодзи (1127), приписываемые священнику Какунин. Характерными особенностями перечисленных видов буддийской живописи являются свободное композиционное построение и красочная декоративность. Но, пожалуй, наиболее ярко стиль буддийской живописи 9—12 вв. проявился в произведениях, связанных с темами воскресения Будды и «чистой земли».

Одно из таких характерных произведений, изображающих возрождение Будды, принадлежит храму Тяходзи. В центре изображен Будда Сакамун, поднявшийся из своего золотого гроба, все его тело излучает золотистое сияние, его лицо спокойно и величественно, ладони сложены в священном жесте у груди. Его многочисленные ликующие последователи ожидают его слов. Весь колорит картины передает необычайно светлое и радостное чувство.

Настроение светлой безмятежной радости, праздничного ликования свойственно и произведениям, связанным с верой в Будду Амида. Будда Амида и сопровождающие его бодисатвы — наиболее часто повторяемая тема. Счастливый и благожелательный Будда Амида изображался обычно в центре, сидящим на лotosовом троне, а вокруг него, в легких несущихся облаках, — воспевающие его бодисатвы. К числу наиболее известных произведений, посвященных Будде Амиде, относятся росписи стен храма Феникса. Декоративная яркость этих произведений и сложная система рисунка, то плавного и грациозного в очертаниях фигур бодисатв, то быстрого и стремительного в передаче развевающихся шарфов и легко плывущих облаков, — все было подчинено стремлению передать всеувлекающий поток веселья, света и радости.

Так же как все религиозное искусство этого времени, буддийская живопись тяготела к светским аристократическим идеалам, и ее образы решались больше в плане декоративном, чем в религиозно-философском. Эта тенденция к декоративному решению художественного образа ясно видна и на примере развития портретной живописи Хэиана. Первые портреты буддийских патриархов, изображение которых было весьма популярно, отличались известной индивидуальностью. Однако портреты 10—11 вв. уже характеризуются более всего своими декоративными качествами. Так, ранний портрет священника Гон;о можно противопоставить более позднему портрету патриарха секты Тэндай. Портрет патриарха лишен индивидуальных черт и может служить частью декоративного оформления любого храмового интерьера.

Светская направленность религиозного искусства Хэиана, сказавшаяся в особом характере его декоративного стиля, послужила основой для создания первой национальной светской школы живописи, названной ямато-э (дословно — японская живопись). Первое упоминание о ямато-э встречается в рукописи, датированной 999 г. Появление школы ямато-э было результатом процесса творческой переработки элементов китайской культуры и создания собственных форм в искусстве. Основными сюжетами живописи ямато-э являются пейзажи четырех времен года, знаменитые местности Японии, сцены, связанные с каждым из двенадцати месяцев года, жанровые мотивы, иллюстрации к произведениям литературы.

Хроники того времени называют двух знаменитых художников — Косэ Канаока, работавшего в конце 9 столетия, и Косэ Киротака, творчество которого относится к началу 11 в. Оба эти художника упоминаются как мастера пейзажа, а Канаока и как мастер сада. Однако ни одно из дошедших до нас произведений того времени не может с достоверностью быть приписано этим художникам.

Развитие пейзажной живописи в период Хэйан было связано с традицией украшать раздвижные двери и стены домов. Представление об этой живописи дают несколько сохранившихся свитков с изображением интерьера. Художнику Хата Титэи приписываются две известные работы — пейзаж на ширме и биография прикца Сётоку. Живописная манера этих двух произведений еще весьма близка к их китайскому прообразу.

Наиболее полно стиль ямато-э проявился в живописи на темы литературных произведений.

Иллюстрации к этим произведениям писались на горизонтальных свитках -макимоно. Каждая иллюстрация, каждый «кадр» такого свитка представлял чрезвычайно красочную картину, в которой очень обобщенно, без всякой детализации, оперируя преимущественно цветом, а не линией, художник передавал литературный эпизод: музицирование или чтение стихов во дворце императора, сцены из придворной жизни. Тонким рисунком, слегка очерчивающим контур, сложной гармонией тонов художник передавал не столько подробности литературного сюжета, сколько определенное эмоциональное состояние.



Фудзивара Такайоси. Иллюстрация к произведению Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моноготари». Фрагмент свитка. 1-я половина 12 в. Япония, частное собрание.

Среди горизонтальных свитков времени Хэйан, сохранившихся до наших дней, наиболее известен свиток с иллюстрациями к произведению писательницы, придворной дамы Мурасаки Сикибу «Гэндзи моноготари». Исполнение свитка приписывается художнику Фудзивара Такайоси, работавшему в первой половине 12 в. Так же как и в других свитках подобного рода, все сцены изображены с очень своеобразной точки зрения, так, как если

бы художник, сняв крышу дома, смотрел сверху (илл. 309 б и между стр. 456 и 457). Мужские и женские фигуры даны обобщенно, лица очень схематичны, вся плоскость листа заполнена красками, которые являются основным средством создания эмоционально-художественного образа.

Живопись школы ямато-э имела чрезвычайно большое значение в истории японского искусства. Стил ямато-э явился наиболее ранней формой японской светской живописи. Достижения этой школы, в частности понимание роли цветового пятна в создании художественного образа, сыграли большую роль в формировании других направлений японской средневековой живописи, а также прикладного искусства.

Высшие достижения живописи ямато-э относятся к периоду расцвета культуры Хэйана. В дальнейшем, хотя школа ямато-э продолжала занимать ведущее положение и в 13 в. дала такого крупного мастера, как Фудзивара Нобузанэ (1176 — ок. 1265) (илл. 309а), ее глубоко поэтический, основанный на изысканной тональной гамме живописный строй не получил развития и постепенно превратился в канонизированную схему.

В 12 в. в буддийских монастырях создаются первые произведения монохромной живописи. Первоначально это были копии китайских образцов, привезенные монахами, но во второй половине 12 в. известны уже и оригинальные работы. Таковы, например, исполненные буддийским монахом-художником Тоба Сёдзо «Карикатуры зверей и птиц». В этом свитке под видом зверей выступают различные литературные персонажи. Высокое профессиональное мастерство Тоба Сёдзо, сказавшееся в большой графической остроте его работ, позволяет считать его одним из первых мастеров японской монохромной живописи, которая стала основным видом японского искусства в следующий период его исторического развития — период зрелого феодализма.

В конце 12 — начале 13 в. идеалы, созданные в период Хэйан, были уже чрезвычайно далеки от реальных настроений и обстановки, которые складывались в стране. В это время Хэйан потерял свою реальную политическую власть, хэйапская аристократия находилась в состоянии разложения и полной изоляции. В стране формировались новые силы, оказывающие уже решающее практическое воздействие на ход ее исторического развития. Появляются новые философские и эстетические учения, в искусстве создаются иные художественные формы.

Искусство 13 - 16 веков.

Наметившийся еще в 11 в. процесс политического обособления окрепших феодальных родов в 12 в. привел наиболее сильных из них к военным выступлениям против центрального правительства Фудзивара. Начавшаяся борьба была неравной. С одной стороны, аристократия Хэйана, теряющая контроль над страной, лишенная большей части своих доходов, слабая и в военном отношении, с другой — крупные феодалы, располагавшие финансовой и военной мощью. В 1185 г. самурайские дружины могущественного феодала Минамото Еритомо вступили в Хэйан. Захватив Хэйан, Минамото Еритомо основал свою резиденцию не в императорской столице, а в пятистах километрах от нее, в укрепленном лагере Камакура, и провозгласил себя верховным вождем — сегуном.

С этого времени в Японии утвердился новый государственный строй, основой которого являлись сегунат, то есть военное управление государством, и ленные отношения, в силу которых мелкие феодалы стали вассалами крупных и были обязаны нести военную службу.

Таким образом, в конце 12 в. в Японии сложились классическая феодальная иерархия и соответствующий ей политический строй. В это время Япония вступила в период феодальной раздробленности и длительных междоусобных войн. Борьба феодальных группировок не прекращалась даже и в те периоды, когда на большей части территории страны была признана верховная власть сегунов, сначала из рода Ходзё (1219—1333), а затем из рода Асикага (1333—1573). В этих условиях сформировалось характерное для феодала-рыцаря, самурая, мировоззрение с присущим ему культом воли, мужества, чести и верности сюзерену.

Установившаяся независимость крупных феодальных владений явилась одной из главных причин возникновения и роста новых городов с их ремесленным и торговым населением. Как правило, города возникали около замков сеньоров больших монастырей или вырастали из административных центров. Особенно интенсивным ростом городов отмечено 16 столетие, когда частнопоместное землевладение уступило место крупным феодальным латифундиям, расширилась внешняя торговля, в которой стали принимать участие и феодалы. В этот период усилился антагонизм между феодалами и подвластными им городами. Социальные противоречия эпохи находили выражение и в частых крестьянских восстаниях.

Как социально-экономическая и политическая история эпохи зрелого японского средневековья не представляется однородной и позволяет выделить несколько последовательно пройденных этапов, так и в истории искусства этого времени определились соответствующие им периоды с достаточно четко выраженными особенностями. Японские историки разбивают эпоху развитого феодализма на три периода: период Камакура (1185 —1333), Муромати (1333 —1573), Момояма (1573—1614) (наименования периодов соответствуют названиям резиденций правящих сегунов). Вместе с тем весьма явственно выступают и те главные историко-культурные тенденции, которые определили сущность своеобразия японского искусства этого времени и которые лежат в основе его высоких достижений.

Культура в эпоху зрелого средневековья стала достоянием несравненно более широких слоев населения, чем то было в 9 —11 столетиях. Хэйан уже не являлся единственным культурным центром страны. Возникли новые города, вновь установились связи с Китаем, расширилась торговля, развивались ремесла. Все это явилось причиной более интенсивной жизни страны в целом. На смену созданным культурой Хэйаи художественным представлениям пришли новые эстетические принципы, имевшие значительно более широкую народную основу. Прежде всего Это сказалось в реалистической направленности основных тенденций в культуре этого времени, в том интересе к реальной действительности и человеческой личности, которые характерны для японского искусства рассматриваемого периода. В это время в литературе появляются драмы для театра. Но с характерным для них раскрытием подлинных человеческих чувств и переживаний и созданием глубоко индивидуальных образов. В скульптуре и живописи 13 —16 вв. развиваются портрет и пейзаж, который стал самостоятельным жанром.

На характер основных тенденций японского изобразительного искусства периода развитого феодализма оказали влияние особенности эпохи, суровой и бурной, полной драматических конфликтов. Нельзя не учитывать также ту эволюцию, которую проделал

господствующий класс самураев. Большую роль сыграл и буддизм, особенно секта Дзэн с ее этическими и эстетическими учениями, оказавшими существенное воздействие на все стороны культуры и быта Японии того времени. В отличие от буддийских сект предшествующего периода, культивировавших сложные религиозные обряды, понятные лишь посвященным, учение секты Дзэн отличалось простотой, прямолинейностью и доступностью. Ее проповедь была обращена к самым широким массам. Секта Дзэн отвергала обряды и буддийскую литературу и признавала только созерцание. Созерцание рассматривалось как волевой акт самоуглубления и как единственный и возможный для каждого путь постижения истины. Вместе с тем своей проповедью культа воли и самообладания человека учение секты Дзэн было созвучно мировоззрению господствующего класса, который использовал его в качестве религиозно-философской основы своих этических и эстетических норм.

В первое время прихода к власти военно-феодалного класса Хэйан не потерял значения культурного центра. Таким образом, в начальный период зрелого средневековья в Японии существовало два центра: один — в Хэйане, культивировавший свою старую традицию, другой — административный — в Камакура, стимулировавший развитие новых тенденций в культе и искусстве.

В этот период военный класс самураев, состоявший главным образом из мелких землевладельцев, сохранял еще связь с той средой, из которой он вышел. Самураям того времени были чужды изнеженность, роскошь и сложность быта хэйанских дворцов. Закаленные в частых схватках с непокорными племенами, в жестоких междоусобных войнах, они чтили простоту и строгость образа жизни, воинскую храбрость и подвиг. Если прежде при хэйанском дворе процветала поэзия и музыка, то теперь в Камакура предпочитали верховую езду, стрельбу из лука и охоту. Идеалы искусства Хэйана, отвечавшие вкусу хэйанской аристократии, также были чужды и враждебны самураям 13—14 веков.

Не случайно в это время возрождаются многие традиции нарского искусства, образный строй которого был более близок художественным требованиям новой Эпохи. Так же как в свое время в Нара, в Камакура была установлена огромная бронзовая статуя Будды Мм высоты, известная как Будда Камакура. Эта статуя явилась выражением духа строгой религиозности, который принес с собой класс военного служилого дворянства. В 13—14 вв. в большом масштабе начались работы по реставрации разрушенных войнами или пришедших в ветхое состояние нарских храмов.

Большое влияние на архитектуру этого времени оказало применение при реставрации монастырей, например такого, как Тодайдзи, новых, заимствованных из Китая строительных и конструктивных приемов: радиальное расположение балок, дополнительных кронштейнов и др. В это же время в Японии получают распространение новые архитектурные стили, завезенные с континента. Один из них, так называемый «китайский стиль» (кара-ё), был связан с буддийской сектой Дзэн, которая стала в 14 в. основывать свои монастыри. Отличительной чертой планировки этих монастырей явилось расположение центральных зданий на одной оси. Архитектурный облик храмов дзэнских монастырей тоже значительно отличался от внешнего вида построек Нара и Хэйана. Так, например, Сяридэн (Храм священных останков Будды) монастыря Знгакудзи, строительство которого было завершено в 1282 г., представляет одноэтажное деревянное здание с высокой соломенной кровлей. Упрощенный архитектурный облик постройки сочетается с декоративными деталями, украшающими фасад храма.

Китайский стиль внес известные изменения и в конструкцию зданий. Так, например, кронштейны располагались не только на концах подпор, но и на стене в промежутках между ними. Они явились дополнительными поддерживающими карниз элементами и вместе с тем, заполняя всю верхнюю часть стены, получили вид своеобразного орнамента, опоясывающего здание. Характерной чертой «китайского стиля» является также сильный изгиб крыши, который легко достигался благодаря особому радиальному расположению стропил. Изменилась форма оконного проема, который получил дугообразную верхнюю часть и стал декоративно оформляться. Важным нововведением, внесенным «китайским стилем» в японскую архитектуру, была орнаментация деталей конструкции. Сначала орнамент вырезался на балочных окончаниях и кронштейнах, а затем — в 16—17 вв. — тенденция орнаментации и декоративного оформления фасада привела к созданию пышного декоративного стиля.

В 13—15 вв. весьма серьезные изменения претерпела синтоистская храмовая архитектура. Сущность этих изменений заключалась во все большем сближении конструкций синтоистских и буддийских построек. Синтоистские храмы начинают строиться больших размеров, подражая обширным зданиям буддийских монастырей. В их конструкцию были перенесены основные элементы буддийских -построек, как, например, система кронштейнов. В противоположность понятию «китайского стиля» в это время появился термин пae, обозначающий «японский стиль». Понятие «японский стиль» прежде всего относилось к постройкам Нара и Хэйана. В 13—14 вв. постройки «японского стиля» представляли в основном точные копии зданий Нара и Хэйана с привнесением небольших конструктивных и декоративных новшеств. К числу зданий «японского стиля», сооруженных в период Камакура, относятся Северный восьмиугольный храм, Кондо монастыря Кофу-кудзи, Кондо монастыря Чодзудзи и некоторые другие.

Таким образом, храмовое строительство 13—14 вв. развивалось под непосредственным влиянием ранней национальной архитектуры и заимствований из Китая. На этой основе в конце 14 в. был создан «комбинированный стиль», ставший наиболее характерным и для буддийских храмов последующего времени. Примером храмовой постройки в «комбинированном стиле» может служить главный храм монастыря Кансиндзи. Сам монастырь Кансиндзи был основан в 836 г., но его главный храм был перестроен около 1375 г. Сохранилась общая конструкция, принятая «японским стилем», из «китайского» же были взяты расположение кронштейнов, декорирование резными листьями, изгиб крыши. Храм, сохраняя ясность архитектурного облика, выглядит украшенным и нарядным.

После полосы феодальных междоусобных войн Япония в 14 в. была объединена под властью сегунов Асикага. Власть крупных феодалов прочно стабилизировалась. Сегуны Асикага опирались уже не на массу мелкопоместного дворянства, как то были вынуждены делать Минамото в 13 в., а на крупных феодалов. Полтора столетия господства существенно изменили характер и мировоззрение военно-феодального класса. Если самураи Камакура презирали роскошь быта хэйанских дворцов, то теперь сегуны Асикага большое внимание уделяли строительству великолепных загородных вилл, положивших начало развитию нового стиля светской архитектуры. С этого времени храмовое строительство начинает терять свое первенствующее значение в развитии японской архитектуры. Классические традиции Нара и Хэйана продолжали развиваться в светском строительстве, создавшем замечательные образцы национального зодчества. До наших дней сохранились два знаменитых дворца 14—15 вв., расположенных вблизи Хэйана, получившего название Киото и ставшего снова местом пребывания правительства. Один из них, Кинкакудзи (Золотой павильон) *(В настоящее время заново отстроен после пожара в 1950 г.)*, был построен в конце 14 столетия (илл. 314) как вилла сегуна Асикага

Ёсимицу, а затем, после его смерти, превращен в буддийский храм, вошедший в число построек монастыря Рокуондзи. Золотой павильон представляет деревянное трехэтажное строение с двумя слегка загнутыми крышами. Все три этажа дворца окружены с четырех сторон открытыми верандами. Стройные подпоры поддерживают веранду второго этажа и нависающие над ней выносы кровли. Первые два этажа построены в стиле синдэн, то есть традиционной дворцовой архитектуры. Третий, изолированный от двух первых выносами средней крыши, близок архитектуре дзэиских монастырей. Такое построение соответствовало назначению каждого этажа: первый располагал жилыми помещениями, второй предназначался для занятий музыкой и поэзией, третий — для молитв. Золотой павильон расположен на берегу пруда, его широкие обходы в виде открытых галлерей, стройные подпоры, линии крыши, особо организованное пространство сада — все предполагало полную гармонию архитектуры и окружающей среды. Крыши дворца были покрыты листовым золотом, откуда и произошло его название. В целом дворец представляет ясную, легкую и стройную конструкцию, построенную в основном на четких прямых линиях.

Почти сто лет спустя, в 1480 г., другой сегун, Асикага Ёсимаса, в восточной части столицы построил дворец, названный по аналогии с первым Гипка-кудзи (Серебряным павильоном) и, так же как первый, после смерти сегуна ставший буддийским монастырем. Серебряный павильон — следующий шаг в развитии японской дворцовой архитектуры. Это двухэтажное здание, крытое четырехскатной крышей и имеющее широкие выносы карнизов, разделяющие первый и второй этажи. Первый этаж Серебряного павильона во многом отличен от конструкции первого этажа дворца Асикага Ёсимицу. Он не имеет открытой веранды, которая в Золотом павильоне являлась промежуточным звеном между интерьером и окружающим пространством. В японской деревянной архитектуре основными несущими частями являются столбы. Поэтому стена не имела тектонического значения и проемы между столбами можно было делать любой величины. Благодаря особому устройству раздвижных стен внутреннее помещение Серебряного павильона могло быть непосредственно открыто прямо в сад. Стены Серебряного павильона представляют собой раздвижные двери, состоящие из двух частей: нижней сплошной деревянной и верхней — решетчатой рамы с наклеенной на нее тонкой белой бумагой. Такие стены могли быть широко раздвинуты, и тогда внутреннее пространство становилось естественным продолжением окружающего его сада. Объединение интерьера с окружающим пространством природы стало одной из главных проблем японской архитектуры этого и последующего времени.

Со строительством нового типа построек было связано в 15—16 вв. и развитие японского садового искусства. Сад Серебряного павильона не сохранился. Однако известно, что он был создан по принципам прославленного мастера садового искусства Мусо Кокуси. Иод влиянием мировоззрения секты Дзэн в парковой архитектуре 15—16 вв. произошли многие изменения. Сады разбивались значительно меньших размеров. Они должны были создавать обстановку тихого уединения, располагающую к самоуглублению и созерцанию. Бурному потоку водопада предпочитали спокойную стоячую воду пруда с плавающими на поверхности листьями и цветами; многочисленным сменам пейзажей, которые с каждым новым поворотом дорожки открывали хэйанские парки,— естественную красоту уединенного сада. Декоративно изогнутые мосты, перекинутые через водоемы, сменились уложенными в ряд большими плоскими камнями. Большое распространение в это время получили так называемые сады четырех времен года (илл. 319).

В конце 15 вв. развивается новый тип символического сада, так называемые сухие сады (илл. 318). Такие сады предназначались только для созерцания с веранды дома. Сад,

окруженный с трех сторон стеной, был покрыт песком или мелкой галькой, на которой располагали камни различной формы и окраски, а между камнями мох — все это должно было символизировать картину гор и воды. Некоторые «сухие сады» сохранились до наших дней почти неизменными. Один из них приписывают знаменитому художнику 15 в. Соами.

Значительную роль в развитии японского сада 16 в. сыграло строительство чайных павильонов, предназначенных для распространенных в это время чайных церемоний. Легкие небольшие постройки чайных павильонов располагались в глубине сада, почти полностью сливаясь с окружающей природой.

Здание Тогудо (1486), которое, подобно Серебряному павильону, входило в число сооружений обширного архитектурного комплекса, может служить наиболее ранним примером построек подобного рода. Чайная комната Тогудо легла в основу оформления интерьеров этого особого вида японской архитектуры, стиль которой окончательно сформировался в 16 в. Особенностью интерьера чайного павильона является ниша (таканома), расположенная чуть выше уровня пола, куда вешались свитки живописи или каллиграфии, необходимые для чайной церемонии. Остальные комнаты Тогудо дают представление о типе планировки жилого дома с раздвижными стенами, позволяющими объединять отдельные секции интерьера.

В числе отличительных черт жилого дома этого времени следует отметить также обязательное покрытие деревянного пола циновками (татами) *(Размер татами служил своеобразным модулем в строительстве зданий, что является существенной особенностью японской архитектуры.)* и вделанную в стену особую полку — сёин, давшую название новому стилю светской архитектуры — «стилю сёин».

Особенно интенсивным строительством отмечены 16—17 столетия, когда были созданы грандиозные дворцово-парковые ансамбли. Стиль сёин явился наиболее полным воплощением тех особенностей быта, жизни, культуры, художественных представлений, которые отличали последнее столетие эпохи зрелого феодализма. В постройках этого времени нет ни особой изысканности хэйанских дворцов, ни подчеркнутой строгости архитектуры 13—15 вв.

Большие садовые павильоны 16—17 вв., в отличие от более ранних — Золотого и Серебряного, строились по свободному, асимметричному плану *(Асимметрия плана выступала как символическое выражение представлений буддизма о несовершенстве всего земного, находящегося лишь в процессе становления, — мысль, лежащая в основе одного из ритуалов чайной церемонии.)*. Примером может служить трехэтажное здание Хиункаку из архитектурного ансамбля Ниси-хонгандзи. Обширные дворцовые интерьеры украшались многочисленными декоративными росписями, представляя единые комплексы архитектуры и живописи (илл. 316) 317). Стиль декоративных росписей, сложившихся в это время, представляет своеобразное выражение эстетического переживания природы в образах, сочетающих силу яркого декоративного звучания с изысканной выразительностью композиции, линий, отдельных цветовых акцентов. Вместе с тем в основе этих росписей лежит свойственная японской классической живописи условность, которая дает возможность свободного перехода от одной темы к другой, не связывает впечатления с определенным сюжетом.

Приемный зал здания (конец 16 — начало 17 в.) монастыря Нисихонгандзи — наиболее типичный пример парадного интерьера этого времени (илл. 315). На обширной площади зала расположено два ряда колонн, поддерживающих перекрытие. Различный уровень

устланного циновками пола делит зал на две части. Стены зала покрыты декоративной росписью на золотом фоне. Потолок и плоскости между балочными перекрытиями также декорированы. Однако благодаря отмеченным особенностям декоративная живопись не звучит диссонансно в главном зале Сёин, который при всем своем отличии от старой архитектуры сохранил полную конструктивную ясность.

В 1620 г. к западу от Киото, вдоль реки Кацура, началось строительство одного из самых обширных дворцово-парковых ансамблей 17 в. Строительство императорского дворца Кацура, продолжавшееся несколько десятилетий, можно рассматривать как заключительный этап в истории японской средневековой архитектуры. В многочисленных постройках ансамбля, в парке с озерами и прудами сочетаются архитектурные приемы и стилистические особенности дворцов периода Хэйан и дворцов эпохи зрелого феодализма. Ансамбль Кацура с его просторами, свободными интерьерами, подвижные стены которых могут быть раздвинуты, создавая перспективу, уходящую в сад, — представляет классический образец японской дворцовой архитектуры. Конец 16 — начало 17 в. отмечен также строительством многочисленных замков. Они возводились во многих частях Японии и служили резиденцией феодалов. Замки становились местными политическими и экономическими центрами, вокруг которых вырастали города. Наиболее известные — сооруженные в 1608 — 1609 гг. замок Химэдзи и несколько лет спустя замок Нагоя, укрепленные толстыми каменными стенами. Возведение мощных крепостных стен было связано с появлением огнестрельного оружия, завезенного в середине 16 в. португальцами, которые были первыми из европейцев, проникших в Японию.

Новые тенденции японского искусства эпохи зрелого феодализма особенно ярко проявились в скульптуре 13 в. Вместе с тем в истории японской средневековой скульптуры это столетие стало этапом, завершившим ее развитие. С начала 13 в. наряду со скульптурной школой Хэйана появляются произведения, более близкие традициям искусства Нара. Исполненная скульптором Кокэн в 1189 году статуя Фуку Кэнсаку Канон во многом напоминает скульптуру 8 в. Но прямое подражание нарской скульптуре длилось недолго. Если стремление нарской пластики к отражению реальной действительности сдерживалось условностью религиозного искусства, то в период Камакура религиозная концепция до известной степени содействовала этому стремлению. Буддийские статуи этого времени, рассчитанные для воздействия на широкие массы, поражают своей близостью к живой натуре. При этом основной задачей скульптуры этого времени становится создание не столько типа, как то было в предшествующий период, сколько конкретной индивидуальности. Именно эта тенденция способствовала развитию скульптурного портрета. Кроме того, буддийские секты этого времени широко прославляли своих основателей и других знаменитых священников. Это обстоятельство хотя и ограничивало круг тем портрета, но вместе с тем являлось также немаловажным стимулом его-развития как жанра. Значительную роль в истории скульптуры 13 в. сыграло знакомство с произведениями китайской деревянной пластики эпохи Сун.

Известным скульптором периода Камакура был Ункэи. Ему принадлежат наиболее значительные произведения эпохи: статуя индийского священника, основателя секты Хоссо — Асанга (1208), статуя хранителя веры Конго-Рикиси (1203). К школе Ункэи можно отнести также портрет священника Сундзо (илл. 312). В портрете Сундзо нет того схематизма и отвлеченности, которыми была отмечена скульптура Пары. Скульптор дает чрезвычайно острую и выразительную характеристику индивидуальных черт лица. Изогнутая линия плотно сжатых губ, две глубокие морщины, обрамляющие рот, глубоко запавшие глаза на сухом, почти бесстрастном лице говорят о характере аскетически строгом, цельном, сильном своей собранностью. Фронтальная поза, которая в скульптуре Пары воспринималась как следование религиозному канону, в этом произведении

внутренне оправдана замкнутостью, сдержанностью и энергическим складом характера, переданного скульптором в портрете священника.

Другим интересным примером скульптуры 13 в. является статуя Басу Сэн-нина (один из двадцати восьми буддийских гениев), принадлежащая к школе скульптора Танкэи, исполненная в 1234г. (илл. 313). Если в портрете Сундзо выражены основные и постоянные качества характера, то фигуре Басу Сэннина скульптор сообщает известное движение, стремясь передать временное состояние, вызванное внешней ситуацией. Этим обусловлена особая эмоциональная обостренность образа Басу Сэннина, выражение его старческого лица с полуоткрытым ртом и смотрящими вверх глазами, жест его протянутой руки. Однако скульптору все же не удается преодолеть общей статичности и изолированности скульптуры от окружающей среды.

В 13 в. наряду с портретами известных священников появляются скульптурные изображения различных государственных деятелей. Этот род скульптуры особенно поощрялся военно-феодалным классом, прославлявшим и чтившим своих героев. Изображение Уэсуги Сигэруса — одного из политических и военных деятелей того времени — может служить превосходным примером светской портретной статуи эпохи Камакура (илл. 320 и 321). Статуя Уэсуги Сигэфуса подчеркнуто торжественна и героизированна. Черты лица, переданные, вероятно, с весьма большой портретной точностью, несколько обобщены для усиления репрезентативности статуи. Однако в сравнении с портретными статуями буддийских священников светская скульптура носила более внешний характер и отличалась большей статичностью. Это объясняется различием требований, предъявляемых религиозным и светским памятникам. Исполняя портреты знаменитых дзэнских священников, скульптор, естественно, связывал представление о них, их образ с той религиозно-философской концепцией, носителями и проповедниками которой они были. Созерцательность и самоуглубленность, свойственные портретам дзэнских священников, были обязательными чертами, передающими их религиозную сущность. Раскрытие этих основных черт предполагало более глубокую и многостороннюю характеристику, в то время как в портретах военачальников прежде всего подчеркивалась официальная торжественность, делающая эти портреты неподвижно важными и застывшими.

В целом в 13 в. в Японии сложился своеобразный тип скульптурного портрета с присущей ему отвлеченной замкнутостью образа и реалистической характеристикой индивидуальных черт лица. В следующие столетия скульптура не получила дальнейшего развития. Реалистические тенденции, главным выразителем которых в Японии в 13 в. являлась скульптура, в 14—16 вв., претерпевая соответствующие изменения, продолжали развиваться в живописи. Лишь в 18—19 вв. черты реализма возродились в мелкой пластике.

Живопись 13—16 вв. характеризуется появлением новых жанров, большого числа тем, а также изменением художественных принципов. Стремление буддизма расширить влияние в широких слоях населения и изменение религиозных доктрин отразились на формировании принципов религиозной живописи 13—14 вв.

Композиция «Будда Амида и двадцать пять бодисатв», исполненная в начале 13 в., в сравнении с произведениями на ту же тему периода Хэйан более строга и проста. Исчезли плавность, грациозность и разнообразие ритмов движения. Все подчиняется единому и стремительному движению, направленному сверху вниз. Будда Амида, сидящий на облаке, и за ним бодисатвы устремляются вниз к верующим. Эта мысль непосредственного общения с божеством еще более подчеркнута в картине «Амида за

горами»; над гористым ландшафтом, олицетворяющим реальный мир, возвышается Будда Амида и симметрично по обе стороны два бодисатвы. Таким образом дана как бы осязаемая и видимая грань между земным и потусторонним миром.

В 14 в. в религиозной живописи появляются новые темы. К их числу нужно отнести изображение шести буддийских миров: мир дьяволов ада, голодных духов, животных, демонов, мир людей и божеств. Весь образный строй свитков с изображением фантастических миров отличен от хэйанской живописи. Прием повествования строится в них на большой выразительности и конкретизации гротескно изображенных персонажей.

Новые тенденции искусства 13—14 вв. сказались также и в портретной живописи. По существу, период Камакура можно считать временем появления первого портрета в живописи. Портрет стал называться «подобие», и в этом названии была сформулирована его основная задача. Наиболее интересным из сохранившихся до нашего времени является мемориальный портрет Минамото Ёритомо, исполненный художником Фудзивара Таканобу (1142—1205) (илл. 323 и 324). Портрет Минамото Ёритомо, возможно, служил предметом поклонения, тем не менее он не был исполнен в духе религиозной абстракции, который был свойствен ранней японской портретной живописи. Минамото Ёритомо изображен в торжественной позе и парадной одежде. Его лицо полно спокойствия, достоинства и властности.

В период Камакура в портретной живописи сложился близкий скульптуре 13 в. метод, сочетающий известное портретное сходство с канонической отвлеченностью. Большой интерес представляет также свиток «Тридцать шесть бессмертных поэтов», приписываемый художнику Набузанэ (1176—1265). Во многих из тридцати шести мужских и женских фигур, изображенных художником, чувствуется стремление дать индивидуальную характеристику. Весь свиток исполнен в стиле ямато-э. Но в нем есть уже новые качества, свойственные живописи 13—14 вв.: важное значение линии и большая четкость в соотношении отдельных цветов.

Живопись на свитках (макимono) школы ямато-э продолжала интенсивно развиваться в течение всего периода Камакура. Ее основными темами стали истории монастырей, биографии священников, иллюстрации к военным повестям. Эти свитки дают весьма широкую картину жизни и быта средневековой Японии. Известны свитки, иллюстрирующие биографию знаменитого проповедника культа Амиды Мппэпа. Они датируются 1299 годом и приписываются Эни- В одной из сцен, изображенных художником, мы видим толпу народа — монахов, воинов, погонщиков, женщин, стекающихся в монастырский двор на проповедь. Оживленная шумная толпа теснится в узких воротах, здесь же слуги поспешно проносят крытые носилки, мчится двухколесный экипаж, запряженный буйволом, изображены различные жанровые сцены, связанные с происходящим событием (илл. 322). Интересны илл. острации, исполненные художником Такасига Такаканэ к «Удивительным историям о Касуга Гонгэн», датированные 1309 г. На одной из них изображено множество сцен, связанных с подготовительными работами для строительства храма; на другой — группа монахов и знатных мирян, сидящих перед храмом, причем их лица переданы с индивидуальной характеристикой.

Свитки, связанные с военными повестями, как, например, «История трех последних лет походов» (1343) или «Повесть о восстании Хэйдзи», изображают скачущих всадников, несущиеся экипажи, стреляющих из лука воинов — все полно бурного, стремительного движения.

Макимоно 13 в. были так же красочны и декоративны, как свитки эпохи Хэйан. Но цвет в камакурской живописи играл чисто вспомогательную роль, не являясь основой в создании художественного образа. Не обильная гамма тонов как средство выражения главного настроения в картине, а ясность сюжетного повествования становится основным началом в живописи 13 в. В этой связи большое значение приобретают линия, рисунок.

В начале 14 в. в Японии появились первые монохромные пейзажи — суйбоку. Их создателями были монахи дзэнских монастырей. Дзэнские монастыри поддерживали постоянную связь с Китаем, и их монахи были первыми, кто познакомил Японию с китайской живописью периода Южных Сунов. Созерцательно-философский характер сунских пейзажей, их образный строй, основанный на широком обобщении, на передаче глубины и бесконечности пространства, на лаконизме средств выражения, предполагавшем изучение жизни и форм природы, отвечали и основной мысли дзэнского буддизма, рассматривавшего природу как высшее проявление истины, гармонии и красоты.

В искусстве этого времени пейзаж рассматривался как единственная форма, способная передать высокую идею, мысль и чувство. Обращение к пейзажу, образу реального мира, и расцвет пейзажной живописи 15 в. происходили на основе развития реалистических тенденций, наметившихся в искусстве 13 в. как в скульптуре, так и в живописи. В условиях средневековой Японии эти тенденции получили свое наиболее высокое выражение в специфической форме дальневосточного искусства — монохромном пейзаже. Появившись в дзэнских монастырях во второй половине 14 в., монохромная живопись в скором времени получила широкое признание и уже в 15 в. достигла высокого расцвета.

Наиболее ранние монохромные пейзажи принадлежат художникам Минтё (1352—1431) и Дзёсэцу (начало 15 в.). Произведения Минтё «Хижина отшельника у горного ручья» и Дзёсэцу «Ловля рыбы тыквой» представляют собой распространенные во второй половине 14 — начале 15 в. свитки, состоящие из поэтической надписи, занимающей большую часть свитка, и пейзажа. Эти работы свидетельствуют о полной преемственности метода и стиля китайской живописи в первых японских монохромных пейзажах. Так, в произведении Минтё присутствуют все основные элементы китайского классического пейзажа. Художник изобразил небольшую хижину с фигуркой человека в ней, горный ручей, камни, омываемые потоком, и проступающие сквозь туманную дымку вершины гор.

Значение Минтё и Дзёсэцу определяется не столько самобытностью их работ, сколько их миссией распространителей черно-белой живописи, а Дзёсэцу — и его преподавательской деятельностью. Им была основана художественная школа монохромной живописи при монастыре Сёкокудзи.

Учеником Дзёсэцу был известный художник первой половины 15 в. Тэнсо Сёбун, творчество которого подытожило опыт, накопленный предшественниками мастерами. Так же как и другие художники, он был священником секты Дзэн из монастыря Сёкокудзи. Сёбуну приписывают весьма большое количество произведений, но назвать наиболее достоверные трудно, так как ни одно из них не имеет подписи или печати. Ему приписывают такие свитки, как «Чтение в уединенной хижине в бамбуковой роще», «Дом, в котором можно слушать шум ветра в ветвях сосны», «Вечерняя заря на озере и в горах», «Горная тропинка», «Пейзаж с озером и горами». Так же как китайские художники, Сёбун в своих произведениях создавал обобщенный и величественный образ природы, исполненный внутренней гармонии и красоты. Большая свобода и мастерство, с которым

Сюбун владел как рисунком, дающим обобщенный и вместе с тем точный, графически выраженный образ, так и размывом туши, используя его для передачи воздушной среды и пространства,— свидетельствуют о глубоком проникновении в сущность метода китайской монохромной живописи, ставшего органичным в творчестве японского художника.

Расцвет японской пейзажной живописи 15 в. связан с именем великого художника Сэсю (1420—1506). Настоящее имя художника — Тойо Ода. Он родился в провинции Битчу. Как и большинство художников того времени, он учился в монастыре Сёкокудзи (весьма вероятно, что его учителем был Сюбун). В 1402 г. Тойо Ода принял псевдоним Сэсю. В 1468 г. Сэсю уехал в Китай, где пробыл год, много путешествуя и изучая китайское искусство. По возвращении из Китая и до конца своих дней Сэсю жил в монастыре Ункокуан (отсюда его другой псевдоним — Ункоку).

В творчестве Сэсю уже сложившийся стиль монохромной живописи получил свою новую интерпретацию и дальнейшее развитие. Национальное своеобразие произведений Сэсю сказалось не только в их композиционных и стилистических особенностях, но и в отношении художника к изображаемому. В отличие от общего философско-созерцательного характера китайских пейзажей в произведениях Сэсю преобладает действенное, активное начало. Если китайский художник для выражения своего лирического переживания находил в природе адекватное явление и передавал его как состояние, присущее самой природе, то в пейзажах Сэсю отношение художника к природе выступает в более конкретной и определенной форме.

Основным средством художественного выражения Сэсю избрал линию, хотя в некоторых пейзажах он пользовался тушевым пятном, так называемым стилем хабоку (что значит — ломаная тушь). В пейзажах Сэсю линия не только передает очертания предметов, их характерные качества, их образное содержание, но и является главным средством выражения лирического переживания самого художника. В его сильной, резко ломающейся линии, достигающей порой в своей суровой простоте почти драматического звучания, выступает то волевое, активное отношение к окружающему миру, которое было одной из характерных особенностей той эпохи.

Эта существенная черта в мировосприятии художника во многом обусловила своеобразие его творческого метода. Она сказалась в его пейзаже в особом Экспрессивном характере линии и в преобладающей роли первого плана. В его композициях нет свойственной произведениям китайских художников многоплановости, передающей беспредельность пространства, по отношению к которому все изображенные предметы выступают лишь как частица великого целого. Пейзажи Сэсю не уводят взгляд зрителя в бесконечность туманной дали. Ритм четких контурных линий подчиняет себе восприятие зрителя, властно ведет его взгляд, не дает задерживаться на второстепенных деталях, раскрывает глубину художественного образа. Пейзажи Сэсю были рассчитаны не столько на спокойное их созерцание, сколько на активное включение восприятия зрителя в их динамический строй.

Во всей своей полноте художественный темперамент Сэсю проявился в его знаменитом «Зимнем пейзаже» (80-е гг.) (илл. 325). Композиция пейзажа построена на ритме параллельных и пересекающихся линий, на сочетании черной туши и белых просветов бумаги, на острой графической выразительности каждого штриха. Четкой, сильной линией художник очерчивает склоны холмов, изогнутые стволы сосен, берег замерзающего ручья — и затем из самого центра композиции проводит интенсивную, насыщенную цветом линию, которая сначала идет параллельно холму первого плана, а

затем круто устремляется вверх, прерывается и последним штрихом как бы уходит в пространство листа. Маленький храм и фигурка идущего вброд человека дополняют пейзаж. Центральная лигня, объединяющая композицию, включена в общий ритм занесенных снегом холмов, замерзайлгего ручья, заснеженных веток сосен. Она воспринимается как сконцентрированное выражение чувств, вызванных картиной зимы и переданных в одном мгновенном> но глубоком ощущении зимней природы. В этом пейзаже творческий метод Сэсю нашел свое наиболее полное выражение.

К числу известных работ художника следует также отнести «Пейзаж» (70-е гг.), свиток «Осень» (80-е гг.), большой горизонтальный шестнадцатиметровый свиток (1486) (илл. 323), пейзаж в стиле хабоку (1495), «Ама-но-Хасидатэ» (знаменитое живописное место на берегу Японского моря; 1501 г.), портрет знатного сановника Конэтака Масуда (1479).

Влияние Сэсю не только на художников его поколения, но и на все развитие японской монохромной живописи было очень велико. Среди многочисленных последователей Сэсю наиболее интересен художник Сэссон. В его пейзаже «Буря» (илл. 327) органично претворены лучшие черты творческого метода С'эсю. Сильной, полной экспрессии линией Сэссон очерчивает контур берега и гнущуюся под порывом ветра сосну. Несколькими штрихами намечает морскую волну, накатывающуюся на берег, и вдали стремительно несущееся маленькое рыбацье судно, изгиб паруса которого повторяет наклон сосны. В этом пейзаже мы видим единство и сконцентрированность действия, лаконичность и выразительность формы. Однако в пейзажах Сэссона уже нет той глубокой содержательности, которая отличает произведения Сэсю. Не случайно Сэссон ищет значительности образа в необычной, внешне выразительной ситуации.

В 16 в., в новой исторической обстановке перехода от зрелого феодализма к его позднему периоду, в условиях роста богатства феодальных домов, тот особый склад мироощущения и настроения, выразителем которого был Сэсю, не находил уже широкого отклика. Наиболее близким к Сэсю по содержанию своих пейзажей был художник Соами (1472 — 1525) (илл. 329). Однако стиль его произведений более тяготел к китайскому классическому пейзажу.

Соами был художником, приближенным ко двору сегуна, и занимал официальную должность эксперта по произведениям искусства. Он был также мастером чайных церемоний, начавших распространяться в это время в Японии, каллиграфом и пла шровщиком сада. Он же был автором первой книги по искусству, в которой б лли изложены секреты живописи трех поколений художников фамилии Ами и дана оценка некоторых произведений.

В живописи этого времени намечаются новые тенденции. Первоначально они сказались в усилении чисто декоративных элементов в монохромных пейзажах. В этой связи интересно творчество современника Сэсю — Гэйями (1431 — 1485). Его пейзажи носят внешнеописательный характер. Художника привлекает эффектное изображение водопадов, сопоставление отдельных деталей пейзажа; линия в его произведениях приобретает декоративное звучание.

Если декоративное начало лишь только намечалось в пейзажах Гэйями, то в творчестве Кано Масанобу (1434—1530) оно стало преобладающим. Капо Масанобу был основателем школы живописи Кано, объединившей художников нового направления. Он происходил из военного класса, а не из среды дзэнских священников, и был официально признанным придворным художником. Сохранились только две его работы: свиток с изображением бога довольства Хотэя и пейзаж «Сю Мосюку любит цветы лотоса».

В пейзаже Кано Масанобу использует приемы монохромной живописи для построения чисто декоративной композиции. Его пейзаж имеет один первый план. Туманная дымка, переданная слегка тонированной тушью, играет роль фона, на котором четко выступает орнаментальный рисунок раскинувшихся ветвей дерева.

Кано Мотонобу (1476—1559) был вторым известным художником школы Кано. Его деятельность окончательно укрепила положение новой школы как ведущей. Чрезвычайно большое значение для формирования декоративного стиля школы Кано было введение Кано Мотонобу в традиционную схему монохромного пейзажа красочного строя, свойственного живописи ямато-э, или Тоса (так с 15 в. стали называть ямато-э, после того как многочисленные ответвления этой школы в конце 15 в. были объединены художником Тоса Мицунобу). Среди произведений Кано Мотонобу наибольшей известностью пользуется панно «Цветы и птицы», состоящее из сорока девяти свитков. В этом произведении условность декоративной композиции сочетается с детально и точно переданной натурой. В отличие от художников школы Сэсю Кано Мотонобу интересует прежде всего передача внешних свойств предмета. Изогнутый ствол сосны, ниспадающий поток воды, птицы с тщательно выписанным оперением приобретают в его произведениях самодовлеющую эстетическую ценность. Статичность, характерная для многих его произведений, обусловила чисто формальную связь предметов и отдельных планов его пейзажей. Творчество Кано Мотонобу, в котором нашли свое полное выражение тенденции, начавшие складываться еще в середине 15 столетия, явилось основой для живописи 16 и первой половины 17 в. (илл. 328).

История японской живописи 16—17 вв. тесно связана со строительством дворцов, обширные интерьеры которых расписывались лучшими художниками того времени. Так, имя художника Каю Эйтоку (1543 — 1590) неотделимо от расцвета японской декоративной живописи 16 века. Из литературных хроник того времени известно, что в 1576 г. по приказу сёгуна Кано Эйтоку расписал дворец Адзуки вблизи Киото, который впоследствии был полностью уничтожен пожаром. Некоторые росписи дворца были исполнены в стиле классической монохромной живописи, но большая часть была написана в новой красочной декоративной манере. Представление о стиле Кано Эйтоку дают две сохранившиеся ширмы: «Цветы и птицы» и «Хиноки». Обе работы отличаются широта декоративного замысла, исключительная свобода композиции, богатство и вместе с тем благородство колористической гаммы. Если сочетание столь различных живописных стилей, как монохромного и ямато-э, в произведениях Кано Мотонобу носило еще несколько искусственный характер, то в творчестве Кано Эйтоку они слиты в единую, гармоничную художественную форму. Эйтоку стал главой школы Кано, которая занимала центральное место в живописи конца 16 — первой половины 17 в. К школе Кано принадлежали такие известные художники 17 в., как Кано Канэраку (1559 — 1635) в Киото и Кано Танио (1602 — 1676) в Эдо (Токио). Творчеством художников школы Кано первой половины 17 в. завершается развитие японской живописи эпохи зрелого средневековья.

В искусстве этого времени уже наметились новые тенденции, связанные со все возрастающей культурной ролью третьего сословия. Совсем иное мироощущение и соответственно иное отношение к изображаемому лежит в основе произведений таких художников, как Тавара Сотацу (первая половина 17 в.) и его продолжателя Огата Корины (1658—1716). Хотя произведения Сотацу и Корины не выходили в целом за пределы сложившейся и ставшей традиционной для японского средневекового искусства образно-художественной системы, они были проникнуты тем жизнерадостным сознанием ценности земного материального мира, которое знаменовало собой начало нового этапа в японской культуре того времени.

Школой Сотацу — Корина открывается новая эпоха в истории японского искусства.

Пышное убранство дворцов того времени способствовало развитию не только декоративной живописи, но и прикладного искусства. Многие художники одновременно являлись мастерами лаковых изделий, создавали рисунки для вееров, тканей и керамики.

Японское прикладное искусство, развивавшееся в тесной связи со всей художественной культурой страны, также прошло весьма сложный путь стилистического развития. Подчеркнутая простота форм и орнаментации, известное однообразие технических приемов различных видов прикладного искусства периода Камакура в 15 — 16 вв. сменяются разнообразием типов изделий и изощренностью техники. В связи с распространением чайных церемоний в 10 в. больших успехов достигло керамическое производство (особенно районов Сето и Овари). Керамические изделия 16—17 вв. отличается красота и изящество формы; характерно применение многоцветной глазури (илл. 330). Техника лакового производства достигла в это время также большого разнообразия и совершенства. Одной из популярных тем украшения лаковых изделий становится пейзаж.

Значительного расцвета достигло производство металлических изделий. Изготовление цуб (эфесов самурайских мечей) стало своего рода искусством. Выделывались шкатулки с ювелирно тонким узором, известные уже в 15 в. металлические сосуды для чайной церемонии (илл. 331) и др.

Особенно пышный расцвет прикладного искусства Японии относится к следующему периоду, к эпохе позднего феодализма, и связан с интенсивным развитием городской культуры. Период позднего феодализма (вторая половина 17 — первая половина 19 в.) — это время появления на исторической арене третьего сословия, преобладающей роли городов, развития городского быта, формирования в искусстве новых художественных идеалов.

Искусство древней Америки, тропической и южной Африки, Австралии и Океании.

Искусство древней Америки.

Р.Кинжалов

Американские континенты были заселены человеком сравнительно поздно. По данным антропологии, археологии и этнографии, первые поселенцы пересекли Берингов пролив и обосновались на территории приарктических областей Северной Америки около 25— 20 тысяч лет тому назад. Отправной точкой их странствий была северо-восточная Азия; этим и объясняется антропологическое родство американских индейцев с представителями монгольской расы. Первобытные насельники Америки к моменту своего появления на материке жили в условиях древнекаменного века — палеолита. Кочевая охотничья жизнь привела к образованию малых, изолированных друг от друга племен. Различные географические зоны американских континентов породили у этих племен различные уклады хозяйственной жизни, а следовательно, и виды культуры. В то время как у

индейцев севера и крайнего юга Америки основным занятием так и остались охота и собирание дикорастущих злаков (а для жителей приморских областей — развитое рыболовство), племена и народности среднего пояса с умеренным и жарким климатом перешли от охоты к земледелию, представлявшему более надежный и постоянный источник питания. Основным возделываемым злаком была кукуруза, имевшая местом своего происхождения именно американские континенты.

Из этих земледельческих племен наивысшего этапа социально-экономического развития достигли индейские народности Центральной Америки и северной части Южной Америки. У них было развитое земледелие с искусственным орошением, производилась обработка металлов (кроме железа), была чрезвычайно богатая и своеобразная культура и искусство. Развитие социальных отношений у этих народностей привело к образованию у них раннеклассового общества во главе со знатью и жречеством, эксплуатировавшими рядовых земледельцев.

В Центральной Америке наиболее значительные в культурно-историческом отношении области находились на территории центральной и южной Мексики (племена и народности тольтеков, миштеков, астеков, ольмеков, тотонаков и сапотек), Юкатана, Гватемалы и Гондураса (маня). В Южной Америке центры развитой культуры образовались на территории Колумбии (чибча-муиска), Перу, Эквадора, Боливии и северной части Чили (племена мочика, аймара и кечуа). Уже в первом тысячелетии до нашей эры на этой территории имелись поселения оседлых земледельцев, занимавшихся разведением кукурузы, бобов и овощей. Для приготовления тканей ими возделывался хлопок и различные сорта агавы. Высокого уровня достигло и производство изделий из керамики.



В дальнейшем пути развития культуры народов Центральной и Южной Америки разделились. Это различие уже начинает намечаться приблизительно к первому тысячелетию до нашей эры, а к 1 в. н. э. памятники художественного ремесла и искусства позволяют уже говорить об определенных стилях, сформированных жизненной практикой того или иного племени. Различия эти, естественно, ярче всего видны в памятниках живописи, скульптуры и прикладного искусства, но они настолько характерны, что

исследователь с первого взгляда может определить, какой народности принадлежит тот или другой памятник.

Искусство народов Центральной Америки.

На территории Центральной Америки к рубежу н. э. образовались четыре направления в изобразительном искусстве, соответствовавшие сложившимся в то время племенным объединениям: майя, ольмеков, тольтеков и санотсков.

Архитектура этих народов была близка по типу; такая близость обуславливалась прежде всего одинаковыми строительными принципами. Древнеамериканским строителям не было известно понятие арки и свода; они перекрывали здания или бревнами — стропилами, или при помощи ложного свода. Последний способ обуславливал острый угол свода, большую его высоту и необычайную массивность ступеней, на которые этот свод опирался. Иногда для увеличения площади опоры помещение перегораживалось поперечной стеной, имевшей в центре дверь. В этом случае здание перекрывалось уже двумя ложными сводами, опиравшимися одним концом на поперечную, а другим — на внешнюю стену.

Для древней архитектуры Центральной Америки были характерны два типа сооружений. Первый из них представляет собой ступенчатую пирамиду — с усеченной вершиной, на которой находился небольшой храм с одним или двумя внутренними помещениями. От подножия пирамиды к двери храма обычно шла длинная широкая лестница. У больших пирамид такие лестницы располагались по всем четырем сторонам. Лестницы эти тянулись непрерывно от основания к вершине, либо (если уступы пирамиды были немногочисленными и очень высокими) они велись с уступа на уступ. По форме такой тип пирамидальных сооружений был наиболее близок к вавилонскому зиккурату.

Второй тип сооружений представлял собой узкое, вытянутое в длину здание, делившееся внутри на несколько помещений. Постройки этого рода обычно также находились на искусственно поднятых площадках, но высота их была по сравнению с высотой пирамид ничтожной. Эти постройки (условно называемые «дворцами») являлись, по всей видимости, жилищами знати и жрецов.

Особняком от этих двух типов зданий возводились сооружения для культовой игры в мяч. Они представляли собой две наклонных массивных стены, идущих параллельно друг другу. Между ними помещалась площадка для игры. Зрители располагались на стенах (ширина последних предусматривала такую возможность).

На протяжении всей многовековой истории народов Центральной Америки описанные выше основные типы сооружений оставались ведущими; изменения в них сводились, в сущности, к изменениям пропорций между отдельными частями постройки или к различиям в орнаменте фасада.

Характерным образцом строения первого типа может служить Храм Солнца (*Названия древних зданий, так же как и развалин древних поселений в Центральной Америке, чисто условны.*) в городе майя Паленке, построенный во второй половине 7 в. н. э. Он воздвигнут на невысокой пирамиде, сложенной из пяти уступов-этажей. Сам храм,

расположенный на усеченной верхушке пирамиды, представляет собой продолговатое небольших размеров здание со средней продольной стеной. К торцовым стенам примыкают два узких отрезка фасадной стены, а между ними находятся еще два прямоугольных столба. Таким образом, из первого, выходящего на фасад помещения образовано нечто вроде портика. Продольная стена прорезана тремя дверьми, во втором помещении в центре находилось маленькое святилище, перекрытое бревенчатым накатом. На задней стене его помещен барельеф, изображающий маску бога солнца, подвешенную на двух скрещенных копьях, около которой в нозе поклонения находятся две человеческие фигуры.

На плоской крыше храма возвышался кровельный гребень, достигавший Здесь, как и в других постройках майя, значительной высоты. Он не имел никакого конструктивного значения и служил лишь для увеличения общей высоты Здания. Гребень этот, состоящий из двух сходящихся наверху под острым углом стен с многочисленными окноподобными отверстиями, был покрыт богатым геометрическим орнаментом, в центре которого находилось изображение мифологического фантастического существа.

Уравновешенность частей, простота и благородство очертаний, сдержанное употребление орнамента делают Храм Солнца одним из наиболее выразительных и впечатляющих памятников архитектуры майя. Другие храмы Паленке близки по плану Храму Солнца и отличаются от него лишь незначительными деталями и более богатой орнаментацией фасадов.

Образцом сооружений второго типа может служить дворец в том же Паленке. Он представляет собой целую группу зданий, расположенную вокруг двух больших и двух малых дворов. Каждое здание продолговатой формы, со средней сплошной продольной стеной, делящей помещение на две параллельно расположенные узкие комнаты, перекрытые ложными сводами. Наружные стены, прорезанные рядом дверных проемов, образуют систему многоугольных столбов, покрытых, так же как и в храмах, рельефами из стука. Вся группа зданий расположена на громадной платформе. По краю ее находилась стена, прерывавшаяся для двух широких входных лестниц, ведущих на большие дворы.

В одном из малых дворов находилась трехэтажная прямоугольная в плане башня — одно из малочисленных действительно многоэтажных зданий в древней Центральной Америке. Обычно впечатление многоэтажности достигалось путем постройки нескольких одноэтажных зданий, расположенных на склоне естественного или искусственного холма, одно над другим. Так, например, выстроен пятиэтажный дворец в древнейшем городе майя Тикале.

Древнейшие обитатели долины Мехико — тодьтеки — создали во 2—8 вв. из своего центрального поселения Теотихуакана грандиозный архитектурный ансамбль, распадающийся на ряд отдельных групп. Все основные здания Теотихуакана были расположены вдоль прямой магистрали, тянувшейся с севера на юг на 2 км. У северной части ее расположена Пирамида Луны, по обеим сторонам которой находились выступы в виде террас. Высота усеченной вершины пирамиды, на которой некогда находился храм, равна 42 м. С южной стороны пирамиды был расположен просторный прямоугольный двор; с него широкая лестница поднималась на вершину пирамиды.

Наиболее грандиозное здание Теотихуакана — Пирамида Солнца — имеет в настоящее время высоту 64,6 м. Несомненно, учитывая наличие ныне разрушенного храма, в древности оно было еще выше. В отличие от других пирамидальных сооружений

Центральной Америки, имевших ступенчатую форму, Пирамида Солнца представляет собой, в сущности, четыре большие постепенно уменьшающиеся по размеру усеченные пирамиды, поставленные одна на другую. На стороне пирамиды, обращенной к магистрали, расположена система постепенно суживающихся маршей, ведущая к святилищу. (Илэскэсти между террасами здания были сооружены с таким расчетом, чтобы зрители, находившиеся у подножия большой лестницы, не могли видеть того, что происходит на вершине пирамиды. Поэтому когда по лестнице поднималась на вершину обрядовая процессия, то, по замыслу строителя, она должна была исчезать из глаз собравшейся у подножия толпы где-то в вышине.) Пирамида была воздвигнута из грандиозного количества сырцовых кирпичей, облицована каменными плитами и затем оштукатурена. Вокруг пирамиды было симметрично расположено несколько малых ступенчатых пирамид, подчеркивающих монументальность главной постройки. Среди элементов архитектурного декора наиболее часто встречаются змеиные головы (илл. 334). Ансамбль Теотихуакана после его завершения неоднократно подвергался переделкам. В середине 9 в., очевидно в связи с происходившими в то время крупными передвижениями племен, город был покинут жителями и превратился постепенно в груды развалин.

Еще более грандиозным архитектурным памятником была пирамида, выстроенная тольтеками в городе Чолула. Она по праву может считаться самым большим архитектурным сооружением древности на американских континентах. Даже после многовековых разрушений чолульская пирамида поражает своими размерами: длина основания ее равна 440 л, а высота 77 м. На этой искусственной горе был некогда воздвигнут целый комплекс святилищ.

Архитектура ольмеков (живших на территории современных мексиканских штатов Вера Крус и Табаско) принципиально мало чем отличалась от архитектуры майя и тольтеков, но уступала ей по размерам и прочности своих сооружений. В этой стране, почти лишенной строительного камня, пирамиды, лестницы и платформы воздвигались из земли и щебня и покрывались толстым слоем стука. Естественно, что пирамиды дошли до нас в разрушенном состоянии.

Очень своеобразный по архитектурному оформлению храм был выстроен народностью тотонаков в Тахине (илл. 332). Составленная из семи крупных уступов пирамида имела на своей вершине небольшое однокомнатное святилище. На лицевой стороне находилась широкая монументальная лестница. Все уступы пирамиды были декорированы квадратными нишами, имитирующими дверные проемы. В этих нишах некогда находились маленькие статуи божеств. Благодаря небольшим размерам этих статуй, увеличивающим относительные масштабы уступа, у зрителя издали создавалось впечатление гигантского семиэтажного здания, хотя в действительности размеры пирамиды невелики.

Особенно высокого художественного уровня достигла скульптура народов Центральной Америки. До нас дошел ряд замечательных произведений как монументальной скульптуры, так и мелкой пластики. В этой области различия памятников, принадлежащих разным этническим объединениям, настолько велики, что мы имеем право говорить о своеобразной школе ольмекской скульптуры по сравнению с пластикой майя, тольтекской в сравнении с астекской и т. п.

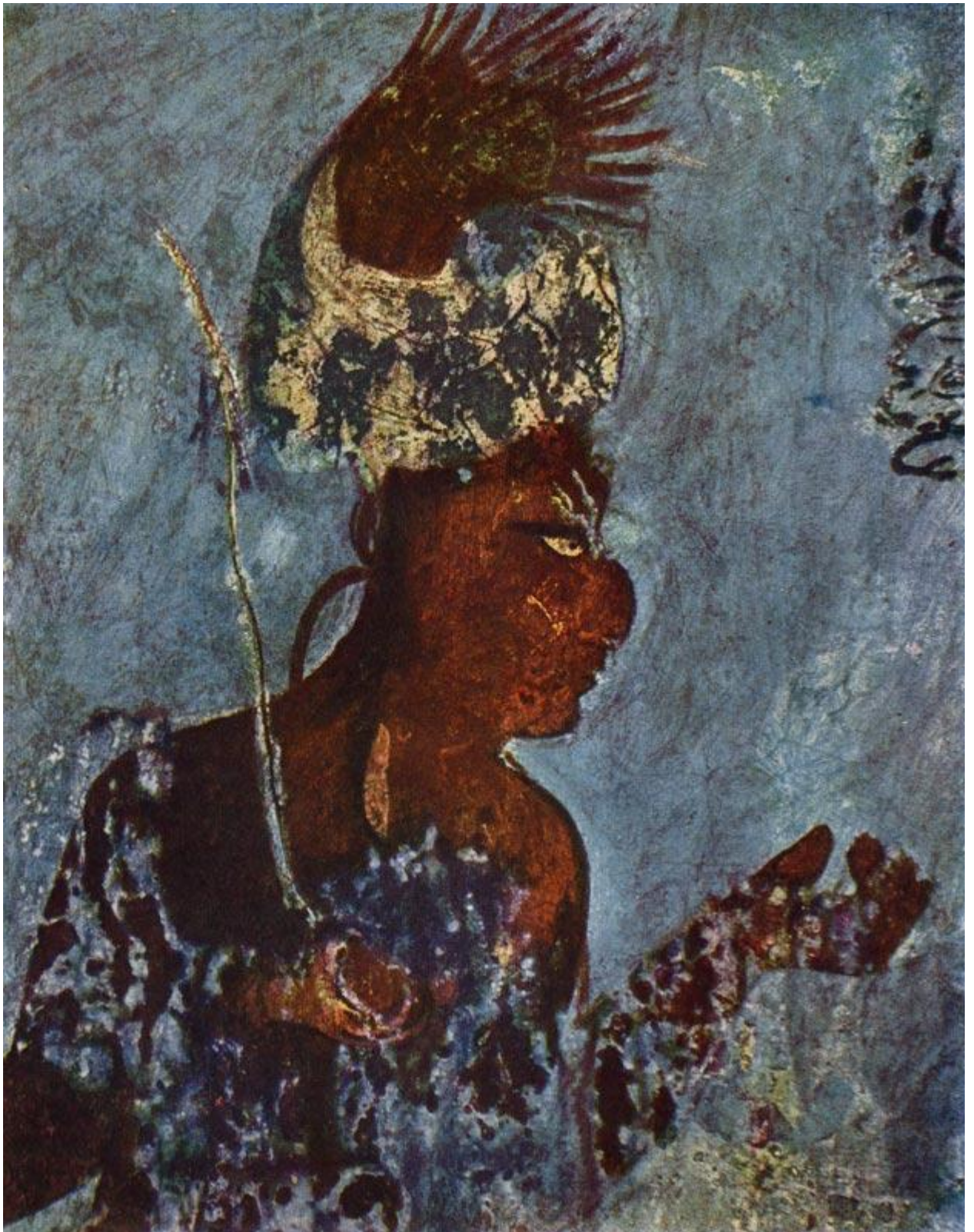
Основным материалом для крупных изображений был известняк и песчаник. Однако первоначально материалом для скульптуры у майя служило дерево. До нас дошло сравнительно мало образцов деревянной скульптуры, но традиции приемов резьбы по дереву явственно проявлялись в отдельных памятниках каменной скульптуры даже в

зрелый период ее развития. Для памятников мелкой пластики широко использовались глина, серпентин, различные виды полудрагоценных камней: нефрит, горный хрусталь, аметист, лунный камень и др. Рельефы, украшавшие стены зданий, часто изготовлялись из стука. Орудия скульпторов были в древнейший период только диоритовыми и порфировыми. В позднейшее время, начиная с 10 в., эпизодически стали применяться и резцы из меди.

В рассматриваемый нами древнейший период народы Центральной Америки имели обычай воздвигать на территории своих поселений через каждые двадцать лет стелы, украшенные рельефами и иероглифическими надписями. Особенно многочисленны такие стелы в развалинах городов майя. Так как все без исключения надписи на этих стелах имеют даты, удобнее всего рассматривать скульптуры майя именно по ним.

Как правило, на лицевой стороне стелы изображалась мужская фигура: правителя или божества; остальные три стороны (стела обычно имела вид четырехгранного столба) покрыты надписями. На древнейших памятниках, датированных первой половиной 3 в. н. э., изображение отличалось неумелостью: пропорции неверны, тело кажется безжизненным и деревянным. Человеческая фигура изображалась согласно канонической условной схеме, близкой к той, которая применялась в древнеегипетских рельефах: голова, руки, ноги в профиль, а часто грудь и глаз — анфас.

Около середины 4 в. в Тикале и Вашактуне появляются рельефы с фигурами, изображенными в фас. С этого времени можно заметить две линии развития: рельефы, выполняемые согласно старым канонам, сохраняя принцип барельефного изображения, совершенствуются как в отношении большего реализма в передаче тела, так и в отношении большего совершенства композиции. Прекрасным образцом художественного совершенства, достигнутого в рельефах майя, является крышка саркофага из «Храма надписей» в Паленке (илл. 333). Новые же фасные изображения становятся все более и более объемными, теряя при этом специфические качества рельефа и приближаясь к круглой скульптуре. По существу, эти произведения носили характер переходного от горельефа. Так, в Копане на лицевой стороне стелы фигура выдавалась приблизительно на три четверти своего объема, а в Пьедрас Неграс фигура помещалась в нише, находившейся в верхней части стелы.



Воин. Фрагмент росписи храма в Бонампаке. 2-я половина 8 в.

В продолжение следующего периода (620—730) скульптура майя, развиваясь в пределах этих форм, проходит большой путь развития. Фигуры на рельефах первого вида становятся естественными, анатомические пропорции их — правильными, движения — жизненными. Чаще всего фигура имеет голову, повернутую в левую сторону (илл. 335), реже голова повернута вправо; очень часто все тело изображается в профиль. Усложняется композиция изображения. Если на древнейших памятниках мы видим

одинокую неподвижно застывшую фигуру правителя или бога, то на рельефах этого периода появляются и второстепенные персонажи. В качестве примера можно привести рельеф на притолоке № 20 из Иашчилана, где скульптор прекрасно передал монументальную торжественность образа (илл. 336).

Претерпевает значительные изменения и второй вид рельефа, тяготеющий к крупной скульптуре. Хотя четырехгранная форма стелы в описываемый период еще полностью не преодолена, однако в этом направлении намечаются определенные сдвиги. Некоторая скованность фигуры, диктуемая уже самой формой стелы, творчески переосмысливается: скульптор ставит своей задачей изобразить правителя в торжественной, спокойной и величавой позе. Лицо его равнодушно; взор либо обращен на прижатый к груди церемониальный жезл, символ его власти, либо устремлен вдаль. Прекрасный образец этого вида рельефа мы имеем в стеле Р из Копана, воздвигнутой в 023 г. Приближаются к круглой скульптуре мемориальные маски, исполненные с большим реализмом (илл. 338). В это время получила развитие и круглая скульптура, обычно тесно связанная с архитектурным декором. Прекрасным примером мастерского сочетания декоративной утонченности с острой выразительностью характеристики является голова молодого воина из Паленке (илл. 337).

К концу этого второго периода скульпторы майя окончательно преодолели технические трудности: ни материал, ни орудия не являлись для них препятствием при выполнении поставленных перед собой новых задач по созданию торжественно-монументального стиля в искусстве. К тому же времени относится появление стилистических различий в скульптурных памятниках разных городов, приведших в следующем периоде к появлению местных течений, или «школ».

Третий период, обнимающий вторую половину 8—9 в., является вершиной в развитии скульптуры майя. В это же время окончательно формируются и развиваются различные художественные направления в скульптуре городов Пьедрас Неграс, Иашчилана, Паленке, Копана и Киригуа. Появляются многофигурные композиции, на многих памятниках рельеф свободно комбинируется с горельефом, что дает возможность достигать в передаче сложных сюжетов впечатления пышности и монументальности.

Последние две черты особенно характерны для творчества скульпторов в городах, расположенных в долине реки Усумасинты: Пьедрас Неграс, Паленке и Иашчилана. Великолепная стела № 12 из Пьедрас Неграс, воздвигнутая в 795 г., может служить образцом многофигурной композиции. В верхней части ее изображен торжественно восседающий на троне правитель государства — халач-виник. Чуть наклонившись вперед, он взирает на развертывающуюся у его ног сцену. Там изображены два представителя знати, данных в профиль и повернутых лицами друг к другу. Между ними сидит на поджатых ногах третий вельможа, обративший свое лицо к правителю. Ниже их помещены изображения восьми скорченных пленников, руки их, загнутые за спину, связаны веревками; другая толстая веревка опоясывает их туловища. Объятые ужасом, пленники смотрят на правителя, ожидая решения своей участи. Очевидно, стела была воздвигнута вскоре после победы войск Пьедрас Неграс над войсками другого города.

Вся композиция рельефа строго уравновешенна и гармонична. Поражает мастерство, с которым скульптор сумел расположить на имевшемся в его распоряжении пространстве все фигуры, не оставляя пустот и не нагромождая деталей одна на другую. Так, скульптор умело использует длинный султан головного убора правителя для декоративного заполнения оставшегося за его головой свободного пространства. Будучи, очевидно, поставлен перед задачей изобразить перспективу зала, в котором халач-виник принимает

пленных, мастер решил ее путем членения рельефа на несколько поясов изображений. Благодаря этому же решению скульптор смог дать яркое противопоставление торжествующего победителя и покорно ждущих своей участи побежденных.

Для скульптурной школы Пьедрас Неграс характерны мягкость очертаний, умелое комбинирование низкого и высокого рельефа, гармоничность и уравновешенность композиций. Движения изображаемых персонажей мягки и пластичны. Из всех скульптурных школ майя школа Пьедрас Неграс, несомненно, сделала наибольший шаг к реализму античного типа.

По совершенно иному направлению шло развитие художественной мысли в скульптурных школах Копана и Киригуа. Для копанских памятников характерны сравнительно невысокие грузные стелы, на передней стороне которых помещается горельефное изображение правителя. Подчеркнутая статичность и застылость позы вызывает впечатление торжественности и значительности изображаемого момента. При относительной выразительности в изображении лица передача тела обычно отличается тяжеловесностью и приземистостью пропорций. Основной интерес мастера в данном случае лежит в орнаментальной и вместе с тем динамичной стилизации деталей костюма.

Замечательна и мелкая пластика майя. В маленьких терракотовых статуэтках, изображавших божества и людей, в резьбе по нефриту и другим полудрагоценным камням скульпторы майя достигли высокой степени совершенства. Такова, например, терракотовая статуэтка юноши (илл. 339). Эти изображения значительно более непосредственны, чем памятники крупной пластики. Примечательно, что центры изготовления памятников в мелкой пластике, по-видимому, не совпадают с отмеченными выше центрами крупной скульптуры. Так, например, лучшие образцы

терракотовых статуэток происходят с острова Хайя (мексиканский штат Кампече), местности, совсем не выдающейся своими памятниками крупной скульптуры.

До нашего времени дошли только две крупные скульптуры тольтеков. Наиболее интересная из них — большая (около 3 м) статуя богини вод — находится ныне в Национальном историческом музее г. Мехико. Несмотря на свои колоссальные размеры, эта скульптура значительно ниже качеством, чем одновременные ей памятники майя. Перед нами, в сущности, даже не круглая скульптура, а четырехгранный каменный столб, украшенный со всех сторон объединенными по символическому смыслу рельефами. Черты лица даны крайне схематично и лишены какой-либо индивидуальности; фигура чрезвычайно приземиста, ноги и руки схематизированны. Подробно воспроизведенные украшения и детали одежды не смягчают этого впечатления нарочитой упрощенности, а, наоборот, подчеркивают ее. Эта упрощенность и схематизация статуи не являются результатом простой технической неопытности скульптора, не сумевшего справиться с имевшимся в его распоряжении материалом. Небольшие терракотовые статуэтки того же периода из тольтекских поселений говорят о чертах живой реалистической наблюдательности.

Схематизм и условность являются в данном случае результатом определенного творческого замысла. Статуя богини вод была предназначена для потребностей культа, то есть служила задаче идеологического воздействия на массы, и перед скульптором стояла задача создания импозантно-авторитетного монументального образа, утверждающего сверхчеловеческое величие богов и освящаемого ими деспотического государства. Естественно, что на первоначальных этапах развития данного стиля его произведения не могли быть свободны от известной схематичности. Чертами более зрелого стиля может

быть охарактеризована скульптура ольмеков. Их памятники поражают своей монументальностью, мастерской уверенностью выполнения, чертами реализма. На первом месте следует, конечно, поставить те гигантские головы, которые были обнаружены недавними раскопками в Трес Саиотес и Ла Венте. Назначение этих памятников неясно, но культовый характер их не подлежит сомнению.

Наиболее грандиозная из этих скульптур имеет высоту около 2,5 м. Она изображает голову юноши с широким и плоским, как бы сплюснутым посередине носом, большими толстыми губами и миндалевидными глазами, полуприкрытыми тяжелыми веками. На голове изображен плотно прилегающий к ней шлем с наушниками, украшенный рельефным узором. Следует отметить, что около этих голов не было обнаружено никаких скульптурных фрагментов, которые бы указывали на изображение тела.

Другой разновидностью памятников ольмекской скульптуры являются алтари — украшенные рельефами монолиты, служившие площадкой для жертвоприношений.

Как эти, так и другие памятники, в частности памятники мелкой пластики, показывают, что ольмекская скульптура не уступала по своему уровню скульптуре майя, а в некоторых случаях даже превосходила ее. Влияние ольмекской скульптуры заметно и на памятниках искусства других центральноамериканских народов, в частности на ранних произведениях скульптуры сапотеков. Заметное место в искусстве народов Центральной Америки занимает скульптура тотонаков (побережье Мексиканского залива). Особенно интересны произведения мелкой пластики, связанной с игрой в мяч, имеющей культовое значение. Эти каменные изображения атрибутов священной игры («пальма» — пальмовый лист, «юго» — ярмо или повязка, «ача» — топор) в скульптуре обычно преображались в стилизованные изображения головы (илл. 340, 341).

Живопись у древних народов Центральной Америки не достигла в своем развитии тех высот, какие были достигнуты их скульптурой. Степень применения ее была несколько уже, чем у народов евразийского материка, и ограничивалась только фресковыми росписями, живописью на сосудах и в меньшей степени — рисунками в рукописях. Станковая живопись народам древней Америки была совершенно неизвестна.

Наибольший расцвет живописи мы можем наблюдать (судя по дошедшим до нас образцам) у народов майя. Памятники их фресковой живописи в рассматриваемый период, хотя и сохранившиеся в очень ограниченном количестве, представляют собой зрелые и уверенные произведения подлинного искусства. Наиболее выдающимися из них являются фрески, открытые в 1946 г. в развалинах небольшого поселения Бонампак (илл. между стр. 480 и 481). Росписи, покрывающие стены трехкомнатного расположенного на холме храма, относятся ко второй половине 8 в.; основным сюжетом их является сражение, в память которого, по-видимому, и был впоследствии воздвигнут храм. На стенах первого помещения изображена торжественная церемония — очевидно, подготовка к сражению. В центральном помещении на стене против входа изображена сама битва, переданная очень динамично и живо. Главными фигурами в них являются вступившие в единоборство предводители враждебных сторон. На противоположной стене изображен наиболее важный момент победного праздника — принесение в жертву военнопленных. На вершине ступенчатой пирамиды стоит предводитель победившего войска, перед ним на коленях пленник, в котором легко можно узнать предводителя другой стороны, униженно молит о пощаде, простирая к победителю руки. За поверженным врагом стоят в торжественных застывших позах предводители отдельных отрядов и знатные воины. На ступеньках пирамиды сидят обнаженные пленники с искаженными страданием лицами; из изуродованных рук их капает кровь. У ног главного

военачальника на ступеньках лежит труп только что принесенного в жертву пленника, голова его запрокинута, левая рука беспомощно свисает с уступа. На стенах третьего помещения изображен победный танец, которым закончилось торжество. На ступеньках той же пирамиды танцуют отличившиеся в бою воины. Боковые стены покрыты изображениями музыкантов и зрителей, среди которых в особую группу выделены три знатные женщины — возможно, жены начальствующих лиц.

Художник, расписывавший стены бонампакского храма, был несомненно большим мастером. Об этом свидетельствуют прежде всего величавая торжественность сцены, изображенной в первом помещении, динамичность сцены битвы во втором и, наконец, буйное и жестокое веселье праздника победы в третьем. Мастер свободно и уверенно распоряжался богатой гаммой красок, не останавливаясь перед самыми своеобразными их сочетаниями, всегда направленными, однако, к достижению определенного строго продуманного, сильного и ясного монументально-декоративного эффекта. Обращает на себя внимание привычка художника пользоваться в основном только чистым цветом; лишь иногда он позволяет себе игру полутонов или постепенный переход одного тона в другой. Эта характерная для бонампакских росписей черта в сочетании с подчеркнута графической линией контура вызывает на первый взгляд впечатление некоторой «плакатности». Но в данном случае необходимо принять во внимание, что эти росписи, выполняя определенную декоративную функцию, были рассчитаны на полутемное помещение. Естественно, что при таких условиях рассчитывать на большую игру оттенков в цвете художнику не приходилось.

Характеристика, данная фресковой живописи Бонампака, вполне может быть без существенных изменений приложена к памятникам живописи майя на сосудах и в рукописях. Наиболее высоки по своим художественным достоинствам сосуды из Чама, Ратинлиншуля, Вашактуиа и Небаха. На них изображены большие многофигурные композиции. Росписям на этих сосудах не уступают по своему художественному уровню и рисунки в древнейшей из сохранившихся до нашего времени рукописи майя.

Из памятников живописи других народов Центральной Америки следует несколько остановиться на фресковой живописи тольтеков. В их главном центре Теотихуакане на стенах нескольких зданий было обнаружено сравнительно большое количество росписей. Содержание их весьма разнообразно. Иногда это чисто декоративные украшения: геометрический орнамент, извивающиеся тела змей и т. д.; иногда — целые композиции на мифологические или исторические темы. К последним относится, например, большая фреска из Храма земледелия (6 в.), на которой изображено принесение жертвы богине вод, происходящее на площади около Пирамиды Луны. По этой фреске видно, однако, что тольтекская живопись стояла несомненно ниже живописи майя. Головы фигур несоразмерно велики по отношению к телу, персонажи изображены в неподвижных, застывших позах. Перспектива дается простым расположением одного плана над другим, как в древнейшей египетской или критской живописи. Однако композиция фрески в целом не отличается той гармоничностью и уравновешенностью, которые были, как правило, характерны для лучших произведений древнеегипетского искусства, хотя художник и здесь пытался соблюсти, правда довольно примитивную, симметричность построения.

В 9—10 вв. н. э. в расселении народов Центральной Америки происходит ряд значительных изменений. Причины их еще не вполне ясны. Одни народности, как, например, ольмекп, исчезают почти бесследно. В долине Мехико появляется большая группа плетен нахуа, в лингвистическом отношении родственных тольтекам. Под напором этих пришельцев тольтеки оставляют свои поселения в долине и движутся сперва на

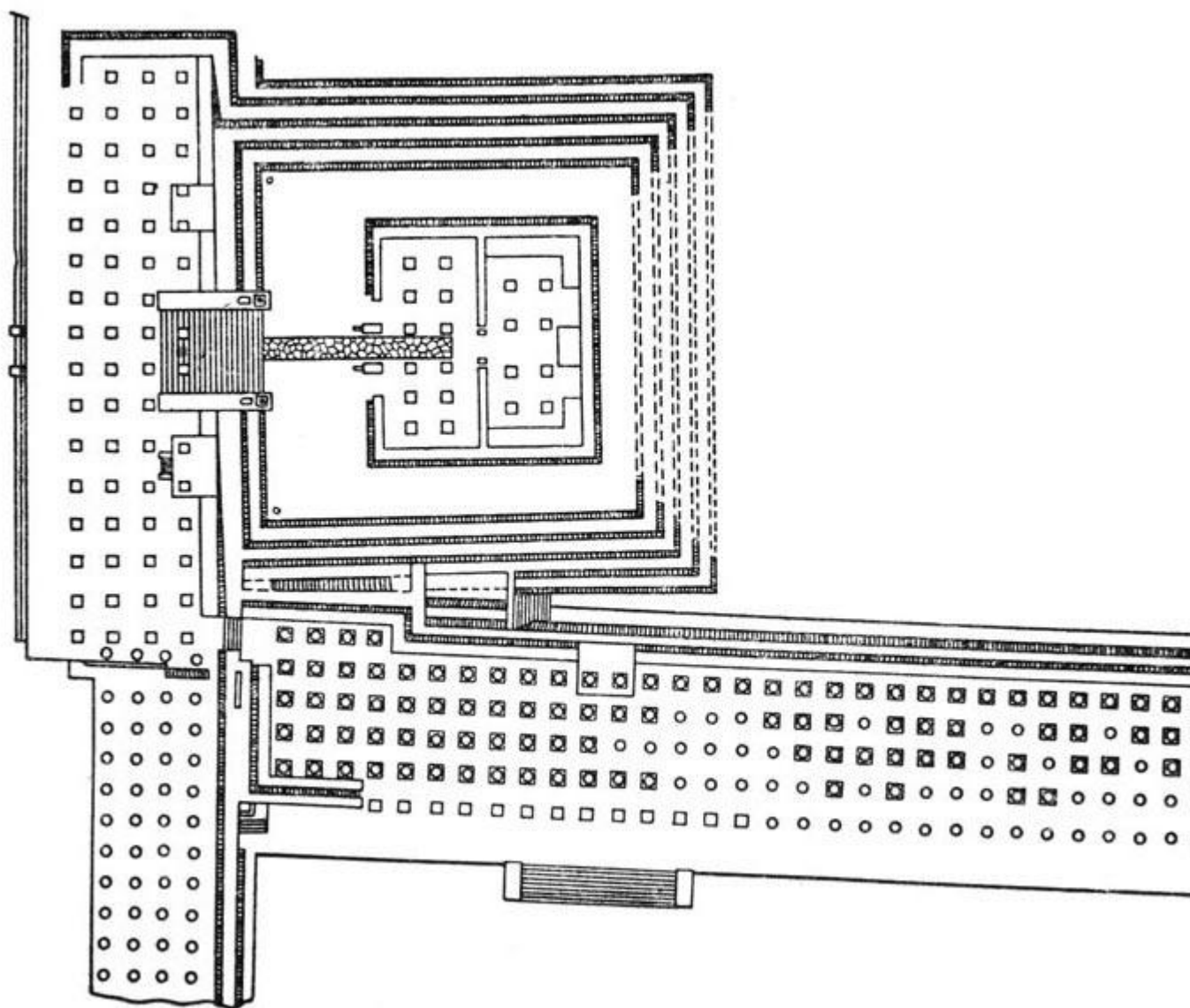
северо-восток, где основывают свой новый крупный центр — Тулан, или Толлан, а затем, вытесненные и оттуда, устремляются на юго-восток. После долгих странствований тольтеки осели на территории современных штатов Мексики: Табаско и Кампече, а часть их затем проникла до Юкатана и Гватемалы. Приблизительно к тому же периоду относятся и крупные изменения в расселении племен майя. Древние города, расположенные на территории Гватемалы и Британского Гондураса — Паленке, Пьедрас Неграс и др., — покидаются населением и становятся добычей джунглей. С другой стороны, быстро развиваются и пышно расцветают поселения майя на Юкатане. Проникшие на этот полуостров тольтеки становятся во главе ряда новых государственных объединений майя. Наиболее значительными из них были государства с центрами в Чичен-Ице, Ушмале и Майяпапе. В искусстве этих центров, в особенности на памятниках Чичен-Нцы, заметно сильное влияние тольтекской культуры.

Вторгнувшиеся в долину Мехико племена нахуа (астеки и др.) также не избежали влияния тольтекской культуры. Эти первоначально кочевые племена в результате соприкосновения с более высоким по культурному уровню населением долины Мехико перешли постепенно к оседлой жизни и земледелию. В сложении их культуры сыграло определенную роль кроме «тольтекского наследства» также и появление в 11 в. в долине Мехико переселенцев миштекского происхождения, принесших с собой элементы старой сапотекской культуры.

Таким образом, второй период в истории народов Центральной Америки с точки зрения культурного развития может быть охарактеризован как период широкого распространения тольтекской культуры, ее ассимиляции другими народностями и конечного синтеза из тольтекских и местных элементов.

Наиболее сильно влияние тольтекской культуры отразилось на памятниках Чичен-Ицы — города, захваченного тольтеками в конце 10 в.

В период своего расцвета (11 — первая половина 12 в.) Чичен-Ица был одним из наиболее значительных городов Юкатана, территория его охватывала несколько квадратных километров. Из архитектурных памятников Чичен-Ицы наиболее значительными являются обсерватория Караколь, большой стадион для игры в мяч с относящимся к нему Храмом ягуаров, а также весьма интересный Храм воинов и другие.



Храм воинов в Чичен-Ице. План.

Отличительной чертой архитектуры этого периода у майя является обширное применение колони, часто оформленных в виде туловищ пернатых змей. Впервые в искусстве древней Центральной Америки колонны появляются в Теотихуакане, у тольтеков. В постройках Тулы применение колонн становится еще более частым; именно здесь и создается своеобразный вид колонны в виде туловища пернатой змеи, голова которой является ее базой, а хвост — капителью. Пернатая змея была символом верховного тольтекского бога Кецалькоатля, и поэтому возникновение оформленных таким образом колонн в храмах, посвященных этому божеству, вполне естественно. С конструктивной точки зрения применение колонн позволило расширить внутренний объем помещений. Мотив змеиной головы также широко использовался во всех элементах архитектурного декора храмов. Нередко из открытой пасти змеи выглядывала человеческая голола (илл, 344).

Характерным образцом позднейшей архитектуры майя, впитавшей в себя тольтекские элементы, является главный храм Чичен-Пцы, известный под названием Кастильо (илл. 346). Он представляет собой массивную высокую пирамиду из девяти уступов; на каждой стороне ее расположена широкая лестница, окаймленная балюстрадами. На вершине пирамиды расположен храм, план его почти точно повторяет планы древнейших храмов майя.

Фриз храма распадается на три части, из которых средняя, более широкая, не орнаментирована. Крыша Кастильо, в отличие от храмов древнейшего периода, не имеет кровельного гребня. Весь храм-пирамида в целом поражает зрителя монументальным величием и простотой своих форм. Он является центром всего архитектурного ансамбля Чичен-Ицы, и, в какой бы точке города ни находился путешественник, взор его неизменно попадает на вознесенное над всеми постройками здание храма.

Очень интересно еще одно из Зданий Чичен-Ицы — круглая башня, известная под названием Караколь (Улитка), названная так за извивающуюся, подобно раковине улитки, лестницу. Сама башня, помещенная на двух находящихся одна над другой прямоугольных террасах, достигает в высоту 13 м. Небольшие прямоугольной формы окна, прорезанные в толще ее стен, направлены по астрономически важным координатам. Это обстоятельство позволяет предполагать, что Караколь является зданием, специально выстроенным для астрономических наблюдений.

Здания Чичен-Ицы, как и все постройки других поселений майя этого периода, богато декорированы. В отличие от древнейших зданий декор (главным образом геометрический орнамент и заимствованные из тольтекского искусства фигуры змей) заполняет всю поверхность стены (илл. 342). Часто фасадные стены покрываются своеобразной каменной мозаикой, образованной из небольших тщательно обработанных каменных пластин, покрытых тончайшей резьбой.

Сходные строительные принципы характерны и для архитектуры этого периода других центральноамериканских народов. Правда, большой архитектурный комплекс миштеков в Митле (12—13 вв.) не имеет пирамид и расположен на искусственно выровненном участке. Наибольшее впечатление производит дворец. Бесконечные залы, портики, переходы, подземные и полуподземные помещения создают впечатление лабиринта. Несохранившиеся, очевидно деревянные, перекрытия потолков поддерживались массивными, монолитными каменными столбами. Этот дворец является самым большим крытым строением в древней Центральной Америке.

* * *

В начале 15 в. в долине Мехико после долгой и упорной борьбы между племенами нахуа за главенство создается астекское государство. Существование и расцвет его были целиком основаны на военном могуществе астеков. Поэтому понятно, что их столица — Теночтитлаи — была выстроена на небольшом искусственно укрепленном островке посреди озера. Для сообщения с материком служили три массивные дамбы, прорезанные в нескольких местах каналами. В случае опасности подъемные мосты, перекинутые через эти каналы, поднимались, и Теночтитлан превращался в неприступную крепость.

К сожалению, мы очень мало знаем об архитектуре астеков; при завоевании Теночтитлана испанцами все наиболее выдающиеся архитектурные сооружения были или уничтожены, или полностью перестроены. Те скудные сведения, которыми мы обладаем, основываются лишь на описаниях испанских очевидцев — участников завоевания, или на схематических рисунках в астецких рукописях.

Судя по этим сообщениям, Теночтитлан был правильно распланирован и прорезан во многих местах каналами. Центром города являлась большая прямоугольная площадь, стороны которой образовывали три дворца астецких правителей и главный храм бога войны Уицилопочтли — верховного божества астеков. Последнее здание имело форму большой ступенчатой пирамиды. На вершине пирамиды стояли два небольших

деревянных храма. Дворцы (также в основном деревянные) и храмы были сожжены испанцами во время решающего штурма Теночтитлана.

Астекская архитектура заимствовала свои основные приемы у тольтекской архитектуры и продолжала ее строительные традиции. Однако испанское завоевание не дало астекам возможности не только превзойти архитектурные достижения тольтеков, но, в сущности, даже достигнуть их уровня.

По иному пути у народов Центральной Америки развивалась в рассматриваемый период скульптура. У народов майя она почти полностью потеряла свое самостоятельное значение. В большой степени этому способствовало прекращение у них обычая воздвигать стелы. Барельефы, в таком количестве украшавшие некогда стены построек, также становятся большой редкостью; качество их неизмеримо ниже древних. Несколько образцов круглой скульптуры, относящихся к этому периоду, как, например, украшающие дворец статуи знаменосцев из Чичен-Ицы и помещенные у входа в храм изображения так называемого Чак-Моля (илл. 348), ни в коем случае не могут идти в сравнение с памятниками Копана или Ньедрас Негра. Пропорции их тяжелы, фигуры приземисты и невыразительны. Представление о монументальной пластике тольтеков в этот период дают колоссальные статуи воинов, поддерживавшие крышу одного из храмов Толлана (илл. 343).

Более совершенна скульптура долины Мехико. Старые художественные традиции тольтекского прошлого не были забыты и, обогащенные новым содержанием, привнесенным племенами нахуа, в частности астеками, обусловили новый расцвет скульптуры, причем наметившееся еще у тольтеков разделение скульптуры на условно-символическую религиозную и на более живую, не связанную непосредственно с культом скульптуру продолжает углубляться.

Монументальные статуи божеств атекского периода еще более абстрактны и условны, чем та же статуя тольтекской богини вод. Характерным примером может служить огромная базальтовая статуя богини земли и весеннего плодородия Коатликуэ, матери верховного божества атеков Уицилопочтли. Эта статуя лишь очень отдаленно, по общим очертаниям, напоминает человеческую фигуру, у нее нет, в строгом смысле этого слова, ни головы, ни рук, ни ног. Вся фигура как бы составлена из отдельных изобразительных элементов: кукурузные початки, когти и клыки ягуаров, черепа и ладони людей, плетенки самых различных видов, перья, извивающиеся змеи, связки бобов какао, лапы орлов. Все это нагромождение элементов, объединенных по принципу строгой симметричности, уравновешенности и «фронтальности» в грубое подобие человеческой фигуры, имеет определенное строго продуманное значение. Перед нами — памятник изоциренного символизма, выразителя в искусстве идеологии жреческой верхушки раннерабовладельческого общества атеков. Не следует забывать, что Коатликуэ — богиня земли и плодородия, и каждый составной элемент в композиции стремится подчеркнуть ее благотворные или страшные для человечества силы. Иной характер носит отличающаяся мастерством композиции, красотой пропорций и своеобразным драматизмом выражения небольшая статуя Макуильночитля — бога весны, цветов и поэзии. Это прекрасный образец более реалистической линии в развитии атекской скульптуры (илл. 347 б).

Иной характер имеют памятники скульптуры атекского периода, не связанные непосредственно с культом. Целый ряд погребальных масок продолжают тольтекскую традицию и естественно, правдиво передают черты лица захороненного. Замечательна базальтовая голова «воина-орла», найденная в Тескоко (илл. 345). Простыми, почти

примитивными средствами скульптор изображает смелое волевое лицо молодого атекского воина. Не уступает ему по выразительности и хранящаяся в Национальном историческом музее города Мехико «Голоса мертвого» — откинута назад, с впалыми щеками и полуоткрытым ртом. Привлекают внимание и памятники мелкой пластики: грациозная статуэтка присевшего на задние лапы и испуганно что-то наблюдающего кролика, свернувшаяся клубком змея, приготовившийся к прыжку кузнечик.

Живопись этого времени не может быть сравнена с живописью предшествующего периода — она значительно примитивней. Фрески, найденные на стенах юкатанских зданий майя, обнаруживают сильное влияние тольтекского искусства. Наиболее значительной и интересной из них является фреска из Храма воинов в Чичен-Ице. На пей изображено нападение отряда воинов на поселение майя, расположенное на берегу моря. Несмотря на живость изображения отдельных сцен, вся фреска в целом стоит неизмеримо ниже бонампакских росписей. Человеческие фигуры напоминают по пропорциям персонажей на фресках Теотихуакана, перспектива передается так же наивно, как и на последних. Таким образом, в живописи распространение тольтекского влияния не привело к каким-либо положительным результатам: оно лишь уничтожило тот блестящий мастерский рисунок, которым отличалась древняя живопись майя. Беднее становится и цветовая гамма росписей.

Из художественных ремесел этого периода особенно интересны три: изделия из перьев, фигурная керамика и ювелирные украшения. Мозаичные изделия из перьев, в сущности, тесно примыкают к живописи. Мастера, подбирая самые разнообразные по цветовым оттенкам перья, составляли из них рисунок и осторожно наклеивали их затем на плотную ткань. Испанские завоеватели, видевшие Эти своеобразные мозаики, единодушно выражали свое изумление и восхищение, но, к сожалению, хищничество тех же конкистадоров уничтожило почти все образцы этого ремесла. Фигурные сосуды представляют собой, в сущности, полые терракотовые статуэтки. Очень интересны среди этой группы сапотекские погребальные урны. Все они изображают сидящую или стоящую фигуру бога дождей Косихо. Несмотря на чисто религиозное назначение сосудов и вызванную этим традиционность позы и украшений божества, погребальные урны сапотеков иногда очень живо и выразительно передают человеческое лицо.

Нередко встречаются подобные фигурные сосуды или даже трубки для куренья табака и среди керамики других народов Мексики (чапанеков, миштеков, атеков). Замечательным образцом такого вида атекских керамических изделий является курительная трубка, украшенная сидящей фигурой бога огня Шиутектли.

Из всех многочисленных памятников искусства и культуры народов Центральной Америки произведения ювелирного мастерства менее всего сохранились, что объясняется тем, что почти все украшения и предметы из драгоценных металлов погибли в плавильных горшках испанских завоевателей.

Немногочисленные ювелирные изделия Мексики, находящиеся в настоящее время в музеях, сохранились только благодаря тому, что они были погребены с умершими задолго до появления в стране испанцев. Естественно, что полного впечатления о древнемексиканском ювелирном ремесле по этим остаткам составить мы не можем. Большинство этих изделий отлито способом «потерянного воска»: ожерелья, подвески, серьги, нагрудные пластины и др. Все они отличаются тонкостью моделировки и изяществом исполнения. Такова, например, прекрасная золотая нагрудная пластина из Монте Альбана (илл. 347 а). Очень интересны найденные в «священном колодце» Чичен-Ицы небольшие золотые диски. На них вычеканен ряд боевых сцен, изображающих

завоевание Чичен-Ицы тольтеками. Диски эти, очевидно, были выполнены значительно позже изображаемых событий, так как в пропорциях фигур, в композиции и орнаменте уже явно чувствуется влияние тольтекского искусства.

Сопровождавшееся страшными жестокостями завоевание Кортесом Мексики (1519—1521) положило конец самостоятельному развитию атекского государства. Вскоре, в течение нескольких лет, испанской короне были подчинены и другие народы Центральной Америки. Католические миссионеры, сопровождавшие завоевателей, приводя покоренное индейское население к «истинной вере», ревностно уничтожали памятники древней культуры, как рукописи литературного или исторического содержания, так и произведения изобразительного искусства. Всякое обращение к языческому прошлому строго каралось, вплоть до сожжения на костре. Народы Центральной Америки вступили в новый период своей истории — колониальный.

Искусство народов Южной Америки.

Другой крупный центр культурного развития индейских народов находился в северной части Южной Америки. Земледельческие племена Андского плоскогорья уже в первых веках нашей эры были знакомы с употреблением меди и, следовательно, находились на этапе энеолита. Из сельскохозяйственных растений они кроме кукурузы возделывали также картофель. С 3 в. до н. э. передовую роль в развитии культуры начинают играть племена, жившие на Тихоокеанском побережье Перу. Они создали мощный племенной союз, возглавленный народностью мочика, просуществовавший до 7 в. Затем центр культурного развития народностей Андов перемещается с приморских долин на гористые местности Перу и Боливии. Здесь народ аймара создал в своем главном поселении Тиахуанаку целый ряд замечательных памятников культуры и искусства. Под воздействием Тиахуанаку в 8—10 вв. находилось большинство индейских племен Центральных Анд.

В 10 в. ведущая роль снова возвращается к приморским областям, после того как Тиахуанаку внезапно прекращает свое существование. Наблюдается расцвет обособленных друг от друга местных стилей в искусстве прибрежных городов. В начале 15 в. народ кечуа, живший в горных районах, создает примитивное рабовладельческое государство, во главе которого стояла династия Инков. Пользуясь применением бронзового оружия, представлявшего собой в то время последнее слово военной техники, кечуа завоевывают приморские области и подчиняют их себе.

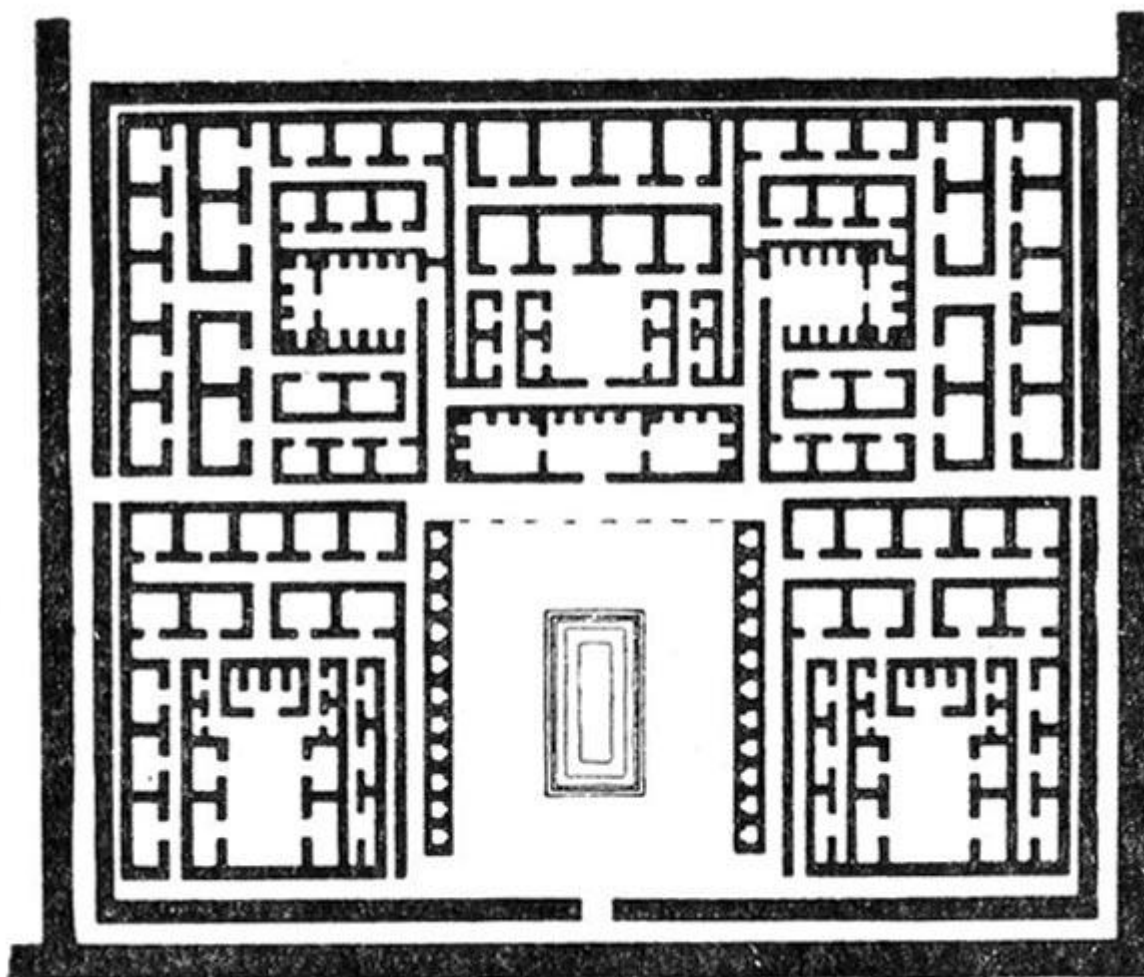
Успешными завоевательными действиями инкские правители создают огромное государство, охватившее в период своего расцвета территорию современных Перу, Боливии, Эквадора и частично Чили. В 1530—1532 гг. банда испанских авантюристов под руководством Франсиско Писсарро завоевывает Перу и кладет начало колониального господства Испании в Южной Америке.

В некоторых областях архитектуры народы Древнего Перу сделали значительный шаг вперед по сравнению с архитектурой народов Центральной Америки. Основные строительные принципы, однако же, были одинаковыми как в Центральной, так и в Южной Америке. Так, например, древние перуанцы, как и народы Центральной Америки, знали только ложный свод.

Известно, что одинаковый строительный материал нередко влечет за собой возникновение близких архитектурных форм. Поэтому не удивительно, что архитектура приморских народов Перу более близка, например, к архитектуре тольтеков Центральной Америки, чем к архитектуре своих непосредственных соседей — жителей нагорных областей Перу и Эквадора, шире применявших в строительстве тесаный камень твердых пород. Дворцы и храмы обитателей Чан-Чана, Пачакамака, Моче, Чикама и других городов побережья, так же как и в Центральной Америке, стоят на невысоких платформах и близки по плану и общим очертаниям к центральноамериканским памятникам. Многие постройки, судя по дошедшим до нас изображениям в керамике, имели кровельный гребень. Эта близость между двумя культурными областями подчеркивается и наличием на побережье Перу большого количества пирамидальных сооружений. В большинстве случаев, однако, назначение этих пирамид в Перу было иным, чем у народов Центральной Америки, — они чаще всего предназначались для коллективных захоронений — обычай, очевидно, восходящий еще к периоду родового общества. Высота их обычно колеблется от 4 до 40 м. Но так называемая Пирамида Солнца, находящаяся на южной стороне реки Моче, при высоте 00 м имела длину основания свыше 240 м. Развитию этих погребальных сооружений несомненно способствовал существовавший издавна в Древнем Перу обычай бальзамирования трупов. В отличие от центральноамериканских пирамид некоторые ступенчатые пирамиды Перуанского побережья имели в плане не прямоугольную, а круглую форму.

Наиболее внушительным и интересным архитектурным комплексом доинкского периода являются развалины Тиахуанаку — колоссального архитектурного ансамбля, расположенного на территории современной Боливии. Тиахуанаку был создан в 8—10 вв. народностью колья, или аймара. Многие здания остались недостроенными, что указывает на какое-то неожиданное событие, прекратившее жизнь города. Развалины городища занимают несколько квадратных километров; наиболее интересными архитектурными памятниками среди этих развалин является так называемый Храм Солнца, или Каласасая, Акапана и Пума-Пунку.

Акапана первоначально был естественным холмом, который строители Тиахуанаку искусственно выровняли и придали ему форму шестнадцатиугольника. Затем Это сооружение было обнесено мощными оборонительными стенами, имевшими как выступающие, так и вогнутые углы, — такое расположение обеспечивало большую неприступность. Холм был разделен на три возвышающиеся одна над другой террасы, в чем сказалось влияние крепостной техники побережья. На верхней террасе, поднятой на 15 м выше уровня равнины, на которой расположен холм, находились многочисленные здания, сконцентрированные вокруг большого водохранилища, облицованного тесаным камнем. О размерах Акапаны можно судить по площади этой верхней террасы — она равна 32,5 тыс. кв. м. Оборонительный характер этой постройки не оставляет сомнений, хотя возможно, что в мирное время Акапана служила и местом для культовых празднеств.



Комплекс в Чан-Чане. План.

Иной характер имеет Каласасайя. Это обширное прямоугольное здание длиной 129 м и шириной 118 м стояло на сравнительно невысокой двухъярусной террасе. Стены были образованы из колоннады монолитных столбов, промежутки между которыми были заполнены каменной кладкой. В настоящее время кладка расчищена для постройки церкви в соседнем селении. Вход, обращенный на восток, начинался широкой монолитной лестницей, расположенной немного севернее центра здания. Уже сама ширина Каласасайя указывает, что это сооружение не имело кровли. Внутри этого гигантского прямоугольника находилось святилище 8×64 м, расположенное также на двухъярусной прямоугольной террасе.

О назначении Каласасайя учеными высказывалось немало предположений, вплоть до самых фантастических. В действительности же Каласасайя являлся зданием, предназначенным для нужд культа. На это его назначение указывает и комплекс полуподземных помещений, примыкающий непосредственно к Каласасайя и носящий условное название Дворца саркофагов, а также крупнейший скульптурный памятник Тиахуанаку — Врата Солнца, найденные в его ограде.

Об архитектуре инкского периода мы можем судить как по подробным описаниям очевидцев времен испанского завоевания, так и по сохранившимся до нашего времени руинам. До сих пор фундаменты и цокольные части зданий в Куско — бывшей столице инков — свидетельствуют массивной каменной кладкой о своем древнем происхождении,

в то время как верхний этаж из легкого красного кирпича говорит уже об испанском времени. Большинство инкских дворцов и храмов сохранилось до нашего времени именно в таком виде.

Здания инкского периода представляли собой комплексы сравнительно узких, главным образом одноэтажных помещений, симметрично группировавшихся вокруг центрального двора. Стены были обычно очень массивными. Кровли, за очень редкими исключениями, настилались из камыша и соломы, но в сухом и прохладном климате перуанских нагорий они представляли достаточную защиту от непогоды. Фасады в большинстве случаев ничем не декорировались, внутри помещений в толще стен находились трапециевидные ниши для хранения утвари и других бытовых предметов. Окон или каких-либо отверстий для света не имелось, все освещение проникало только через дверь. Таким образом, отличительными чертами инкской архитектуры являлись прочность зданий, геометрическая простота их облика, симметричная уравновешенность отдельных частей и почти полное отсутствие декора (илл. 349). Особенно ярко эти черты сказываются в архитектуре крепостных сооружений, столь характерных для военного характера державы инков.

Одним из наиболее выдающихся сооружений инкского периода был главный Храм Солнца в Куско, носивший название Кориكانча (Золотая ограда). Вскоре после завоевания, в 1534 г., он был отдан для монастыря монахам-доминиканцам. В результате их строительной деятельности здание полностью потеряло свой прежний облик и характер.

Согласно описанию одного из испанских очевидцев — капитана Сьеса де Леон, храм был обнесен тройной стеной, имевшей в окружности около 380 м. Прекрасно вытесанные камни были пригнаны друг к другу «в сухую», без применения раствора. По стене пробежал пояс из золотых пластин «в четыре ладони ширины и четыре пальца толщины», как говорит Сьеса де Леон. В главной стене имелся только один вход, ведущий с Площади Солнца прямо в главное святилище. Оно заключало в себе большую залу, посвященную Солнцу, и пять помещений меньшего размера. В последних находились святилища Луны, грома, планеты Венеры и зари, радуги и звезд. В центральной зале было воздвигнуто изображение бога Солнца в виде громадного диска из литого золота, украшенного драгоценными камнями. Перед ними поддерживался неугасимый огонь. Вокруг главных зданий располагались помещения жрецов и служителей храма, стояла для жертвенных лам, а также знаменитый «золотой» сад инков.

В целом, однако, архитектура древних народов Перу, несмотря на их большие чисто инженерные достижения (система кладки, антисейсмичность зданий и др.), в художественном отношении стояла все же значительно ниже архитектуры народов Центральной Америки. Большинство инкских зданий чрезвычайно похожи друг на друга. Этому единообразию в значительной степени способствовало почти полное отсутствие внешней декорировки.

Особо резкое различие между культурой прибрежной полосы и горных областей Перу проявляется в скульптуре.

Уже в древнейшем скульптурном памятнике нагорья, так называемом Монолите Раймонди — большой диоритовой призме, датирующейся последними веками до нашей эры, — мы видим отличительные черты скульптуры горных областей. Это прежде всего подчеркнутая стилизация и фантастическая символика изображений. На одной из сторон Монолита Раймонди помещено выполненное в низком рельефе изображение божества. В

руках его, оканчивающихся когтями ягуара, два церемониальных жезла, на голове высокий головной убор. Наибольшее внимание зрителя, однако, привлекает лицо божества: оно квадратное и составлено из стилизованных изображений открытой пасти пумы с торчащими клыками, змеиных голов и др. Последняя черта сразу же приводит на память статую астекской богини Коатликуэ. При более внимательном рассмотрении можно заметить, что головной убор божества составлен из тех же, но еще более стилизованных элементов. В целом полный сумрачной и грозной фантастики образ Монолита Раймонди связан с пережитками тотемизма, с магической символикой ранних форм религиозного сознания человечества.

Одним из наиболее значительных скульптурных произведений нагорья является рельеф на Вратах Солнца в Тиахуапаку. На колоссальном монолитном каменном блоке, имеющем форму буквы «П», с лицевой стороны высечен рельеф, изображающий верховное божество, стоящее на возвышении, с жезлами в обеих руках. Головной убор его состоит из лучеобразно расходящихся змей. Пропорции фигуры и лицо отдельными чертами напоминают божество на Монолите Раймонди: та же приземистость фигуры, неестественно маленькие ноги, то же широкое и квадратное по очертаниям лицо.

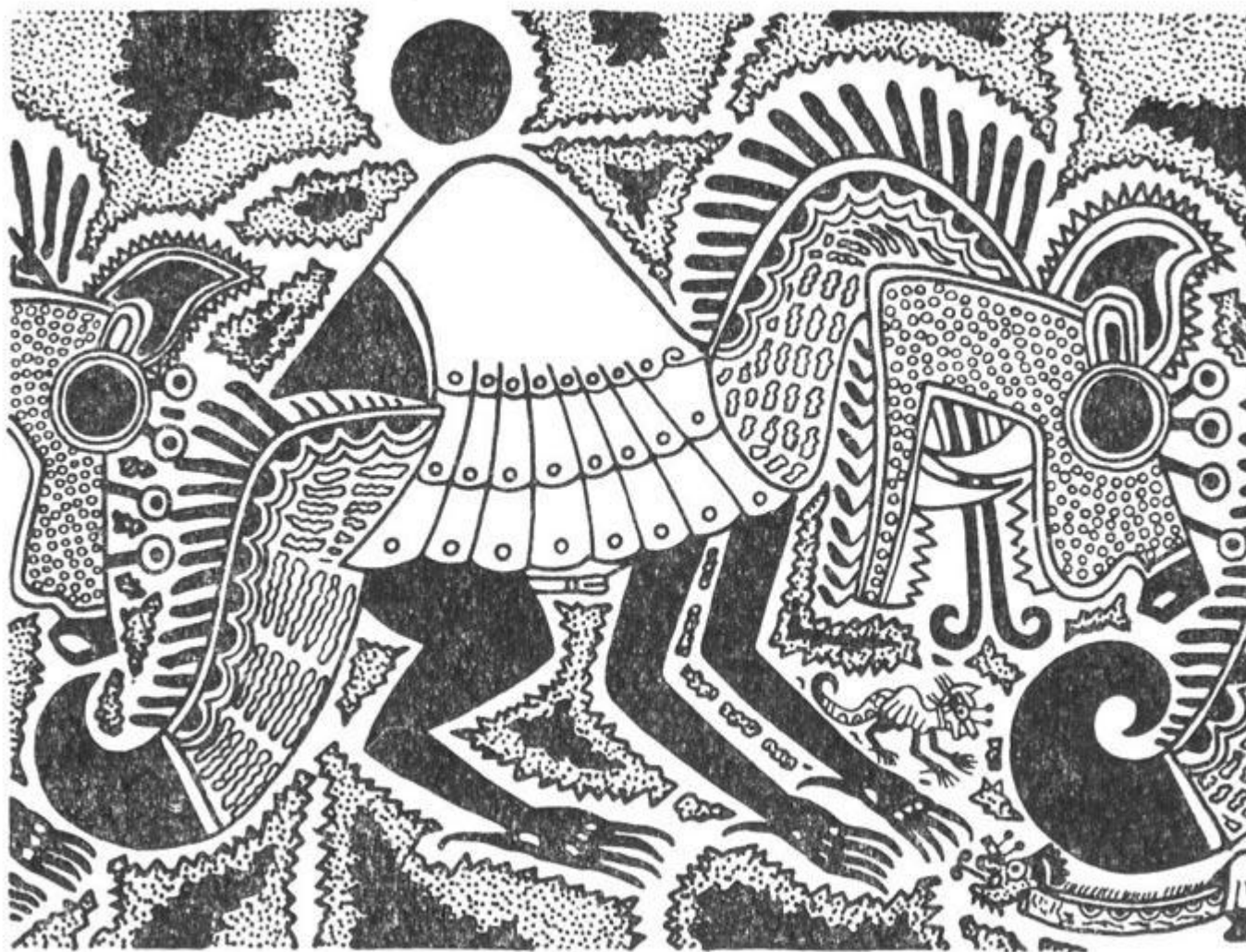
По обе стороны от верховного божества расположены в три ряда изображения второстепенных божеств или крылатых гениев, все они обращены к главному божеству. Под ними помещен в меандровидном орнаменте ряд голов, напоминающих по типу лицо верховного божества, но меньшего размера.

Весь рельеф в целом, несмотря на его явную незавершенность, производит впечатление спокойствия и монументального величия. В Тиахуапаку сохранились каменные статуи, весьма условные по пропорциям и схематические по исполнению. Однако грубая мощь объемов, торжественная фронтальность композиции производят впечатление большой монументальности. Интересно, что поверхность торса этих статуй покрыта гравированными рисунками, близкими по сюжету фризу на Вратах Солнца.

Совершенно иной характер имеют памятники побережья Перу. У народов побережья Перу пластика в основном сводилась к фигурной керамике, стоящей на уровне, почти не превзойденном в дальнейшем.

Наиболее выдающимися из фигурной керамики народов Тихоокеанского побережья были сосуды племени мочика. Они были не только крайне разнообразны по форме, но часто покрывались росписями. Эти росписи — единственный, в сущности, вид живописи, известный нам на южноамериканском материке, поскольку сохранившиеся фрагменты фресок настолько ничтожны, что не дают возможности судить об эстетических достоинствах монументальной живописи народов Южной Америки. Развитие пластики у мочика знает три основных этапа. На первом из них сосуды имеют еще обусловленную утилитарными потребностями форму в виде шаровидного кувшина с отходящей от него вверху кольцеобразной узкой горловиной с венчиком наподобие узкой трубки. Рельефные украшения встречаются довольно редко и всегда помещаются на верхней части сосуда. В большинстве памятников ранней керамики мочика линейный, графический элемент явно преобладает над пластическим. На белом или слегка желтоватом фоне тулова сосуда коричневой или черной краской изображены боевые сцены, эпизоды из повседневной жизни (охота, рыболовство, ткачество и т. д.) или мифологические сюжеты (сотворение мира, борьба героев со сказочными чудовищами и т. п.) (илл. 351). Характерной чертой этих росписей является скорее графический, нежели живописный принцип изображения. Все внимание художника уделено контурам, детали даются не объемно, а лишь подчеркиваются несколькими уверенными и смелыми штрихами. Несмотря на некоторую

связанность архаических поз, эти рисунки привлекают своей живостью, непосредственностью и острой наблюдательностью.



Роспись на сосуде. Мочика.

Следующий этап, именуемый некоторыми исследователями «зрелым стилем» мочика, несомненно, не только представляет собой новую, высшую ступень в развитии скульптуры у народов побережья, но и отражает какие-то большие сдвиги в их мировоззрении. Прежде всего следует отметить, что мифологическая тематика полностью исчезает из росписей, да и само расписывание сосудов применяется значительно реже. Сосуды теряют свою утилитарную форму — чаще всего они превращаются в изображение человеческой головы (илл. 352).

Прекрасные произведения этого времени, составляющие гордость многих музейных собраний, образуют замечательную сюиту выразительных, своеобразно реалистических портретов. Каждая характерная индивидуальная черта, способствующая портретному «узнаванию» изображаемого, резко подчеркнута. Надменный повелитель области в богатом головном уборе, слепая старуха, старый воин с вытекшим глазом, молодая женщина с распухшей и подвязанной щекой — каждая из этих портретных ваз не только ярко передает внешний облик изображенного, но в какой-то мере и общий склад его характера.

Мастера третьего, и последнего, этапа, в противоположность своим предшественникам, почти не изображали людей. Сосуды этого периода имеют самые разнообразные формы, среди них мы встречаем изображения животных, растений и различных плодов (илл. 353). Некоторые из этих фигурных сосудов радуют глаз живостью и непосредственностью в передаче натуры, хотя эти черты никогда не достигают подлинно реалистической силы и выразительности памятников предшествующего периода. Невольно останавливает на себе внимание сосуд в виде двух сидящих рядом обезьянок или в виде маленькой ламы (илл. 355), приготовленной к жертвоприношению и оглядывающей все вокруг испуганными большими глазами. В ряде случаев пластика сама оказывается уже не в состоянии решить поставленную задачу и ограничивается лишь передачей общих очертаний предмета, а остальные части восполняются живописью; последняя, впрочем, в этот период имеет исключительно вспомогательное назначение. В Неру высокого развития достигла не только керамика, но и вообще прикладное искусство, в частности богато орнаментированные ткани. Геометрический орнамент обычно имел определенный сюжетно-символический смысл (илл. 354).

* * *

Хотя замечательные кумьтуры государств Центральной и Южной Америки были варварски разрушены конкистадорами, традиции этой культуры не исчезли бесследно.

Ее традиции — правда, в обедненном и измененном виде — продолжали жить в прикладном искусстве и частично в архитектуре этих народов также в колониальный период.

Современная художественная культура народов Южной и Центральной Америки, особенно Мексики, обращается к замечательным памятникам своего исконного наследия, подвергая их творческой новаторской обработке.

Искусство народов Тропической и Южной Африки.

Д.Ольдерогге

Яркое и самобытное искусство народов Тропической Африки развивалось преимущественно в западной ее части — в западном Судане, на Гвинейском побережье и в Конго. Всю Африку к югу от Сахары населяют народы, в антропологическом отношении относимые к негрской расе. Иногда искусство этих народов называют поэтому «искусством негров», «негритянским искусством». Это название распространено и в зарубежной литературе. Однако оно дает основание для ложного понимания взаимоотношений искусства и расы. Ведь мы не говорим об искусстве народов Дальнего Востока, народов, которые относятся к монголоидной расе, как о монгольском искусстве. Для нас это искусство Китая, Кореи, Японии или Индонезии. Лишь недостаточное знакомство с искусством народов Африки позволяет говорить о нем как о чем-то слитном. В действительности специалисты по африканскому искусству знают, что искусство это очень разнообразно. Так, искусство народов Нигерии отличается от художественного творчества народов Конго, произведения бенинских мастеров отличаются от искусства народов луба и т. д. Можно выделить различные стили африканского искусства, каждый из которых имеет свои особые, присущие ему черты. Однако в пределах этой небольшой

статьи нет возможности подробнее остановиться на этом и приходится давать обобщенную характеристику всего искусства народов Тропической Африки.

Искусство народов Африки имеет долгую и сложную, почти еще не изученную историю. В настоящее время народы Африки, пережившие период колониального угнетения, успешно ведут борьбу за свою независимость. Идет бурный процесс формирования наций, национального самосознания, развития и создания новой демократической, передовой национальной художественной культуры. Искусство независимой Африки будет рассмотрено в посвященном современному искусству заключительном томе нашего издания. В данной главе дается краткая характеристика того художественного наследия, которое создано предшествующим развитием культуры народов Африки.



Следует учесть, что при настоящем уровне наших знаний действительно развернутая связная история искусства народов Африки не может быть создана. Национальные научные кадры молодых независимых государств лишь недавно приступили к углубленному изучению своего художественного наследия. Европейские же художественные и научные круги «открыли» эстетическую ценность изобразительного искусства Африки, в первую очередь скульптуры, лишь в первом десятилетии 20 в. Однако складывающееся в те годы формалистическое искусство и искусствознание односторонне оценивали эстетическую ценность африканской скульптуры, абсолютизируя черты условности и стилизации, ей свойственные.

Художественные проблемы искусства, порожденные родо-племенной и раннеклассовой стадией общественного развития, произвольно сближались с формалистическим экспериментаторством кубизма и других антиреалистических течений искусства эпохи империализма.

На самом деле оторванная от живой связи со своим народом буржуазная культура 20 в. ничего общего не имела с блестящим, непосредственно народным в своей основе искусством народов Тропической Африки, полным острой свежести поисков жизненной

экспрессии и реалистической убедительности, осуществляемых в рамках сознания, еще скованного первобытно анимистическими воззрениями и магическими представлениями.

Более серьезный характер носила деятельность буржуазных ученых-этнографов. Но их исследования, естественно, рассматривали искусство народов Гвинеи и Конго главным образом как один из элементов этнографического изучения быта и жизни этих народностей. Естественно, что вопросы собственно историко-художественного порядка их интересовали сравнительно мало.

Главные центры развития искусства народов Африки находятся в западной ее части: Верхней Гвинее, бассейне реки Нигер, в Конго и в Анголе. Именно здесь достигло наивысшего расцвета художественное творчество народов Африки: скульптура, живопись и архитектура. Иной характер имеет искусство народов северной полосы Судана и Восточной Африки, то есть области распространения ислама. Здесь почти отсутствует скульптура и какая бы то ни было живопись, что в значительной степени объясняется влиянием мусульманства и его запрета изображения человеческой фигуры.

В Судане уже в первом тысячелетии нашей эры существовали крупные полурабовладельческие, полуфеодальные государства: Канем — на берегах озера Чад, Сон-гаи — в долине реки Нигер, Гана и Мали — в верхнем течении Нигера. Цари и знать этих государств вели торговлю золотом, рабами и слоновой костью со странами Северной Африки — Магрибом и Египтом. Стремясь укрепить свою власть, они принимали ислам, приобщались к арабской культуре, вводили при дворе мусульманские обычаи.

То же мы видим и в Восточной Африке, которая была издавна связана морской торговлей с Аравией, Индией и другими странами Востока. Много веков тому назад на побережье Индийского океана в Африке сложилась особая, местная, банту-индо-арабская культура. Правда, влияние ее ограничивалось преимущественно узкой полосой побережья и она не проникала в глубь материка. Культура эта связана с Ираном, Индией и средневековым арабским миром. Однако как к северной части Судана, так и на восточном побережье художественное творчество местного африканского населения нашло и свое самобытное выражение — преимущественно в народной архитектуре и в украшении домов лепным геометрическим и растительным орнаментом, который встречается также в резьбе по дереву. Итак, собственно африканское изобразительное искусство, преимущественно скульптура, — есть искусство Западной и Центральной Африки.

В результате многочисленных археологических исследований понемногу открываются нам страницы далекого прошлого африканского материка и становится ясным, что корни африканского искусства уходят далеко в глубь тысячелетий. Выясняется, что африканское искусство развивалось некогда не только в Тропической Африке, но и во многих областях Южной и Северной Африки, и в том числе в ныне безводных, лишенных всякой растительности горных массивах Сахары, которая тогда, семь-восемь тысяч лет назад, была населена народами, занимавшимися охотой, скотоводством и земледелием. В Сахаре найдены тысячи наскальных рисунков и росписей самого различного стиля и самых различных периодов. Древнейшие из них относятся к 5 тысячелетию до нашей эры, более поздние — к первым векам нашей эры. Одно из наиболее замечательных открытий было сделано в Тассили-н-Аджер севернее Феццана. В 1939 г., перед самым началом второй мировой войны, там были найдены наскальные росписи, которые были детально изучены лишь в 1956—1957 гг. специальной археологической экспедицией, работавшей в пустыне в продолжение шестнадцати месяцев. Район Тассили оказался в полном смысле слова музеем наскальной живописи. Среди росписей были найдены отдельные изображения,

отражающие влияние древнеегипетской культуры, однако таких росписей немного, а большая часть изображений по стилю и содержанию имеет несомненно чисто африканский характер. Так, на фресках в Тассили найдены изображения масок, по форме сходных с масками, бытующими до сих пор у некоторых народов западного Судана. Отдельные детали одежды, украшений и причесок, изображения которых обнаружены на скалах Тассили, позволяют довольно точно установить их тесную связь с материальной культурой народов Тропической Африки. Такова так называемая «Белая дама» (илл. 357). Некоторые из этих композиций, например изображение сидящих мужчины и женщины, поражают мастерством передачи движения и своеобразной монументальностью (илл. 356 а).

Памятники древнего искусства Африки были обнаружены и в Южной Африке. Так, в горах Матопо, в Родезии, в 20-х гг. были найдены наскальные изображения мифологического содержания. Среди этих изображений встречаются сцены земледельческих обрядов, вызывания дождя, убийства царя, оплакивания, восхождения на небо и мн. др., показывающие, что все эти памятники были созданы народами высокой культуры, уже знакомыми с земледелием, — по всей вероятности, предками нынешних обитателей Родезии.

Наконец, на крайнем юге африканского материка, в Драконовых горах, и в горных районах юго-западной Африки были обнаружены многочисленные росписи и рисунки. Эти весьма реалистические и высокохудожественные изображения сначала приписывали древнейшему аборигенному населению Южной Африки — бушменам (илл. 356 б). Однако детальное изучение этих росписей показало, что не все они были сделаны бушменами. Стил, сюжеты и весь характер изображений очень различны. Теперь очевидно, что наскальные рисунки Южной Африки относятся к разным эпохам и являются памятниками художественного творчества разных народов. Среди археологических достижений последнего времени можно упомянуть открытие интереснейшей бронзовой цивилизации народа сао в районе озера Чад (илл. 359 а), а также детальные исследования известных еще с конца 19 в. развалин каменной архитектуры Южной Африки в районе Замбези — Лимпопо, так называемой культуры Зимбабве. Раскопки эти доказали местное африканское происхождение архитектуры Зимбабве и определили дату возведения наиболее древних зданий 6 — 8 вв. н. э. Особого упоминания заслуживает и открытие в 40-х гг. возникшей в 9 в. до н. э. так называемой культуры Нок (Нигерия), известной своими замечательными терракотовыми статуэтками.

Исключительное значение имело открытие в 30-х гг. на территории, населенной народностью йоруба, так называемой культуры Ифе, восходящей к 12-14 вв. н. э. и создавшей необычайно высокое по своему уровню искусство. Однако эти и многие другие открытия лишь только приоткрывают завесу над еще неведомой нам богатой историей «черного континента».

Теперь мы знаем, что на территории Африки возникали и исчезали многочисленные относительно развитые культуры раннерабовладельческих и феодальных государств. Европейские колонизаторы за время завоевания африканского материка, начавшегося еще в 16 в., безжалостно разгромили независимые государства «черной Африки», подавили или уничтожили их самобытную культуру. Однако колонизаторам не удалось полностью уничтожить народную основу местной африканской культуры и искусства.

Эта древняя, искони народная основа африканской культуры оказалась несравненно более живучей и жизнеспособной, чем не успевшая полностью развиться и вытеснить собственно народное искусство художественная культура раннефеодальных государств

Африки. Наиболее полно эта культура сохранилась в 19 в. в тех областях Африки, которые в меньшей степени были вовлечены в зону той беспощадной и обескровливающей целые народы пиратской работорговли, которую в 16—18 вв. вели «цивилизованные» державы Европы.

Искусство средневековой Африки.

Один из центров средневековой культуры Африки возник в 12—14 вв. в юго-западном Судане на основе сложившегося у четырехмиллионного народа йоруба мощного государственного образования.

Еще в 19 в. европейские путешественники с удивлением «открывали» в этой области большие цветущие города с населением, насчитывающим несколько десятков тысяч человек (Ибадан, Илорин и др.).- Архитектура этих городов — дома с внутренними дворами и бассейнами — напоминала, по словам некоторых путешественников, дома Древнего Рима и характерный для них имплевум.

Йоруба достигли больших успехов в деле выплавки металлов, развития ремесел, создали сложный пантеон, характерный для народов, вступивших в классовую стадию своего развития. Расцвет художественной культуры государства йоруба Ифе относится к 12—14 вв. Достаточное представление об уровне, достигнутом в это время искусством, дали наряду с некоторыми более ранними находками раскопки, начатые в 1938 г. в священном городе йоруба — Ифе. К этим находкам, в частности, относится серия тарракотовых голов, украшавших алтари для жертвоприношений и изображавших, возможно, правителей-предков. Головы эти поражают великолепным мастерством реалистической пластики, близкой по своему типу античному реализму (илл. 359 6). Прекрасное выявление пластических объемов, обобщенная и вместе с тем сочная реалистическая трактовка формы отличают мастерство неведомых для нас скульпторов. В некоторых из этих голов явственно воплощены поиски гармонического по своим пропорциональным соотношениям образа — типа совершенной и вместе с тем жизненно-конкретной человеческой красоты. Терракотовые головы Ифе представляют собой одно из ярких достижений мирового искусства. Не менее значительны несколько отличные по стилю от терракотовых голов бронзовые монументальные головы богов и правителей Ифе.

Бронзовую голову, по-видимому изображающую бога моря Олокуна, найденную еще до первой мировой войны известным немецким этнографом-исследователем культуры Африки Фробениусом, или великолепную бронзовую голову царя Оба-луфона отличают подчеркнутая монументальность обобщенных скульптурных объемов, своеобразное сочетание точной и крепкой пластической моделировки с ритмизированно-орнаментальной графической проработкой поверхности формы с целью передачи прически, нанесенных на лицо полос, татуировки и т. п. (илл. 360).

На некоторых из бронзовых голов вокруг рта или лба проделаны круглые дырочки, предназначенные для прикрепления усов, завитков прически, украшений. В некоторых головах Ифе можно усмотреть и черты передачи портретного сходства, не разрушающей, однако, гармоничности созданного типического образа человека.

Одними из наиболее художественно значительных памятников этого круга являются бронзовые полуфигуры одного из Они—обожествленного царя — предка царствующей династии. Фронтальная торжественность позы, свободной, однако, от иератической неподвижности, богатство орнаментальных украшений, надетых на пропорционально-стройную фигуру царя, сдержанная динамика упруго-плавного контура всей композиции создают поражающий своим эстетическим совершенством образ.

Среди находок, сделанных за пределами Ифе, следует упомянуть бронзовую фигурку сидящего писца из Тада, несколько напоминающую древнеегипетскую скульптуру, а также ряд реалистических изображений-животных.

Ответвлением культуры Ифе явилась культура средневекового Бенина. К 15 в. государство Бенина достигло господствующего положения, оттеснив на второй план утративших свою былую власть царей йоруба. В конце 15 и первой половине 16 в. португальцы вели довольно оживленную торговлю с Бенином, затем, с переносом центра торговых и колонизаторских интересов португальцев в Индию, связи Бенина с Европой почти полностью прервались. Однако путешественникам 17—18 вв. мы обязаны наиболее яркими описаниями Бенина в годы его наивысшего могущества.

Так, голландский врач Ольферт Даппер издал в Амстердаме «Описание африканских стран», где приводится сообщение голландского купца Самуэля Бломерта, посетившего Бенин: «Дворец царя четырехугольный и находится на правой стороне города, когда входишь через Готтонские ворота (ворота по дороге в Гвато). Он так же велик, как город Гарлем, и обнесен вокруг особой стеной, кроме той, что окружает город. Дворец состоит из множества великолепных домов и прекрасных длинных четырехугольных галлерей почти такой же величины, как амстердамская биржа. Галлерей эти покоятся на высоких столбах, снизу доверху покрытых медью с изображением военных подвигов и битв... Каждая крыша украшена башенкой, на которой поставлена птица, литая из меди, с распростертыми крыльями, очень искусно с натуры изображенная. Город имеет очень прямые и широкие улицы, каждая около ста двадцати футов шириной» (*O. Dapper, Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaenische Gewesten van Egypten, Afrikan, Negrosland etc., Amsterdam, 1676, стр. 502.*).

Французский путешественник Ландольф, посетивший Бенин в 1786 г., сравнивает его с наиболее крупными городами Франции того времени. По его словам, в Бенине жило около восьмидесяти тысяч человек.

Таким был Бенин в 16 —18 вв. О былом великолепии его дворцов рассказывают нам бронзовые рельефы, головы и резные слоновые бивни, хранящиеся теперь в музеях Европы и Америки.

Большие бронзовые головы изображают царей Бенина и связаны с культом предков. До сих пор еще в каждом доме в Бенине находится алтарь, где приносят жертвы предкам, и прежде всего покойному отцу. На алтарях обычно ставятся резные деревянные головы, по возможности точно передающие портретное сходство с умершим. Изображение предка называется ухув-элао, что в переводе означает череп предка. Прежде у алтаря собирались члены большой патриархальной семьи — глава дома, его домочадцы, слуги и рабы. В известной степени большая патриархальная семья Бенина была сходна с древнеримской, глава которой также приносил от лица всей семьи жертвы на алтарь своих предков. В Бенине, так же как и в императорском Риме, цари были обожествлены, царский алтарь считался алтарем предков населения всей страны и культ предков царя имел общегосударственное значение.

Ухув-элао предков царя и верховного военачальника — эзома, владевшего огромными поместьями и сотнями рабов, делались из бронзы.

В верхней части бронзовых голов имеются отверстия, в которые вставлялись резные слоновые бивни. На них, по-видимому, изображались процессии, связанные с большим ежегодным праздником предков.

По местным преданиям, в правление царя Огуола, то есть в середине 13 в., из города Ифе в Бенин был прислан мастер-литейщик Игве-Ига. С этого времени в Бенине при царском дворе появились свои мастера-литейщики. Они жили в особом квартале в непосредственном соседстве с дворцом. Искусство литья из бронзы держалось в секрете.

Бронзовые головы и фигуры бенинских царей 15 — 18 вв. имеют ярко выраженный негроидный характер (илл. 364), но все черты лица переданы упрощенно и схематично. Ухув-элао изображает царя в традиционном головном уборе — плетеной шапочке с двумя крыльями по бокам. В месте прикрепления крыльев помещены крупные розетки, от которых отходят выступы, состоящие из бус, нанизанных на прочную основу. (Бусы некоторых сортов ценились в Бенине дороже золота.) Нижняя часть головы до самого рта закрыта подобием высокого стоячего воротника (илл. 365). Это нитки бус, одевавшиеся при торжественных церемониях. Внизу, у основания ухув-элао, на ободке изображены разные животные, фигуры которых, вероятно, являются своеобразным перечнем титулов царя и, по-видимому, должны были «читаться» примерно так: смелый как пантера, могучий как бык, сильный как слон и т. п. Некоторые головы без ободка внизу, возможно, изображают мать царя, которая пользовалась почетом при дворе царя Бенина. Впрочем, все бронзовые головы царей и цариц однородны — перед нами те же безжизненные величественные маски. Большой жизненностью изображения отличается бронзовая статуэтка «флейтиста» (илл. 366), голова женщины (илл. 367) и др.

Бронзовые рельефы были предназначены для украшения дворцовых залов и галлерей. На них мы видим царей, придворных, военачальников, европейских купцов, сцены охот и жертвоприношений (илл. 361, 362, 363). Военачальники изображены в панцирях с подвешенными к ним колокольчиками, имеющими, по мнению бенинцев, волшебную силу. Ношение таких колокольчиков было признаком власти.

В целом по сравнению с искусством культуры Ифе искусство Бенина отличается большей условностью и меньшим мастерством пластики. Объемы становятся более схематичными, теряют то чувство пластики живого тела, которое было свойственно мастерам Ифе, зато гораздо большее значение приобретает собственно орнаментальный элемент в скульптуре, достигающий высокого и своеобразного развития. Очень высок и сам ремесленный уровень обработки металла, литья, резьбы и т. д. В какой-то мере искусство Бенина схематичностью объемов, условностью пропорций, обилием орнамента напоминает по своему типу памятники раннего средневековья Западной Европы, в то время как произведения мастеров Ифе вызывают скорее ассоциации с памятниками ранней античности или Древней Индии.

Было бы, однако, неверно видеть в искусстве Бенина лишь проявление художественного упадка, расценивать его лишь как ремесленное придворное искусство. Тесно связанное со складывающейся феодальной идеологией искусство Бенина оказывалось связанным и с зарождающейся культово-дворцовой архитектурой.

В Бенине сложился связанный с архитектурой рельеф, сложились определенные ранние формы монументальной композиции средневекового типа. Таков бронзовый рельеф,

изображающий парадную стражу, симметрично расположенную вокруг царского трона. Рельеф этот интересен также и тем, что он дает представление и об архитектуре и архитектурном декоре дворца Бенина. Интересна своей иератически симметричной композицией скульптурная группа, изображающая вождя и его свиту. Любопытно, что принцип примитивной социальной иерархии находит свое выражение в масштабных соотношениях фигур. Царь-полководец намного больше по размерам, чем его спутник, совсем маленькими изображены раб или рядовой воин, стоящий в ногах у царя, и два льва, символизирующие силу и мужество владыки. На постаменте группы изображены в рельефе символические фигуры, в частности поверженные и обезглавленные враги. По типу своей наивной символики эта композиция напоминает некоторые произведения Двуречья или раннего романского искусства.

Однако при всей своей примитивности произведения такого рода означали переход от орнаментального понимания художественного целого или от изображения хотя и реалистически ярких отдельных фигур к более сложному и монументальному объединению группы людей, связанных общностью действия или выражающих некую общую идею.

По сравнению с этими изображениями бронзовая фигура петуха, сделанная в натуральную величину, поражает своей реалистичностью. Тщательно выгравировано оперение, и если в чем можно упрекнуть художника, то только в излишней толщине ног птицы, что, по всей вероятности, вызвано технической необходимостью: фигура петуха слишком массивна и тяжела, чтобы удержаться на более тонких ногах.

Культура Ифе и Бенина оказала влияние на культуру почти всех народов Гвинейского побережья, от реки Нигер вплоть до реки Вольта и даже к западу от нее. Литье из бронзы до сих пор распространено у многих народов Верхней Гвинеи.

Очень интересно творчество мастеров-литейщиков Ганы, именно бронзовые отливки гирек для взвешивания золота. Еще арабские путешественники 10—15 вв. сообщали о лежащих далеко на юге странах, где добывается золото. Области добычи золота находились в пределах ныне независимых государств Ганы и Берега Слоновой Кости. У народа бауле, в частности, литье из золота было очень распространено. Сохранилось большое число золотых масочек, которые отличаются большим изяществом и тонкой работой. Они представляют большую редкость. Их носили на шее или у пояса, и, возможно, они изображают головы убитых врагов. Но своему характеру они напоминают небольшие маски, которые мы встречаем на поясах вельмож, изображенных на бронзовых рельефах древнего Бенина. Маски бауле очень разнообразны, но имеют и определенные общие черты: яйцевидное или овальное лицо, надбровные дуги в виде шнура, миндалевидные закрытые глаза, длинный тонкий нос, условно переданные волосы в виде стилизованных скрученных пучков.

К югу от государств, расположенных вдоль Гвинейского побережья и нижнего течения Нигера, в зоне Экваториальной Африки, также возникло несколько крупных государственных образований. Наиболее значительным среди них являлось царство Конго, где в период его расцвета, в 15—17 вв., торговля и ремесла достигли высокой степени развития. Однако богатые и самобытные художественные традиции сохранились не столько в центрах этого царства, сколько на территории процветавшего в 16—18 вв. далеко от моря, в глубине экваториальных лесов, государства Бушонго (в верховьях реки Кассай — притока Конго). Среди памятников Бушонго заслуживают особого внимания деревянные мемориальные статуи царей, традиция создания которых восходит к началу 17 в. Эти скульптуры, как, например, статуя царя Шамбо Болонгонго, отличаются острой

экспрессивность формы, лаконически точная и резкая моделировка объемов. Цари изображались сидящими со скрещенными ногами, чуть наклоненными вперед. Непременным атрибутом этих статуй являлись различные предметы, символизирующие достойные увековечения дела правителей. Например, изображение наковальни служило символом того, что при данном царе высокого уровня достигло кузнечное ремесло. Сам Шамбо Болонгонго изображен с игровой доской на коленях в знак того, что игра «лела» появилась в стране в его царствование.

В целом художественное наследие рабовладельческих и раннефеодальных государств Тропической и Южной Африки обладает значительной эстетической ценностью. Оно опровергает версию ряда буржуазных ученых о внеисторическом этнографически застывшем характере культуры негров, подтверждает, что народы Африки в своем историческом и художественном развитии вышли из стадии первобытного доклассового общества, двигаясь по пути прогресса, достигли высокого уровня общественного разделения труда и производства и создали свою государственность и свою самобытную высокоразвитую художественную культуру. Работоторговля, организованная европейцами для снабжения рабочей силой американских плантаций, и последующая колонизация грубо прервали процесс самостоятельного исторического прогресса народов Тропической и Южной Африки и отбросили их назад, на несколько веков затормозив их материальное и духовное развитие.

Народное искусство Африки 19 - 20 веков.

Разгром феодальных государств Западной и Экваториальной Африки и их культуры не смог прервать стихийного развития народного художественного творчества, в частности прикладного. Племена и народы Африки продолжали творить в самых разнообразных жанрах скульптуры, росписи и орнамента. Наибольшее богатство формы и эстетическое совершенство были при этом достигнуты в области скульптуры.

Вместе с тем было бы неправильно при характеристике искусства Африки ограничиваться описанием одной скульптуры, носящей преимущественно культовый характер. Художественное творчество африканцев отнюдь не исчерпывается культовым по своему назначению искусством. При изучении искусства народов Африки следует также обращаться и к неразрывно связанному с трудом, с бытовым укладом народа декоративно-прикладному искусству, в котором ярко выразились творческая фантазия и чувство эстетической ценности человеческого труда.

Это в первую очередь относится к разного рода скамьям, табуретам, чашам, в особенности к замечательным резным кубкам Конго.

Говоря о предметах быта, надо учитывать ту обстановку, в которой они находятся, то есть дома. Так, чаши и резная деревянная посуда в Судане расставляются на глинобитных, часто расписных возвышениях. В районах тропического леса, где распространены деревянные жилища, стены и пол покрываются циновками со сложным геометрическим плетеным орнаментом. В районе степей преобладают глинобитные постройки, украшенные всевозможными, нередко причудливой формы расписными выступами, косяками, карнизами, а иногда резными столбами, притолоками и т. д. Художественный вкус и определенный, присущий данному народу стиль проявляются не только в

отдельных предметах, но и во всем убранстве дома. Дома богато украшены геометрическим орнаментом: спиралями, меандрами и т. д. Так расписана вся нижняя часть стены, боковые стенки лежа-нок и косяки у дверных проемов. Сами дверные проемы имеют своеобразную скульптурную форму. Вся утварь — глиняные горшки, плошки и т. п. — также украшена орнаментом. Можно сразу определить, что данная вещь изготовлена у байоте, так же как можно с первого взгляда узнать их хижину. Поэтому мы с полным правом можем говорить о художественно! единстве, которое проявляется как в архитектуре дома, так и во всем его убранстве.

Обращаясь же собственно к скульптуре и скульптурной резьбе, следует для удобства ознакомления с нею распределить ее произведения по трем основным жанровым группам. Первую группу составляют резные скульптуры из дерева (илл. 369). Это в основе своей изображения различных духов, предков или определенных исторических лиц, а у племен с развитой мифологией — и богов. Вторую группу составляют маски, употребляемые в обрядах посвящения юношей и девушек в члены племени. В эту же группу входят маски колдунов, танцевальные маски и маски тайных союзов. Наконец, третью группу составляет скульптурная резьба, украшающая самые разнообразные предметы культа и домашнего обихода.

Народы ряда областей Западной Африки, главным образом на побережье Верхней Гвинеи, от Либерии до устьев Нигера, сохранили традиционное мастерство бронзового литья. Естественно, что в этих районах наряду с деревянной пластикой создавалась и скульптура из бронзы. Наивысшего расцвета она достигла у народов южной Нигерии — йоруба, бини и иджо.

Мастерство резьбы по дереву, орнаментировки циновок, бисерных вышивок и т. д. распространено у всех народов Тропической Африки, как Западной, так и Восточной и Южной, что свидетельствует о художественной одаренности африканцев. Однако за пределами Западной Африки мы почти не находим собственно скульптурных изображений. Правда, у народов Южной Африки бытовые предметы — трости, головные подставки, ложки — часто украшаются резьбой. У народов лесной части Мозамбика, то есть юго-восточной Африки, встречаются маски и резные деревянные фигурки предков. Но в целом даже наилучшие образцы художественного творчества Восточной и Южной Африки намного уступают произведениям художников западной ее части.

На крайнем западе Судана весьма характерную группу представляет скульптура племен островов Биссагос: бидього и др. Совершенно особый стиль имеют скульптуры племени бага, населяющего побережье французской и португальской Гвинеи. Далее, в английской колонии Сьерра Леоне и Либерии сложился особый стиль разных изображений человеческой фигуры, отразившийся как в резных фигурках, так и в масках. Значительные произведения искусства создали народности Берега Слоновой Кости — племена бауле и атуту. Далее к востоку, на Золотом Берегу, в южном Того и Дагомее, главное внимание местных художников было обращено на литую бронзовую скульптуру. Весьма своеобразные крошечные фигурки «мраммуо», предназначенные для взвешивания золотого песка, не соответствуют нашему представлению о гирях. Эти полные экспрессии изображения людей и животных — настоящие произведения искусства. На высоком уровне находятся и работы народных мастеров южной Нигерии — племен йоруба.

Далее к востоку, в Камеруне и в областях, примыкающих к бассейну реки Конго, а также на территории Габона, искусство резьбы по дереву представлено в виде богатых художественно украшенных тронов, скамей, дверных оконных наличников и танцевальных масок (илл. 368 и 370).

В области Конго следует различать два района — область низовьев реки Конго и район южного Конго. Первый из этих районов представлен резной деревянной скульптурой племен бавили и баконго, весьма экспрессивной, но несколько грубовато-схематичной по формам. Напротив, скульптура второго района области народов балуба, бапенде и др. отличается ясным спокойствием образов и изяществом формы. К этой области в стилистическом отношении примыкает район северной Анголы, представленный лучше всего резьбой народа вачивокве.

Здесь нет возможности привести характеристику художественных особенностей всех этих типов. Замкнутый, близкий к натуральному хозяйству уклад жизни отдельных племен в условиях первобытно-общинного строя способствовал длительному сохранению локальных особенностей самобытно складывающихся культурных навыков и традиций. Обособленности племени способствовали также и нормы обычного права. Так, племя в целом представляло собой замкнутую единицу, и люди племени вступали в брак всегда в его пределах. Это порождало и относительную устойчивость физического типа данного племени. Поэтому скульптура разных племен отличалась не только манерой исполнения, но при всей стилизованности формы также и различиями этнического характера. Так, например, скульптура племени бага имеет определенные традиционные черты — затылок сливается с шеей, лицо выступает вперед, на нем большой тонкий нос с горбинкой. Интересно сравнение скульптуры бага с описанием внешнего облика представителей этого племени, данным в 1884 г. французским путешественником Кофиньер де ла Нордек: «Для них очень характерно, что затылок у них является прямым продолжением шеи. Это обстоятельство бросалось в глаза, так как их череп был гладко выбрит. Подбородок, так же как и все лицо, выступает вперед, образуя прямой угол между нижней челюстью и верхней частью шеи. Благодаря этой особенности их легко было отличать от негров других племен. Позднее я заметил, что их деревянная скульптура никогда не забывает подчеркнуть эту особенность».

Устойчивости стилевых навыков способствовало еще и то обстоятельство, что фигурки эти по своему назначению имеют определенную культовую или магическую функцию. Чаще всего фигурки изображают предков или духов (илл. 371), а художник-резчик нередко бывает одновременно местным колдуном или знахарем. Естественно, что колдун выступал и в искусстве как хранитель традиций своего племени.

В целом резную скульптуру Западной Африки мы с полным правом можем назвать реалистической в своей основе. Однако ее реализм чрезвычайно своеобразен. Во-первых, традиции искусства ваяния складывались в условиях расцвета прикладного искусства и орнамента. Собственно изобразительное искусство ваяния тесными неразрывными узами оказывалось связанным со стихией народной орнаментальной фантазии. Вместе с тем в скульптурной резьбе находило свое выражение и чувство непосредственной эстетической красоты труда — трудового мастерства человека. Такая скульптура одновременно воспринимается и как изобразительный образ и как вещь — плод трудового ремесленного мастерства, с его законами обработки материала, выявления формы и т. д. Отсюда и своеобразное переплетение в пластике и собственно изобразительного реализма и острой выразительности языка декоративно-орнаментального искусства, чем и определяется в значительной мере своеобразие ее эстетического обаяния. Вместе с тем культовое — магическое — назначение этих скульптур определило высокий удельный вес в их образном решении мотивов условно-символического характера, лишенных непосредственной жизненно-образной убедительности, но тем не менее традиционно понятных каждому члену племени.

Характерно для своеобразного понимания законов художественного обобщения формы (то есть выделения главного, самого существенного в образе) отношение мастеров африканского искусства к вопросу о передаче пропорций человеческого тела. Вообще мастер способен к верной передаче пропорций и, когда считает нужным, вполне удовлетворительно справляется с задачей. Обращаясь к изображению предков, художники часто создают достаточно точные по пропорциям изображения, поскольку в этом случае желательно наиболее точно и полно передать все характерное в строении человеческого тела. Однако чаще всего африканский скульптор исходит из того положения, что наибольшее значение в образе человека имеет голова, в частности лицо, могущее приобрести огромную экспрессивную выразительность, поэтому он с наивной прямолинейностью концентрирует внимание на голове, изображая ее непомерно большой. Так, например, в фигурах баконго, представляющих духов болезней, головы занимают до двух пятых размера всей фигуры, что давало возможность с особой силой впечатлять зрителя устрашающей экспрессией лица грозного духа.

Когда резчик приступает к изготовлению фигуры, ему обычно приходится иметь дело с цилиндрическим куском дерева. Современные европейские искусствоведы, например Фрэй, утверждают, что африканский художник чувствует полнейшую пластическую свободу, воспринимая форму в трех измерениях, и не испытывает никакого затруднения, отвлекаясь от плоскостного изображения. Это в значительной степени верно, за исключением того, что рассуждение это основано на практике современного европейского скульптора, проходившего обучение в художественных училищах и привыкшего к рисунку, то есть изображению трехмерного объекта на плоскости. У африканского резчика подобных навыков нет. Он подходит к скульптуре, непосредственно наблюдая окружающую его действительность. Между ним и жизнью нет преграды в виде двумерного изображения предметов на плоскости. Африканский скульптор создает изображения непосредственно в объеме. Поэтому африканский художник очень остро чувствует форму, и, если ему предстоит вырезать из цилиндрического куска дерева вертикальное изображение человека, он не затрудняется выразить в узких границах этой объемной формы соответствующие характеру образа движения, а если нужно, выразить и стремительную направленность этого движения. Скованность материалом сказывается лишь в тех случаях, когда художник сталкивается с необычной для его навыков задачей, например когда он пытается изобразить всадника. В самом деле, ему приходится в таком случае иметь дело с фигурой, контуры которой уже совершенно не вписываются в цилиндр. Если художник попытается соблюсти требуемые пропорции, то изображение самого всадника будет непомерно малым. С подобной задачей, например, сталкиваются художники йоруба, когда желают изобразить Одудуа — мифического основателя государства йоруба. По традиции этот мифический прародитель должен как владыка восседать на коне. Скульптор же, пожелавший изобразить царя, все свое внимание естественно устремлял на его изображение, а конь во всей композиции играл для него подчиненную роль. По существу, он отнесся к нему как к одному из символических атрибутов царской власти, такому же как рог, который держит царь в правой руке, или топор в левой. Не удивительно поэтому, что фигура коня явно непропорционально уменьшена по отношению ко всему изображению. Изображая человека, африканский художник, как уже упоминалось, концентрирует свое внимание на голове. Она изображается особо тщательно, причем на ней отмечены все характерные черты головного убора племени. Так, например, фигурки луба характеризуются высокими открытыми лбами, поскольку у луба волосы на темени были выбриты и вся прическа сосредоточена на затылке. *(Если бы мы лучше знали историю быта африканских народов, то мы могли бы более точно датировать многие фигуры. Дело в том, что в Африке существовали изменчивые, как и у нас, «моды» на прически, украшения и т. д. Нередко это давало повод к недоразумениям. Так, например, в начале 19 в. один из европейских*

предпринимателей, посетивших Конго, заметил, что некоторые племена весьма охотно покупали у него красные бусы. В следующую свою поездку он запасся большим количеством бус этого сорта, но, когда вновь посетил эти племена, убедился, что мода на красные бусы прошла. В результате он оказался в трудном положении. Его товар не был распродан.). На лице всегда тщательно отмечаются знаки племени: татуировка или, точнее, рубцы. Темный цвет кожи африканцев не дает возможности наносить татуировку, поэтому ее заменяют разрезами на коже, которые при заживлении дают рубцы красновато-фиолетового цвета. Нанесенные на лбу или на щеках знаки дают возможность всегда указать на принадлежность к определенному племени.

По сравнению с головой туловище трактуется упрощеннее. На нем тщательно отмечается лишь то, что существенно с точки зрения мастера: признаки пола и татуировка. Что же касается деталей одежды и украшений, то они изображаются редко. Нетрудно в итоге прийти к выводу, что при всей реалистичности в передаче таких деталей их функция носит в основном ритуальный характер, помогающий «узнаванию» того или другого персонажа. Отсюда и та свобода, с которой эти детали приобретают сами стилизованную декоративную трактовку или вплетаются в общую заостренно выразительную по своим ритмам композицию целого. Сила своеобразного реализма африканских скульптур обусловлена не только и не столько этими реалистическими деталями. Большое значение имеет убедительность ритмов скульптуры в целом, заостренно передающих характер и суть движения, а также повышенная экспрессия в передаче общего эмоционального состояния образа: устрашающий гнев, спокойствие, мягкая гибкость движения или же его напряженная порывистость и т. д.

Существенной особенностью многих статуэток Конго являются углубления в голове и животе фигурок. Такие изображения делались обычно после смерти человека по заказу его наследников. Предполагалось, что дух покойного на некоторое время вселится в свое изображение, с тем чтобы потом покинуть его навсегда. Чтобы дух покойного вселился в фигурку, брали порошок из пережженных костей умершего и вместе с различными снадобьями насыпали в эти углубления, закрывая их пробкой. Лишь после этого она считалась «одушевленной») и к ней обращались с молитвой о помощи. Фигурка находилась среди домашних святынь до тех пор, пока еще сохранялась память об умершем, а затем ее выбрасывали. Так как статуэтка должна изображать умершего предка, естественно, что ей старались придать по возможности портретные черты. Поэтому она должна была иметь все физические признаки, характеризующие покойного. Если он имел какой-либо физический недостаток — фигурка воспроизводит и его. Естественно, что особое внимание уделяется точной передаче татуировки.

Когда один путешественник в конце прошлого века проник во внутренние области Конго, он встретил людей, которые помнили о посещении их племени лет за двадцать до того немецкой экспедицией Виссмана. Путешественник показал старикам книгу Виссмана, где находилось изображение прежнего вождя. Несмотря на то, что фотография точно передавала черты лица покойного, никто из стариков не признал его, так как в книге часть татуировки на лице отсутствовала. Тогда им предложили нарисовать его портрет, и они охотно изобразили на бумаге весьма схематично лицо, точно указав всю татуировку. Этот пример достаточно ясно показывает, что такая «портретность» преследовала цели не передачи образа и характера покойного, а изображения атрибутивных «примет», обеспечивающих его узнавание. Правда, в некоторых фигурках такого рода заметны и зачатки передачи собственно внешнего портретного сходства, то есть тех или других индивидуальных особенностей в строении лица.

Не все фигурки, однако, были связаны с культом умерших предков. На крайнем западе Африки, на островах Биссагос, до наших дней сохранились остатки первоначального населения страны — небольшое племя бидього. Каждая деревня бидього имеет фигурку, которую передают женщине, вышедшей замуж. Фигурка Эта, по местным верованиям, способствует наступлению беременности. Как только женщина почувствует, что зачала, она возвращает эту фигурку старейшине, и тот передает ее следующей женщине.

Африканская скульптура редко окрашивается. Обычно она сохраняет естественный цвет дерева. Материалом для скульптуры почти всегда служит так называемое красное или черное дерево, то есть наиболее плотные и твердые породы. Лишь резчики племен Камеруна и некоторых районов Судана, Конго употребляют порой легкие, мягкие породы деревьев, которые имеют желтовато-коричневую и даже желтую окраску. Обрабатывать мягкие породы деревьев легче, но зато они нестойки. Фигурки, изготовленные из мягких пород деревьев, ломки, хрупки и подвержены нападению муравьев — термитов. Резные изображения, сделанные из твердых пород дерева, по-видимому, никогда не раскрашиваются, напротив, сделанные из легких пород почти всегда полихромны. Может быть, это связано каким-либо образом с попыткой предохранить их от разрушения.

В африканской палитре существует только три цвета: белый, черный и красно-коричневый. Основанием для белых красок служит каолин, для черной — уголь, для красно-коричневой — красные сорта глины. Лишь в полихромных скульптурах некоторых племен встречается желтый цвет, или, как его называют, «цвет лимона». Голубой и зеленый цвет встречаются только в скульптуре и росписях Дагомеи и южной Нигерии. В связи с этим небезынтересно отметить, что в языках Западной Африки существуют обозначения только для черного, белого и красно-коричневого цвета. Все темные тона (в том числе и темно-синее небо) называются черными, светлые (в том числе и светло-голубое небо) — белыми.

Итак, статуэтки раскрашивались довольно редко, но зато почти всегда их украшали или, точнее, дополняли одеждой и украшениями. На руки фигурок надевали кольца, на шею и туловище — бусы, на бедра надевали передник. Если статуэтка представляла собой духа, к которому обращаются с просьбами, то нередко ему в дар приносили бусы, раковины каури, которые сплошь закрывали все изображение.

Возвращаясь к художественным качествам африканской скульптуры, следует еще раз подчеркнуть, что африканские художники достигли большого мастерства в передаче ритма и в композиционном сопоставлении объемов. Если внимательно рассмотреть фигурку луба, то нетрудно убедиться, что она скомпонована весьма искусно. Большая голова уравновешена массой туловища. Если ступни ног непропорционально велики, то это сделано для того, чтобы придать устойчивость всей фигуре. Художник чувствует объем и умеет ему придать спокойные, уравновешенные формы. Вся фигура в целом гармонична. Строгая симметрия фигуры придает ей характер спокойствия и устойчивости. [Это не значит, что большинство фигур лишено динамики. Так, если обратиться к другой фигурке луба, то сразу бросается в глаза иное решение образа и композиции. В первом случае фигурка воплощает величие и спокойствие, во втором — стремительность.

Особую категорию деревянной резной скульптуры представляют маски. Назначение их тесно связано со своеобразными учреждениями первобытной общины — обрядами инициации и тайными союзами. В первобытном родовом обществе все члены племени представляют собой тесно связанную группу. Она связана прежде всего общинной собственностью на земли, охотничьи и рыболовные угодья. Общинная собственность составляет экономическую основу существования всего племени. Все члены племени

связаны между собой обычаями взаимопомощи. Выражением единства рода является общее родовое имя, часто название зверя или предмета, так называемый тотем. Обычаи тотемизма возникли в глубокой древности; члены первобытной общины брали в качестве тотема — обозначения своего рода-племени — название того или иного животного. Это животное считалось прародителем всего племени. Человек стремился таким образом обеспечить себе успех в охоте, если тотемом был промысловый зверь — антилопа, буйвол и т. д., — или приобщиться к его силе, если тотемом избирался орел, лев или леопард.

Пережитки первобытного тотемизма сохранились кое-где до недавнего времени и среди некоторых племен Африки. Яснее всего следы тотемизма заметны в обрядах инициации, то есть посвящения молодежи, достигшей половой зрелости, в число полноправных членов племени. Обряды эти очень разнообразны, но основу их повсюду составляет задача научить юношей и девушек, вступающих в число членов племени или рода, всем традициям, сказаниям о происхождении племени, истории его и т. д. В состав обучения входят также практические сведения и навыки. Обучение проводится всегда в особой обстановке: молодежь уводят из селения, и во мгле тропического леса, ночью старики, хранители традиций племени, появляются перед новичками, закутанные с ног до головы в траву и листья, с масками на головах, изображая духов, или предков, племени. Каждая маска имеет свое имя, свой танец и свой ритм. Участники пантомимы поют иесни, в которых воспеваются события прошлого.

В отличие от фигурок, которые всегда изображают человека, маски чаще всего изображают морду животного. Это понятно, потому что маска в основе своей связана с животными-покровителями, тотемами рода. Маски буйвола племен Камеруна, маски крокодила племени нунума и многие другие представляют собой совершенно реалистические изображения животных.

Наряду с древнейшими по происхождению масками-тотемами большое распространение получили маски так называемых тайных союзов. Эти тайные союзы, первые сообщения о которых восходят к 16 в., представляют собой зародыш новых, уже классовых отношений, складывающихся в недрах первобытной общины. Это организации родовой знати и богачей, при помощи которых они держат в повиновении остальную часть племени. От прежних тотемных инициации тайные союзы унаследовали их обрядность, но маски, потеряв непосредственную связь с тотемными представлениями, сохранили лишь функцию устрашения и приняли весьма причудливые формы. Так, например, в маске племени нунума мы видим соединение изображения крокодила и какого-то грызуна. Среди масок такого рода можно встретить совершенно необычайные сочетания, ясно показывающие, что первоначальные представления о предке-тотеме исчезли. Наряду с масками животных есть немало масок, изображающих и человеческое лицо. Среди них мы находим маски, поражающие своим спокойным, полным достоинства видом. Однако наряду с ними встречаются совершенно чудовищные, отличающиеся напряженной экспрессией маски. Нередко человеческое лицо соединяется с чертами зверя. Маски такого типа чаще всего бывают раскрашены. Пестрая раскраска должна еще больше подчеркнуть необычность, фантастичность фигуры и внушать ужас. Эти маски изображают обычно духов и предназначены для того, чтобы наводить страх на людей, не принадлежащих к тайному союзу. Маски со спокойными лицами связаны, по-видимому, с культом предков и изображают обычно умерших родственников. У племени дан в Либерии такие маски делаются со специальной целью установить общение с умершим. Их носят при себе, к ним обращаются за советом в трудных случаях, по ним гадают о будущем. По всей вероятности. Эти маски — замена черепов, которые иногда хранились в хижинах на алтарях предков. Последняя группа масок с художественной стороны представляет большой интерес. Они очень реалистичны, в них можно даже найти черты

портрет-ности. У этих масок глаза обычно закрыты, что и указывает на то, что перед нами изображение умершего.

Почти всегда маска делается из одного куска дерева. Ее укрепляют на голове в различных положениях. Она может быть укреплена на темени, может закрывать всю голову, может закрывать только лицо (*Наиболее подробная классификация масок по способу их ношения дана А. Д. Авдеевым в работе «Маска. Опыт классификации», сборник Музея антропологии и этнографии, т. 17, Л., 1955.*).

Настоящие старинные маски производят впечатление высокой художественности. Даже в том случае, когда перед нами маска с весьма причудливой трактовкой звериной морды, она производит впечатление своей выразительностью: открытый рот, устремленные на зрителя глаза невольно приковывают внимание. Для того чтобы усилить выразительность масок этого типа, художники прибегают к весьма своеобразным приемам. Например, глаза и рот трактованы в виде цилиндров, выступающих вперед с плоской поверхности лица. Нос соединяется со лбом, и надбровные дуги дают тени вокруг глаз. Таким образом лицо получает исключительную выразительность. Маскам, как правило, присущ определенный внутренний ритм; они создаются, так сказать, в определенном «эмоциональном ключе». В последние десятилетия скульптуры и маски в связи с постепенным преодолением восходящих к первобытным временам верований и обычаев теряют свой магический и религиозный характер.

Во все большей степени они производятся на рынок для заезжих и местных любителей искусства. Культура их исполнения, естественно, при этом падает. Формы африканского искусства, непосредственно связанные с миром колдовства и первобытных религиозных представлений, неизбежно исчезают по мере развития Экономики и роста самосознания африканских народов.

Но замечательные самобытные традиции художественного ремесла, необычайное чувство ритма, экспрессивной выразительности, мастерство композиции, накопленные народом в условиях первобытно-общинного или раннеклассового искусства, не исчезнут. Они будут творчески, новаторски переработаны, преобразены и поставлены на службу складывающимся национальным культурам освобождающихся от ига колониализма народов Африки.

Искусство Австралии и Океании.

В. Кабо

Искусство Австралии и Океании — это искусство народов, населяющих австралийский материк и острова Тихого океана. До недавнего времени они стояли на разных ступенях развития доклассового общества. Аборигены Австралии к моменту появления европейцев в 17—18 вв. являлись охотниками и собирателями, сохранившими архаичные особенности первобытно-общинного строя и

мировоззрения (тотемизм, магия). Население Новой Гвинеи и Меланезии — примитивные земледельцы — жили в условиях развитого родового строя, что и нашло свое отражение в

религиозных верованиях и искусстве (культ родовых предков, многочисленные их изображения).

Племена Полинезии и Микронезии в своем общественном развитии достигли стадии разложения первобытно-общинных отношений и зарождения общественных классов и государства. Это нашло отражение как в культе (возникновение развитых мифологических систем и пантеона великих богов), так и в искусстве. Для их культуры и искусства характерно зарождение монументального зодчества, зачатки более сложных сюжетных композиций в скульптуре и орнаменте, высокие технические достижения в обработке дерева и камня, расцвет художественных ремесел с, присущими им традициями и, наконец, наметившийся переход от первобытной пиктографии к иероглифическому письму.

Произведения искусства народов Австралии и Океании нередко еще связаны с первобытной магией и создаются как неотъемлемая составная часть сложной системы колдовских обрядов.

Художественная деятельность народов Полинезии, Микронезии и в особенности Австралии и Меланезии протекала в условиях начальной стадии разделения общественного труда, выделения ремесел, земледелия. Искусство, религия, наука были еще синкретически слиты. Поскольку разделение на умственный и физический труд в Австралии отсутствовало, а в Полинезии и Меланезии только еще намечалось, многие, хотя и не все, произведения искусства создавались лишь ради их действительной или воображаемой практической пользы. Однако выполнение посредством произведений искусства этих магических, колдовских функций в действительности основывалось на чувственно-образном, то есть художественном, характере искусства, на том факте, что оно чувственно-наглядно, то есть, по существу, эстетически, воспринималось членами племени.



В действительности потребность в эстетическом отражении и освоении мира, стихийное чувство эстетической выразительности человеческого труда находит свое воплощение во всем, что выходит из рук первобытных работников-творцов. Поэтому их изделия, в том числе бытовые, производят и на зрителя, воспитанного на традициях искусства нового времени, такое сильное и глубокое эстетическое впечатление (*Знаменитый русский*

путешественник и этнограф Миклухо-Маклай классифицировал искусство папуасов Новой Гвинеи следующим образом:

- 1. Орнаменты в собственном смысле слова, которые вырезаются или рисуются ради ННІ самих и представляют только украшение, то есть творческая деятельность, неразрывно связанная с выявлением эстетической ценности вещей, созданных и украшенных человеком.*
- 2. Орнаменты и рисунки, представляющие зачатки образного картинного или идеографического письма, пиктографии, то есть искусство как мнемоническое средство передачи сведений, мыслей.*
- 3. Орнаменты, рисунки и скульптуры, связанные с религиозными идеями.*

(См. его работы «Этнологические заметки о папуасах берега Маклая» и «Следы искусства у папуасов берега Маклая на Новой Гвинее», Собр. соч., т. III, часть первая, М.—Л., 1951.).

В целом, хотя в искусстве Полинезии и Микронезии, в отличие от Австралии и Новой Гвинеи, и зарождаются более развитые формы художественного творчества, все же основные эстетические достижения народов как Австралии, так и Океании относятся к сфере художественного орнамента и декоративного искусства, поражающих своей необычайной экспрессией, богатством фантазии, разнообразием ритмов, мастерством исполнения.

Искусство Австралии.

Искусство племен, населяющих австралийский континент, разделяется на ряд обладающих своими специфическими особенностями направлений или школ, сложившихся в ходе многовековой истории первоначального заселения континента. Основные типы художественного творчества австралийцев можно разделить на две большие группы: искусство, несущее в себе черты реалистической изобразительности, и искусство условно-геометрическое. Образцы искусства первого типа создавались главным образом племенами, населяющими окраины континента: на востоке (наиболее известные — в районе Сиднея), северо-западе и севере (в Арнхем-ленде). Это прежде всего многочисленные изображения на скалах и в пещерах. Петроглифы, то есть наскальные изображения, Южной и Восточной Австралии имеют, как предполагают, большую древность.

Антропоморфные, то есть человеческие, изображения в пещерах северо-западной Австралии, так называемые ванджина, ассоциировались аборигенами с дождем и его магическим вызыванием, с мифической змеей — радугой, с размножением человеческого рода и животных. Во время засухи аборигены обновляли эти рисунки, чтобы вызвать дождь, а также чтобы души нерожденных детей покинули тело змеи — радуги — и воплотились в человеческие существа.

Нередко реалистические по своему характеру изображения посвящены явлениям повседневной жизни. Часто рисуются животные — объекты охоты. На островах залива

Карпентария на стенах пещер изображены сидящие в лодках люди, вооруженные гарпунами и охотящиеся на рыб, черепах и других морских животных.

В Арnhemленде искусство аборигенов расцвело наиболее ярко и дало наивысшие достижения в двух формах: живописи в пещерах и укрытиях под скалами и рисунках на коре. Наиболее интересные и красочные наскальные рисунки находятся в западной части Арnhemленда. Они двух типов: к первому типу относятся выполненные в более или менее далеком прошлом наскальные изображения, созданные, по поверью современных поколений, таинственными существами. Искусство Это отличается острым чувством динамики, лаконической выразительностью штриха, великолепной характерностью в передаче движения. Одноцветные, нанесенные на скалу тонкими линиями рисунки изображают людей всегда в движении — мужчины бегут, сражаются, бросают копья (илл. 372) или играют на музыкальных инструментах, а женщины несут сосуды для пищи или участвуют в плясках. Наскальная живопись Арnhemленда по своей своеобразной жизненности, художественным достоинствам и разнообразию сюжетов стоит очень высоко. Она близка искусству бушменов Африки, и ее превосходит только искусство европейского верхнего палеолита, в котором впервые была применена пластически объемная передача изображения.

Другой тип живописи — это многоцветные статичные изображения (некоторые из них сделаны еще на памяти нынешнего поколения) зверей, птиц, рыб и пресмыкающихся, изредка людей, в так называемом стиле «рентгеновских снимков» — когда на рисунке видны внутренние органы наряду с внешними деталями (илл. 373).

Почти все прибрежные племена Арnhemленда с незапамятных времен рисовали на листах коры (илл. 375, 3). Это древнее искусство в прошлом практиковалось и в других районах Австралии и в Тасмании. В живописи на коре также встречаются рисунки в стиле «рентгеновских снимков», имеющие вид примитивных анатомических схем: кроме наружных органов изображены и внутренние — позвоночник, сердце, пищевод (*Помимо Австралии стиль «рентгеновских снимков» встречается в Меланезии, северозападной Америке, у некоторых народов Сибири.*).

Художник, создавая такие образы, стремился к наглядному воспроизведению всей совокупности своих знаний о предмете изображения, например о животном, являющемся объектом охоты.

Однако следует учитывать, что произведение искусства чаще всего создавалось не ради его собственно эстетической ценности, а в качестве необходимого Элемента того или иного магического действия, обеспечивающего успех охоты. Поэтому основная ценность изображения, с точки зрения художника и всего племени в целом, определялась не столько живым воплощением облика животного, передачей его характерных типических повадок в живом непосредственно созерцаемом образе, сколько фиксацией всех тех примет и свойств, которые присущи анатомическому строению (включая внутреннее строение) именно данной породы животного.

Важно было максимально отождествить изображение двойника с самим зверем, чтобы повысить эффективность колдовства, обеспечивающего успех охоты.

В смысле реалистической цельности образа такое произведение безусловно проигрывало по сравнению с более древними изображениями; вместе с тем оно отражало факт роста интереса первобытного охотника к внутреннему строению животных. Своими Элементарными средствами и наивно условными приемами это искусство стремится

выразить все то, что абориген знает об отдельных явлениях жизни. Так, рисуя животных, он желал объективно передать в рисунке не только его внешний вид, но и его внутреннюю структуру — в той мере, в какой она ему известна. Поэтому к его рисункам можно подходить как к наглядным свидетелям его зачаточных научных познаний о явлениях природы, в том числе анатомии животных. В «рентгеновском» стиле рисуются главным образом животные, употребляемые в пищу, анатомическая структура которых более или менее известна. С человеческим скелетом аборигены Арnhemленда были знакомы по погребальному ритуалу; мифические же существа изображались ими по аналогии с человеческими. Помимо живописи на скалах и коре у аборигенов северо-восточного Арnhemленда получила развитие круглая деревянная антропоморфная скульптура, нетипичная для остальной Австралии, но близкая по типу антропоморфной скульптуре Новой Гвинеи и Меланезии.

В центральных областях Австралии, а также на западе и востоке преобладали различные стили условного геометрического искусства. В юго-восточной Австралии основным геометрическим мотивом являлись концентрический ромб, ритмически повторяющийся на поверхности деревянного изделия, а в западной Австралии — зигзаг, меандр и другие мотивы, родственные юго-восточным настолько, что их можно объединить в одну группу, условно обозначаемую стилем «концентрических четырехугольников», в отличие от центральноавстралийского стиля, который можно определить как стиль «концентрических окружностей» (наряду с которыми широко применяются также спирали и полуокружности). Первый стиль хорошо представлен в резьбе на щитах и копьеметалках, а второй — на чурингах (деревянных священных предметах). В орнаментах западной Австралии часто применяется также и мотив лабиринта. Он же встречается и в резьбе на древесных стволах — так называемых дендроглифах — в Новом Южном Уэльсе. Данные изображения обычно связывались с обрядами посвящения или погребальным ритуалом.

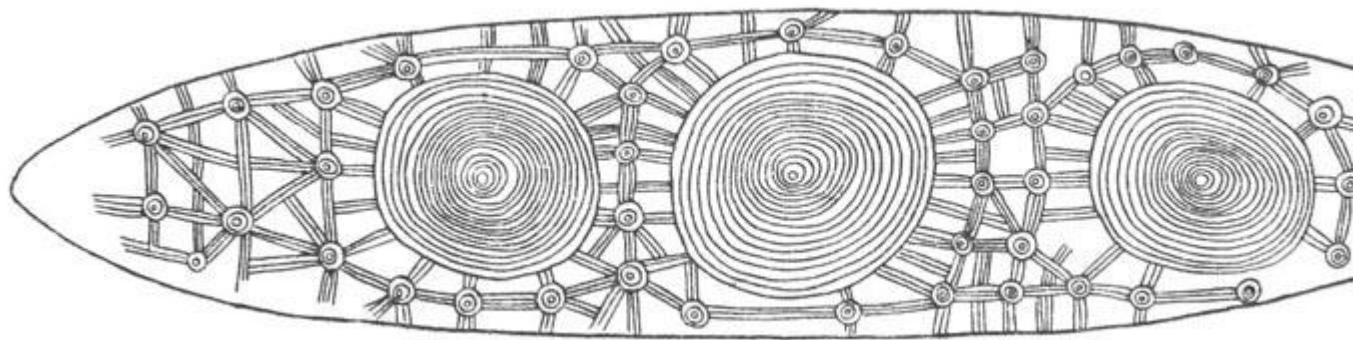


Рисунок на чуринге.

Характерная черта австралийского условного искусства — его символизм и множественное значение, которое может иметь один и тот же традиционный мотив, помещенный в разных комбинациях. Такой комбинацией знаков излагаются целые истории, происшедшие с тотемическими предками в далекие, легендарные времена. Эти изображения граничат с пиктографией — начальной изобразительно-символической стадией развития письма. Символика цветов в искусстве австралийцев является тоже своего рода языком, условным средством передачи идей или психологических состояний. Связь между условным мотивом и явлением природы носит чаще всего традиционный характер и не только существует в сознании мастера, но и входит в совокупность часто фантастических представлений, которые характерны для всех членов данного племени.

Однако в ряде случаев создатель соответствующего орнамента произвольно меняет символические Значения того или иного знака, как бы уславливаясь о его новом смысле.

Искусство Новой Гвинеи и Меланезии.

Подобно австралийскому, искусство папуасов Новой Гвинеи, второго по величине острова мира, очень многообразно, и каждой художественно-этнографической области острова свойственны особые характерные черты, свой специфический стиль и техника, свои типы изделий и орнамента. Вместе с тем материальная культура ряда племен папуасов стоит на несколько более высоком уровне развития, чем у австралийцев. Орудия труда и оружие папуасов являются предметами весьма высокого по своему эстетическому уровню художественного ремесла — таковы резные топоры, щиты, палицы, стрелы с тонко вырезанными наконечниками. Все это свидетельствует о художественном даровании, вкусе и подлинном мастерстве. Необычайно разнообразна резьба на древках деревянных копий, изделиях из бамбука, браслетах из черепахи, сосудах из кокоса, деревянных барабанах, скамейках-подголовниках, ритуальных жезлах, вращательных дощечках-гуделках, деревянных мужских поясах. Вариации в деталях орнамента поистине бесконечны и открывают широкий простор творческой фантазии мастера. И все это создавалось людьми, вооруженными только каменными, костяными, раковинными орудиями. Новую Гвинею можно рассматривать также и как один из наиболее выдающихся центров изготовления примитивной деревянной скульптуры (илл. 377).

Большое научное значение имело открытие Миклухо-Маклаем и другими исследователями наличия у папуасов примитивной пиктографии и мемориального, то есть служащего целям запоминания, искусства. Многие рисунки папуасов представляли собой не только и не столько предназначенные для художественного восприятия произведения, сколько зачатки идеографической письменности. Ирм помощи рисунков человек «хотел выразить свою мысль, изобразить какой-нибудь факт. Эти фигуры не служат уже простым орнаментом, а имеют абстрактное Значение»(Н. Н. Миклухо-Маклай, *Собр. соч., т. I, стр. 235.*).

Таким образом, художественная деятельность у многих бесписьменных народов выполняет чрезвычайно важную для коллектива функцию общения, хранения и передачи опыта, знания.

Значительное место в искусстве Новой Гвинеи занимают произведения, связанные с культом и складывающимся религиозным ритуалом. Таковы, в частности, деревянные, реже глиняные антропоморфные скульптуры, которые на Берегу Маклая назывались телумами. Здесь искусство тесно соприкасается с культом мертвых. Это наглядно выражено в одном из типов таких фигур — корварах северо-западной Новой Гвинеи, где скульптура, изображающая сидящую человеческую фигуру, служила вместилищем для человеческого черепа (а следовательно, как верили папуасы, и души человека). В орнаментации, украшающей корвары, заметно влияние искусства Индонезии. Различные виды антропоморфных изображений играли, по-видимому, определенную роль в культе мертвых. Некоторые исследователи полагали, что эти фигуры представляют собой изображения наиболее почитаемых предков, может быть, родовых старейшин или деревенских вождей. Образ человека получает в телумах подчас необычайно фантастическую трактовку(Один из таких телумов описывает Миклухо-Маклай. Это

было изображение человеческой фигуры с головой крокодила, на которой помещалась черепаха.). В какой-то мере сплетение в них человеческих и звериных мотивов связано с традициями тотемизма. Возможно, что некоторые из таких фигур свидетельствуют о каких-то древних мифах и формах религиозного мировоззрения. Телумы, как и маски, отличаются большой экспрессией и драматизмом, нередко приобретающими гротескный характер. Обычно антропоморфные скульптуры находились в мужских домах, куда имели право входить только мужчины и где они совершали обряды. Здесь пометались и другие ритуальные предметы — например, церемониальные щиты, которые в области залива Папуа называются квои. Как на этих щитах, так и на многих других ритуальных и бытовых предметах залива Папуа изображалось стилизованное до приближения к орнаменту человеческое лицо, его основные элементы — глаза, нос и угрожающе раскрытый треугольный рот. Такие лики украшают преимущественно предметы мужского обихода — пояса, оружие, ритуальные предметы из мужских домов и т. д. По-видимому, такой лик являлся апотропеем — символом, устрашающим женщин, детей и всех не посвященных в тайную мужскую жизнь. Поэтому такие изображения связаны на Новой Гвинее с мужскими домами, а в Меланезии — с мужскими союзами.

Круглая скульптура наибольшее развитие получила в долинах рек Сепик и Раму, где важную роль играет верование в «душу-птицу». Отсюда широкая распространенность стилизованных изображений птиц, антропоморфных фигур и масок с длинными птичьими клювами. С культом предков (порождающим, в частности, такие новые формы скульптуры, как обмазанные глиной и раскрашенные человеческие черепа) связано и зарождение наивно портретных тенденций в трактовке деревянных скульптур. Душа предка должна была по той или другой примете сходства отличать свое вместилище. Наиболее интересны фигуры предка в сочетании с сиденьем, вырезанные из одного куска дерева, известные только в бассейне р. Сепик. Обычно фигура предка помещается на край сиденья или поддерживает его. Это делается для того, чтобы севший на него живой потомок вступил в тесный контакт с духом предка и воспринял его благотворное влияние. Уровень резьбы по дереву, характерный для культуры Новой Гвинеи, наиболее ярко раскрывается в своеобразном орнаментальном стиле области Массим и островов Тробриан. Вся поверхность деревянных изделий здесь щедро покрывается криволинейным орнаментом из ритмично повторяющихся спиралей, завитков и волнистых линий.

Во многих местах Новой Гвинеи обнаружены вырезанные из камня сосуды и каменные скульптуры небольшого размера, изображающие птиц и людей. Современное население не делает их и не знает ничего об их происхождении. Такие же предметы были найдены в Меланезии, в архипелаге Бисмарка. Неизвестно, были ли они сделаны предками современных племен или каким-то исчезнувшим народом. Папуасы приписывают их изготовление легендарному мифическому народу, изобретателю многих культурных благ. Не вполне ясно и происхождение петроглифов, обнаруженных во многих местах Новой Гвинеи. Некоторые из них, вероятно, сделаны предками современных папуасов. Здесь можно увидеть воинов со щитами и луками, одетых так же, как одеваются нынешние папуасы, готовясь к церемониальным пляскам. Наскальные изображения в других районах, по мнению некоторых исследователей, имеют большую давность. С новогвинейскими имеют много общего петроглифы Меланезии, например Новой Каледонии.

Острова Меланезии — некоторые из них группируются в большие архипелаги — населяют, как и Новую Гвинею, темнокожие негроиды, отличные от своих соседей на востоке, более светлых полинезийцев. Наряду со сходством многих элементов культуры этих двух народов имеются и контрасты, которые в области искусства проявились, например, в том, что круглая скульптура полинезийцев никогда не бывает окрашена, тогда

как скульптура меланезийцев очень часто многоцветно и ярко раскрашивается. Другое различие заключается в том, что для Полинезии не характерны маски, тогда как в искусстве меланезийцев они занимают значительное место и отличаются большой выразительностью. В целом по уровню развития и своему общему характеру культура и искусство Меланезии ближе к искусству Новой Гвинеи.

Наибольшего развития пластическое искусство меланезийцев достигло на архипелаге Бисмарка, особенно на острове Новая Ирландия. В значительной мере оно связано здесь с культом мертвых. На юге острова в память умерших делаются из мела статуэтки, которые через некоторое время уничтожаются. В центральны* областях острова в память знаменитых вождей делаются большие деревянные культовые статуи — ули. На головах у них убор, напоминающий шлем с высоким гребнем. Другая их характерная черта — сочетание в каждой фигуре примет мужского и женского пола. Третья — яркая раскраска.

Северная Новая Ирландия известна своими маланганами(*Название ежегодного праздника в честь мертвых предков и связанных с этим культом сложных скульптурно-орнаментальных композиций. Кроме культа предков такие маланганы создаются в честь Солнца и Луны.*)(илл. 378, 379 6). Вместе с масками (илл. 379 а) они хранятся в специальных хижинах. Ежегодные продолжительные драматизированные обряды-представления, иногда приуроченные ко времени созревания и уборки урожая, с участием танцоров в огромных масках — характерная черта меланезийской и папуасской культуры. Формы и размеры масок разнообразны, и каждый вид их имеет особое название. У племени байнинг маски символически представляют мужских и женских предков и напоминают головы птиц с раскрытыми клювами. В особых случаях создаются огромные куполообразные маски, которые скрывают под собой несколько человек.

В орнаменте меланезийцев очень часто встречаем как стилизованное человеческое лицо, так и один его элемент — глаза. Происхождение этого мотива, возможно, имеет магическую основу. Он известен в некоторых неолитических культурах, у эскимосов, у северо-западных индейцев. Меланезийцы дают своим орнаментам условные наименования часто по их сходству с каким-нибудь предметом и иногда и без всякого внешнего соответствия с предметом. Каждый орнамент, даже отдельный его контур, на архипелаге Бисмарка носит название какого-нибудь определенного предмета: животного, растения, части человеческого тела, украшения или изделия, явления природы и т. д. Лишь глубокое изучение этих мотивов могло бы вскрыть их первоначальное значение. Как и в Австралии, некоторые виды орнамента имеют право рисовать только лица, прошедшие обряды инициации, то есть посвященные в полноправных взрослых мужчин.

На Соломоновых островах существуют два типа деревянной скульптуры: на северных островах архипелага она покрывается полихромией росписью (илл. 380, 381), тогда как на юге архипелага она окрашивается в черный цвет и украшается инкрустацией из перламутра, которая выглядит на черном фоне очень эффектно. На Новых Гебридах часто объединяются в одном предмете статуя предка и музыкальный инструмент — вертикальный барабан с выдолбленным желобом; звук барабана как бы передает голос предка.

Искусство Полинезии и Микронезии.

Полинезийцы создали в Океании наиболее богатую и сложную культуру, связанную с начавшимся переходом от доклассового к ранним формам классового общества. В основе ее высокого материального уровня лежит заметный прогресс в разделении труда, в частности развитое ремесло. Ремесленники-тохунга — это специалисты по строительству лодок, домов, совершению обрядов, в резьбе по дереву или камню, в татуировке. Высокая квалификация мастерства отразилась в строительстве жилых домов, общественных зданий — так называемых клубов и амба-ров-патака у маори Новой Зеландии. Все эти здания представляют собой шедевры искусства, поражающие своим эстетическим совершенством. Их носящие монументальный характер фасады и фронтоны, притолоки дверей и рамы окон, стены и потолки, столбы и стропила покрыты замечательным резным и рисованным орнаментом. В нем образ человека переплетается с излюбленным маори криволинейным узором из спиралей и завитков. Входы в дома охраняют полные свирепой экспрессии симметрично расположенные фигуры предков (илл. 383). Рядом с ними иногда изображаются манаиа — демоны с головой морской птицы — фрегата, напоминающие «людей-птиц» острова Пасхи. Культ этой птицы и ее роль в искусстве полинезийцев понятны, если вспомнить, что она помогала им находить новые острова, когда они впервые осваивали пространства Тихого океана.

Непревзойденная техника резьбы развилась на базе еще дометаллических орудий и проникла во все сферы жизни. Так, сквозной резьбой украшались форштевни, горделиво возвышающиеся над носом и кормой маорийских ладей (илл. 382). Изысканная резьба покрывала деревянные ящики для хранения ценных перьев, палицы, топорича и многое другое.

Новозеландский зеленый камень — нефрит — послужил материалом не только для прочных клинков и палиц — мере, но и для резного нагрудного украшения — хеи тики — гротескной фигурки мифического предка. Изготовление такого украшения требовало месяцев упорного труда.

У светложкожих полинезийцев, особенно маори и жителей Маркизских островов, было очень развито искусство татуировки, которая не только украшала тело, но и говорила о происхождении, общественном положении и личных заслугах данного человека. Поэтому в скульптурных портретах умерших людей высокого ранга необходимая в культовых целях портретность условно достигалась точным воспроизведением татуировки лица.

Искусство центральной Полинезии, простирающейся от Тонга до Туамоту, подобно маорийскому, отмечено развитием резьбы по дереву. Тонкий и сложный геометрический орнамент (имеющий иногда значение образного или мнемонического письма) покрывает поверхность церемониальных весел и рукоятей священных топоров островов Кука, палиц и копии Самоа и Тонга.

Повсюду в Полинезии (кроме Новой Зеландии, где употреблялись плетеные гкаи) выделялась и различными приемами покрывалась красочным геометрическим узором тана — материя из внутреннего слоя коры. Благородство рисунка и красок особенно отличало тапу и замечательные плащи и шлемы из алых, черных и золотистых птичьих перьев — парадную одежду людей высшего сословия Гавайских островов. Изготовление таких плащей было делом огромного труда.

Дальнейшее развитие религиозных систем с их многочисленным пантеоном богов породил большое количество стилизованных антропоморфных изображений из камня и

дерева. Так, на Таити и Маркизских островах сохранились от прошлых времен каменные платформы, уставленные изображениями богов с массивными головами характерного стиля — с большими круглыми глазами, широкими крыльями носа, полуоткрытым ртом. Этот тип лица встречается и на больших каменных фигурах (тики) и на ручках плетеных вееров и других изделиях из резной кости.

Наибольшего развития монументальная скульптура достигла на острове Пасхи, и причем в формах, почти не имеющих аналогии в остальной Океании. Монументальная скульптура острова Пасхи (илл. 384), созданная несколько веков тому назад, высекалась из пористого камня в кратере потухшего вулкана Рано Рараку. Многотонные скульптуры па соответствующих приспособлениях волоком доставлялись на побережье. Эти каменные изваяния (моаи) воздвигались в память племенных вождей, выдающихся людей (причем некоторые изображали женщин). Их исполнение отличается своеобразным мастерством. Статуи ставились на каменных платформах (аху), а на головы им водружались цилиндры из красного туфа. Чертам их лиц, особенно твердо сжатым губам, придано выражение сдержанной силы. Глубоко сидящими глазами они напряженно вглядываются в расстилающийся перед ними океан. Островитянами создавались и небольшие деревянные статуэтки (из дерева торомиро). Они были нескольких видов: фигуры с выступающими ребрами и длинными ушами, может быть, изображения предков (моаи кавакава), плоские женские фигурки (моаи паапаа), «человек-птица», излюбленный герой местной мифологии (тангата ману) и другие.

Недавние открытия показали, что создание произведений искусства в духе старых традиций продолжалось до последних лет. Оно проявляется в изготовлении небольших скульптур двух типов, как деревянных, так и каменных; последние недавно обнаружены экспедицией Т. Хейердала в родовых пещерах-тайниках. Барельефы и петроглифы, изображающие преимущественно человека-птицу с головой фрегата, можно увидеть высеченными и на скалах острова.

Островитяне Пасхи создали письменность, в которой было несколько сот устоявшихся знаков. Пиктография (зарождение которой относится к глубокой древности, а развитие прослеживается на других островах Полинезии) здесь уже переросла в более высокую форму иероглифического письма.

Пластику Микронезии по сравнению с полинезийской отличает значительно более сдержанная, менее эмоциональная манера. Траптовка тела, как правило, носит упрощенный, схематичный характер.

На встровах Полинезии сохранились так называемые циклопические постройки. К ним относятся храмовые сооружения из каменных глыб, например храм-пирамида Махаиатеа, руины храма на атолле Темое. Циклопические постройки Гавайских островов (их сооружение современное население приписывает древнему народу менехуне — первым насельникам островов) представляют собой близкие к сооружениям центральной Полинезии террасы с приподнятыми площадками, обрамленные каменными столбами, и храмы, огражденные стенами, сложенными из камня. На острове Тонгатабу (на архипелаге Тонга) из обработанных плит кораллового известняка была сооружена гробница в три яруса для верховных вождей.

Особенно много нерешенных вопросов науки связано со знаменитыми руинами города Наиматол — «Венеции Тихого океана», воздвигнутого в Микронезии на острове Понапе. Грандиозные постройки этого города, проникнутые духом простой и грубой монументальности, часто вырастающие прямо из воды, сложены из базальтовых глыб и

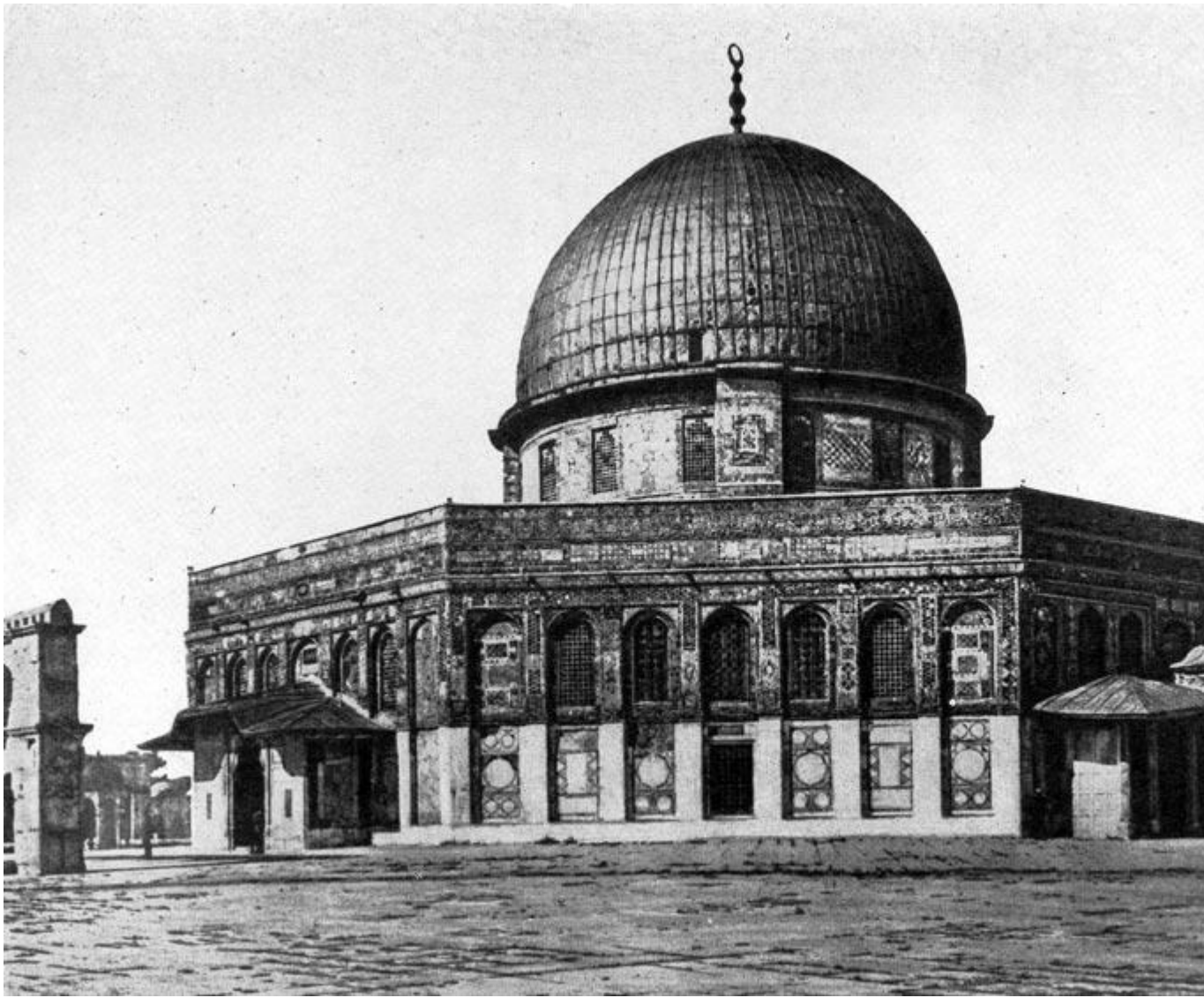
свидетельствуют о высокой строительной технике и развитом общественном строе предков островитян Океании.

Иллюстрации. Пояснения к иллюстрациям.

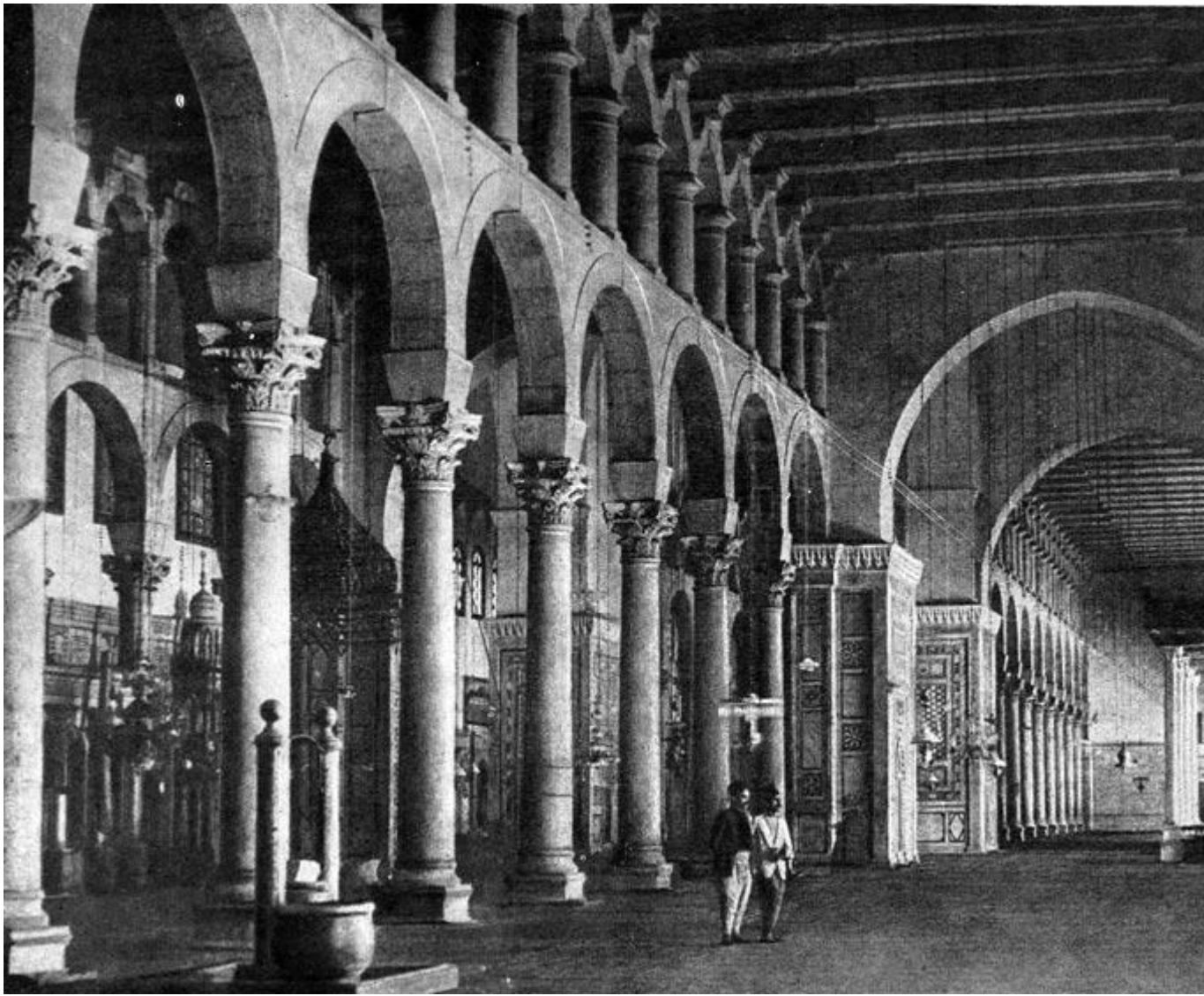
Искусство Сирии, Палестины, Ирака



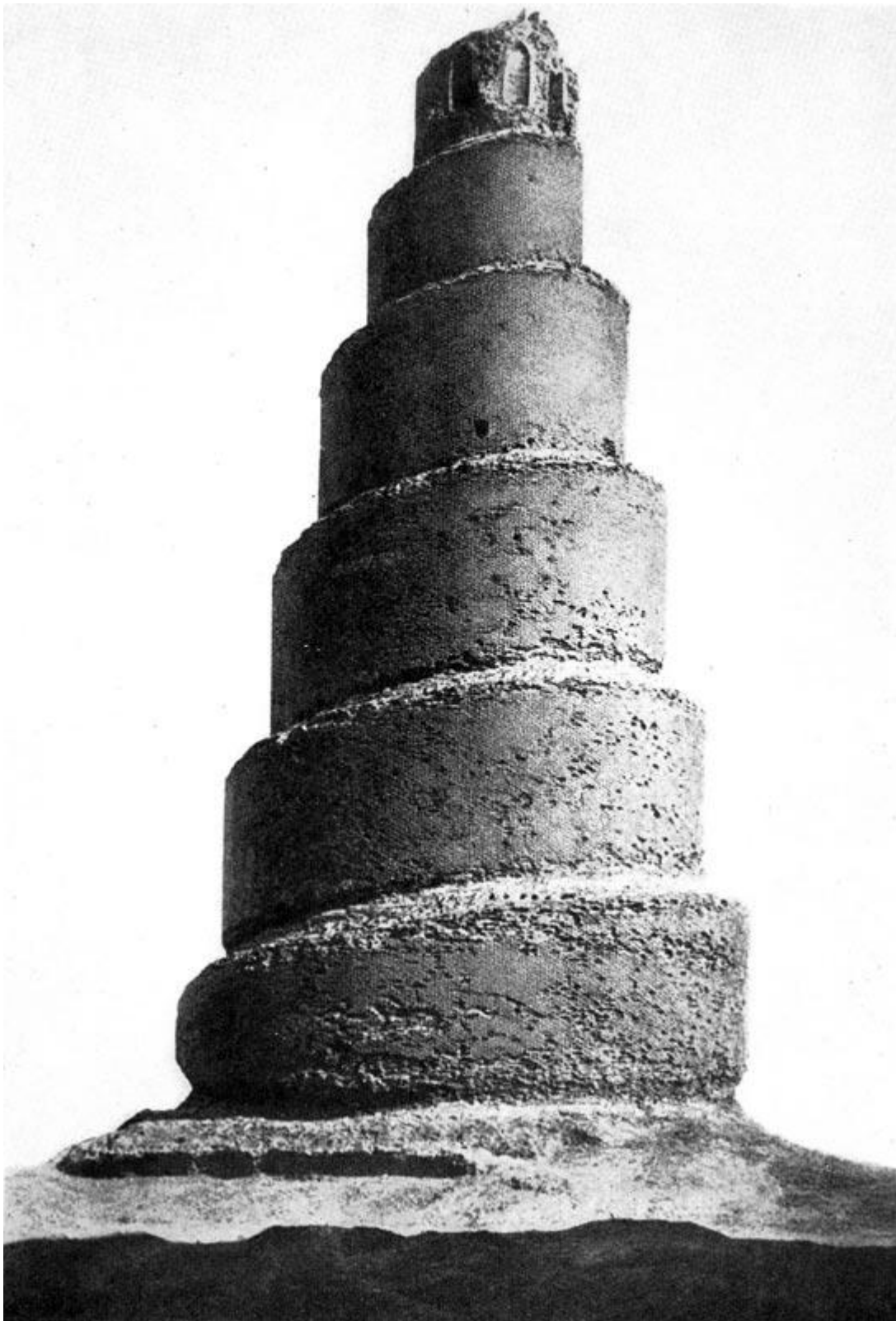
1. Фриз фасада замка Мшатта. Резьба по камню. Фрагмент. 1-я половина 8 в. Берлин, Государственный музей.



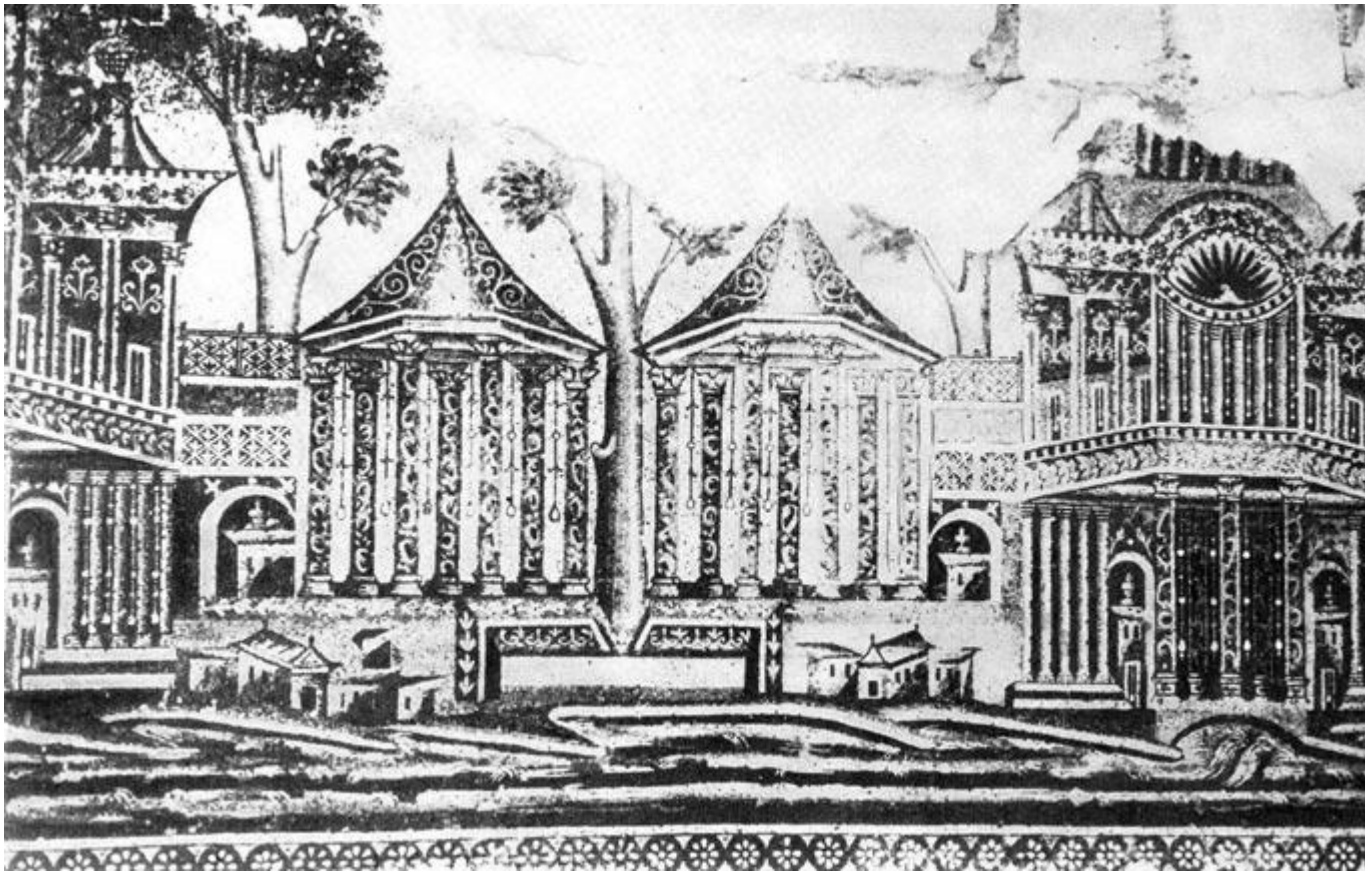
2. Мечеть скалы (Куббат ас-Сахра) в Иерусалиме. 687-691 гг. Реставрация и частичные переделки в 12 и 16 вв.



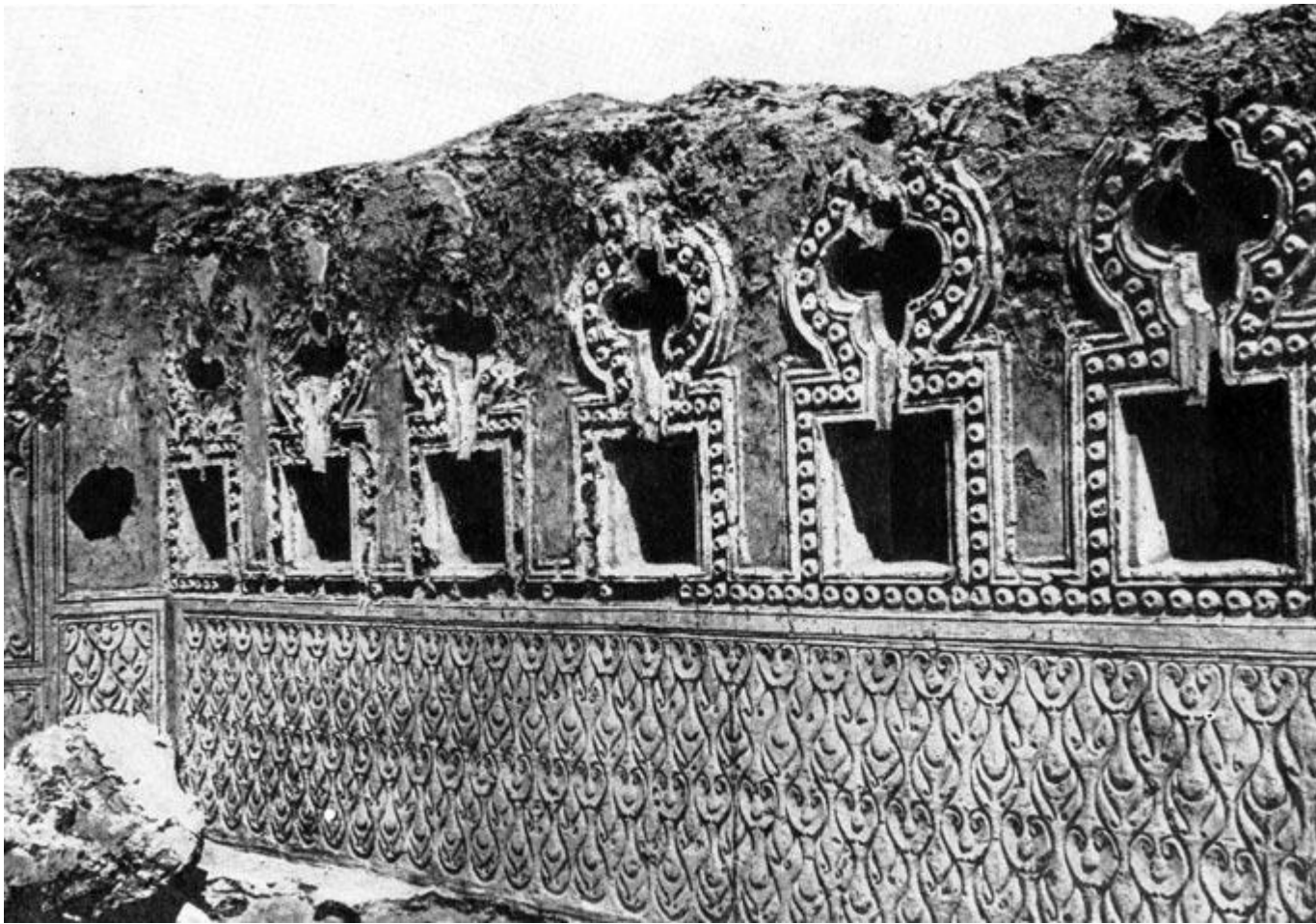
3. Мечеть Омейядов в Дамаске. 705-715 гг. Неоднократно реставрировалась. Внутренний вид.



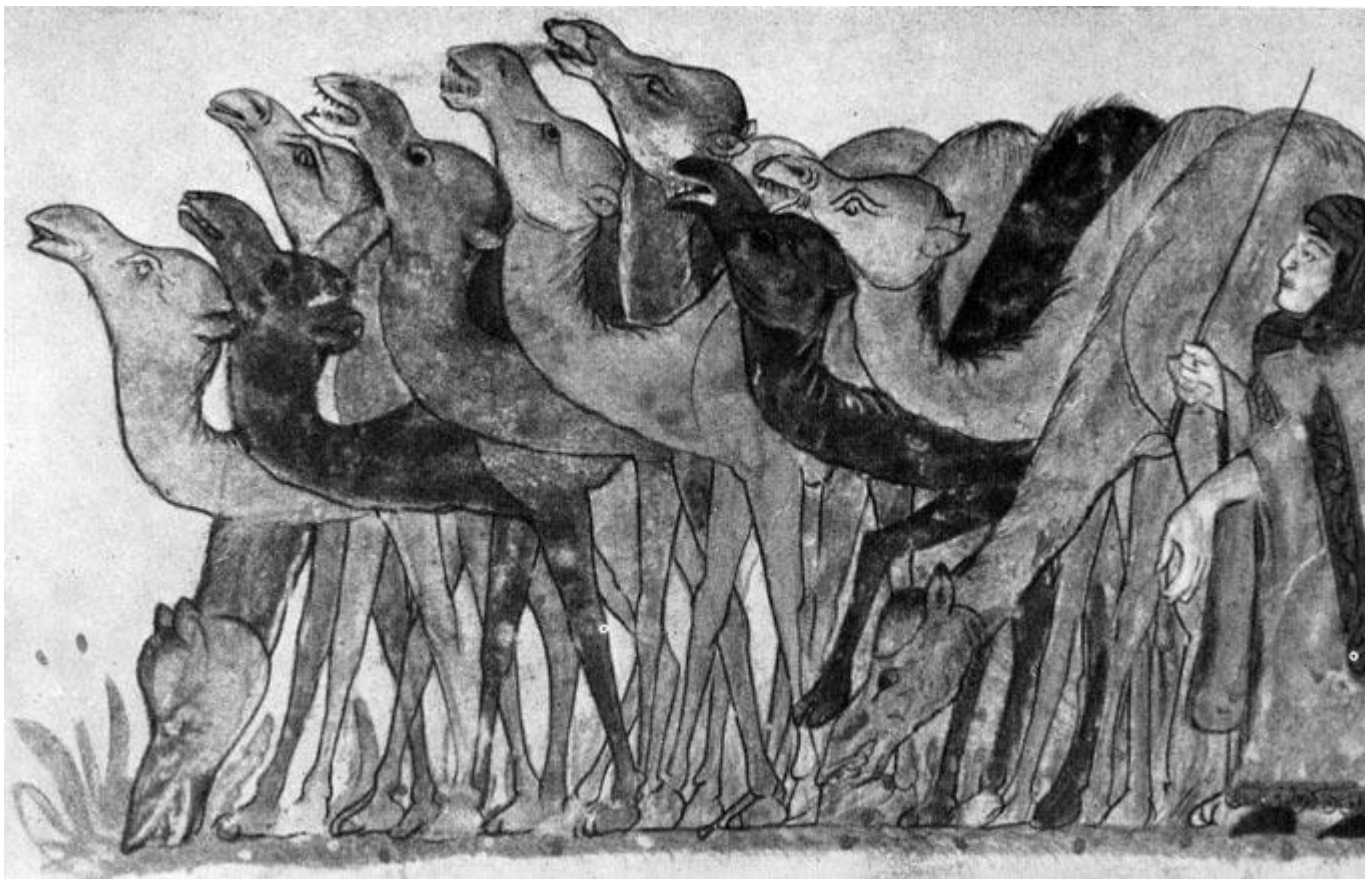
4. Мальвия - минарет мечети Мутаваккиля в Самарре. Середина 9 в.



5 а. Архитектурный пейзаж. Мозаика мечети Омейядов в Дамаске. Начало 8 в.



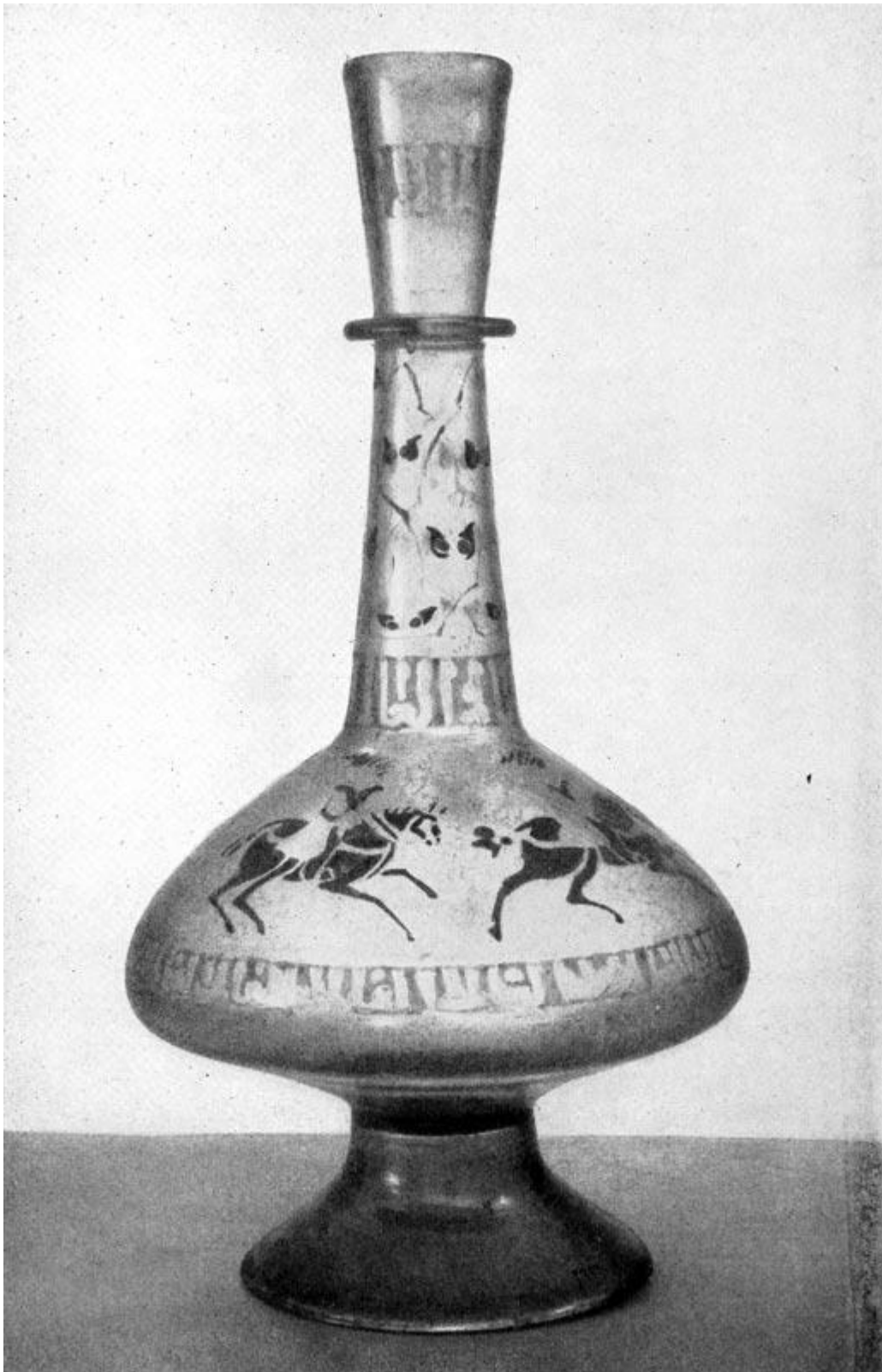
5 б. Резьба по стуку на стенах дворца в Самарре. 9 в.



б а. Яхья ибн Махмуд. Караван верблюдов. Миниатюра из рукописи «Макамы» ал-Харири. 1237 г. Париж, Национальная библиотека.



6 6. Три возраста. Роспись потолка в Кусейр-Амре. 1-я половина 8 в.



7. Стекланный сосуд с росписью цветными эмалями. Сирия. 13 в. Ленинград, Государственный Эрмитаж.

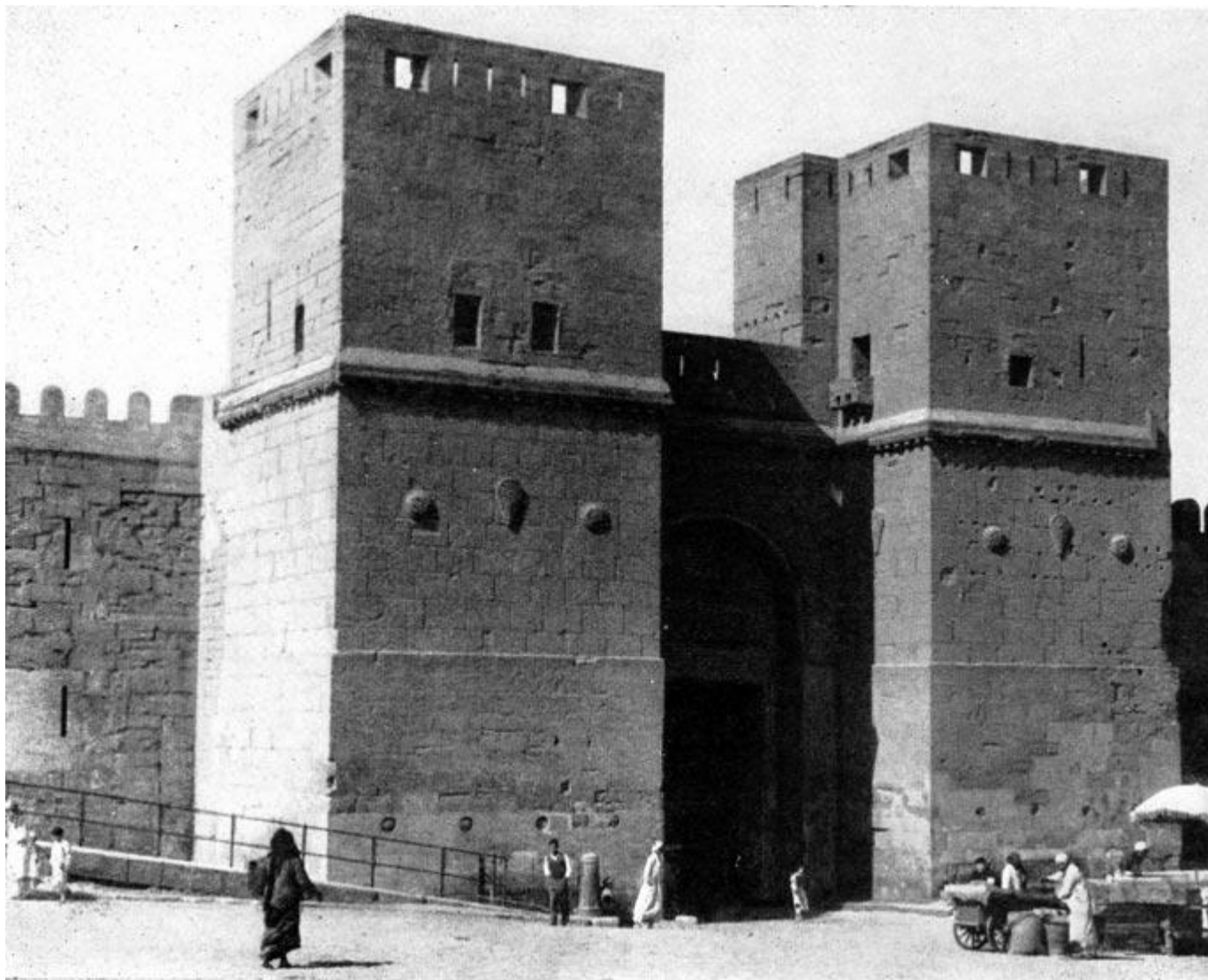


8. Яхья ибн Махмуд. Праздничное шествие. Миниатюра из рукописи «Макамы» ал-Харири. 1237 г. Париж. Национальная библиотека.



9. Стекланная лампада с росписью цветными эмалями. Сирия. 14 в. Лондон, Британский музей.

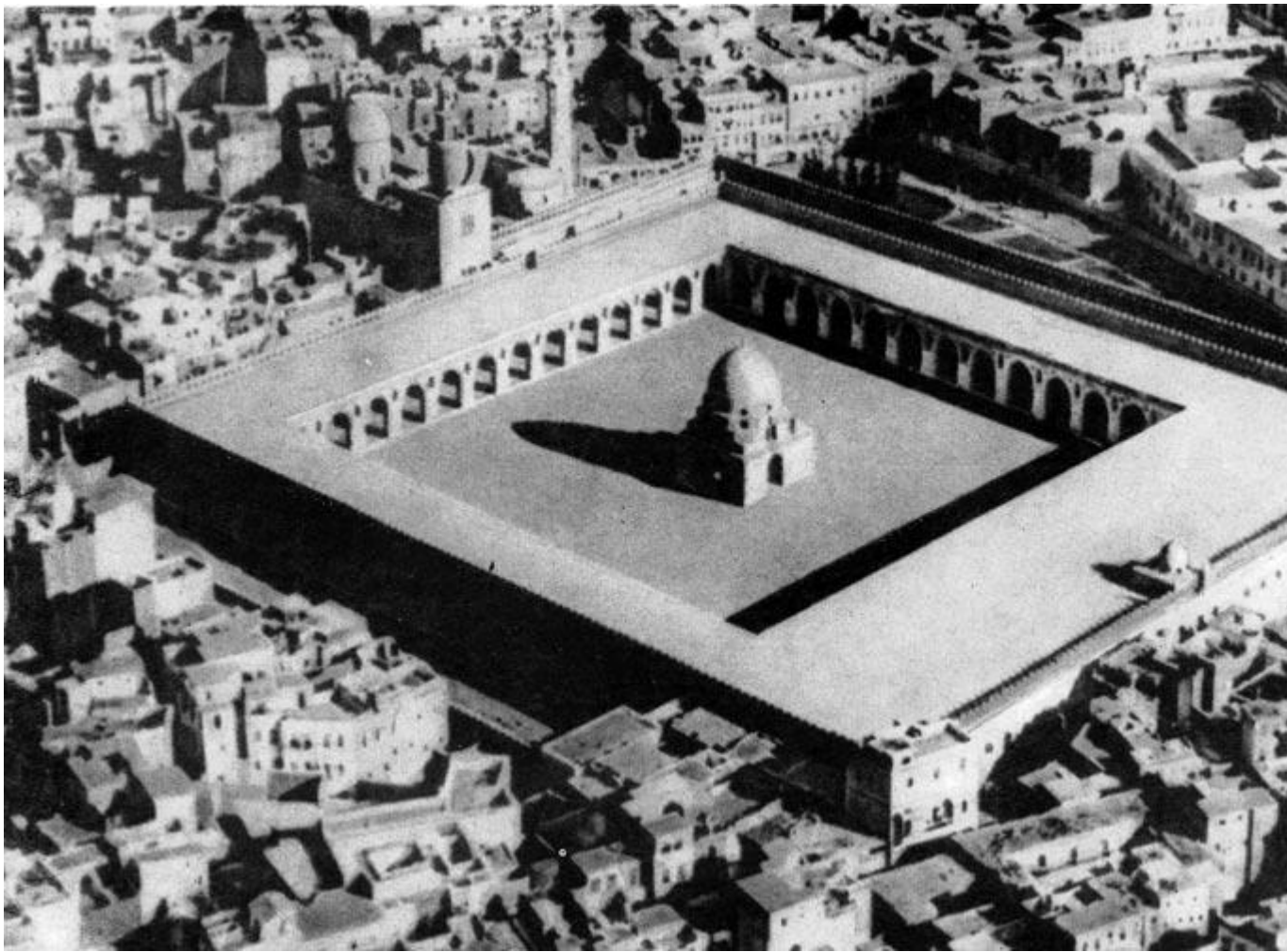
Искусство Египта



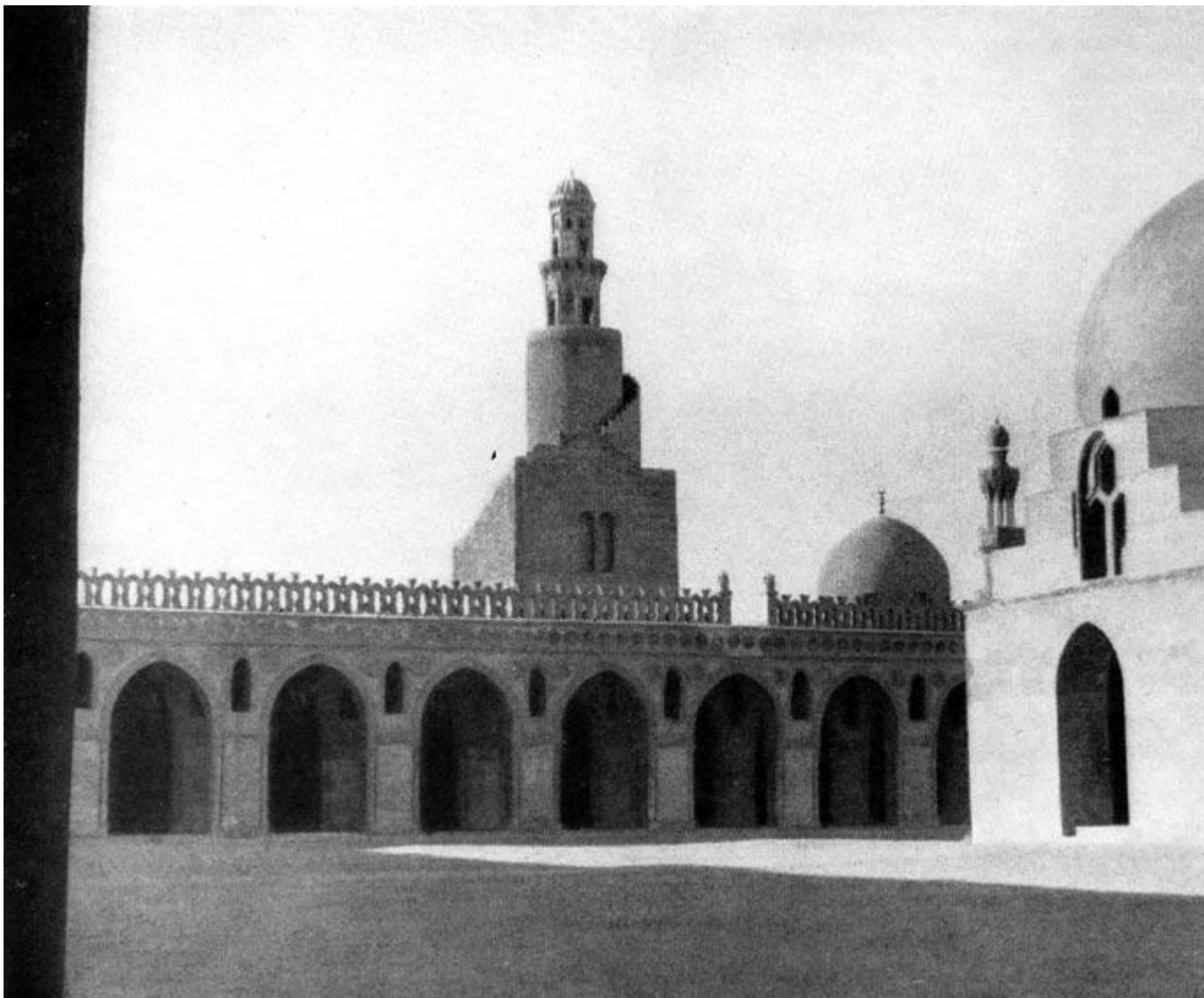
10. Баб ан-Наср - городские ворота Каира 1087-1092 гг.



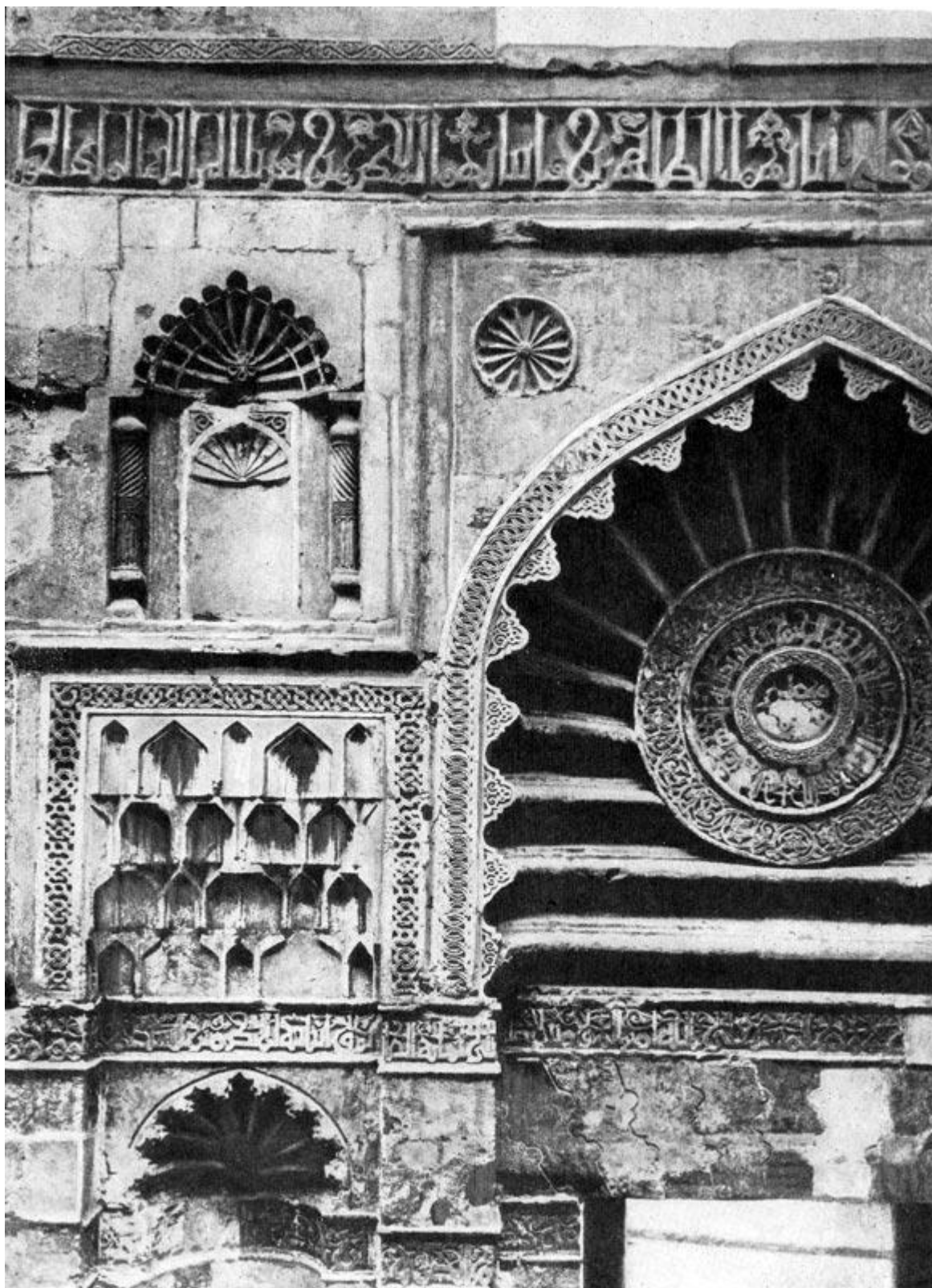
11. Мечеть Амра в Каире. Была основана в 641 г. Расширялась и перестраивалась в основном в 9-14 вв. Внутренний вид.



12. Мечеть Ибн Тулуна в Каире. 876-879 гг. Общий вид. Аэрофотосъемка.



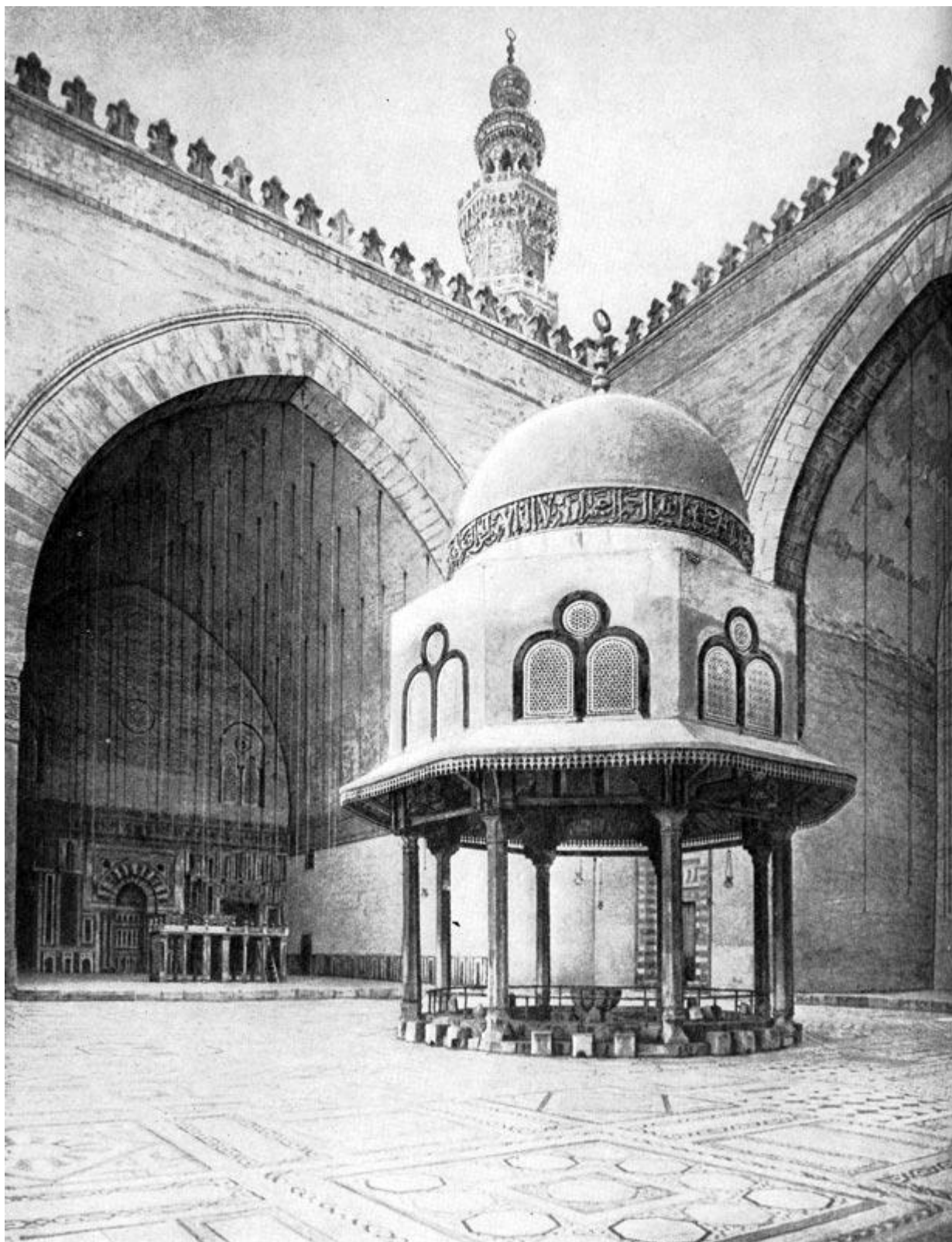
13. Мечеть Ибн Тулуна в Каире. Двор. Минарет и купол над бассейном в центре двора построены в конце 13 в.



14. Мечеть ал-Акмар в Каире. 1125 г. Фрагмент фасада.



15. Мечеть ал-Азхар в Каире. 970-972 гг.Расширялась и достраивалась главным образом в 11-16 вв. Двор.



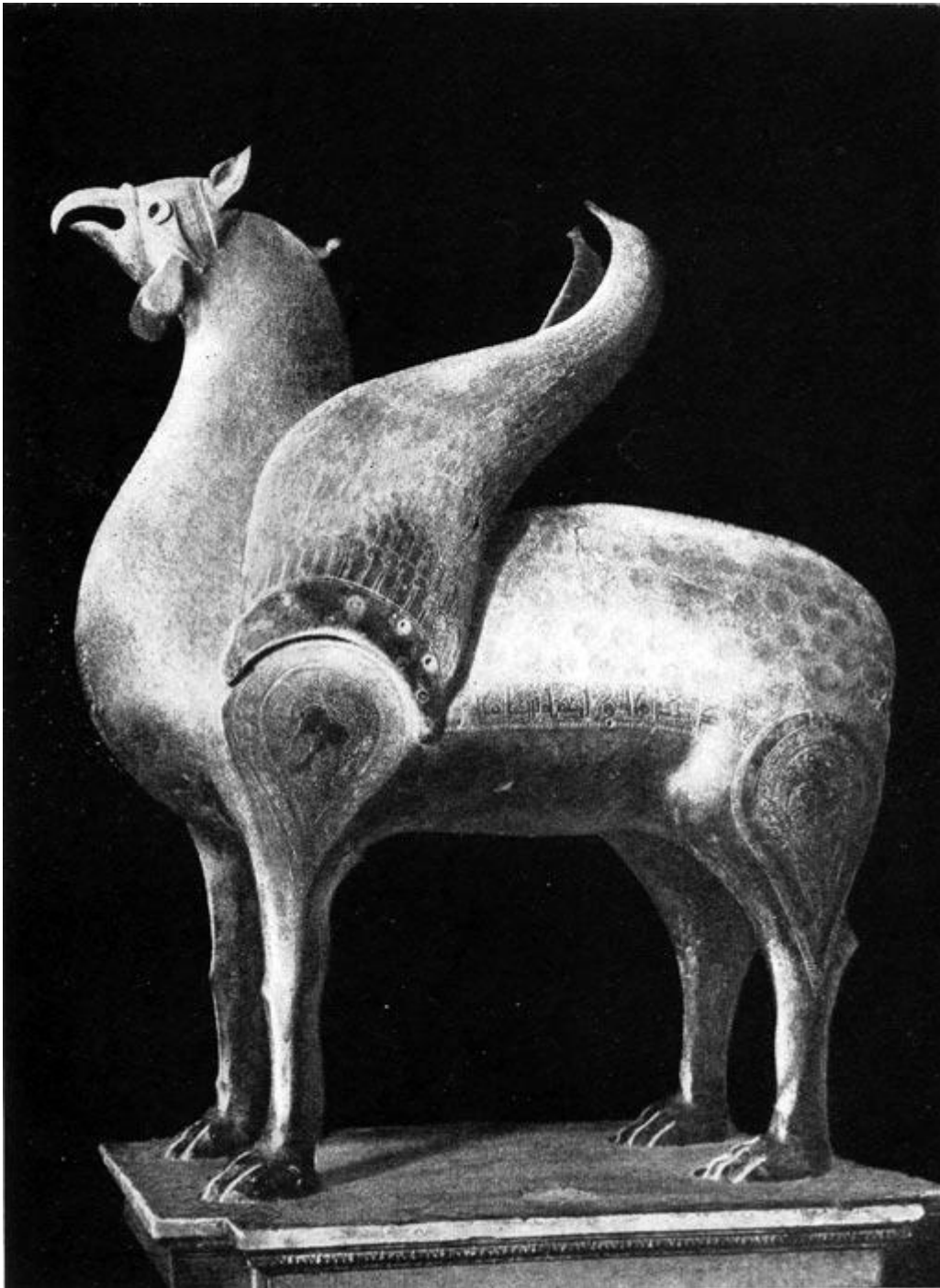
16. Мечеть султана Хасана в Каире. 1356-1363 гг. Двор.



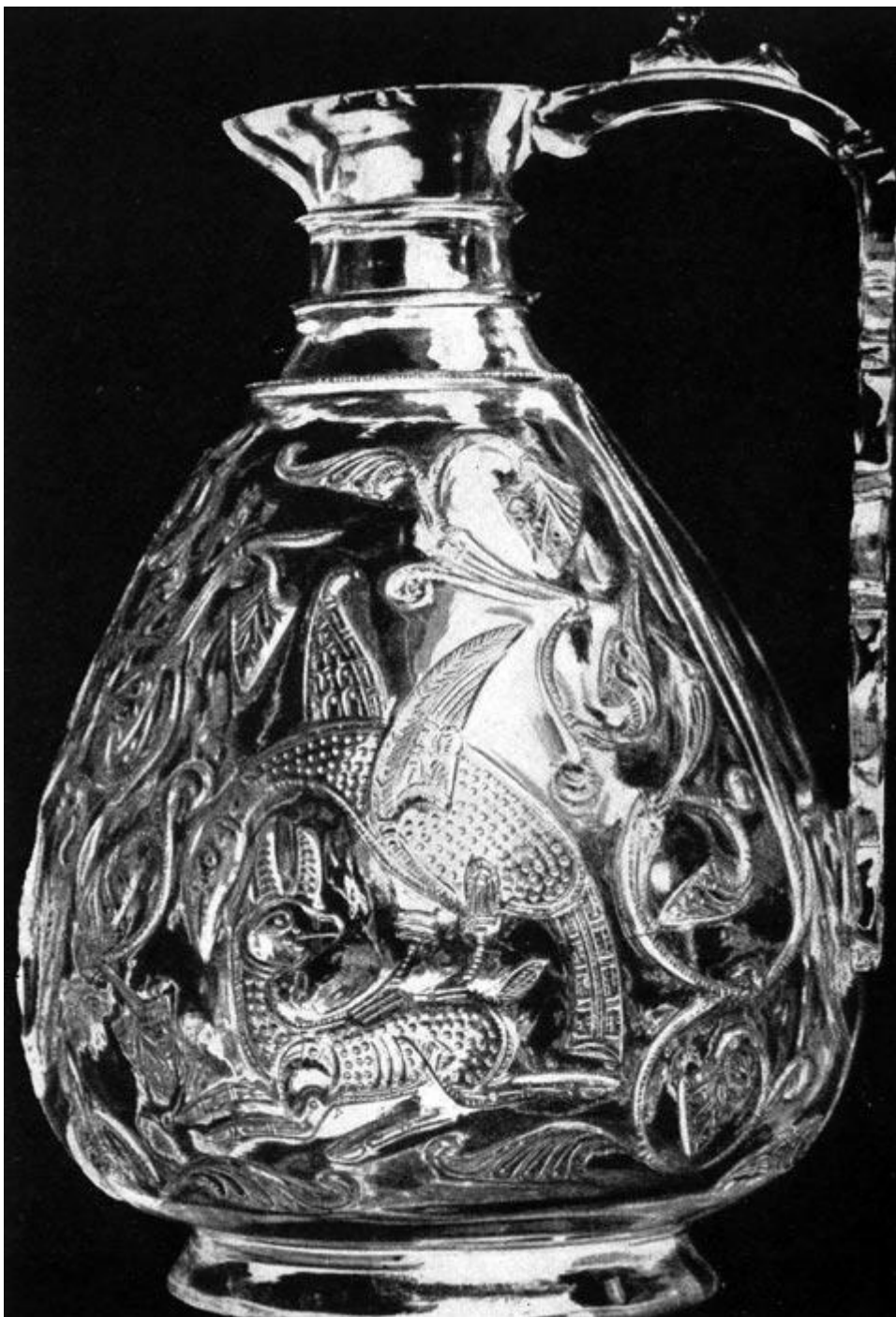
17. Маристан султана Калауна в Каире. 1284-1285 гг. Вид с юго-востока.



18. Мавзолеи на кладбище Мамлюков близ Каира. 15 в.-начало 16 в.



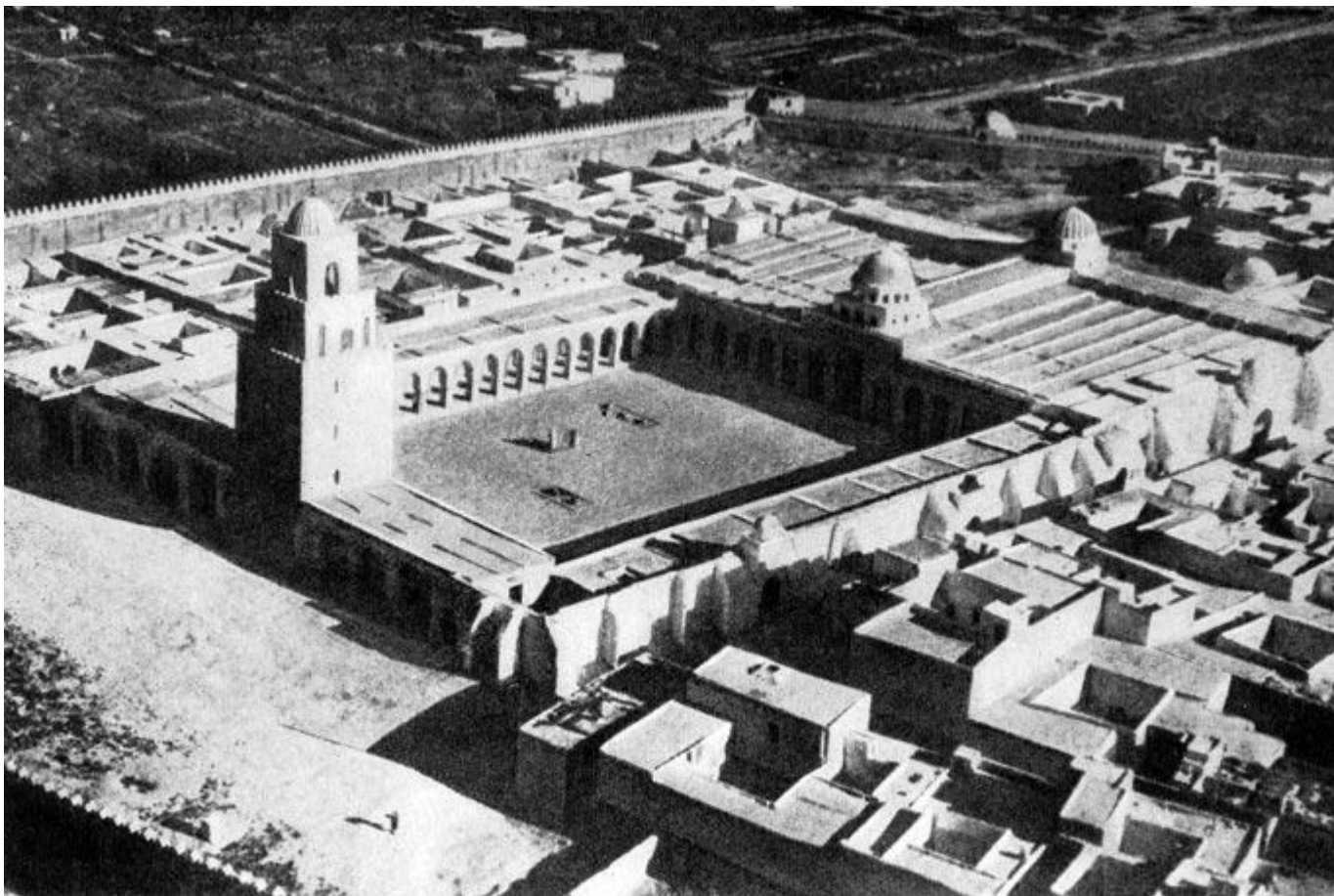
19 а. Бронзовый грифон, украшенный орнаментом и куфической надписью. 11- 12 вв. Пиза, Музей Кампо Сайта.



19 б. Сосуд из горного хрусталя. 10-11 вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.



20. Городские ворота города Рабата. 12-13 вв.



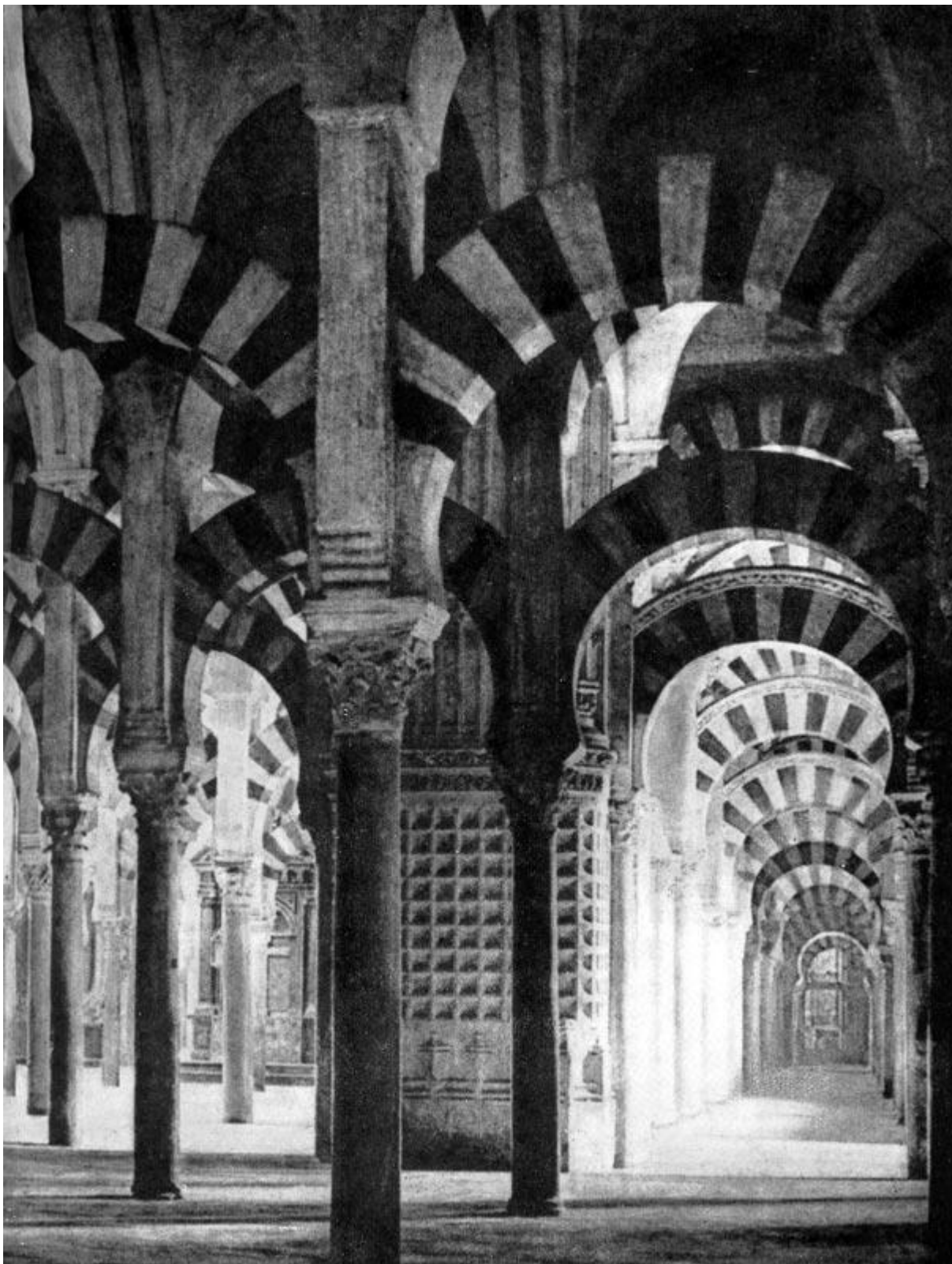
21 а. Мечеть Сиди-Укба в Кайруане. Основана в конце 7 в. Перестраивалась в основном в 9 в. Общий вид. Аэрофотосъемка.



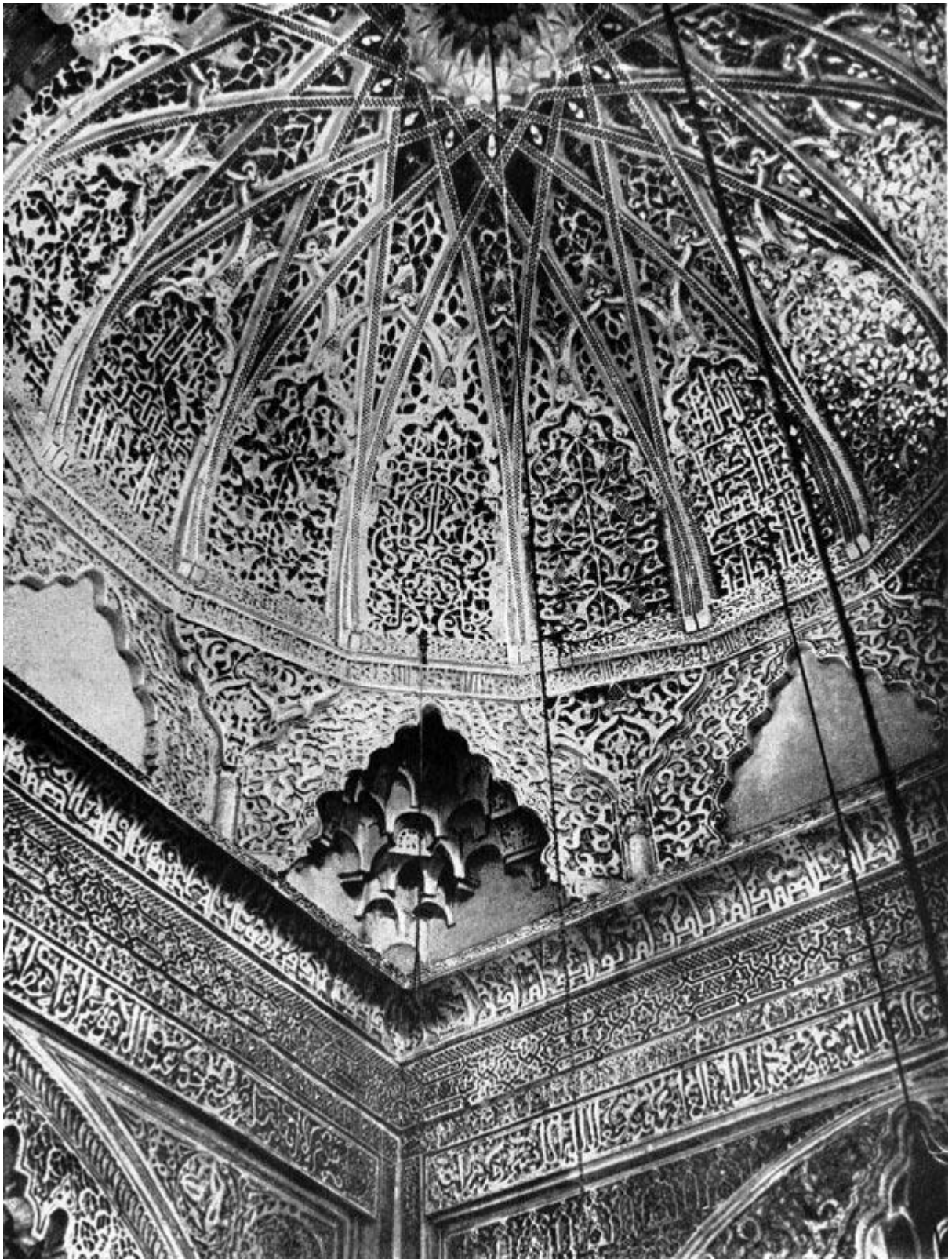
21 б. Мечеть Сиди-Укба в Кайруане. Аркада юго-восточной стороны двора.



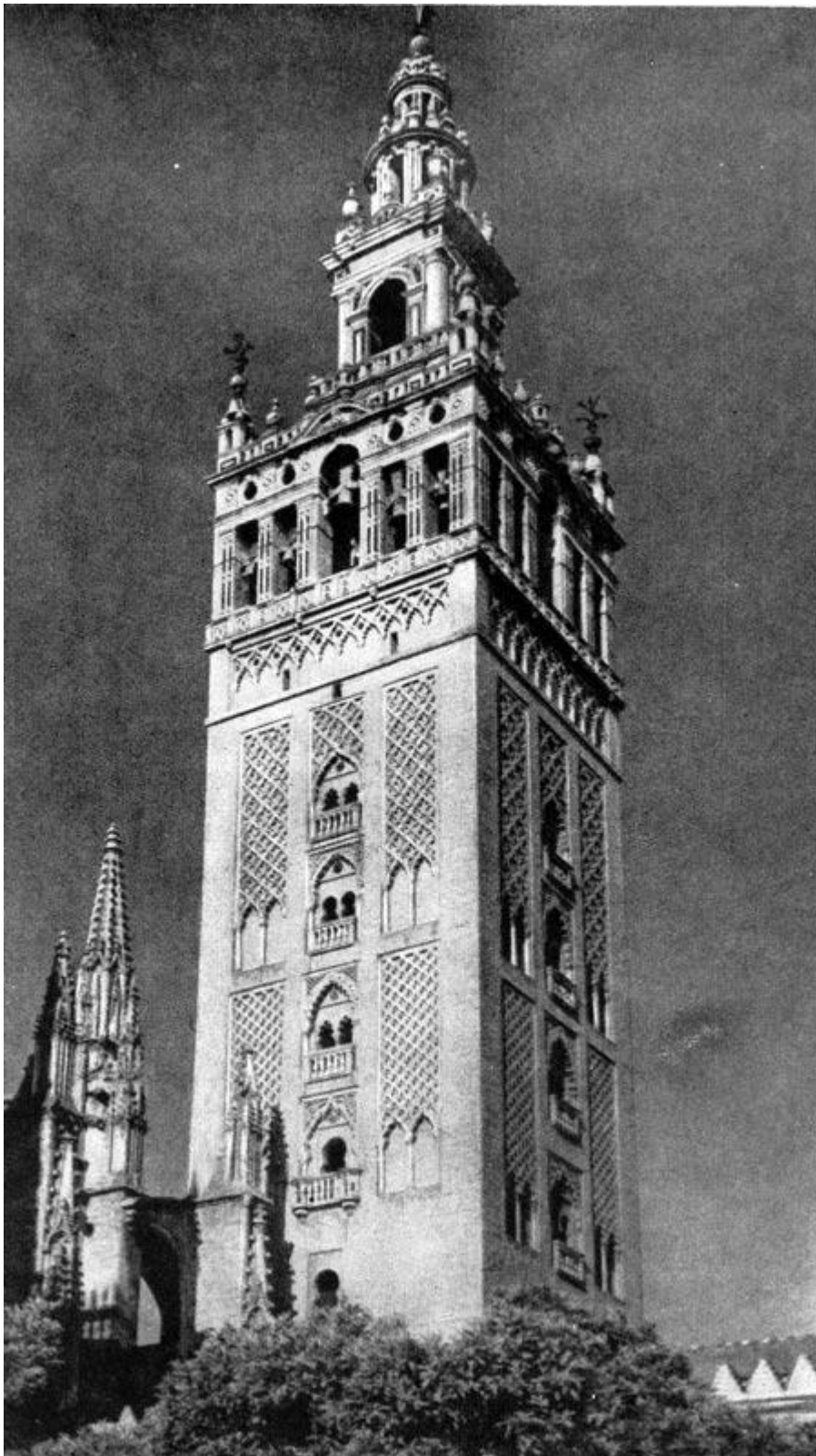
22. Мечеть Омейядов в Кордове. Основана в 785 г. Расширялась и достраивалась в 9 и 10 вв. Внутренний вид.



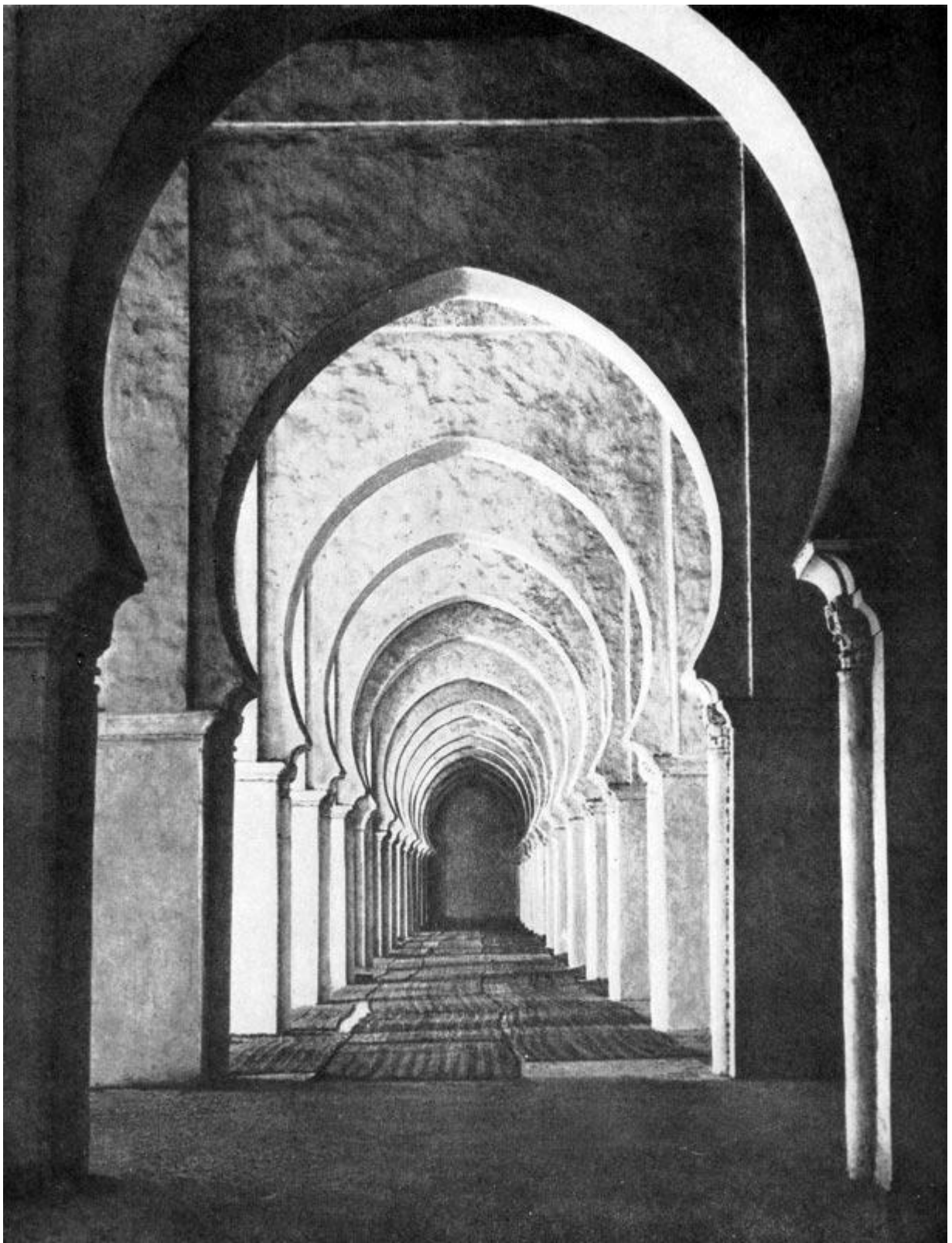
23. Мечеть Омейядов в Кордове. Основана в 785 г. Расширялась и достраивалась в 9 и 10 вв. Внутренний вид.



24. Купол мечети в Таза. Возведен в 1294 г. Декоративная резьба.



25. Джебер. Минарет мечети в Севилье. В 16 в. надстроен и превращен в колокольню собора в Севилье (так называемая Ла Хиральда).



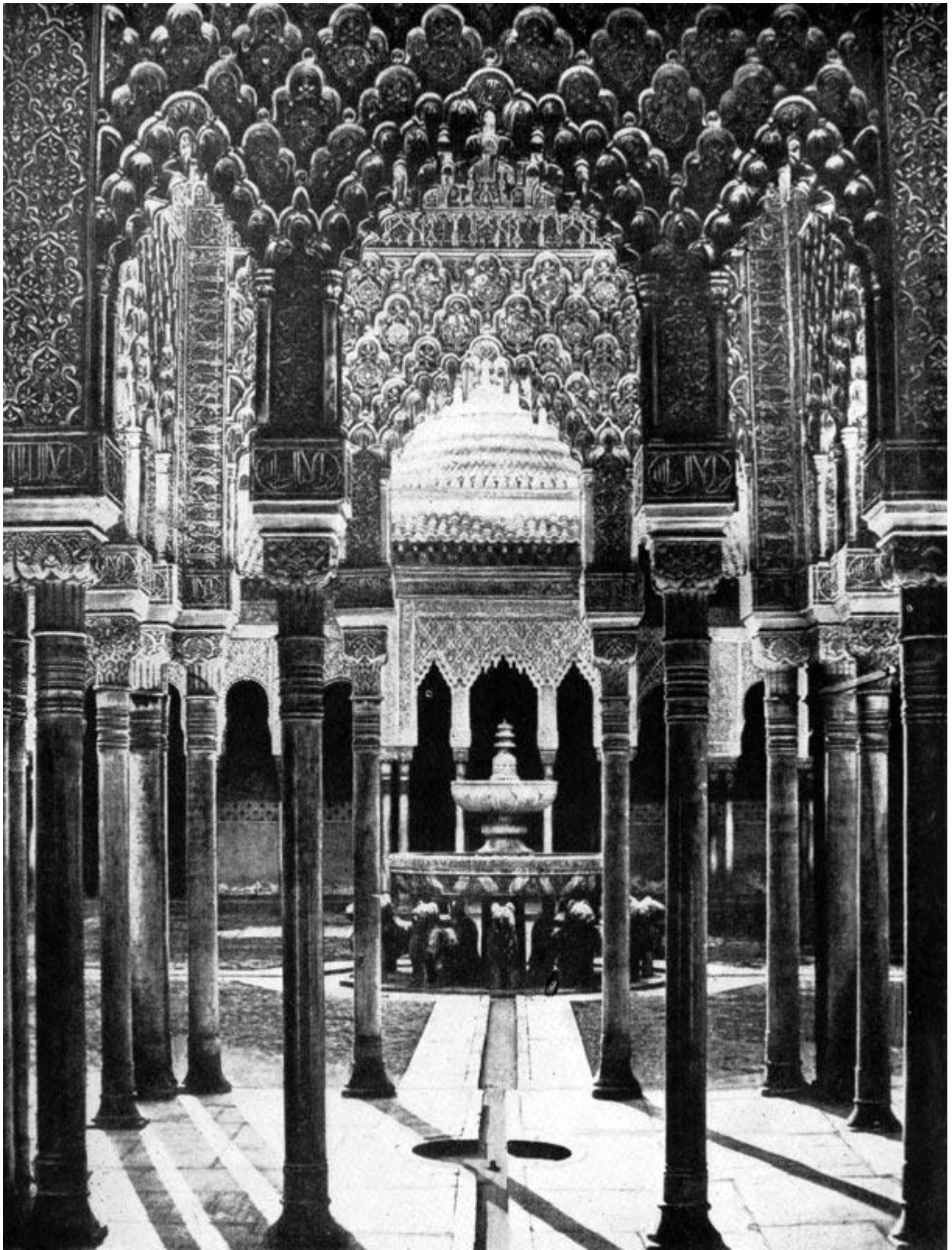
26. Мечеть Кутубийя в Марракеше. Основана в 12 в. Внутренний вид.



27. Мраморная капитель во дворе медресе Аттарин в Фесе. 1325 г.



28. Дворец Альгамбра в Гранаде. 14-15 вв. Миртовый двор.



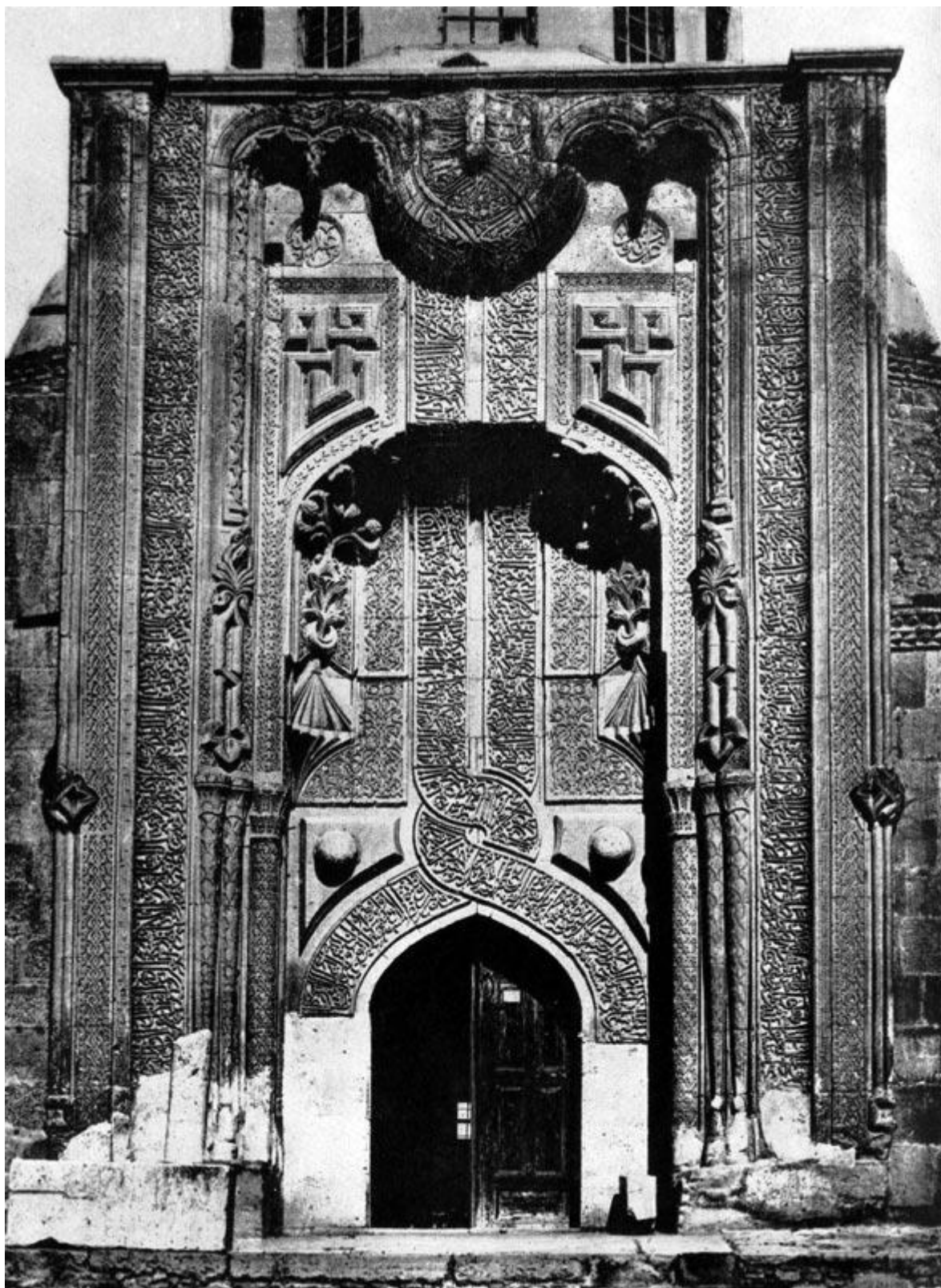
29. Дворец Альгамбра в Гранаде. Львиный двор.



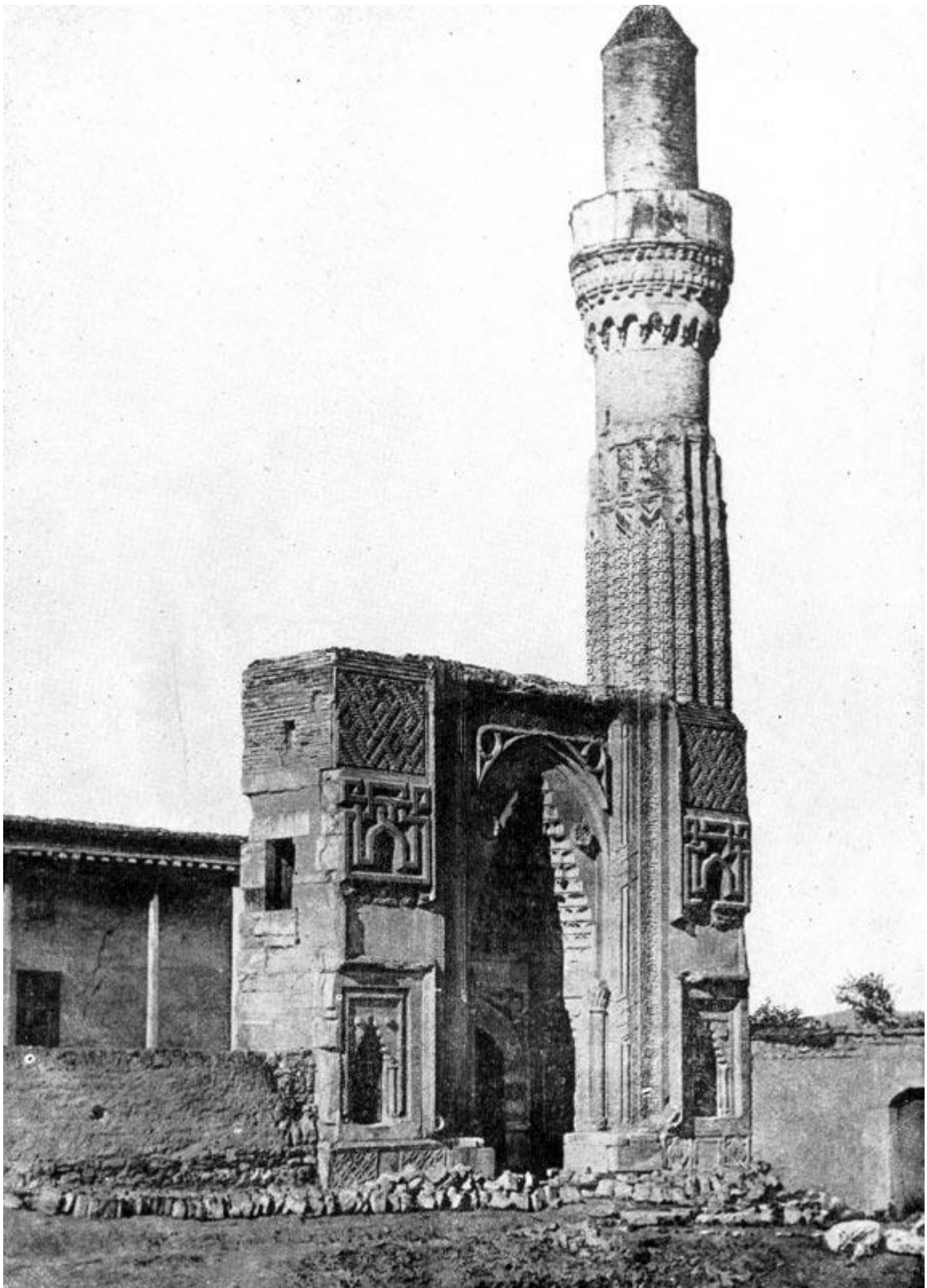
30. Альгамбрская ваза (ваза Фортуни). 14 в. Ленинград, Государственный Эрмитаж.



31. Мавританская ткань. Фрагмент. 12 в. Париж. Музей Ключи.



32. Медресе Индже Минар в Конье. Портал. 1252 г.



33. Мечеть Сахиб-ата в Конье. 1258 г. Фасад.



34. Синан. Мечеть Селимие в Эдирне (Адрианополь). Между 1566-1574 гг.



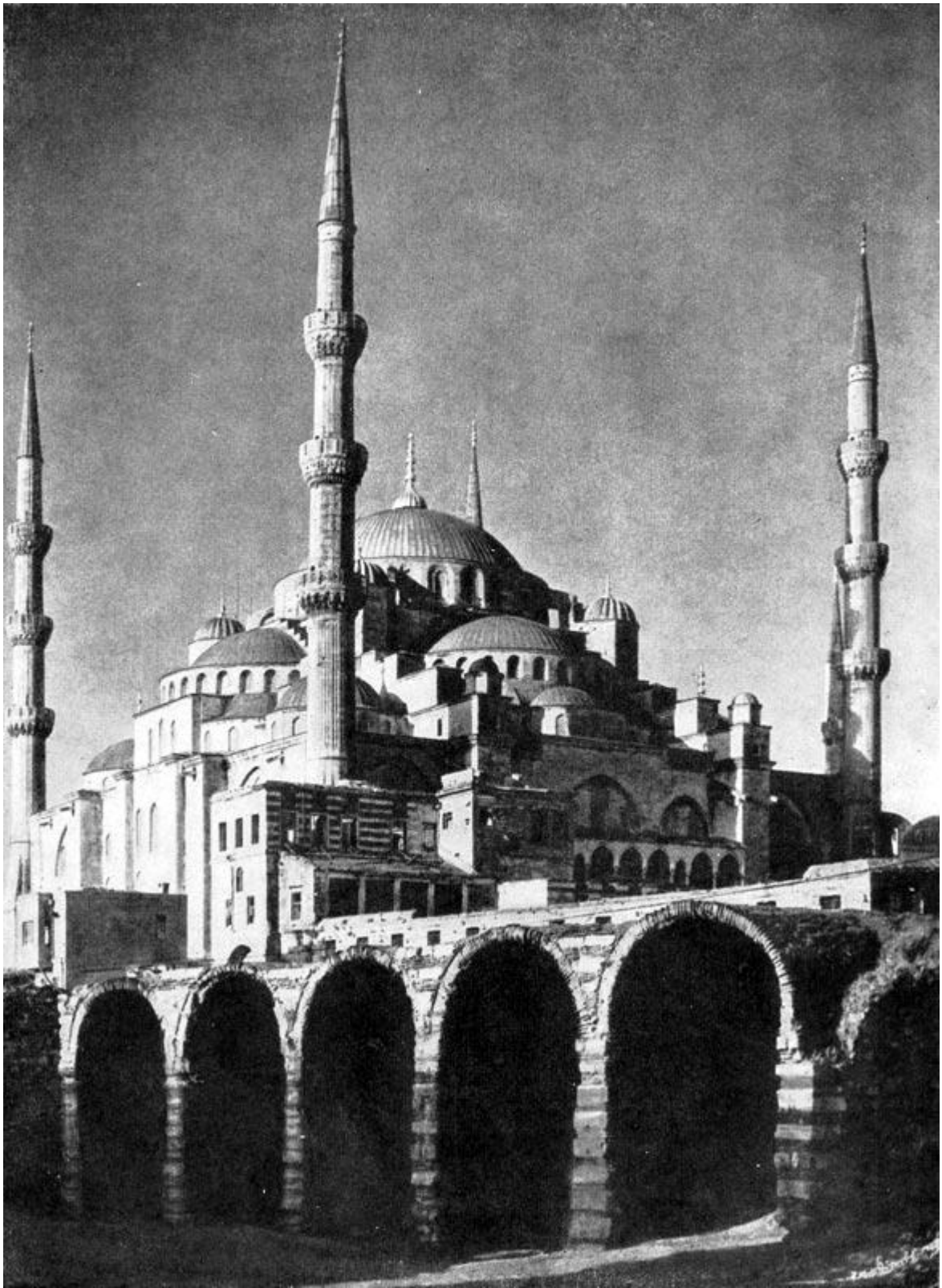
35 а. Синан. Мечеть Шэх-заде в Стамбуле. 1543-1548 гг. Внутренний вид.



35 6. Синан. Мечеть Сулеймание в Стамбуле. 1549-1557 гг. Вид с юго-востока.



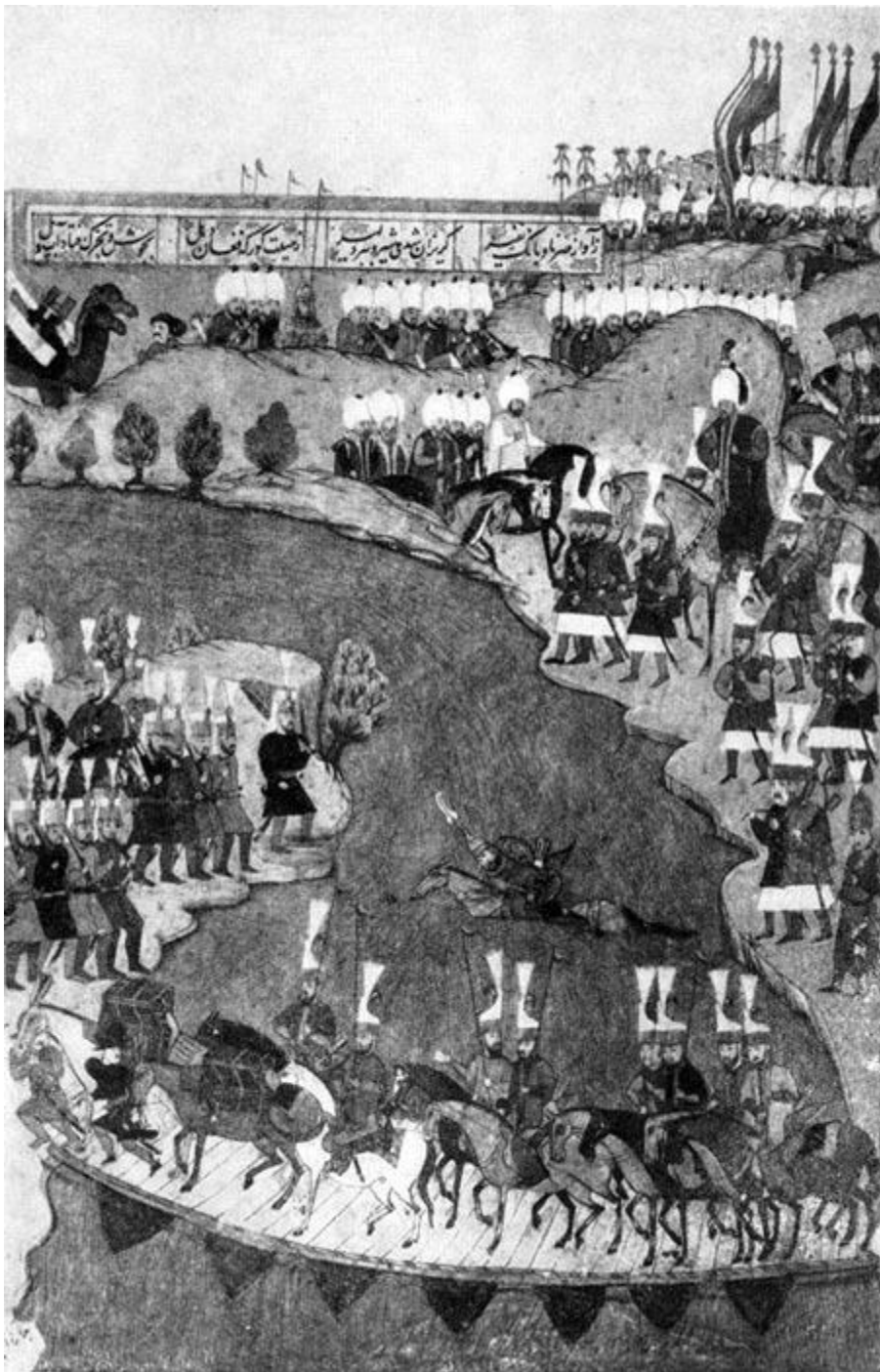
36. Синан. Мечеть Сулеймание в Стамбуле. Внутренний вид.



37. Мехмед Ага. Мечеть Ахмедие в Стамбуле. 1609-1614 гг. Вид в востока.



38. Фаянсовое блюдо с росписью. 16-17 вв. Париж, частное собрание.



39. Переправа через реку Драву. Миниатюра из рукописи «История султана Сулеймана». 1579 г. Лондон, собрание Честер Битти.

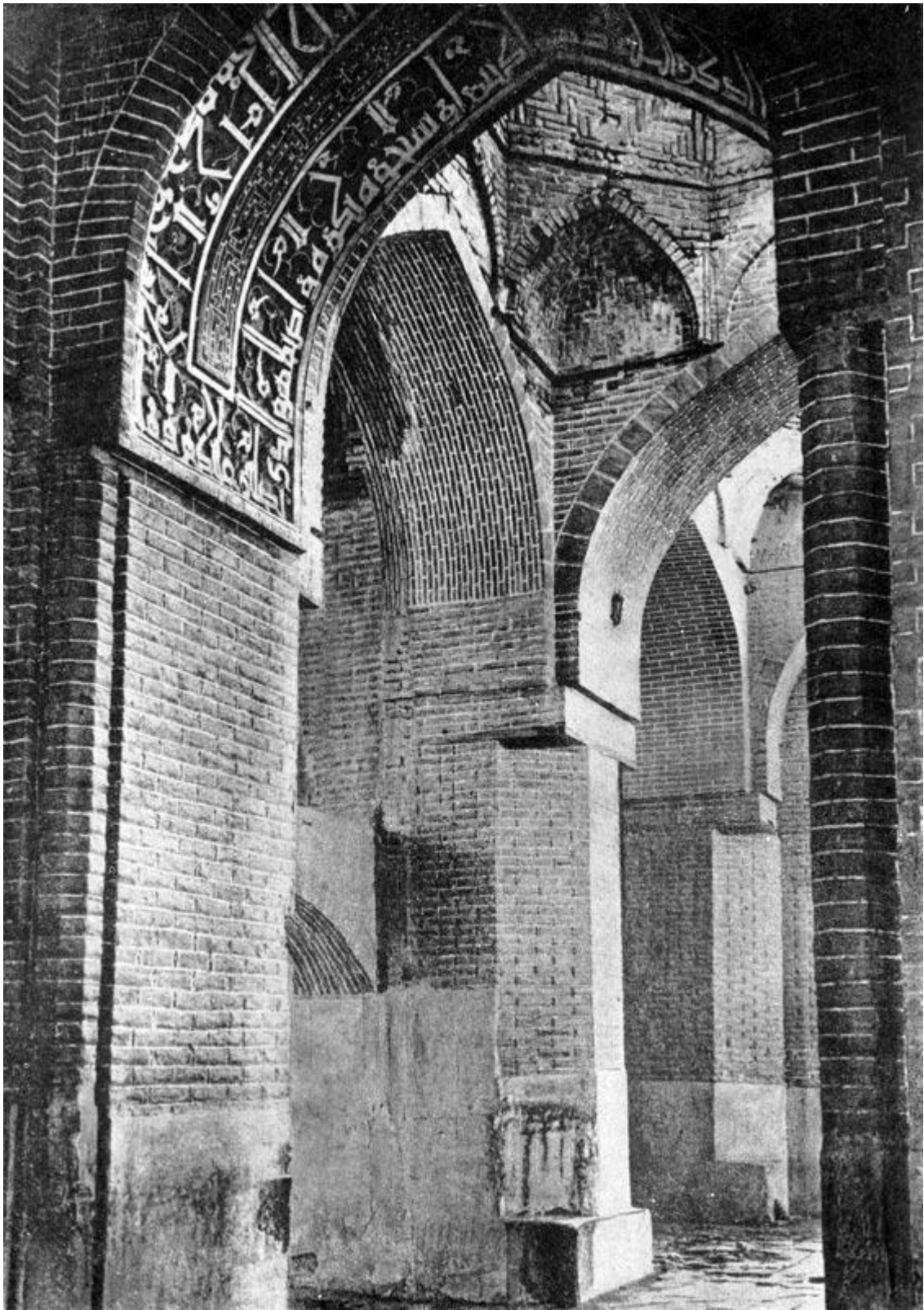
Искусство Ирана



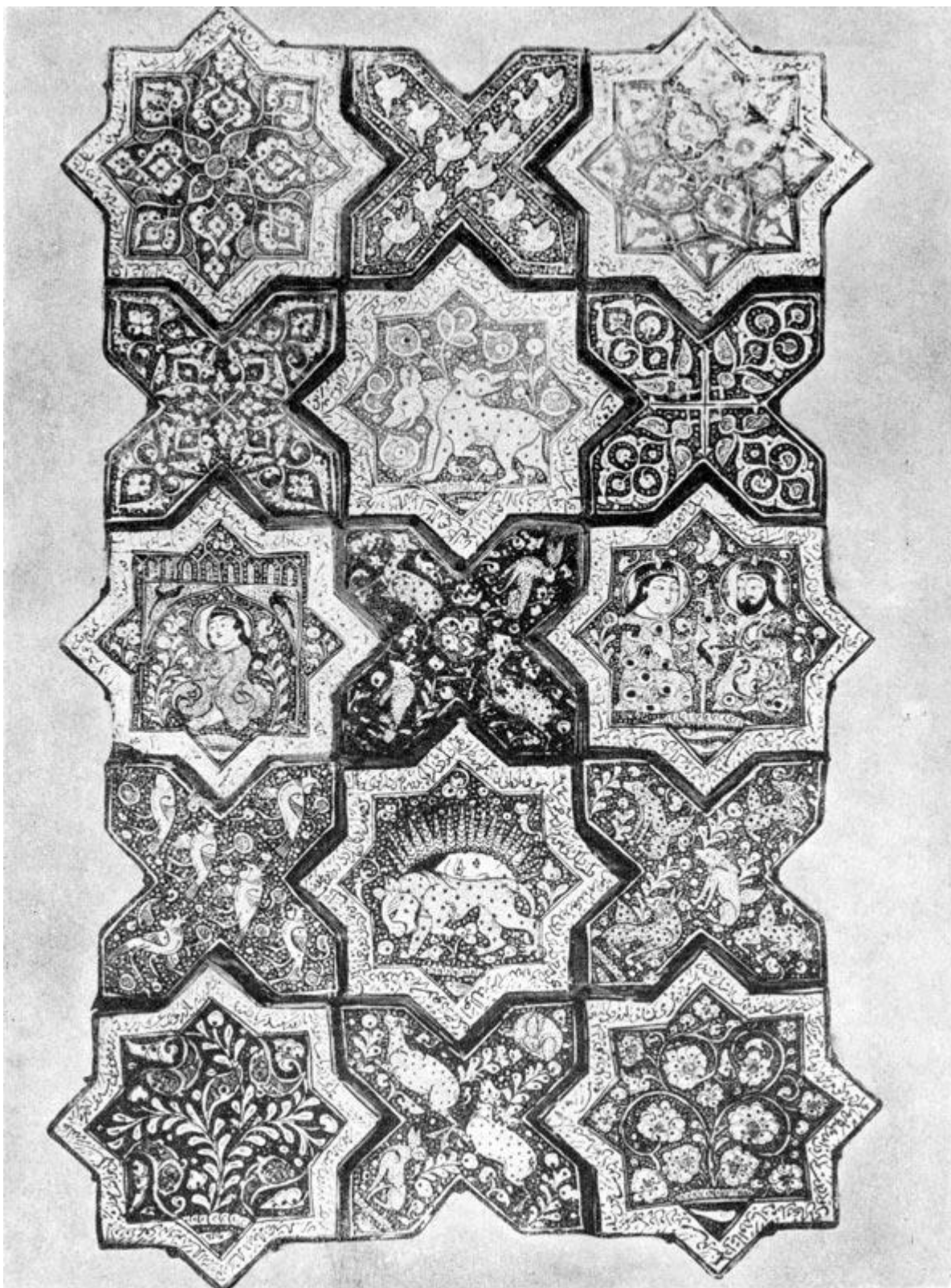
40. Резьба по стуку на соффите арки мечети в Наине. 960 г. Фрагмент.



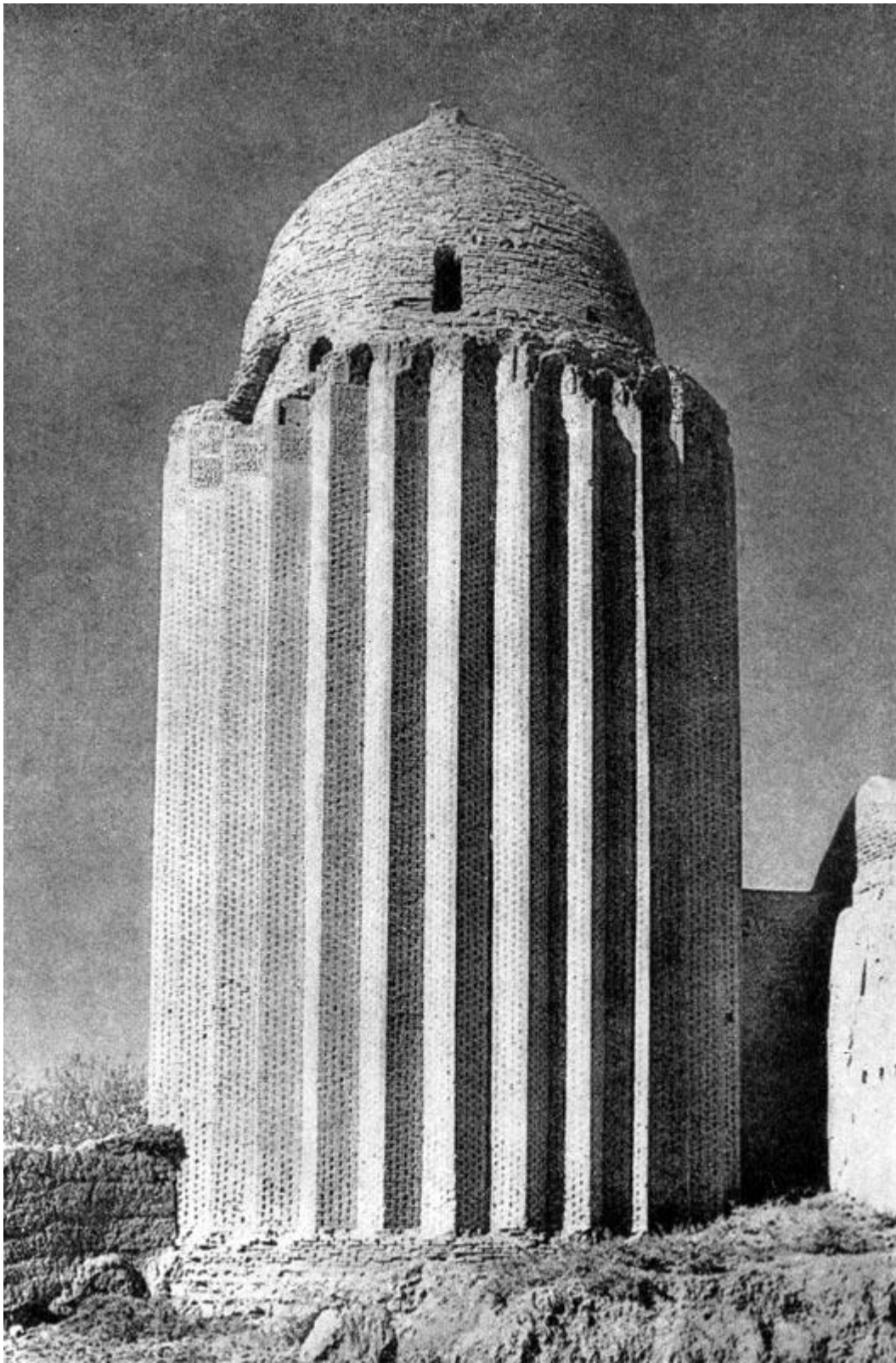
41. Башня Кабуса близ Горана. 1006-1007гг.



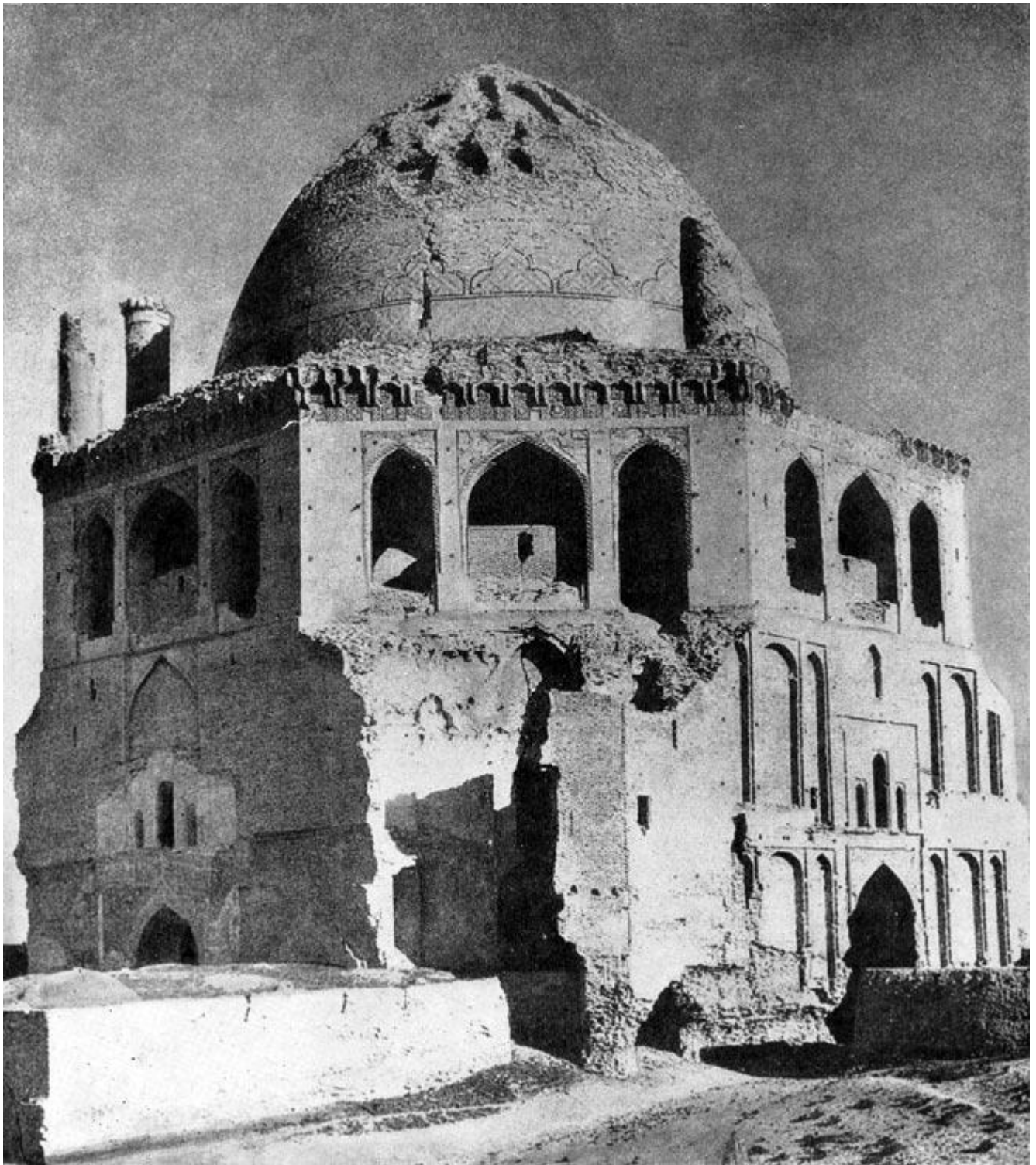
42. Мечеть в Ардестане. 1055-1058 гг. Внутренний вид.



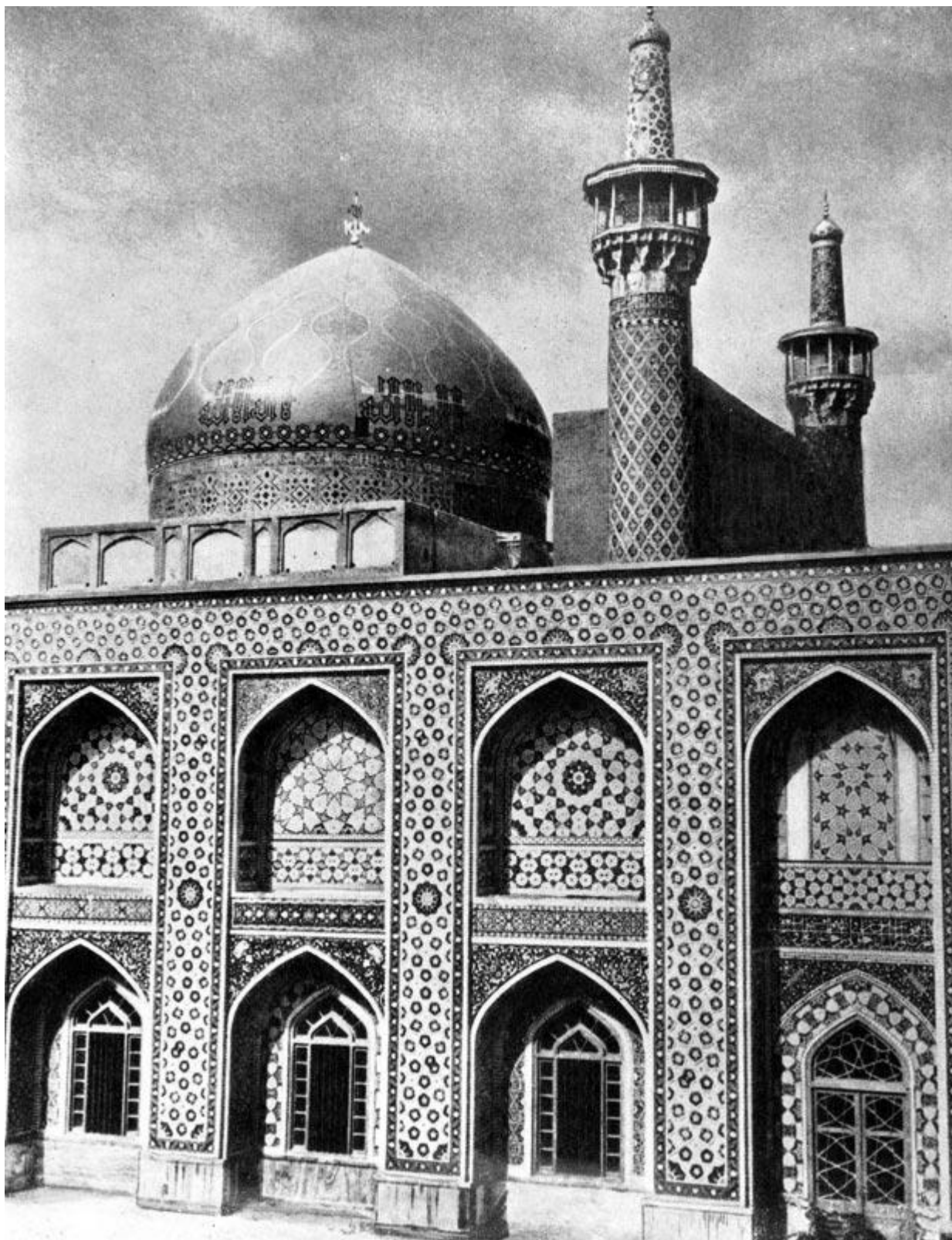
43. Люстровые изразцы из Кашана. Некоторые изразцы датированы 1267 г. Париж, Лувр.



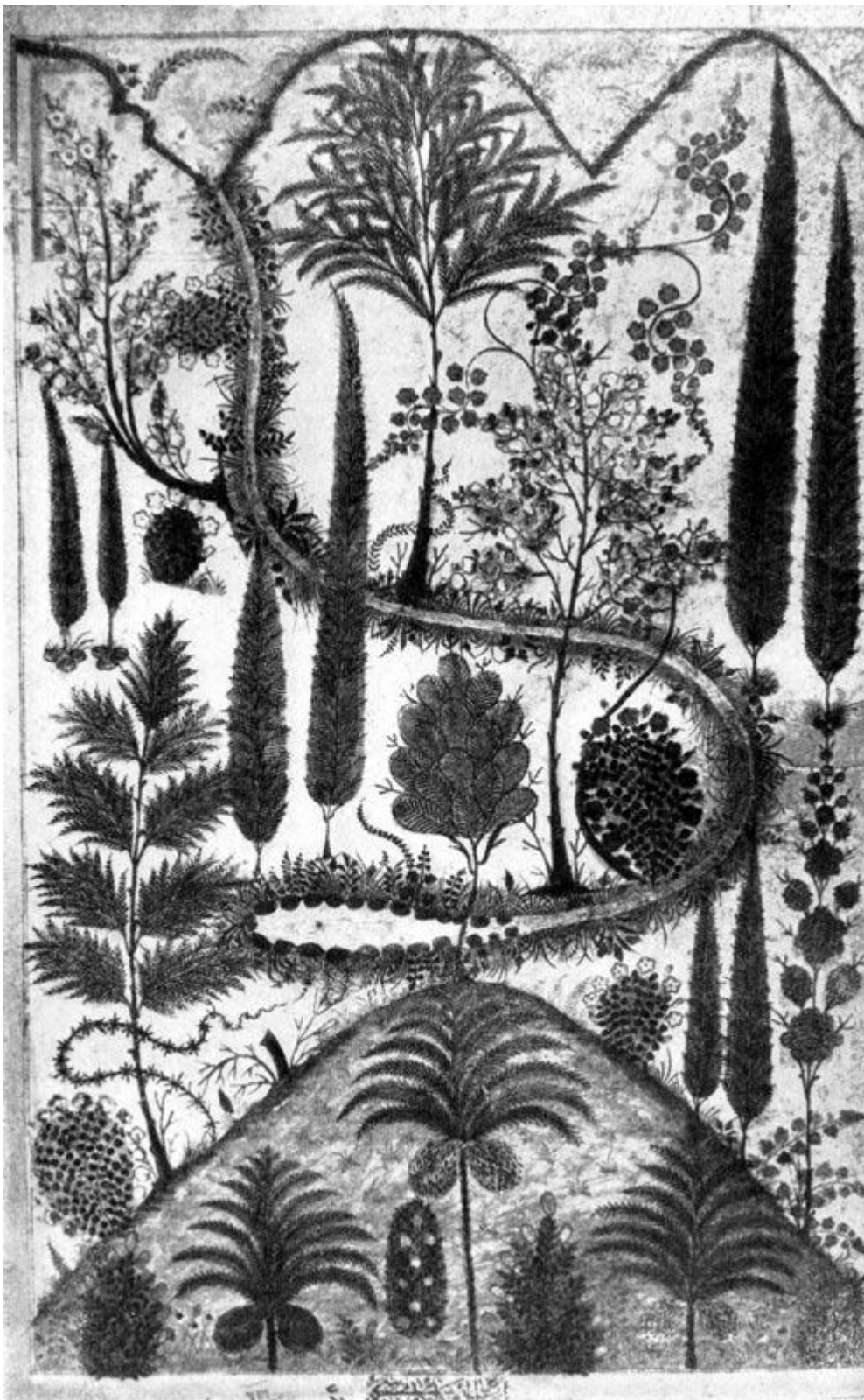
44. Мавзолей в Бестаме. Конец 13 - начало 14 в.



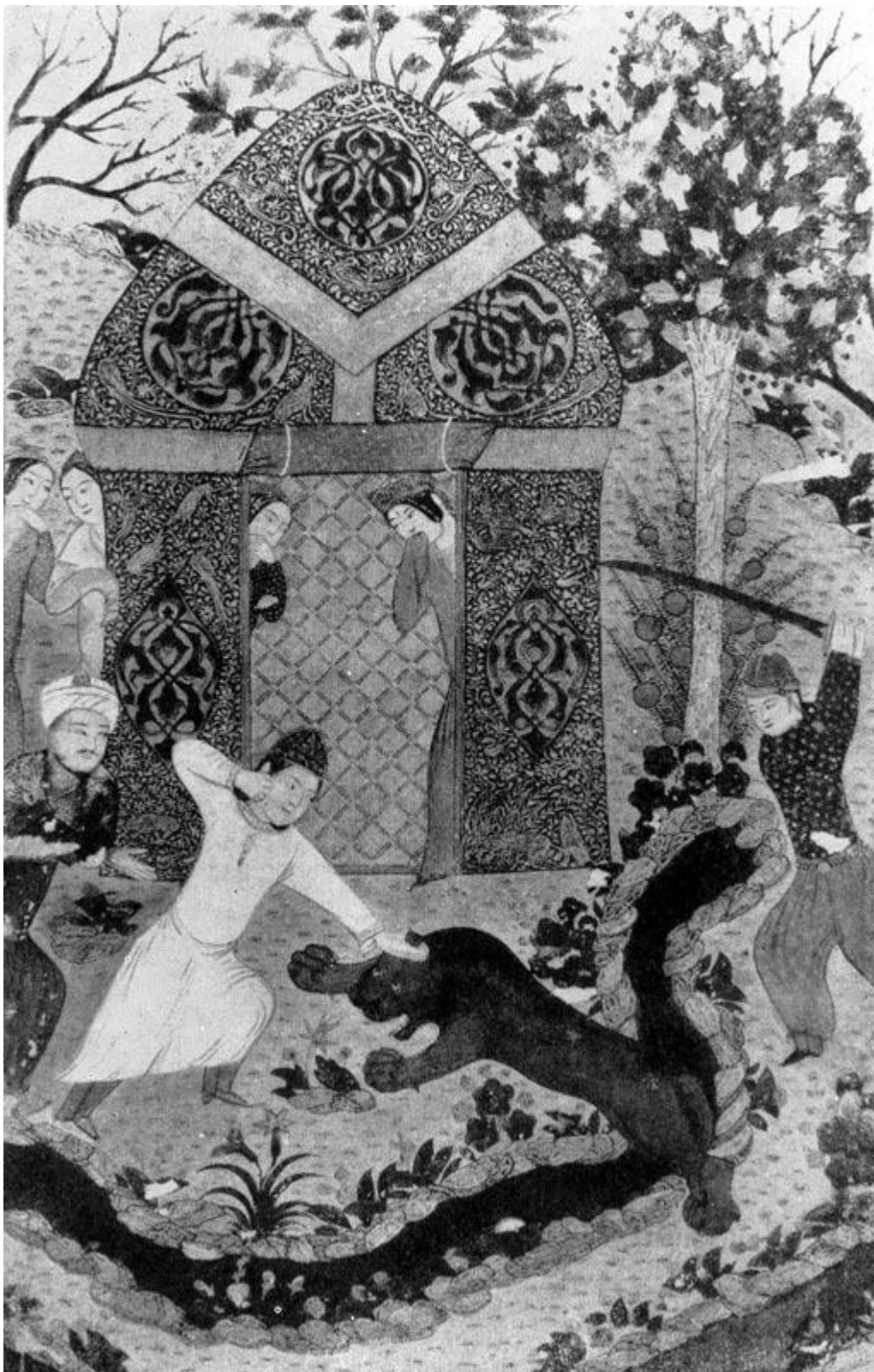
45. Ходжи Алишах. Мавзолей хана Олджейту в Султании. Между 1307 и 1313гг. Общий вид.



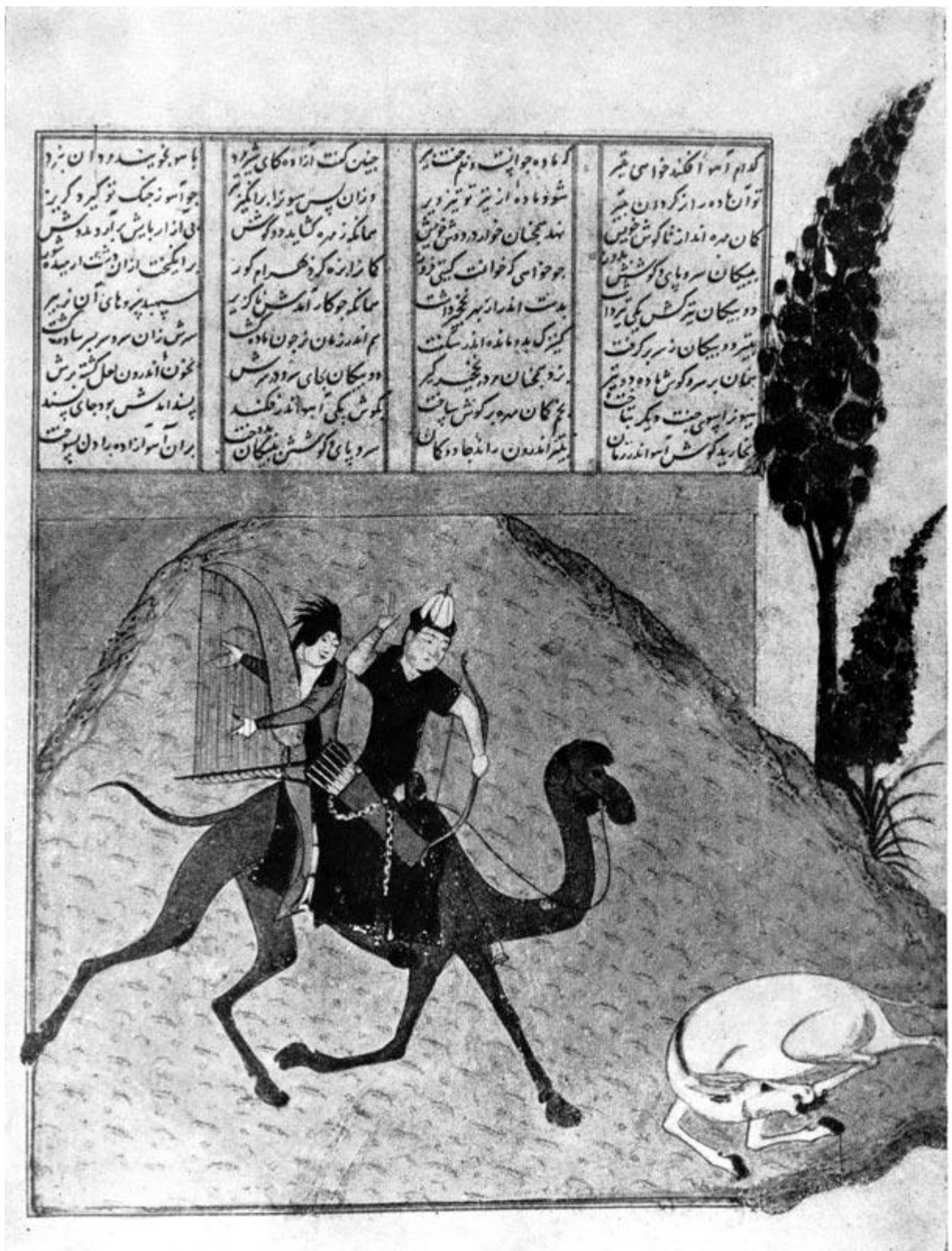
46. Кавамаддин. Мечеть Гаухар-Шад в Мешхеде. Фрагмент. 1405-1417 гг.



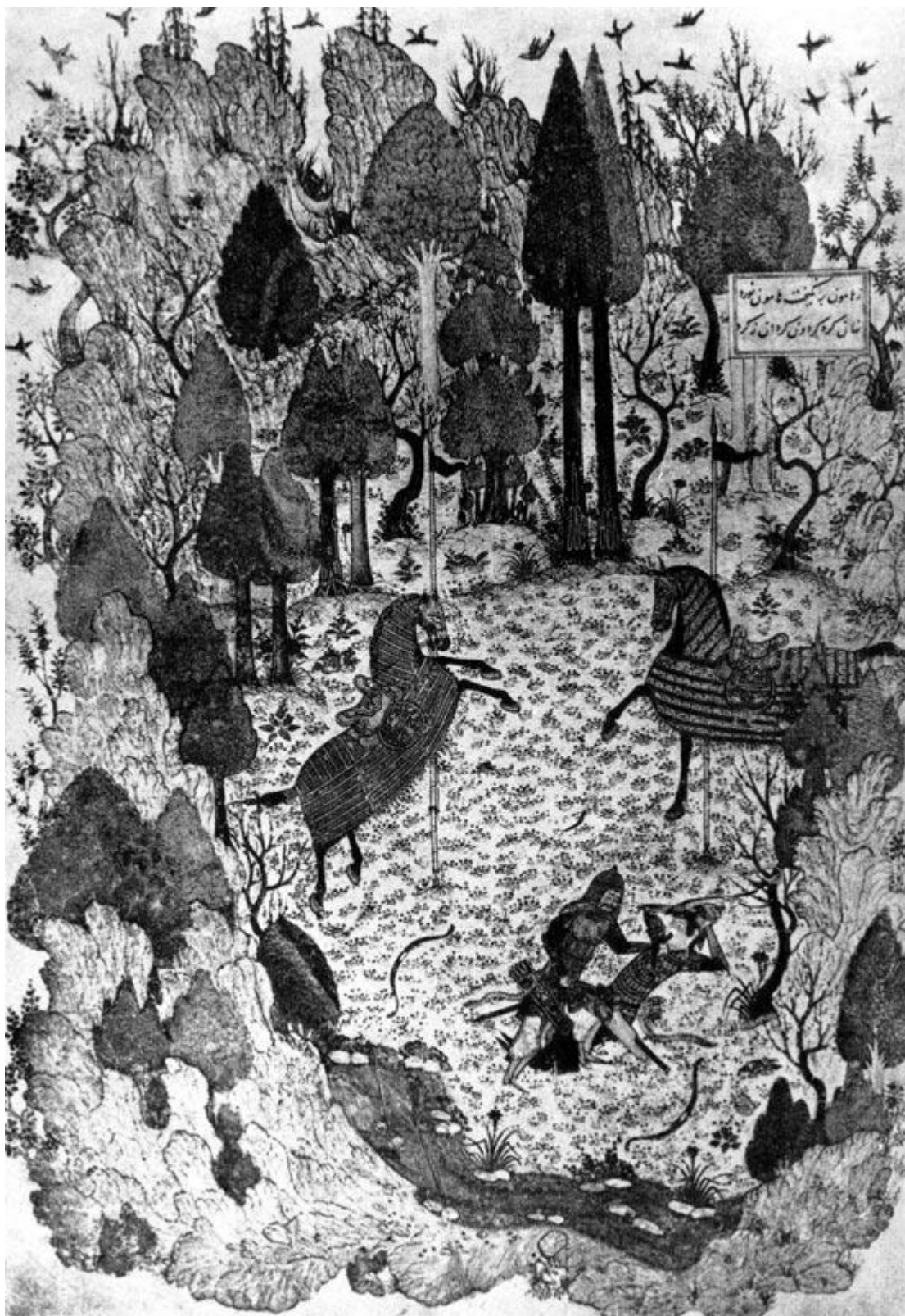
47. Пейзаж. Миниатюра из рукописи «Антология персидской поэзии». 1398 г. Стамбул, Музей турецкой и исламской культуры.



48. Единоборство Хосрова со львом. Миниатюра из рукописи «Антология персидской поэзии». 1410 г.



49. Бахрам Гур и Азаде. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. Около 1425 г. Оксфорд, Бодлеянская библиотека.



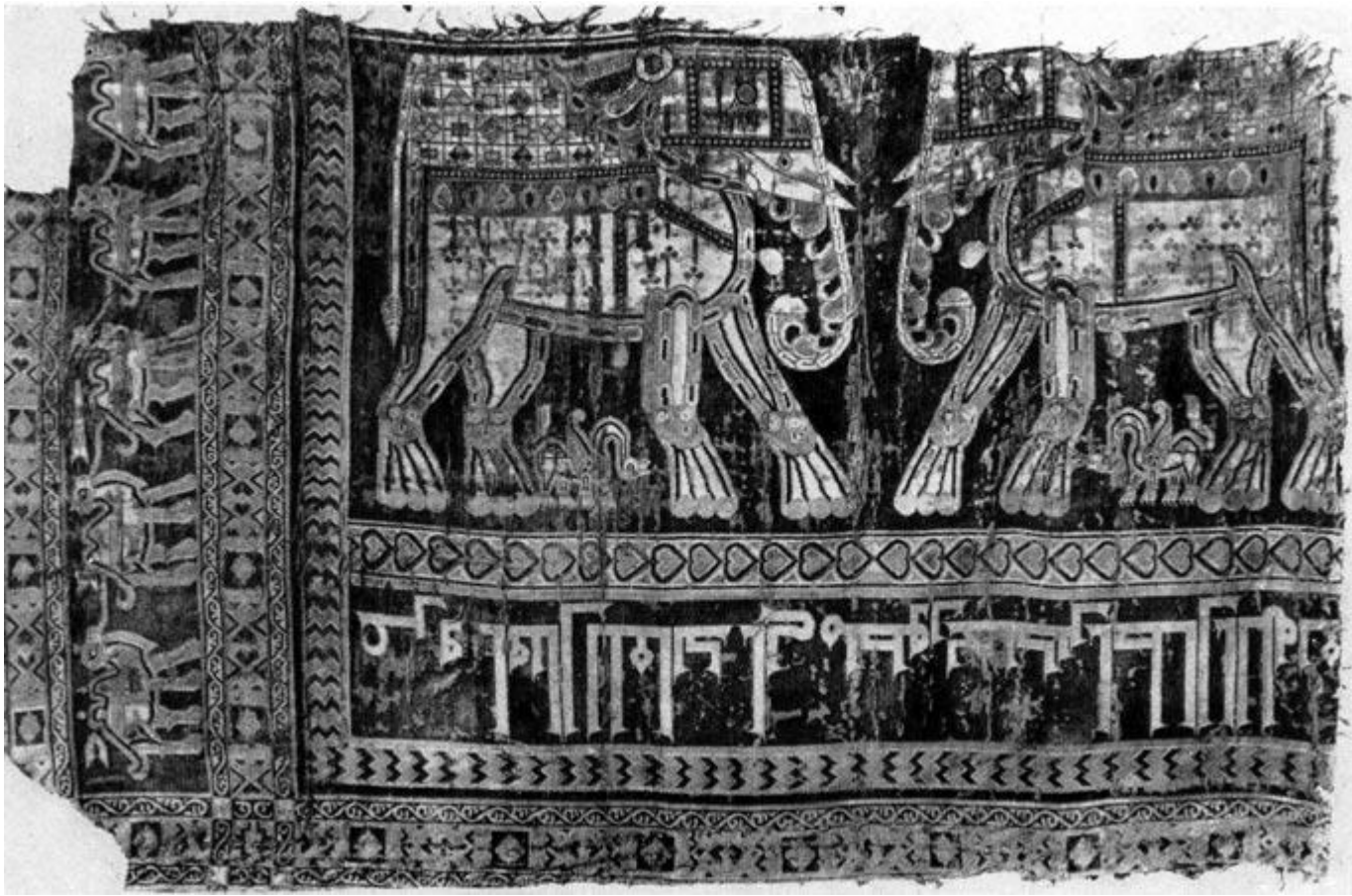
50. Джунаид Султан и. Поединок. Мипиатюра из рукописи «Хамсе» Хаджу Кермани. 1396 г. Лондон, Британский музей.



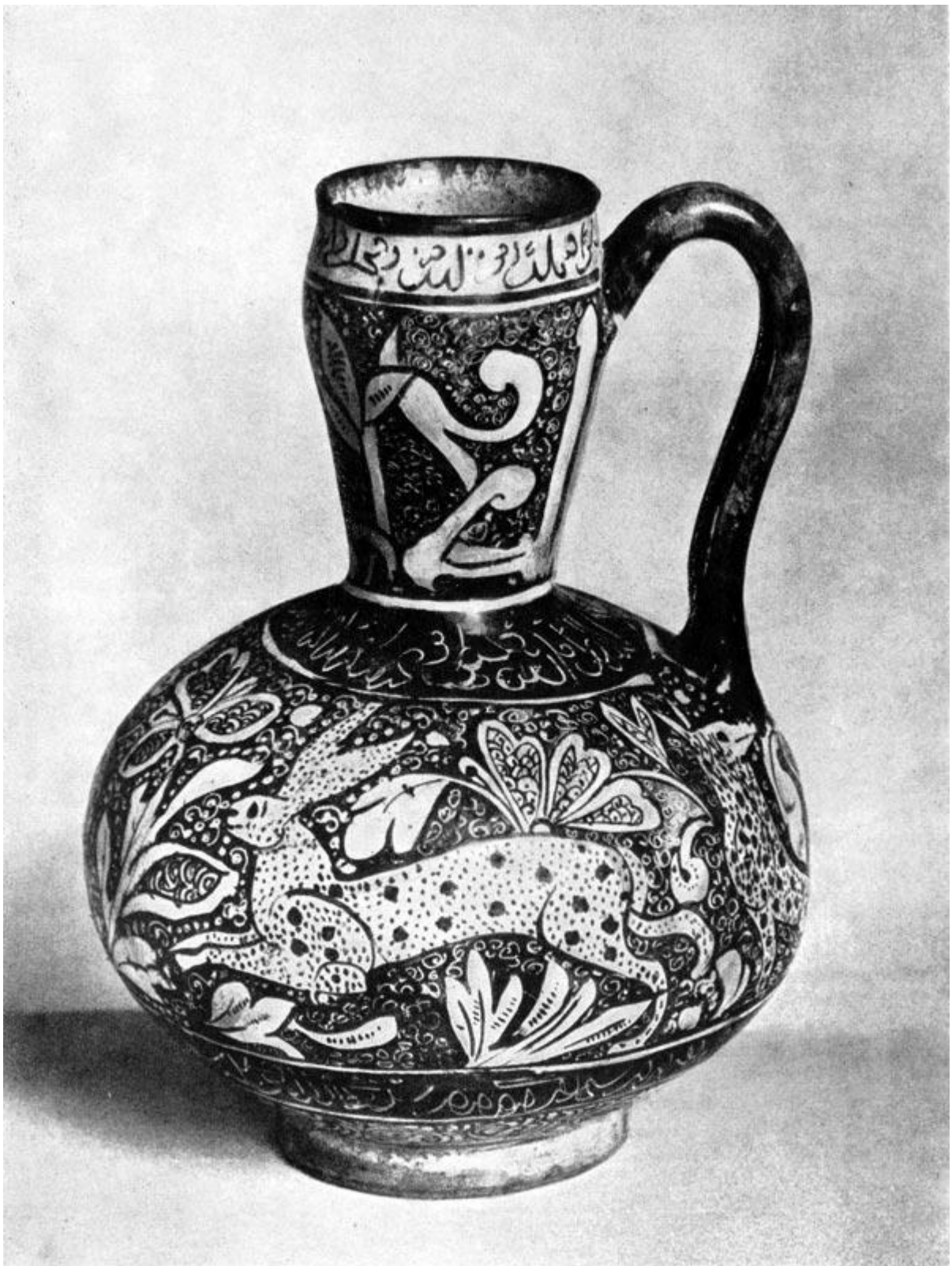
51. Люстровый кувшин из Кашана. 13 в.



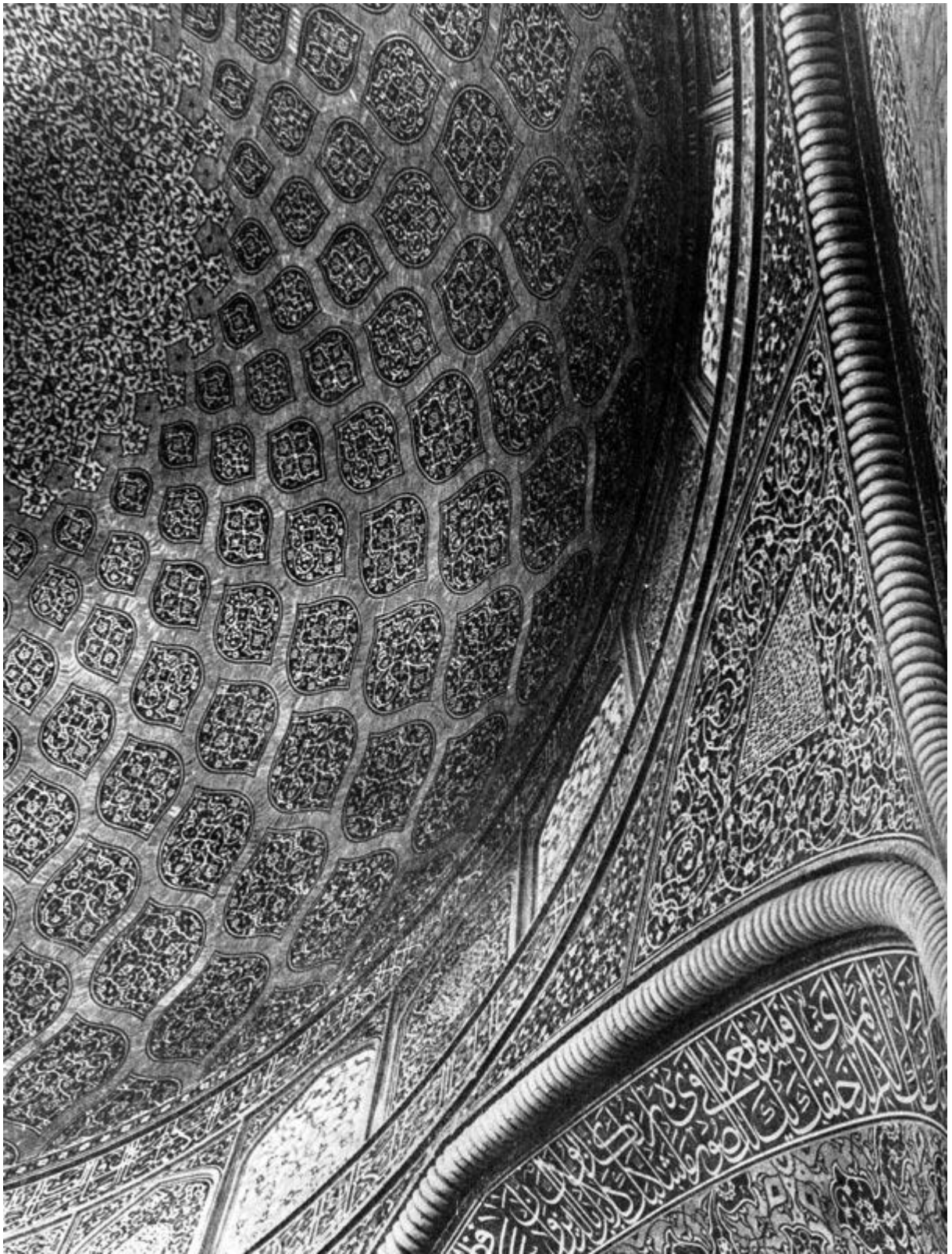
52а. Люстровое блюдо из Рея с изображением сцены из поэмы «Хосров и Ширин» Низами 1210 г. Лондон, собрание Эморфопулос.



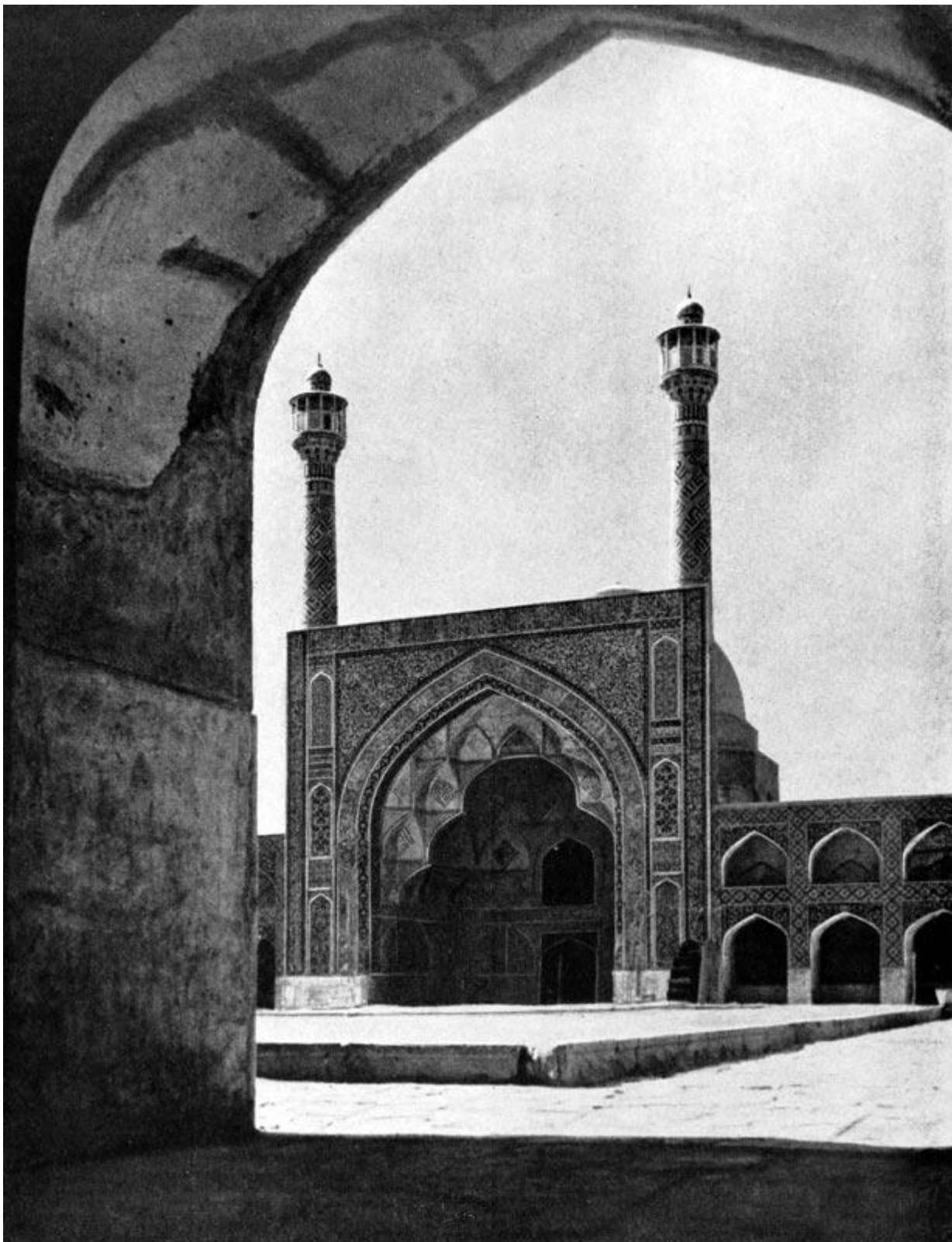
52 6. Шелковая ткань с изображением слонов. Фрагмент. 2-я половина 10 в. Париж, Лувр.



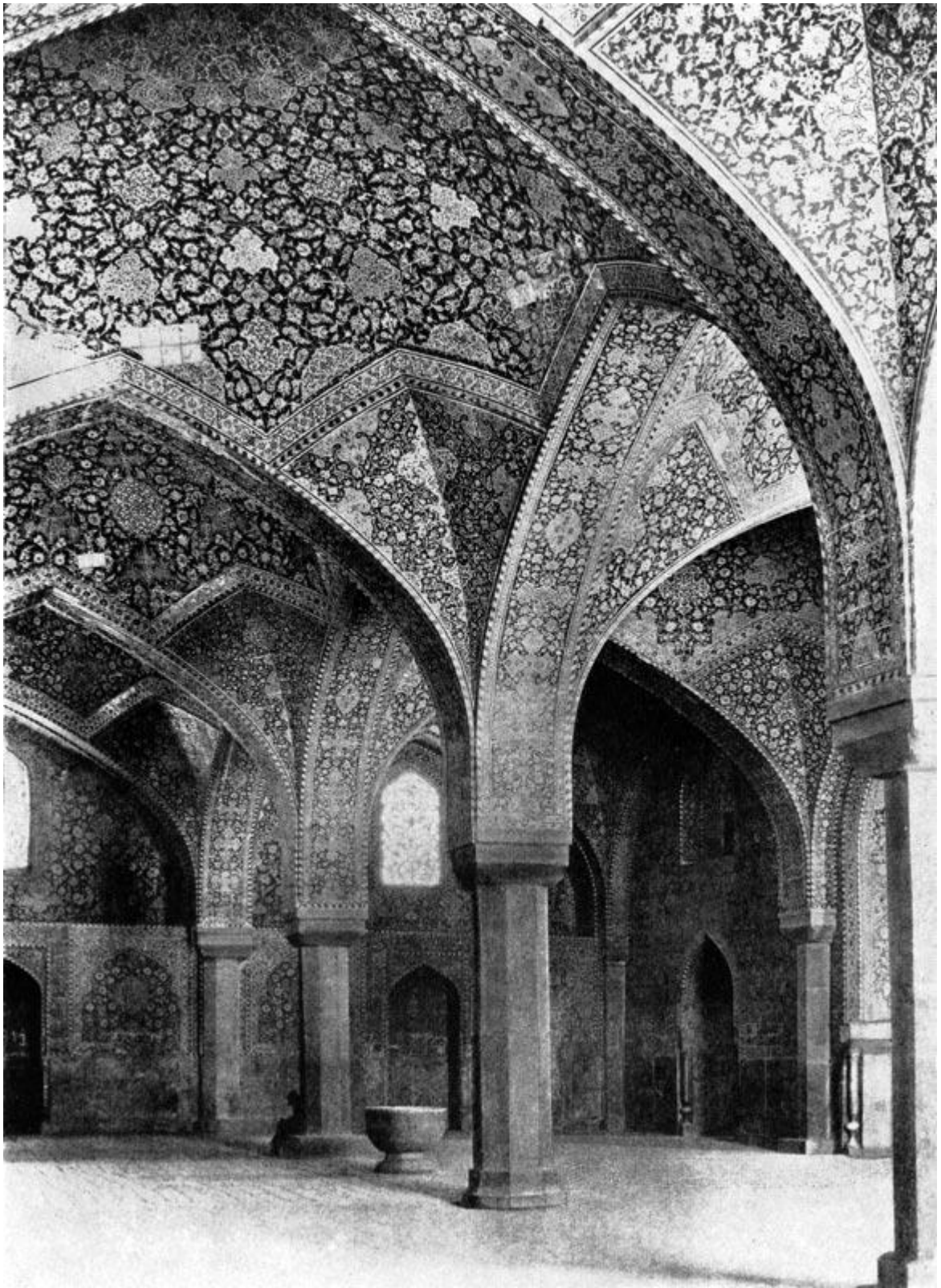
53. Люстровый кувшин. 14 в. Лондон, частное собрание.



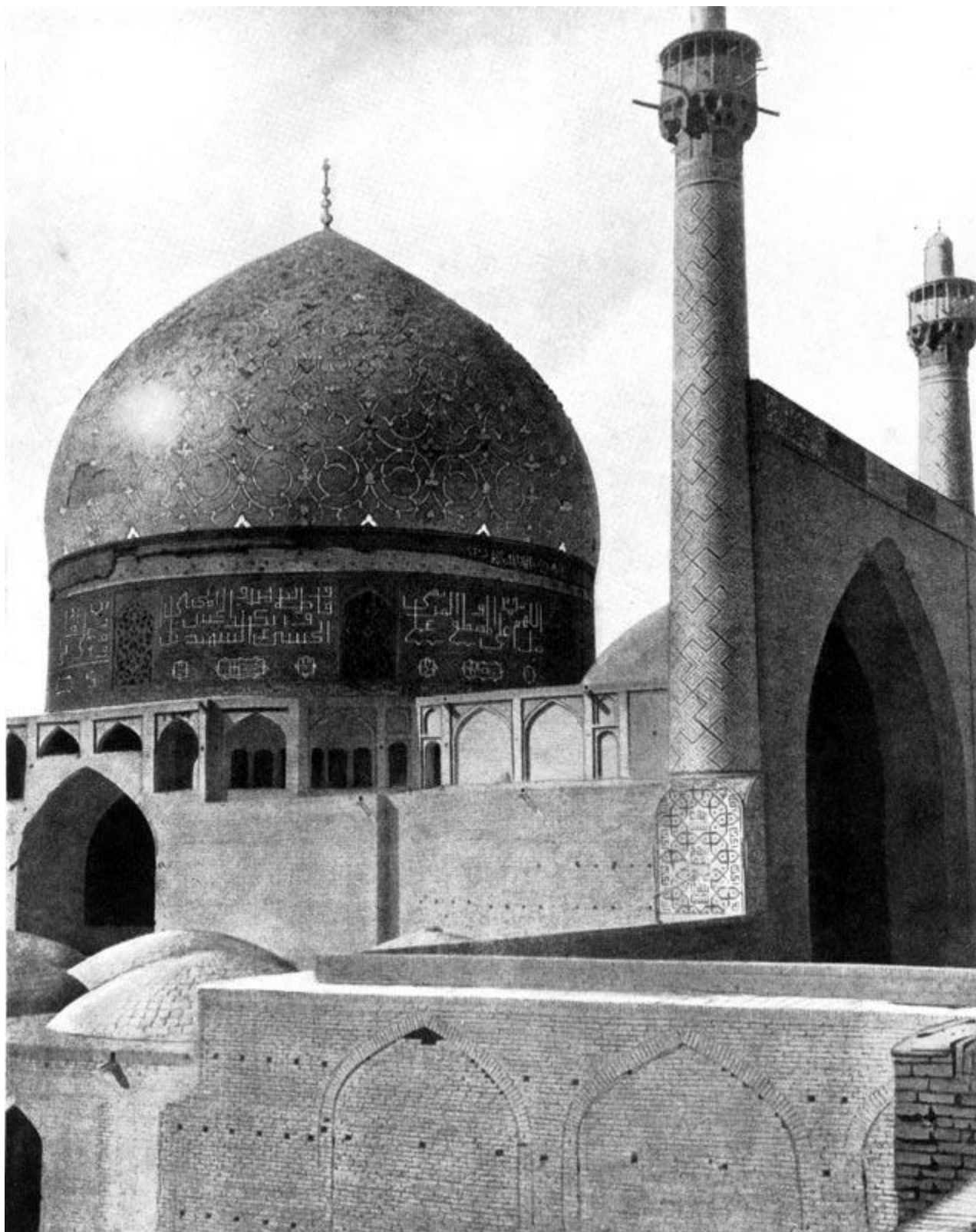
54. Мечеть Лутфаллы в Исфахане. Начало 17 в. Купол большого зала. Фрагмент



55. Соборная мечеть в Исфахане. Основана в 9 в. Перестраивалась в 11, 14, 16 вв. Двор.



56. Шахская мечеть в Исфахане. Внутренний вид.



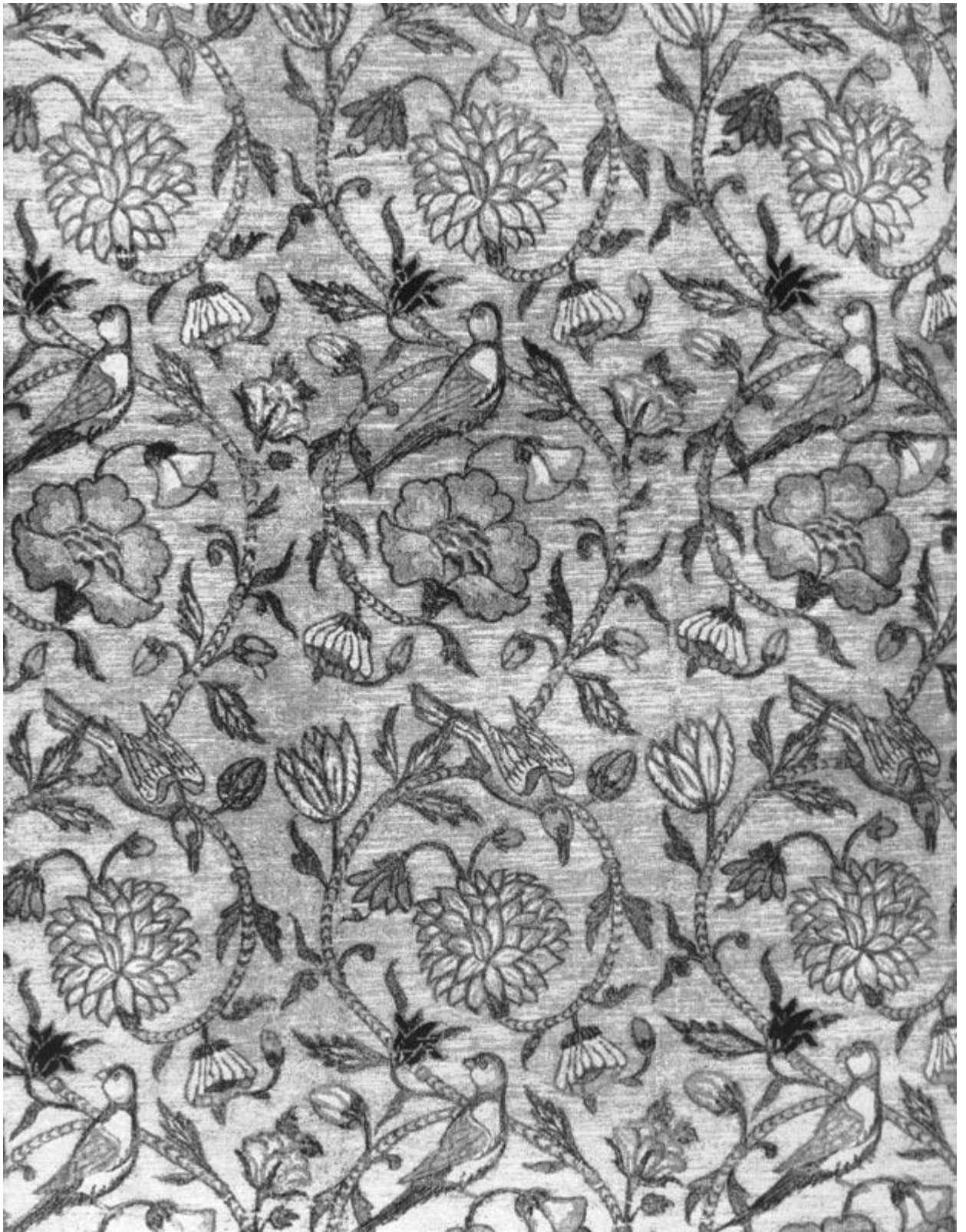
57. Шахская мечеть в Исфахане. Начало 17 в. Вид с востока.



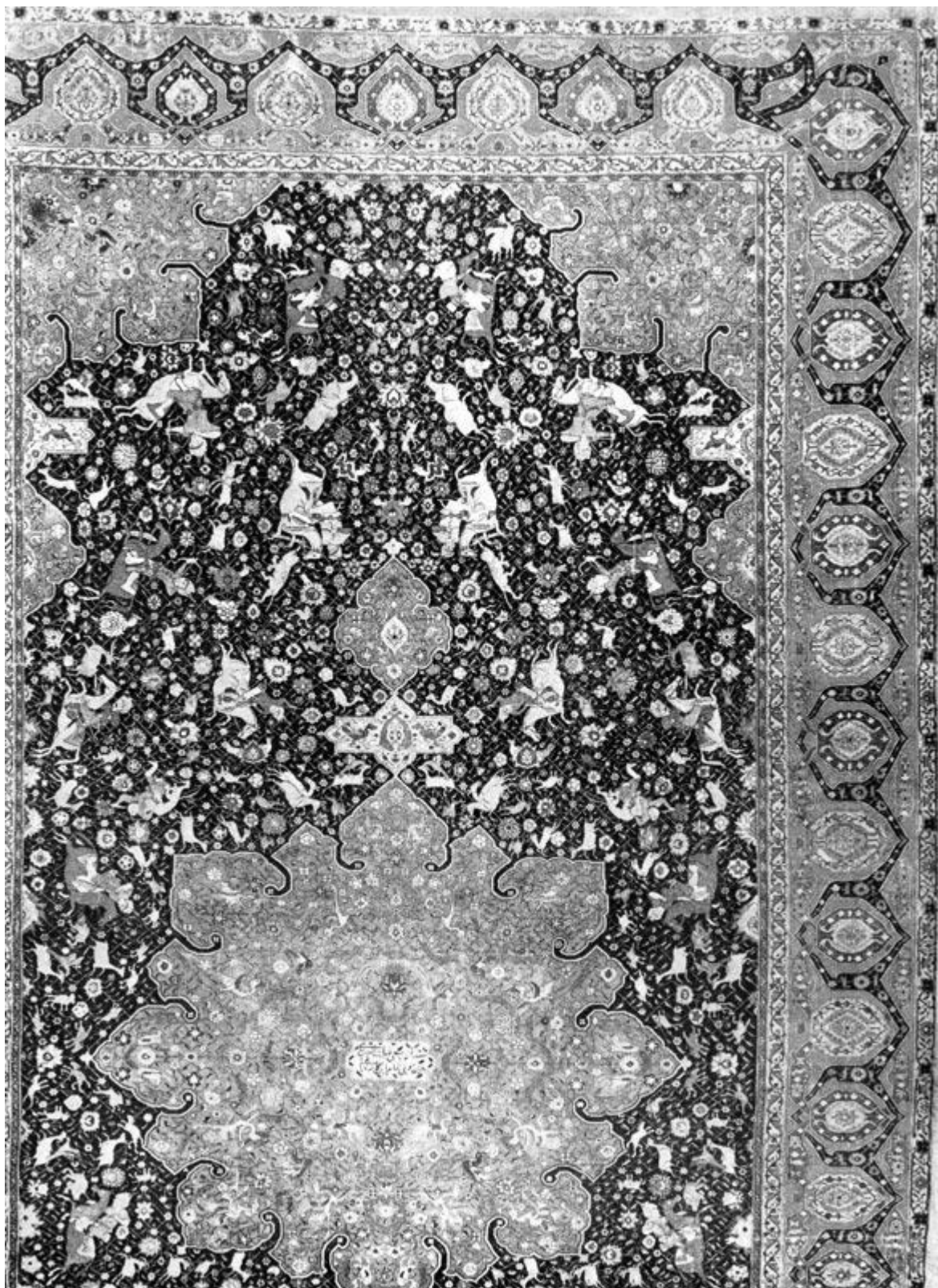
58. Дворец Аликапу в Исфахане. Начало 17 в.



59. Реза Аббаси. Старик. Миниатюра. 1614 г. Москва, Государственный музей восточных культур.



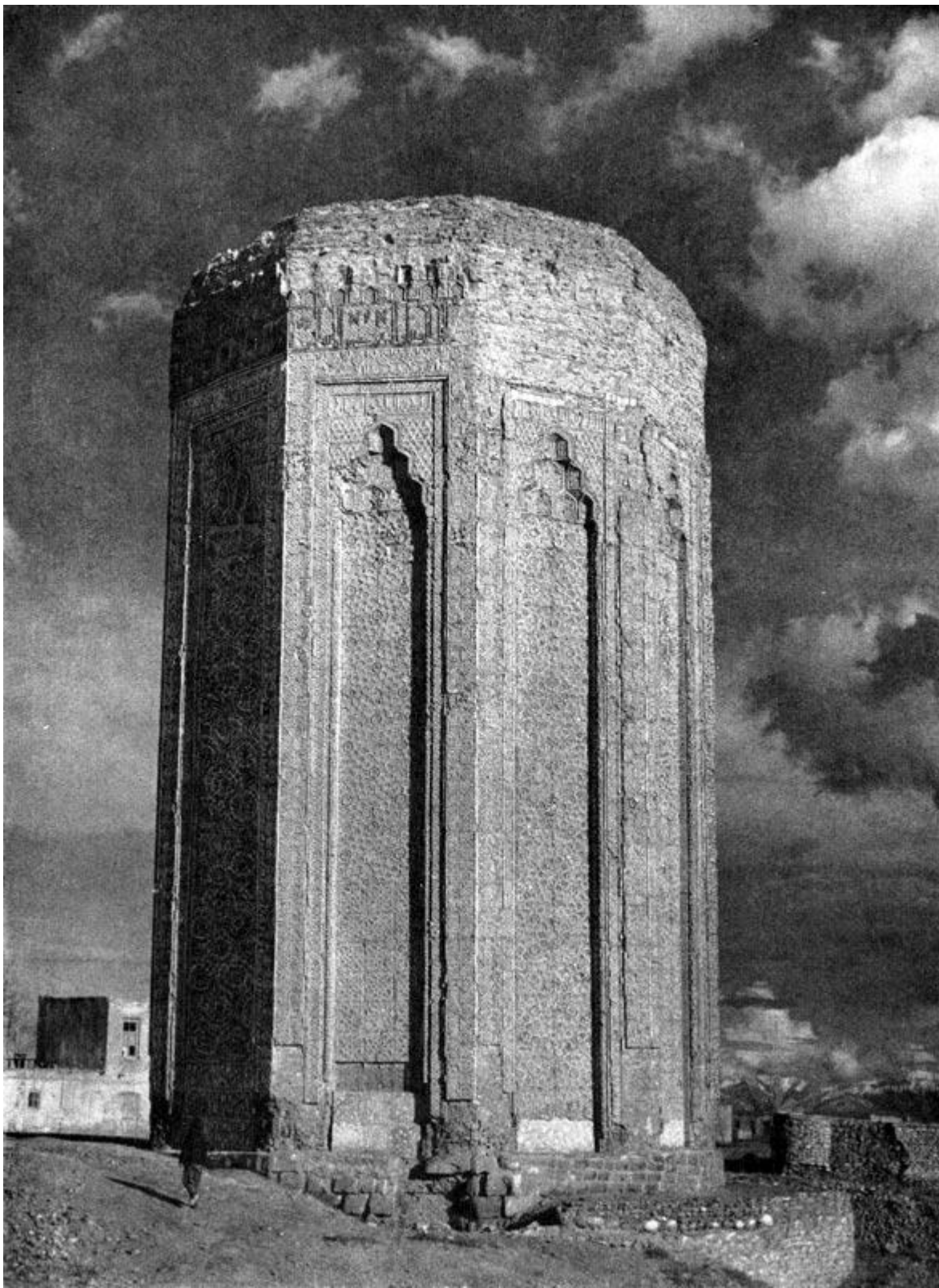
60. Шелковая ткань. Фрагмент. 17 в. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.



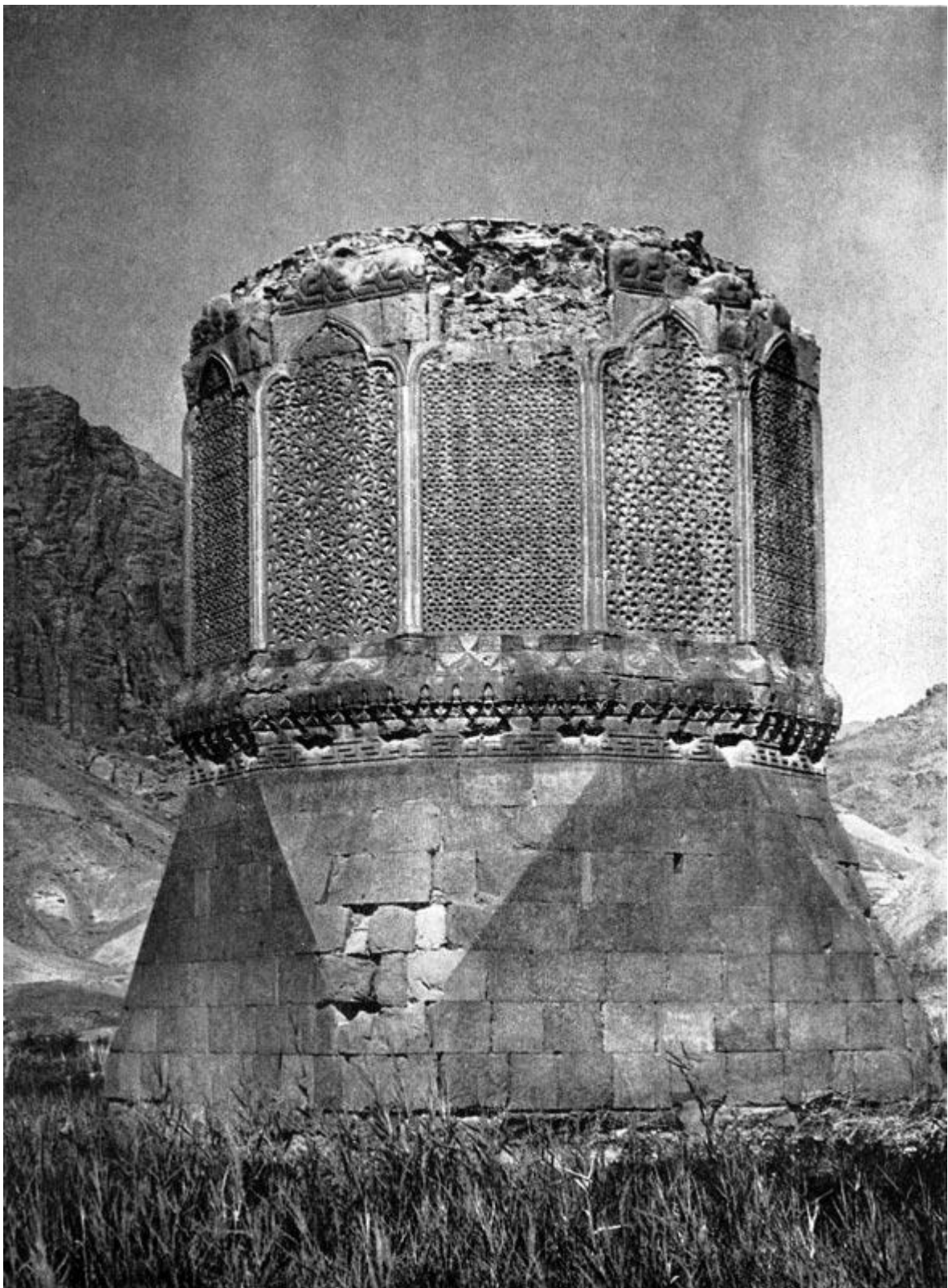
61. Ковер с изображением охоты. Фрагмент. 1522 г. Милан, Музей Польди Пеццولي.



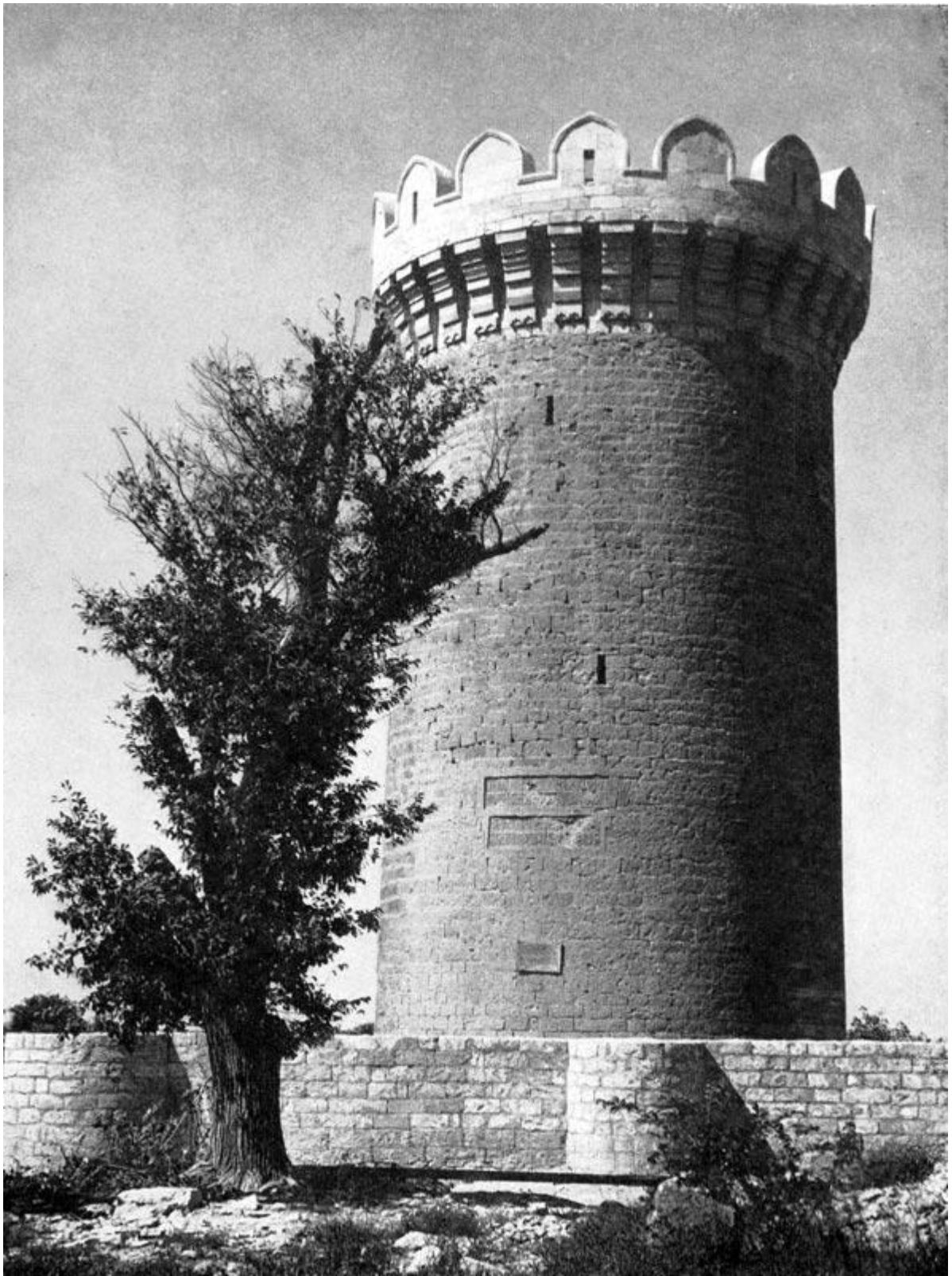
62. Аджеми ибн Абу Бекр. Фрагмент фриза мавзолея Момине-хатун в Нахичевани. См. илл. 63.



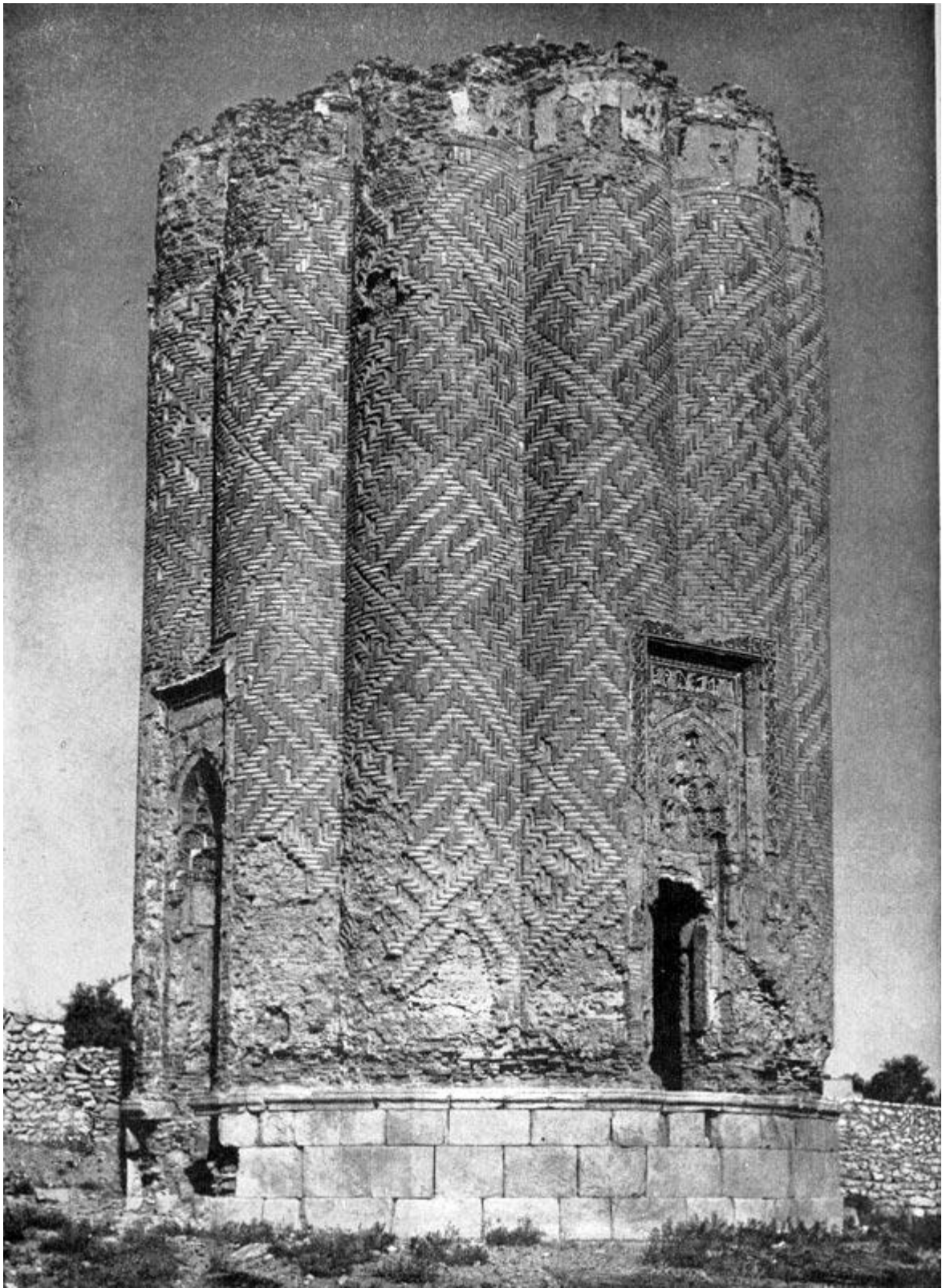
63. Аджеми ибн Абу Бекр. Мавзолей Момине-хатун в Нахичевани. 1186 г.



64. Мавзолей близ селения Джуга. Конец 12 в.-13 в.



65. Абд ал-Маджид ибн Масуд. Замок в селении Мардакян. 1232 г.



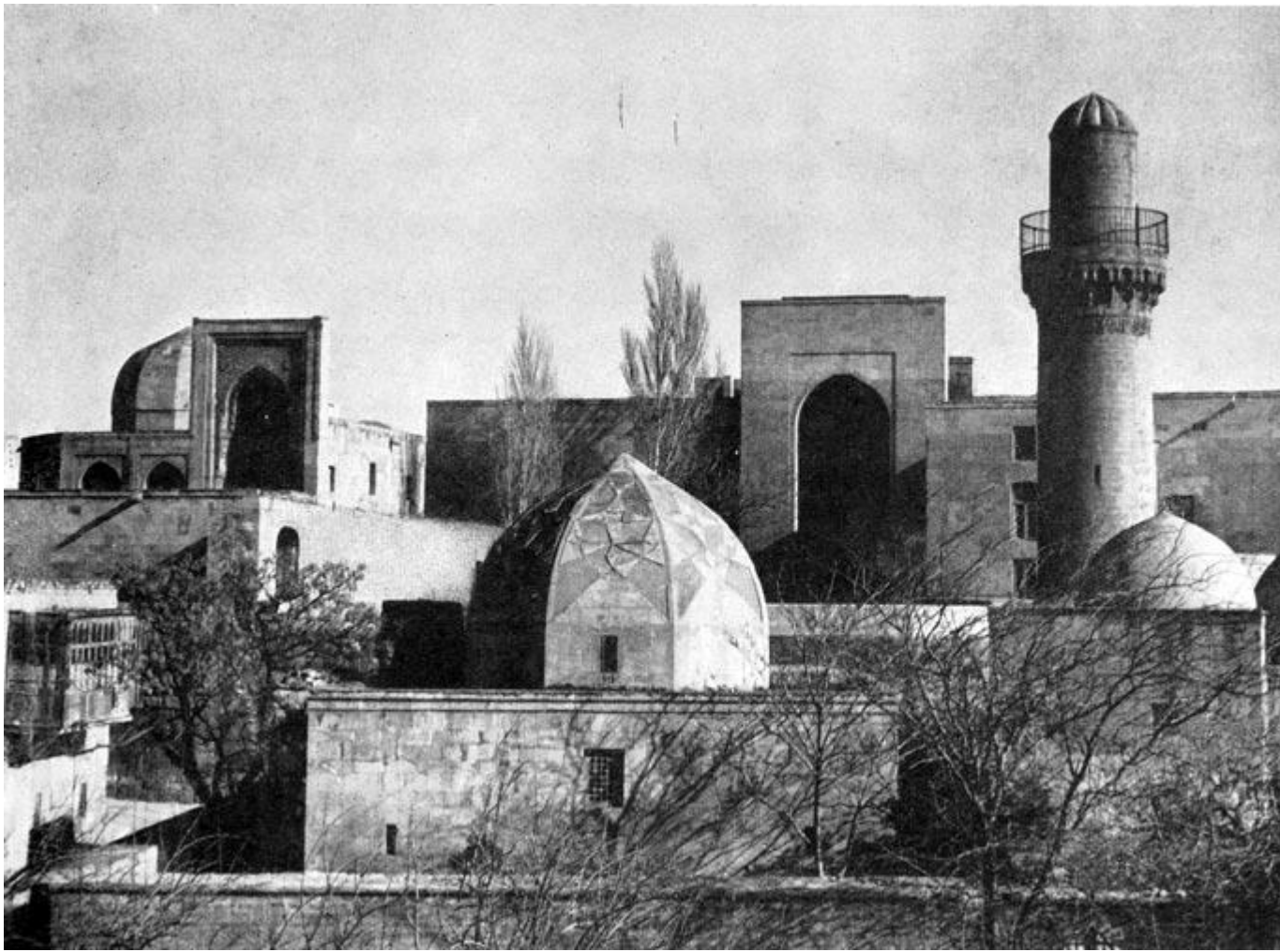
66. Мавзолей в селении Карабаглар. 30-е гг. 14 в. Вид с юго-запада.



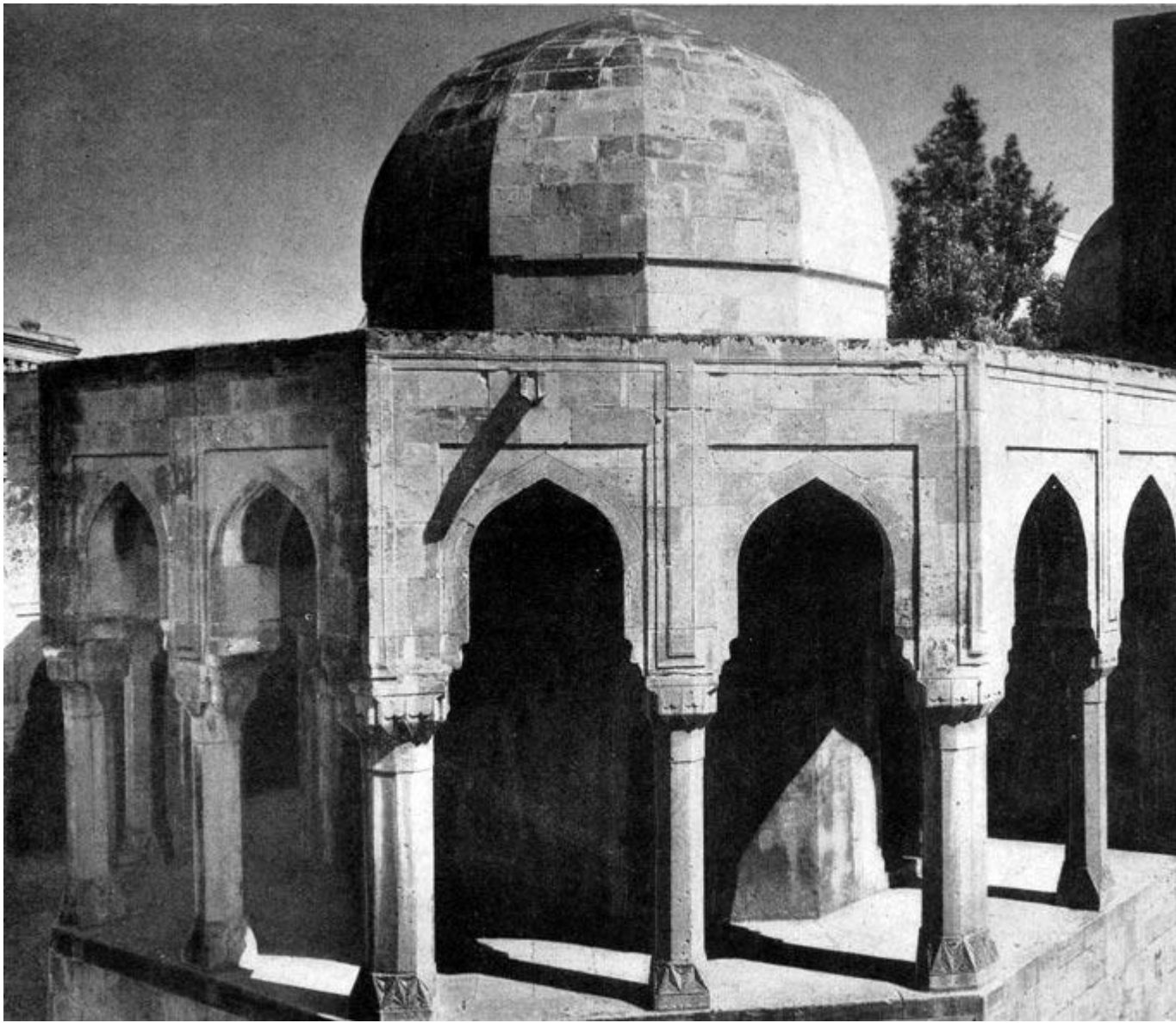
67 а. Монгольские воины. Миниатюра из «Сборника летописей» Рашидаддина. 1314 г. Лондон, Королевское азиатское общество.



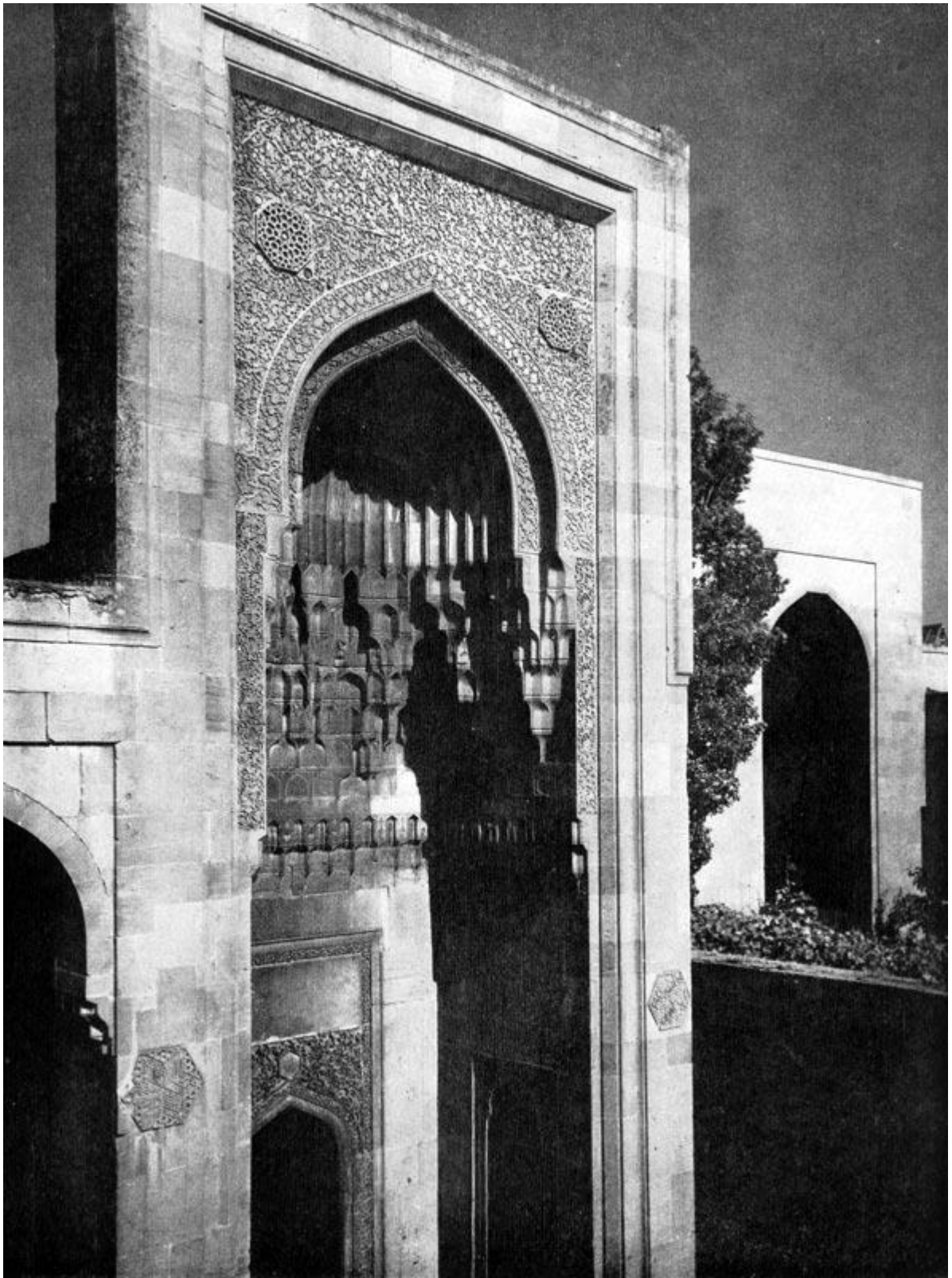
67 б. Пленный парфянский царь Ардаван перед сасанидским царем Ардаширом. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1330-1340 гг. Париж, собрание Вевер.



68. Дворец Ширваншахов в Баку. 15 в. Общий вид ансамбля с запада.



69. Диванхане дворца Ширваншахов в Баку. Конец 15 в. Вид с северо-залада.



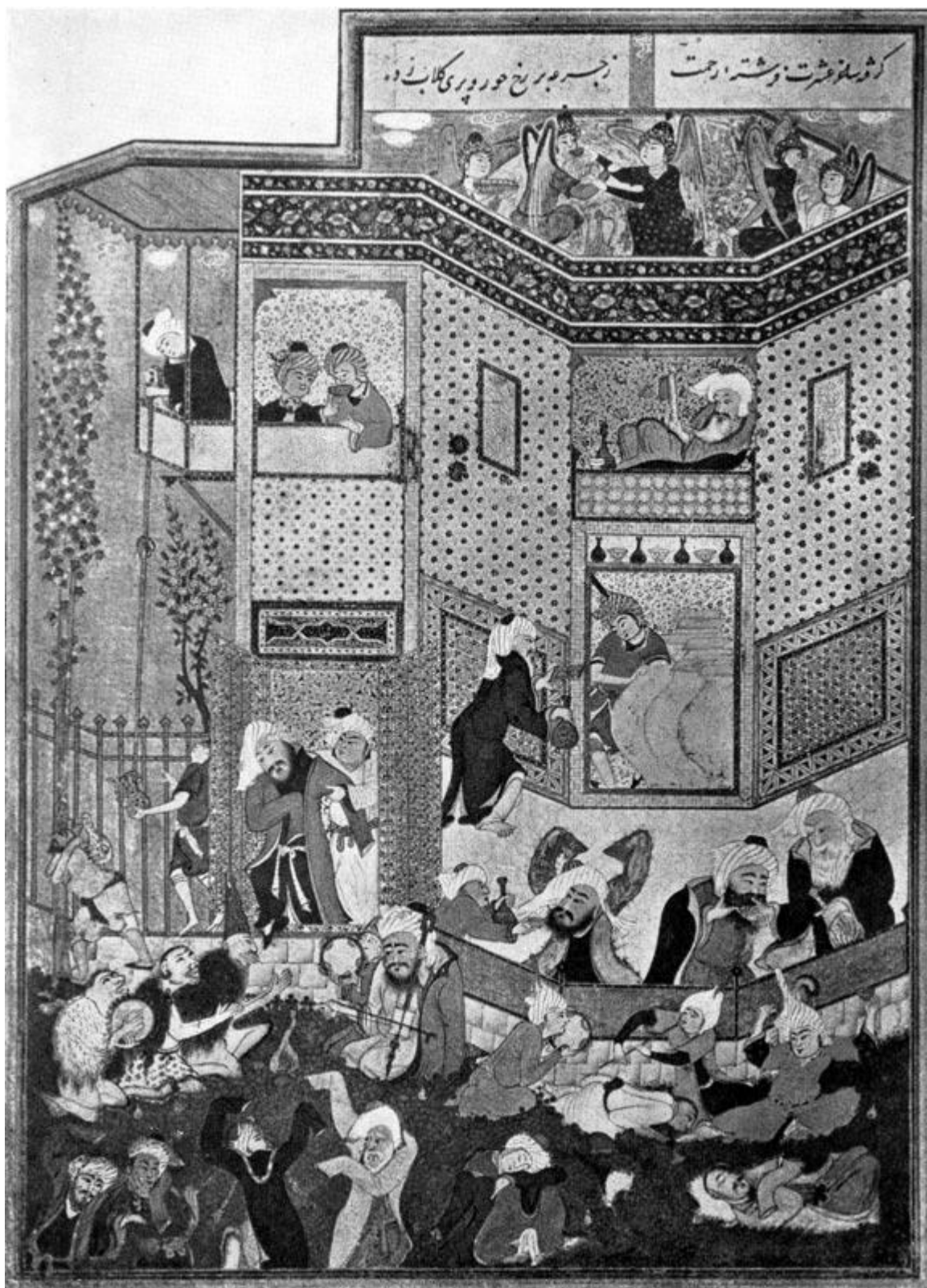
70. Диванхане дворца Ширваншахов в Баку. Портал.



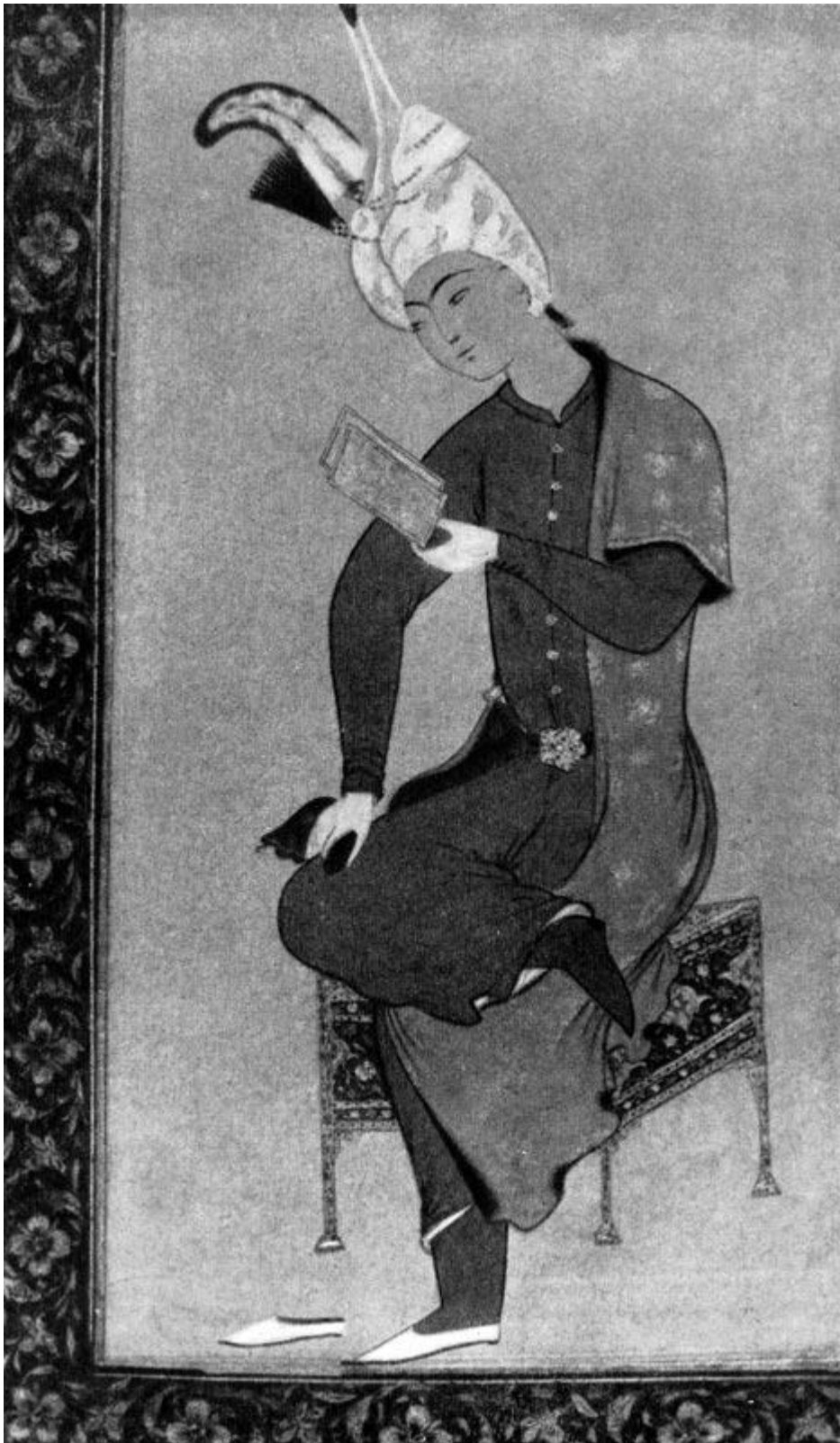
71. Султан Мухаммед. Хосров восхищен красотой купающейся Ширин. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1539-1543 гг. Лондон, Британский музей.



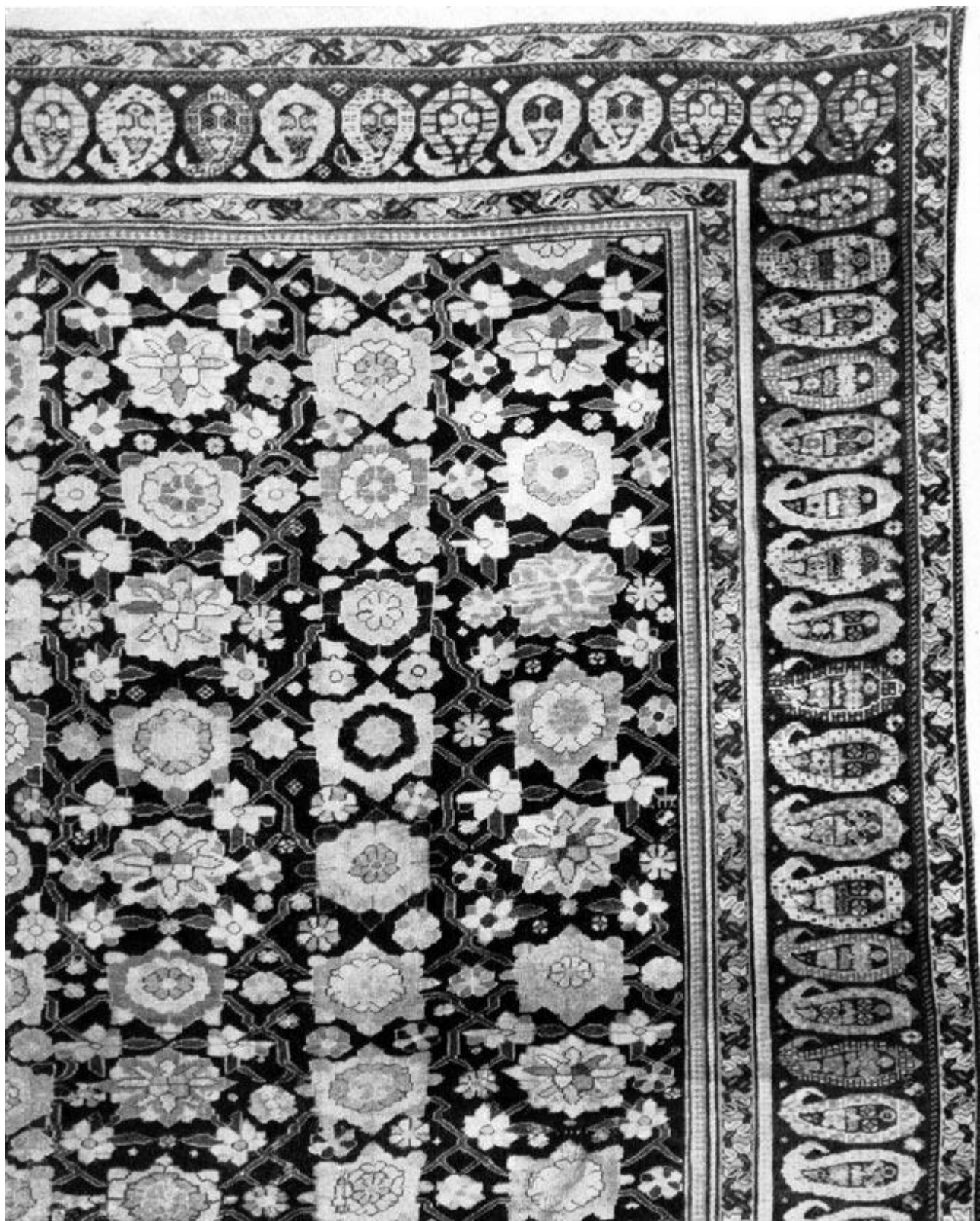
72. Мир Сейид Али. Маджнун перед шатром Лейлы. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1539-1543 гг. Лондон, Британский музей.



73. Султан Мухаммед. Попойка. Миниатюра из рукописи «Диван» Хафиза. 1-я половина 16 в. Париж, собрание Картье.



74. Султан Мухаммед. Юноша с книгой. Миниатюра. 1-я половина 16 в. Ленинград, Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Муракка № 489.

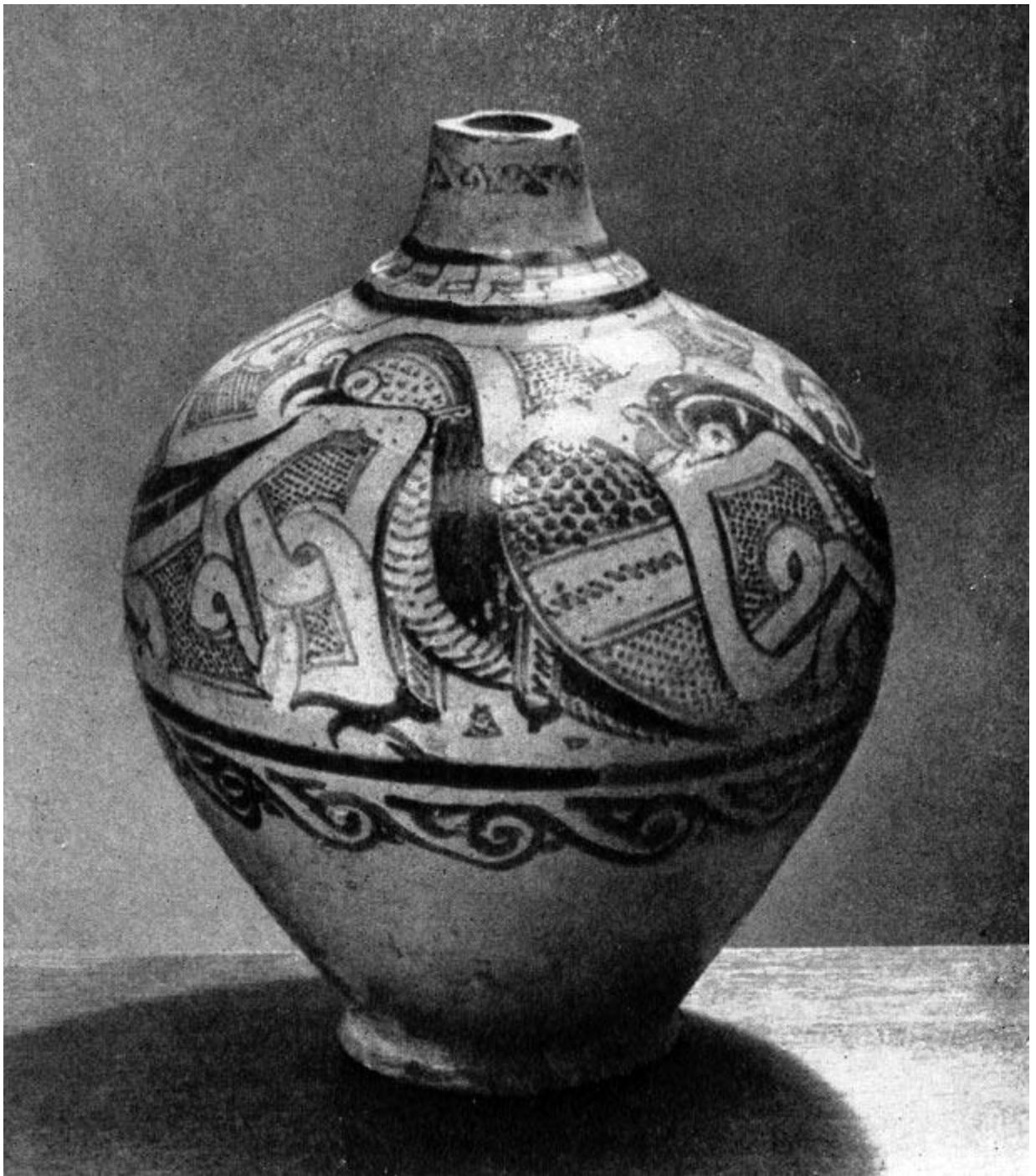


75. Ковер карабахский. Фрагмент. 18 в. Москва, Государственный музей восточных культур.

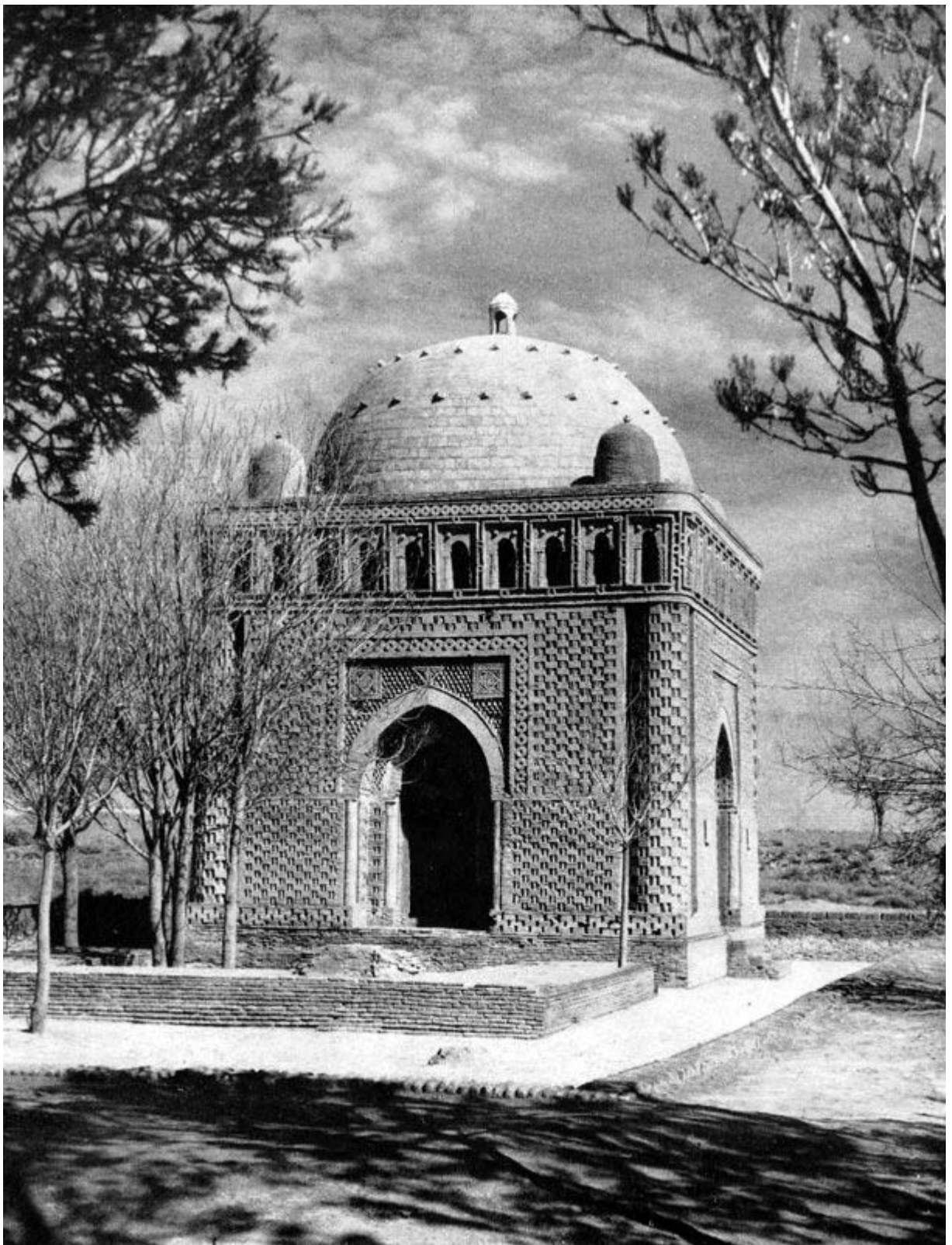
Искусство Средней Азии.



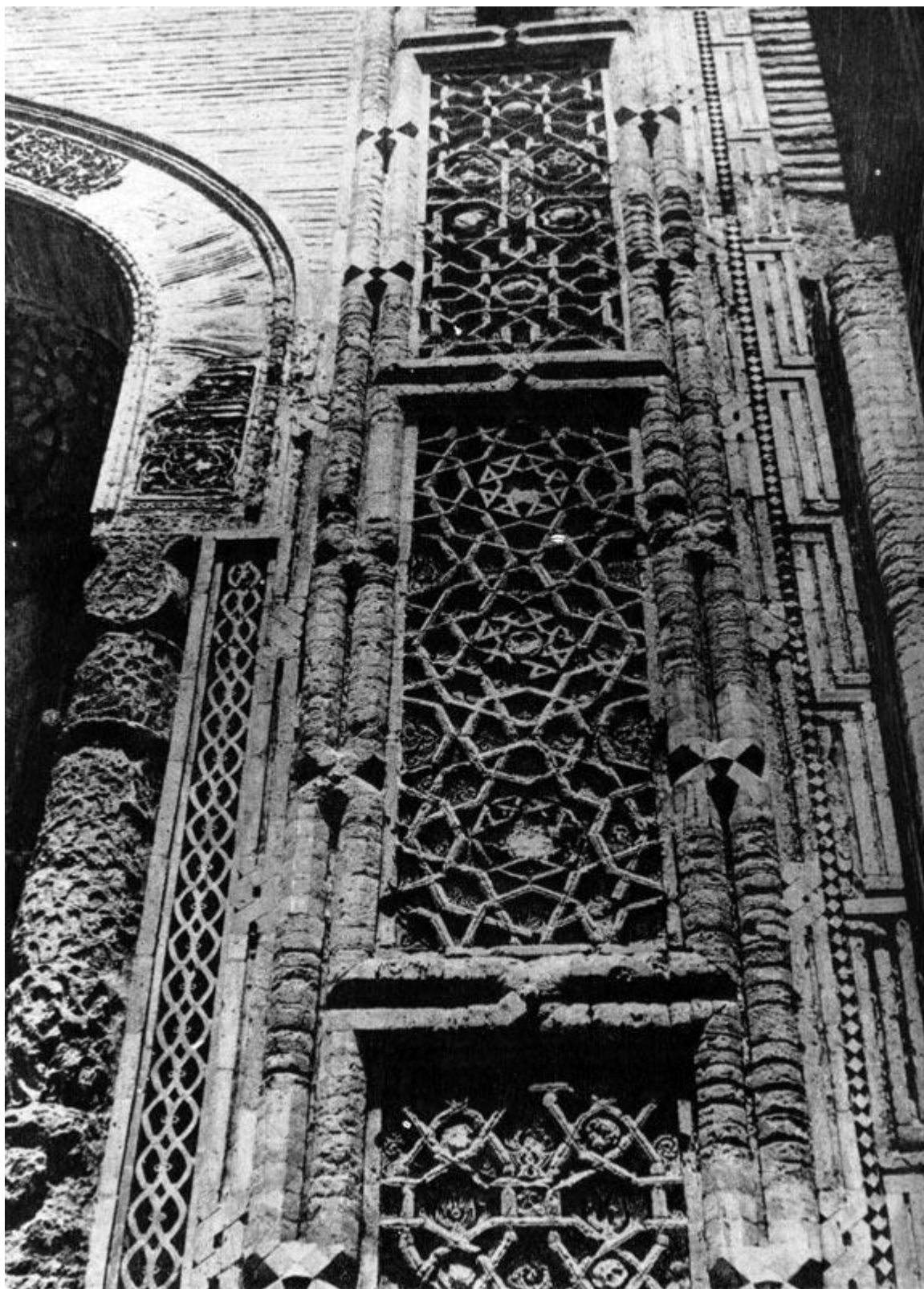
76 а. Стенная роспись из дворца в Варахше. 7-8 вв. Фрагмент. Ленинград, Государственный Эрмитаж.



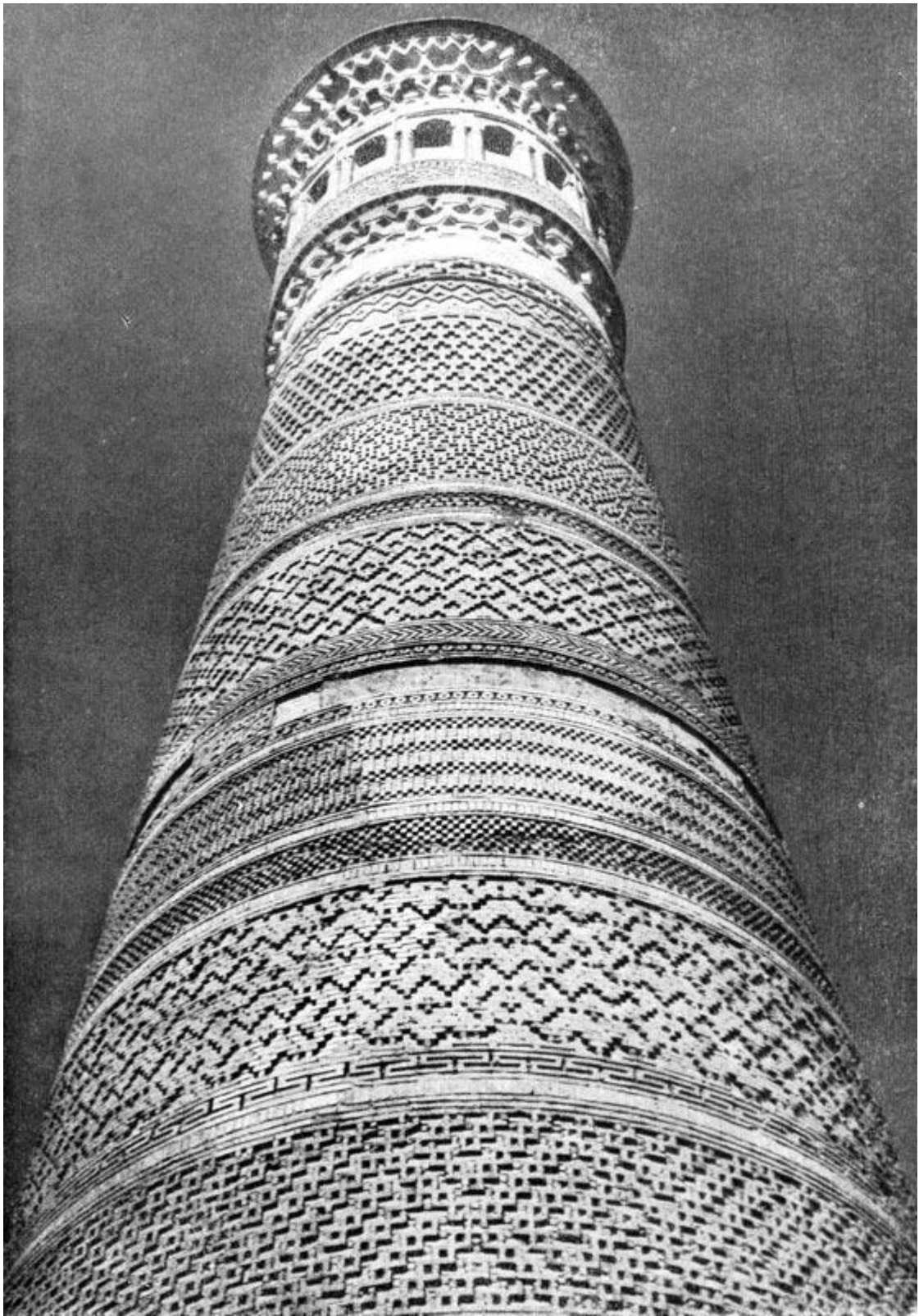
76 б. Глиняный кувшин с росписью. 10 в. Ленинград, Государственный Эрмитаж.



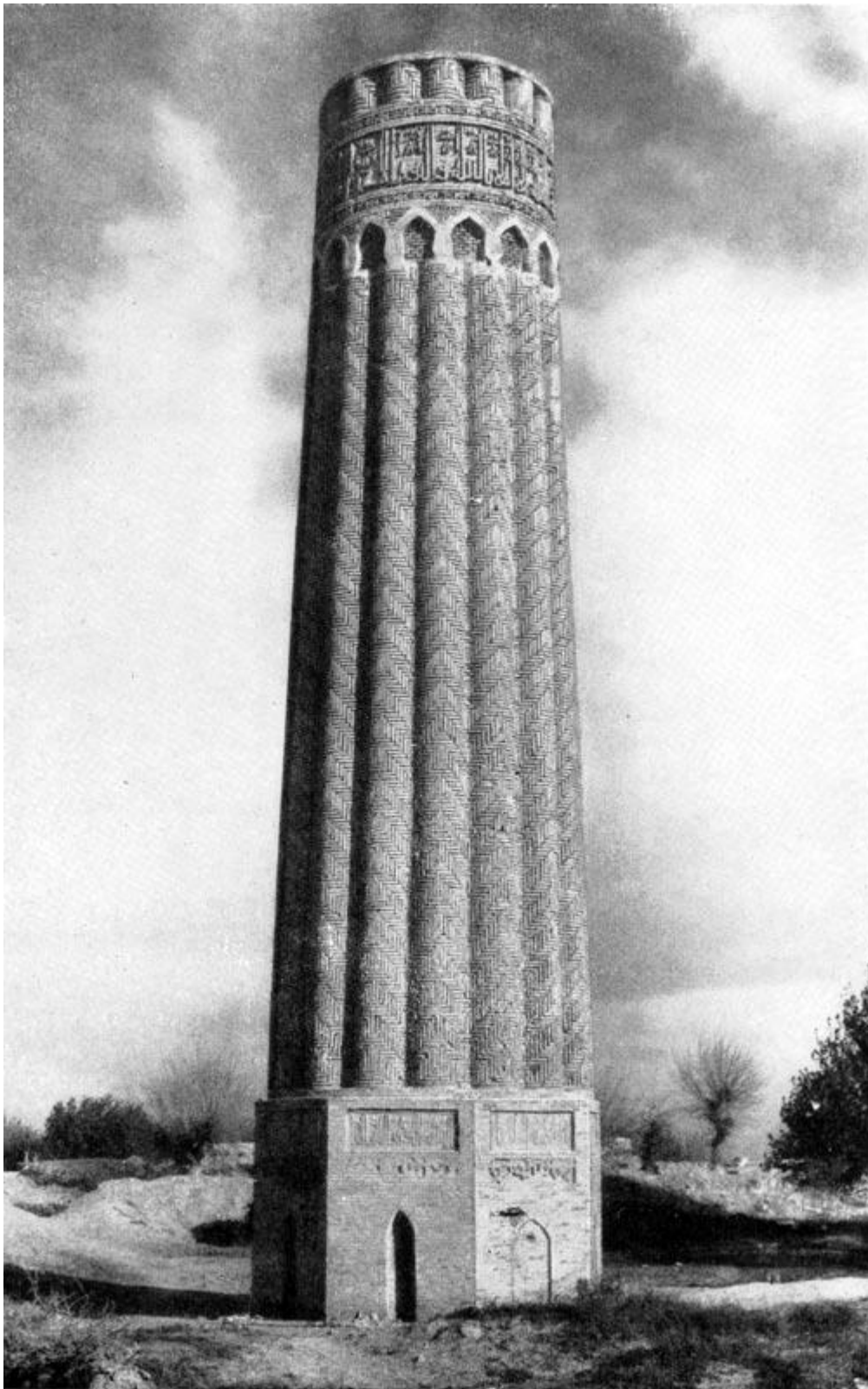
77. Мавзолей Саманидов в Бухаре. 9-10 вв. Общий вид.



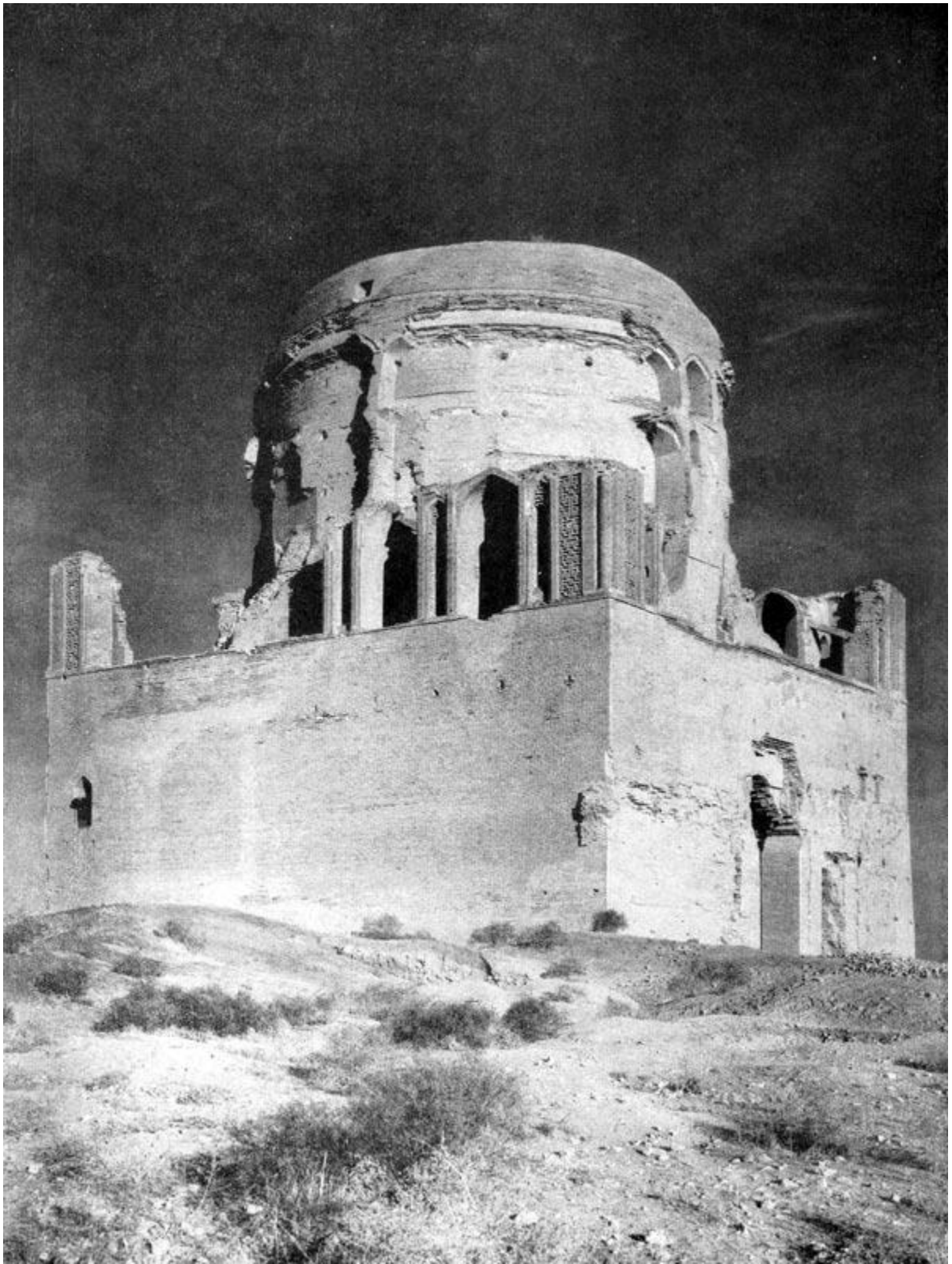
78. Мечеть Магок-и Аттари в Бухаре. Фрагмент портала. 12 в.



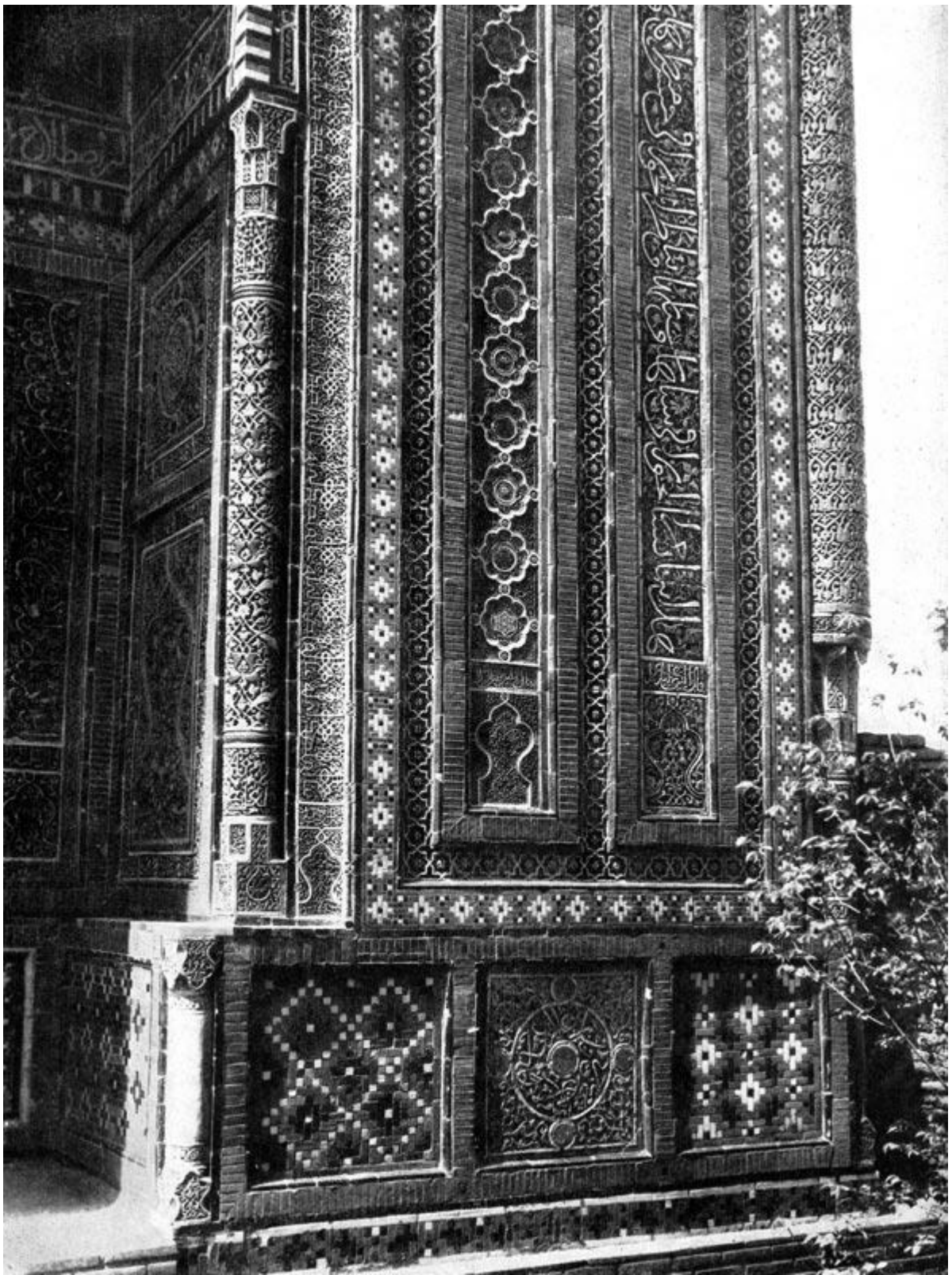
79. Минарет Калян в Бухаре. Фрагмент. 1127г.



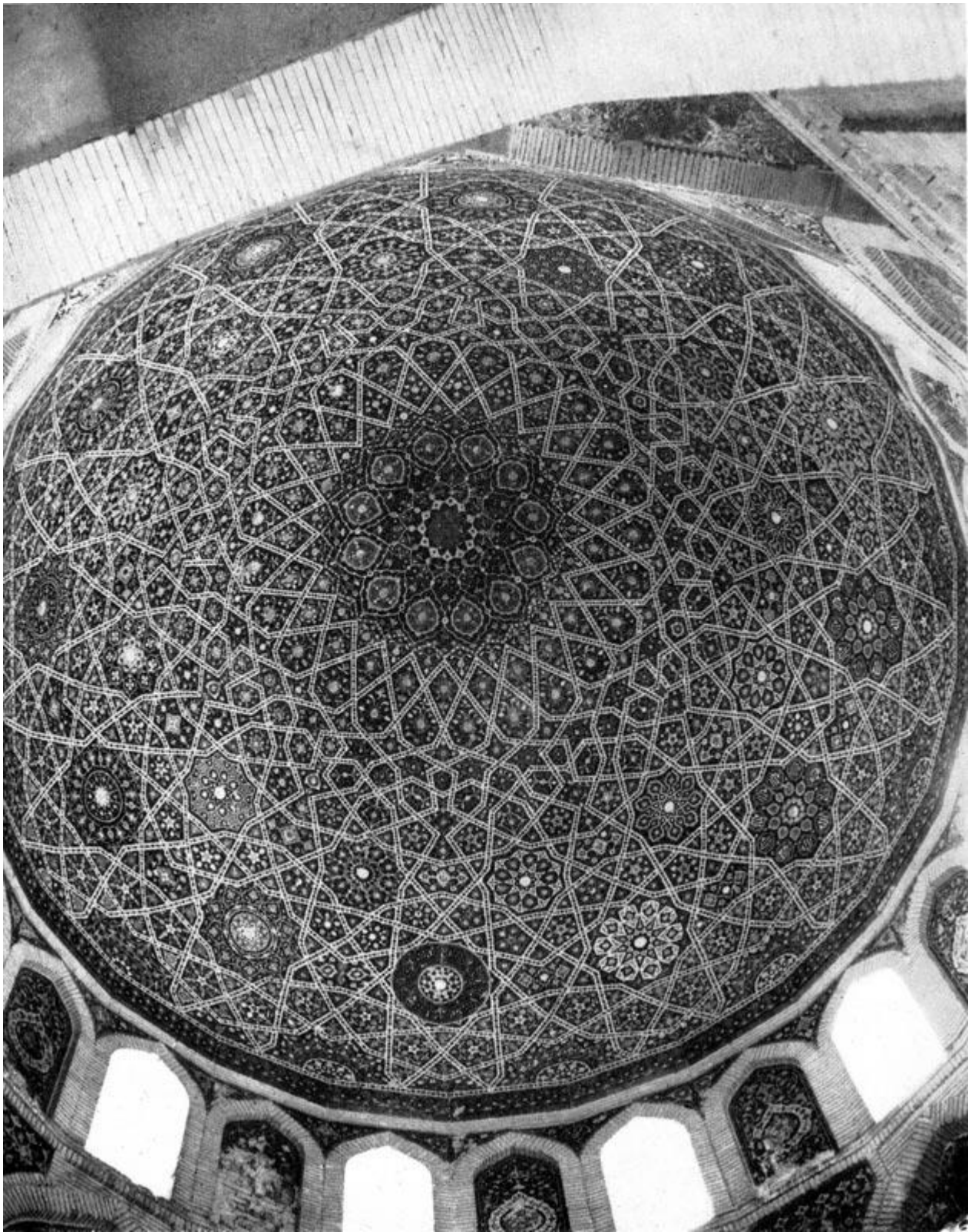
80. Али ибн Мухаммед. Минарет в Джар-Кургане. Начало 12 в.



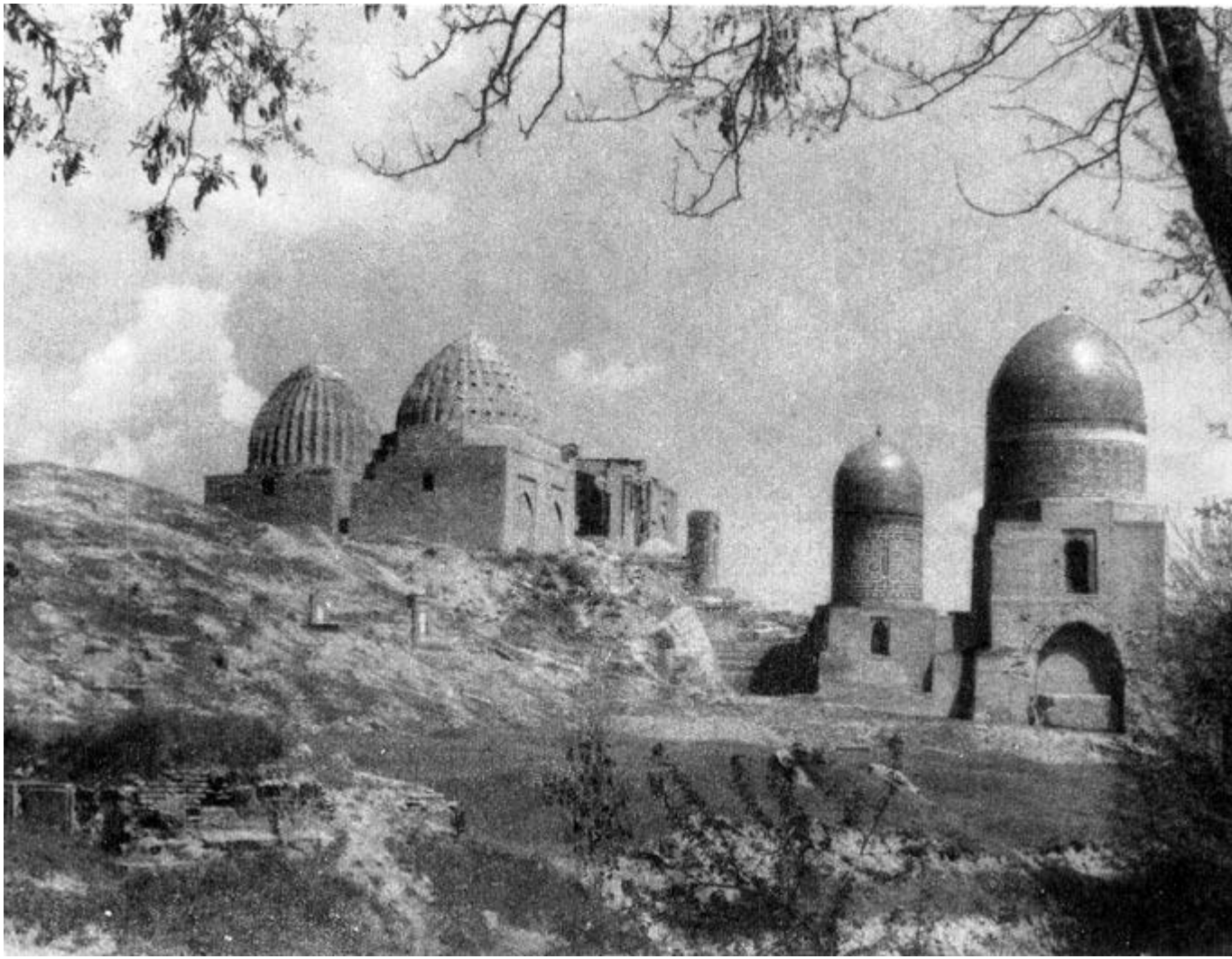
81. Мавзолей султана Санджара в старом Мерве. Середина 12 в. Вид с юго-востока.



82. Мавзолей Шади Мульк-ака.. 1372 г. Фрагмент портала. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.



83. Мавзолей Тюрабек-ханым в Куня-Ургенче.14 в. Мозаика купола.



84 а. Мавзолеи Шах-и Зинда в Самарканде. 14-1-я половина 15 в. Общий вид ансамбля с запада.



84 б. Надгробие Кусама ибн Аббаса. 14 в. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.



85. Мавзолей Казии-заде Руми. Начало 15 в. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.



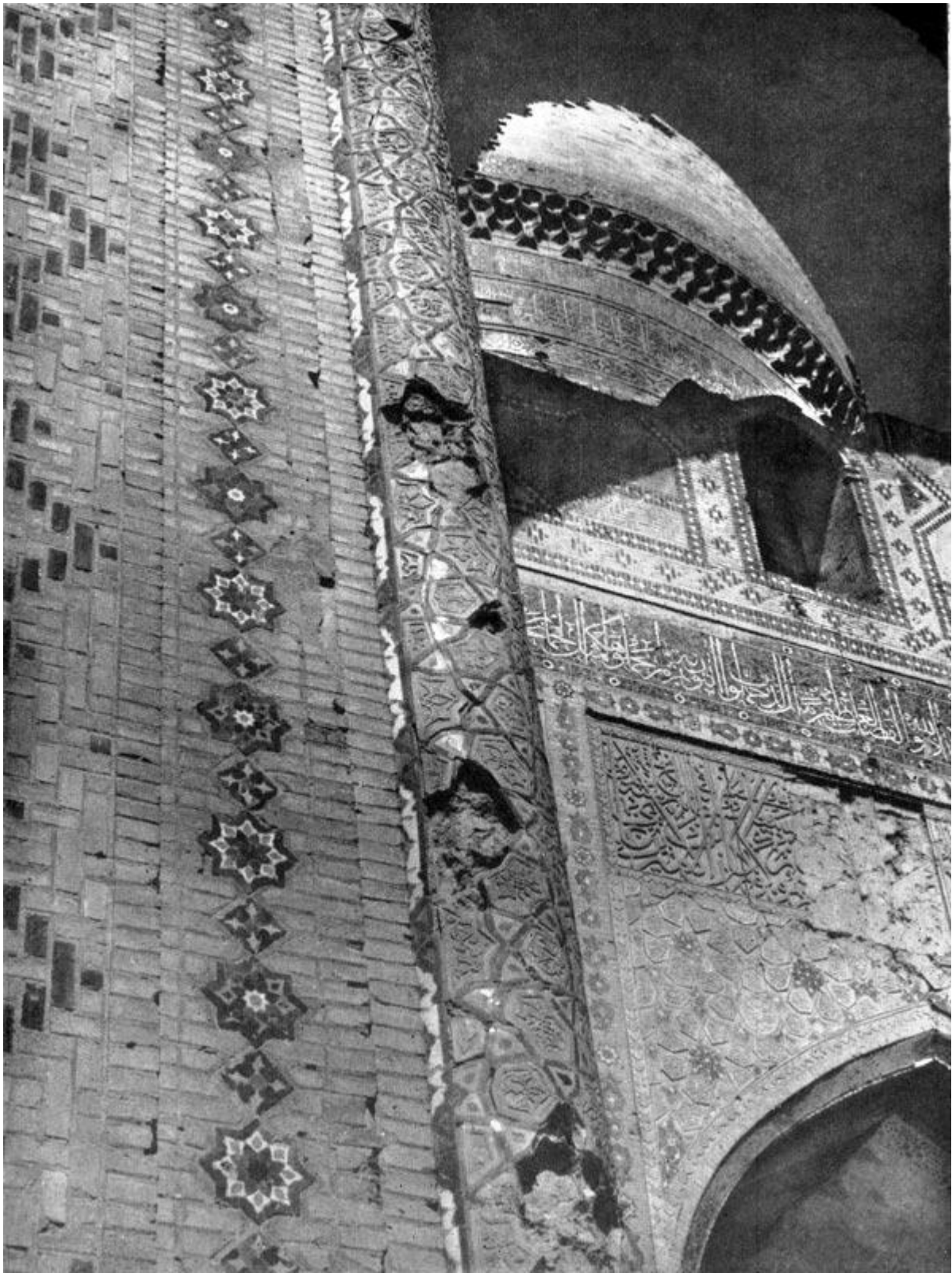
86. Группа мавзолеев конца 14 в. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.



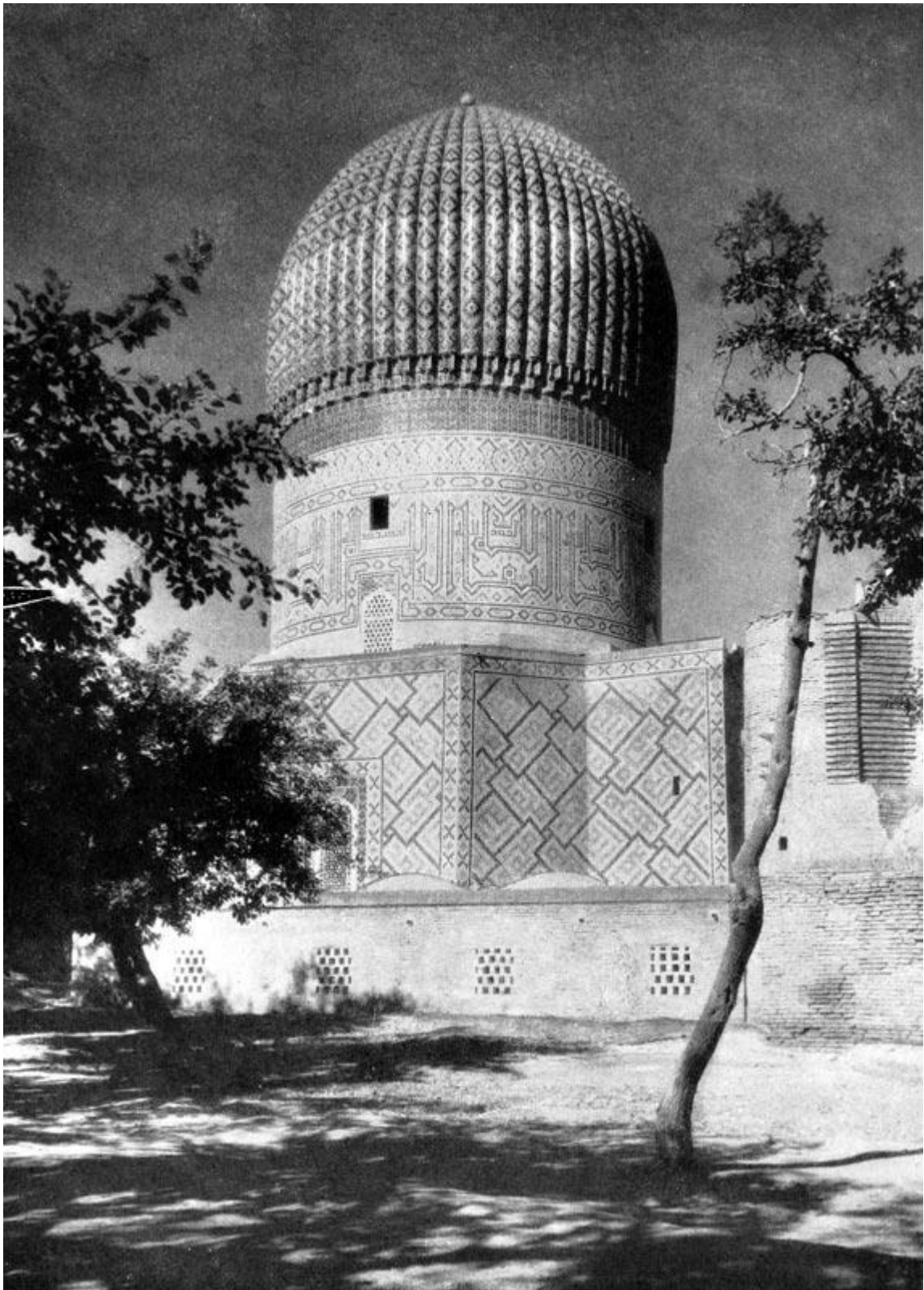
87. Мечеть Биби-ханым в Самарканде. 1399-1404 гг. Главное здание.



88. Медресе Улугбека в Самарканде. Окончено в 1420 г. Фрагмент мозаичного панно.



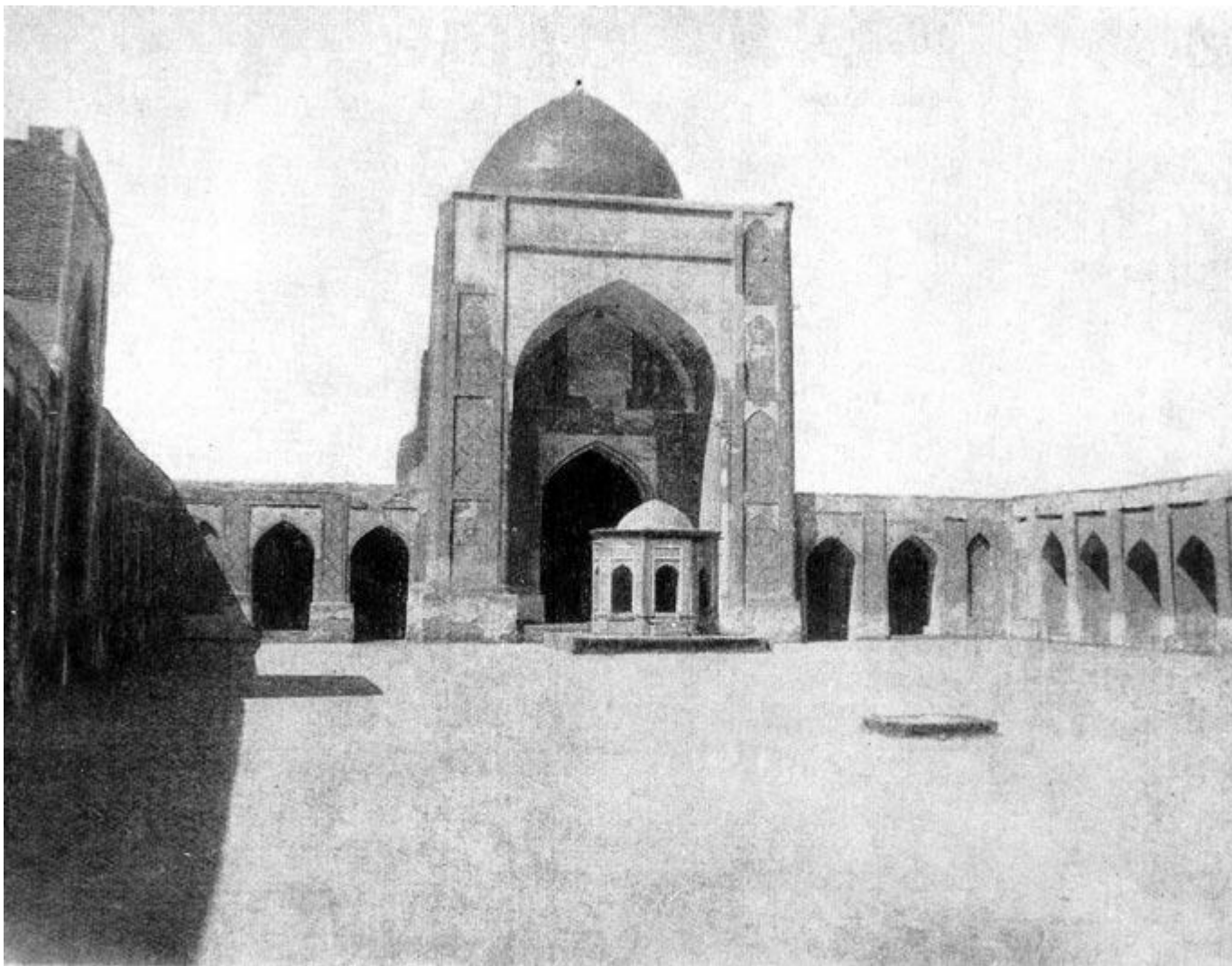
89. Мечеть Биби-ханым в Самарканде. 1399-1404 гг. Фрагмент главного здания.



90. Мавзолей Гур-Эмир в Самарканде. Начало 15 в. Вид с северо-востока.



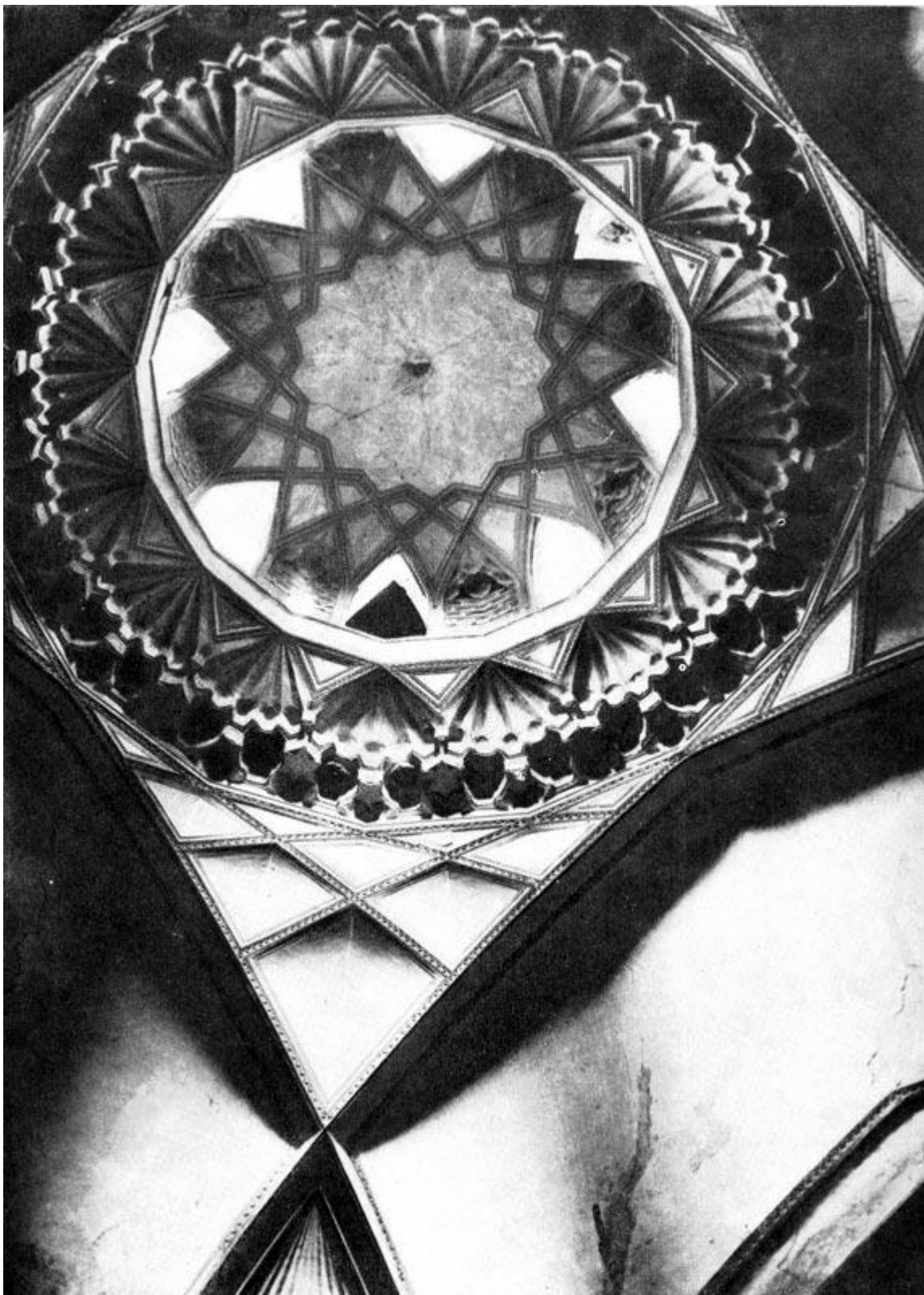
91. Резная дверь из мавзолея Гур-Эмир в Самарканде. Начало 15 в. Ленинград, Государственный Эрмитаж.



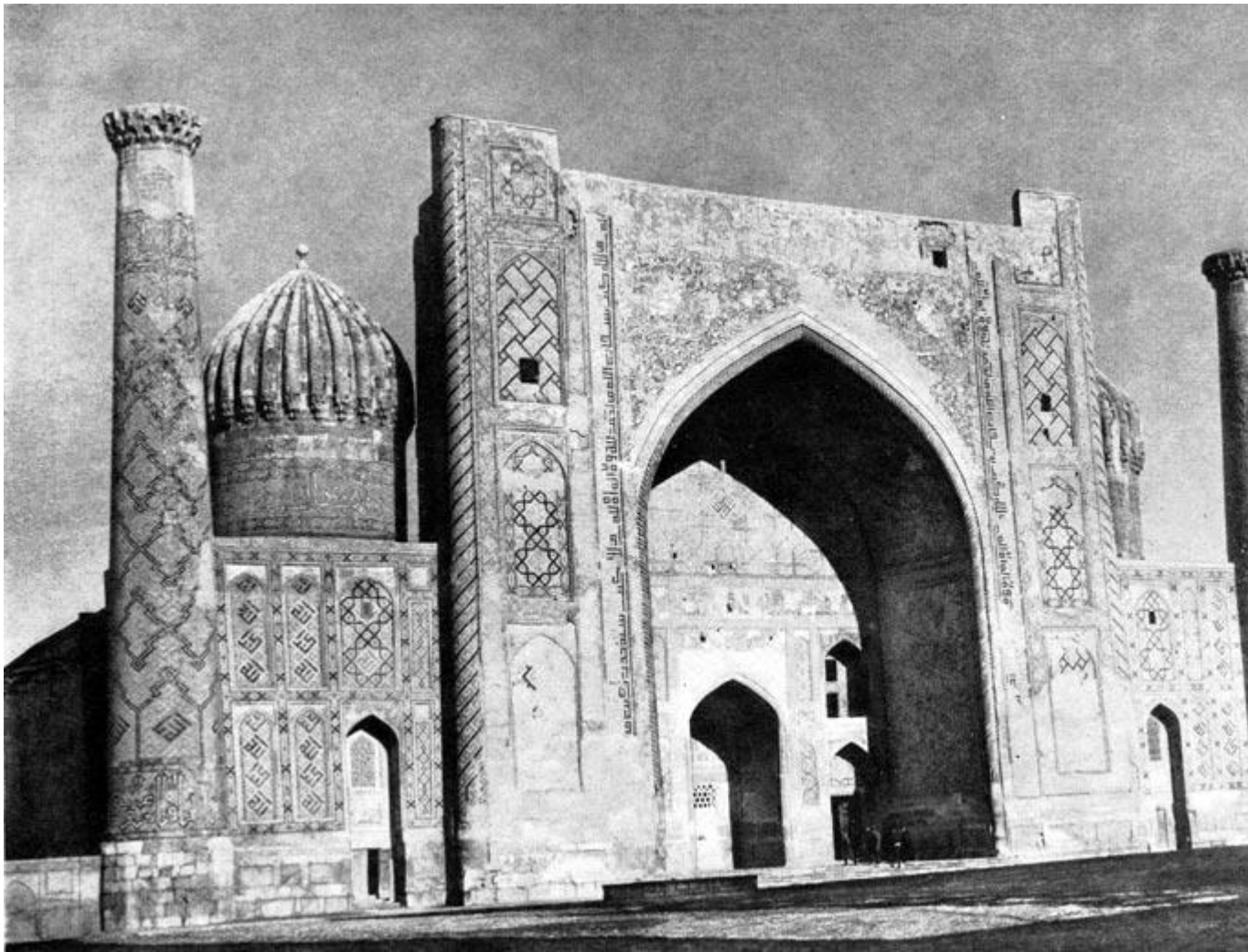
92 а. Мечеть Калян в Бухаре. Начало 16 в. Двор.



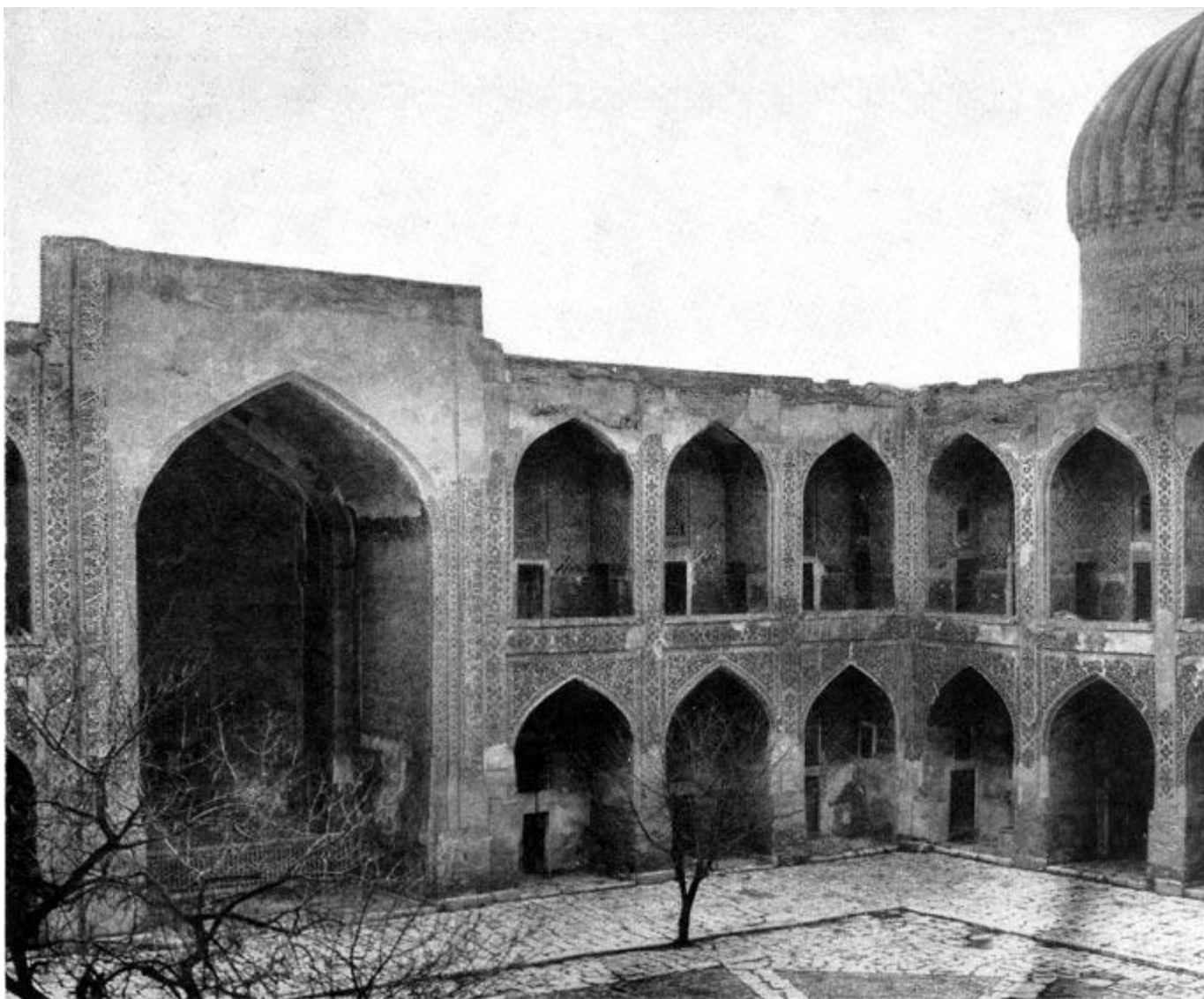
92 б. Базарный купол Таки-Заргаран в Бухаре.16 в.



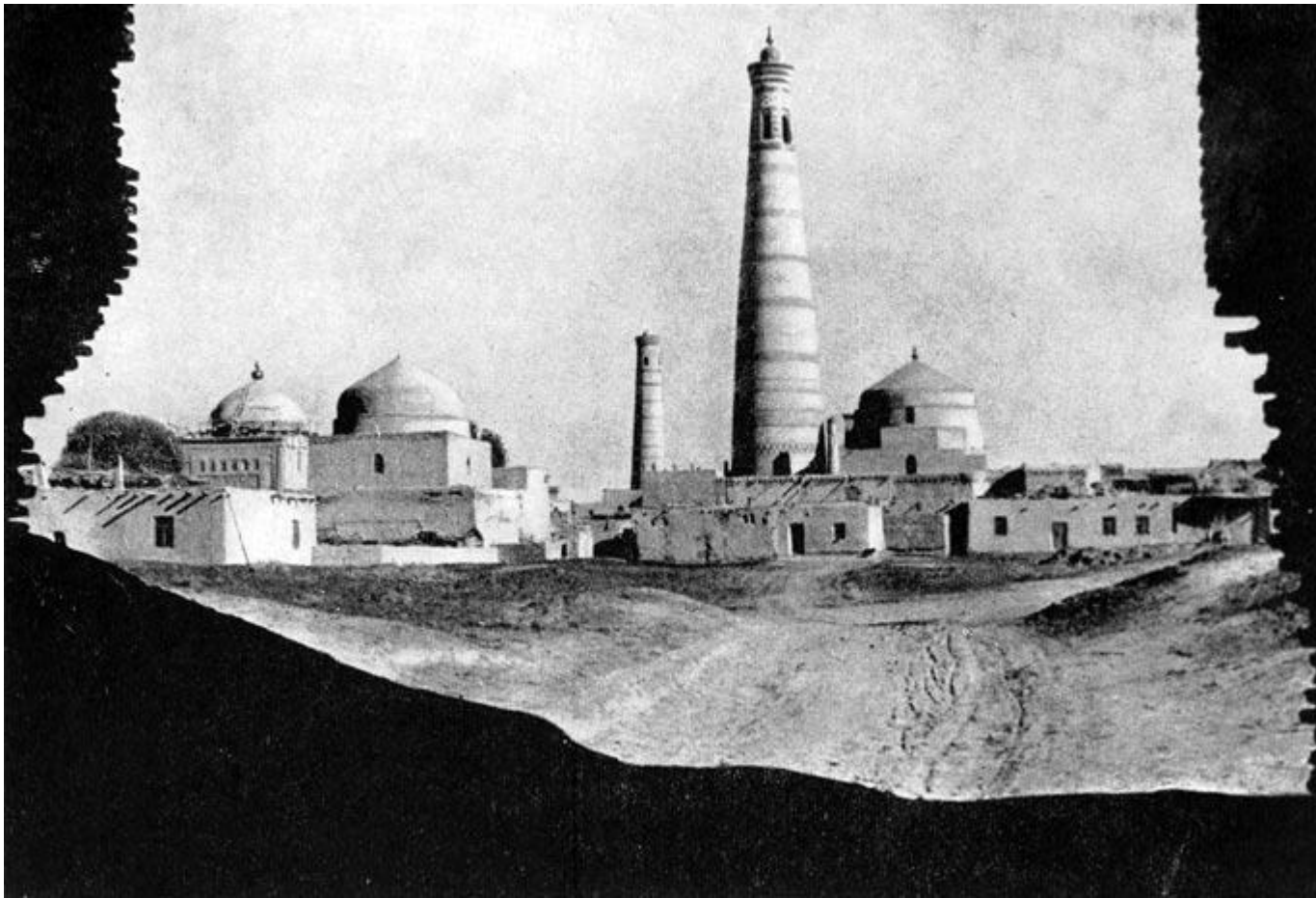
93. Медресе Мир-и Араб в Бухаре. 1530-1536 гг. Сводчатая конструкция.



94. Медресе Шир-дор в Самарканде. 1619-1636 гг. Фасад.



95. Медресе Шир-дор в Самарканде. Двор.



96 а. Хива. Общий вид города от ворот Таш-Дарваза.



96 б. Мухаммед Мурад Самарканди. Сыновья Феридуна сватаются к дочерям йеменского царя. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1556 г. Ташкент, Институт востоковедения Академии наук Узбекской ССР.

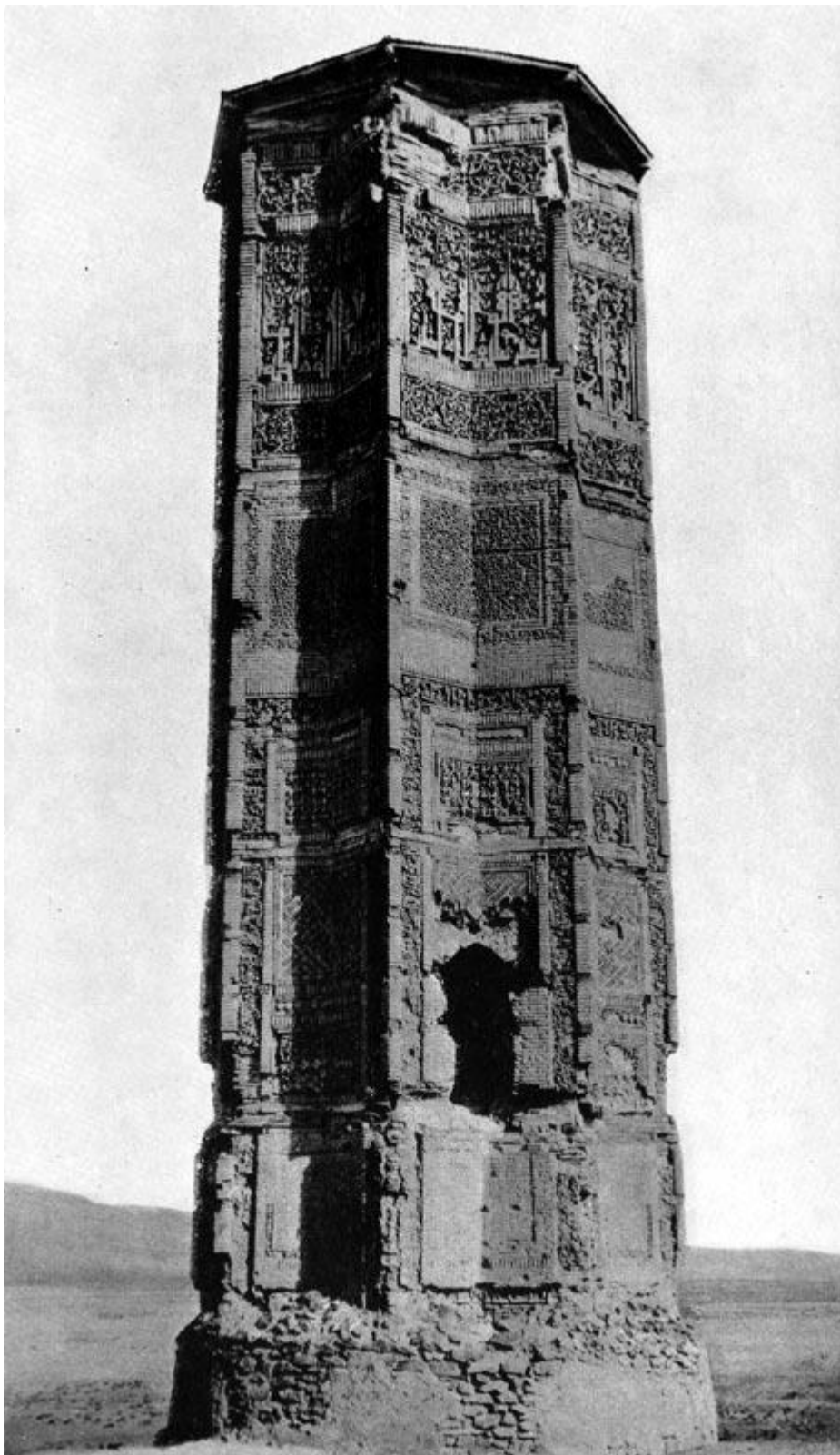


97. Площадь и ансамбль Регистан в Самарканде. 15-17 вв. Вид с юго-запада.

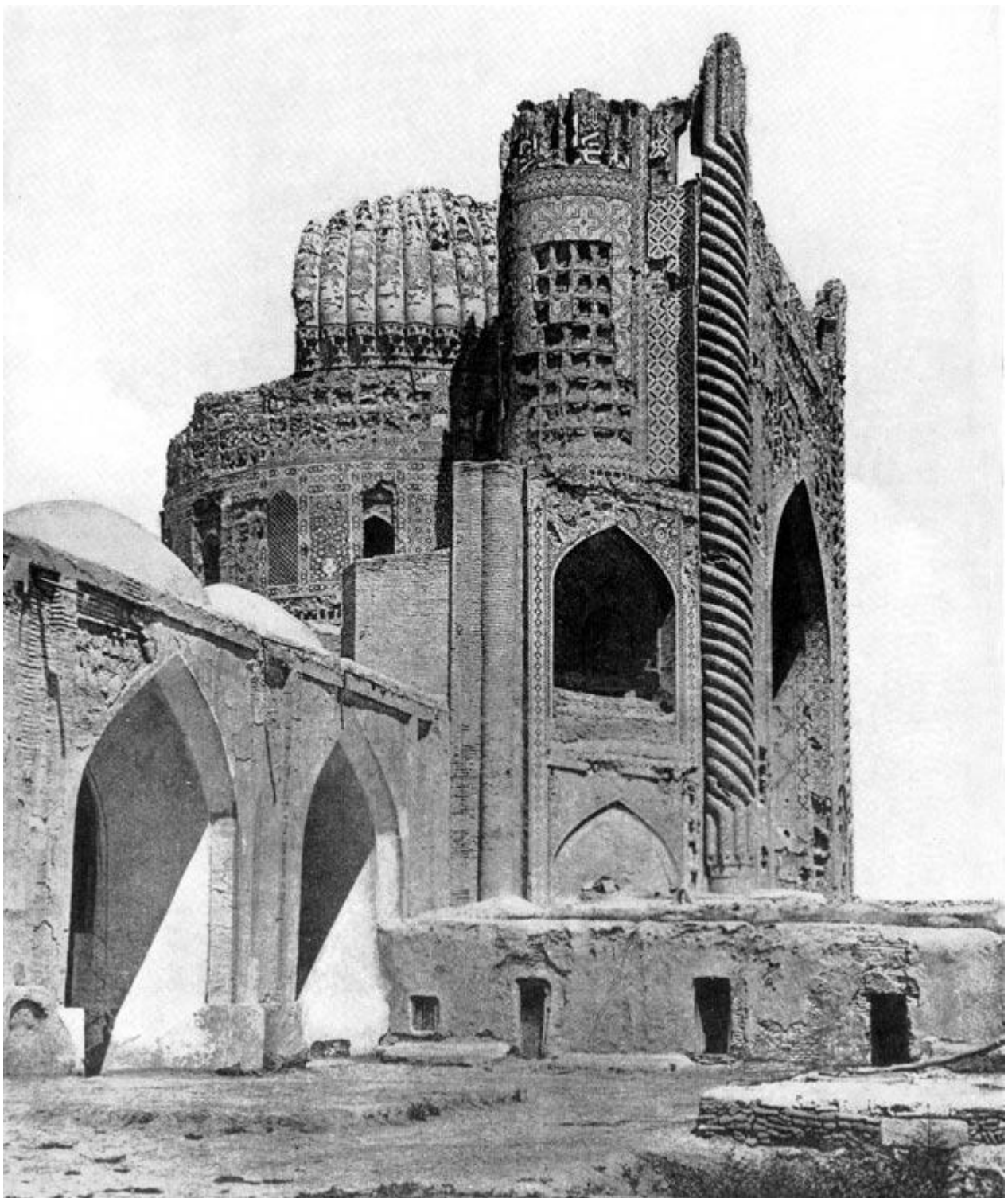
Искусство Афганистана



98. Минарет близ селения Джам. Конец 12- начало 13 в.



99. Башня султана Масуда III близ Газни. Начало 12 в.



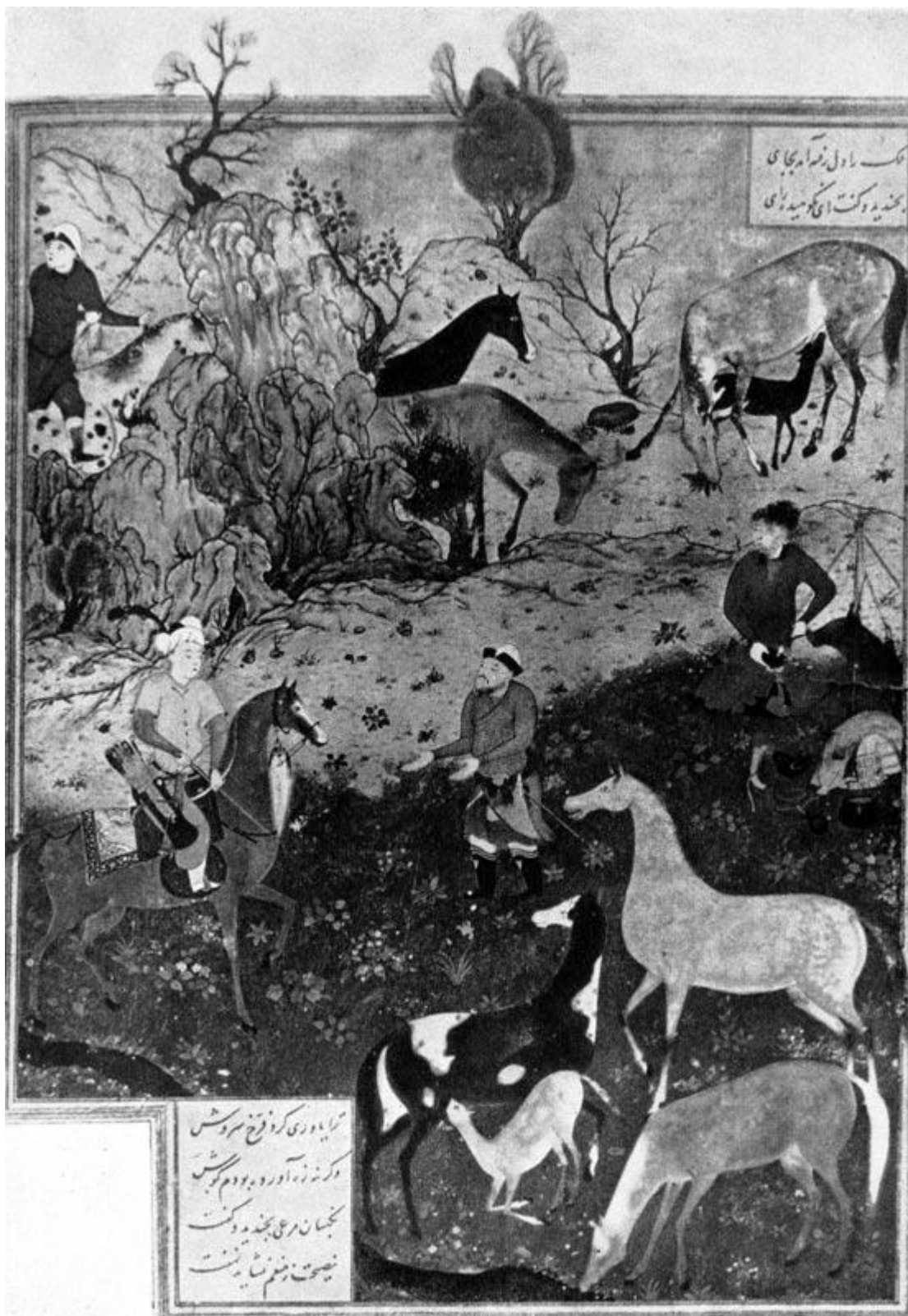
100. Мечеть Абу Наср Парса в Балхе. 2-я половина 15 в.



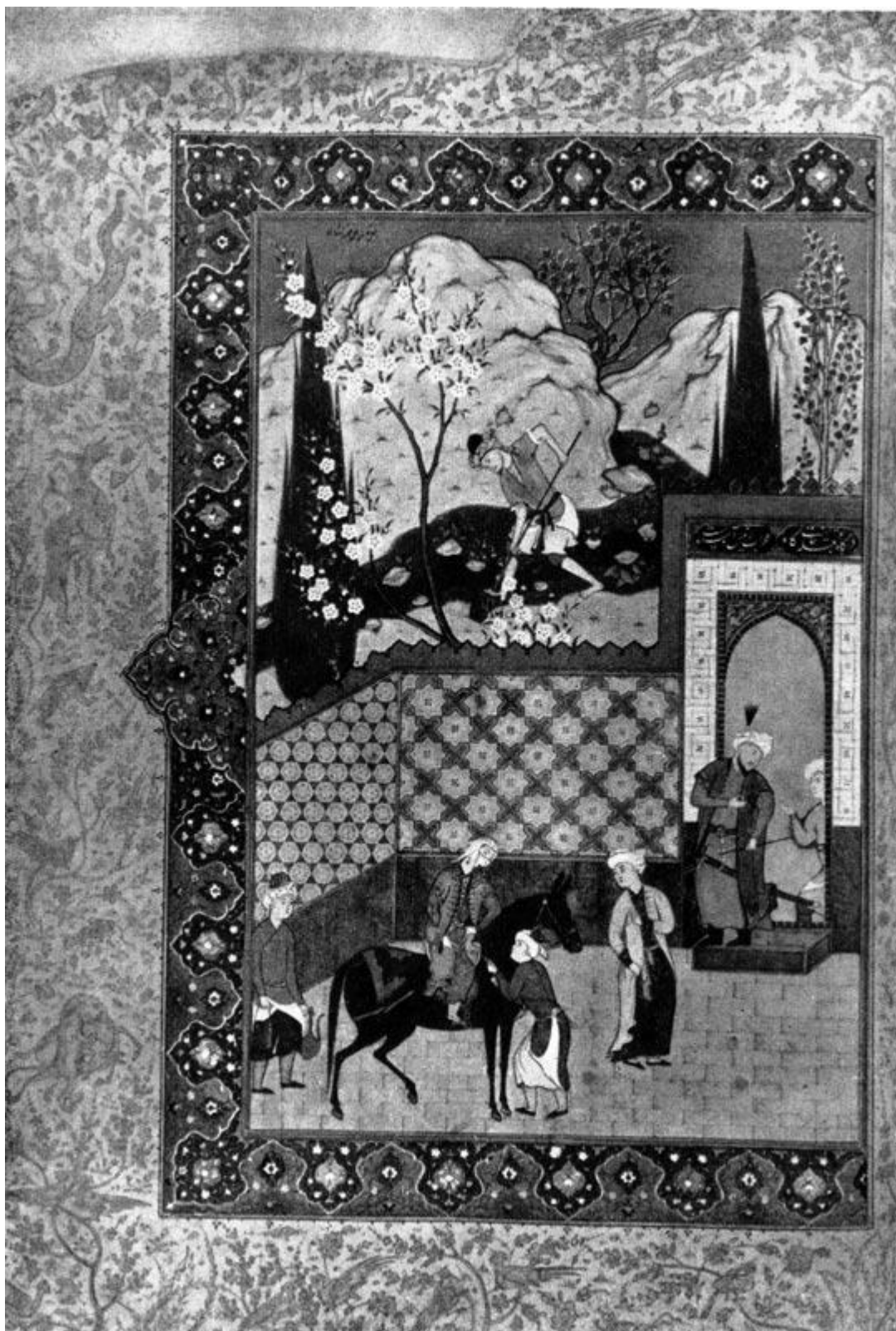
101. Битва. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1430 г. Тегеран, собрание Голестанского дворца.



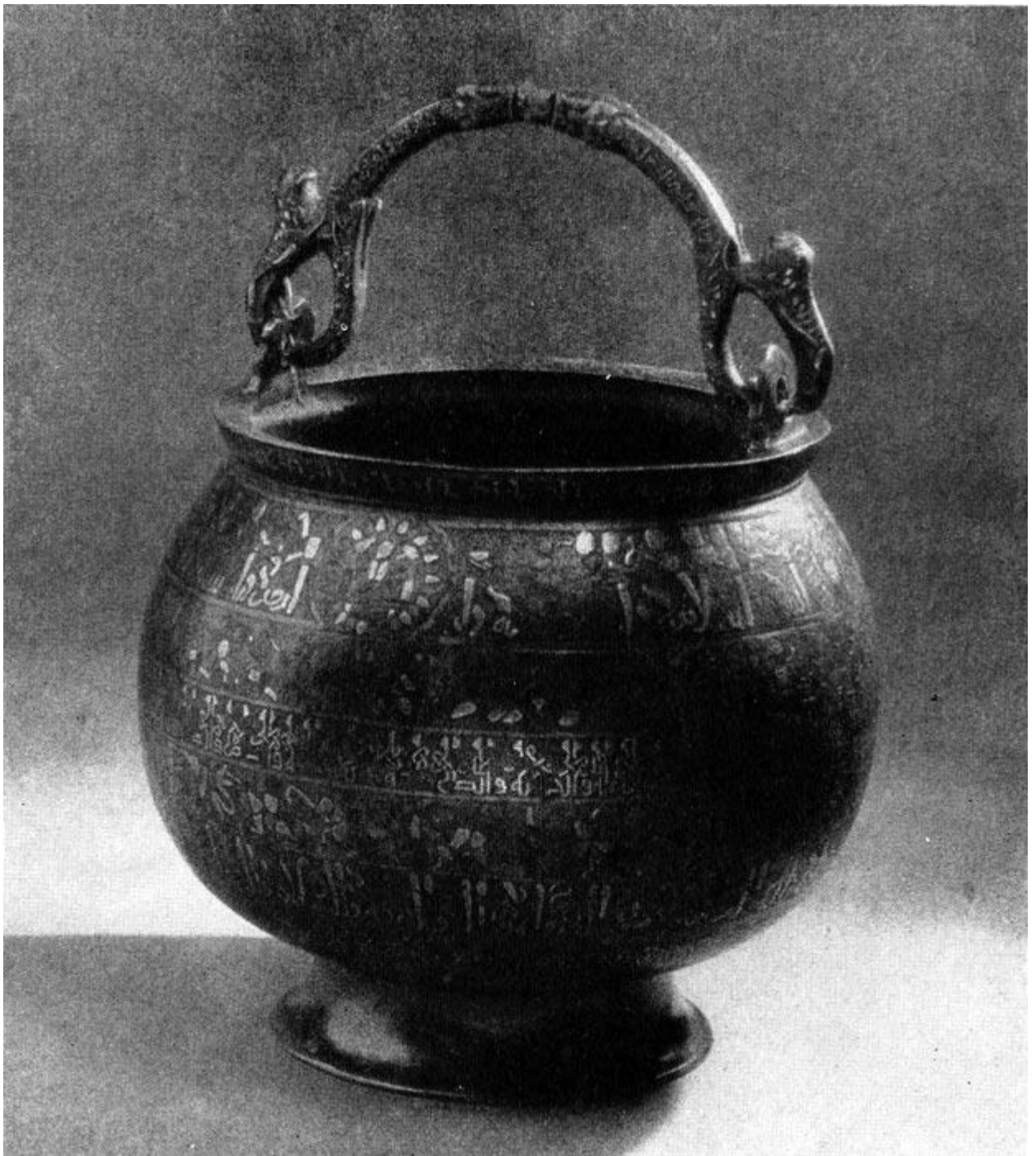
102. Камаладдин Бехзад. Портрет Султан Хусейна. Миниатюра. Конец 15 в. Стокгольм, собрание Ф. Р. Мартина.



103. Камаладдин Бехзад. Царь Дарий и пастухи. Миниатюра из рукописи «Бустан» Саади. 1488 г. Каир, Египетская национальная библиотека.



104. Касем Али. Миниатюра к поэме «Юсуф и Зулейка» из рукописи «Хамсе» Джамии. Конец 15 в. Лондон, Британский музей.



105 а. Бронзовый котлок из Герата, инкрустированный серебром и медью. 1163 г. Ленинград, Государственный Эрмитаж.



105 б. Бронзовый котелок из Герата, инкрустированный серебром и медью. Фрагмент. Ленинград, Государственный Эрмитаж. См. илл. 105 а.



106. Парвати. Фрагмент рельефа «Свадьба Шивы и Парвати». Пещерный храм на острове Элефанта. 8 в.



107. Пещерный храм Рамешвара в Элуре. Фрагмент фасада. 8 в. Левая часть.



108. Пещерный храм на острове Элефанта. Скульптура интерьера. 8 в.



109. Трехликий Шива. Скульптура интерьера пещерного храма на острове Элефанта. 8 в.



110. Трехликий Шива. Скульптура интерьера пещерного храма на острове Элефанта. Фрагмент.
См. илл. 109.



111. Храм Кайласанатха в Элуре. 8 в.



112 а. Храм Кайласанатха в Элуре- 8 в. Вид сверху.



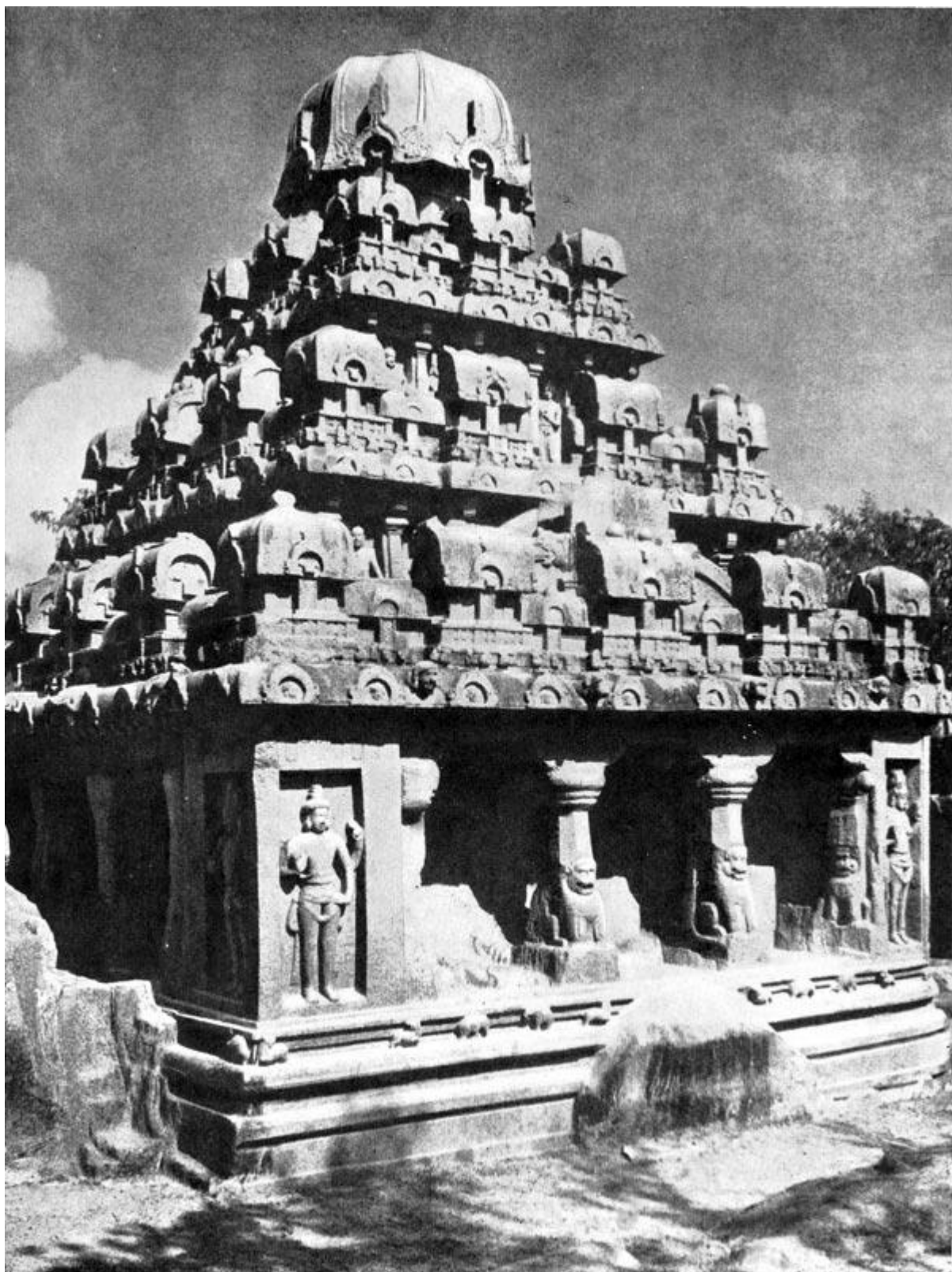
112 б. Храм Кайласанатха в Элуре. Фрагмент.



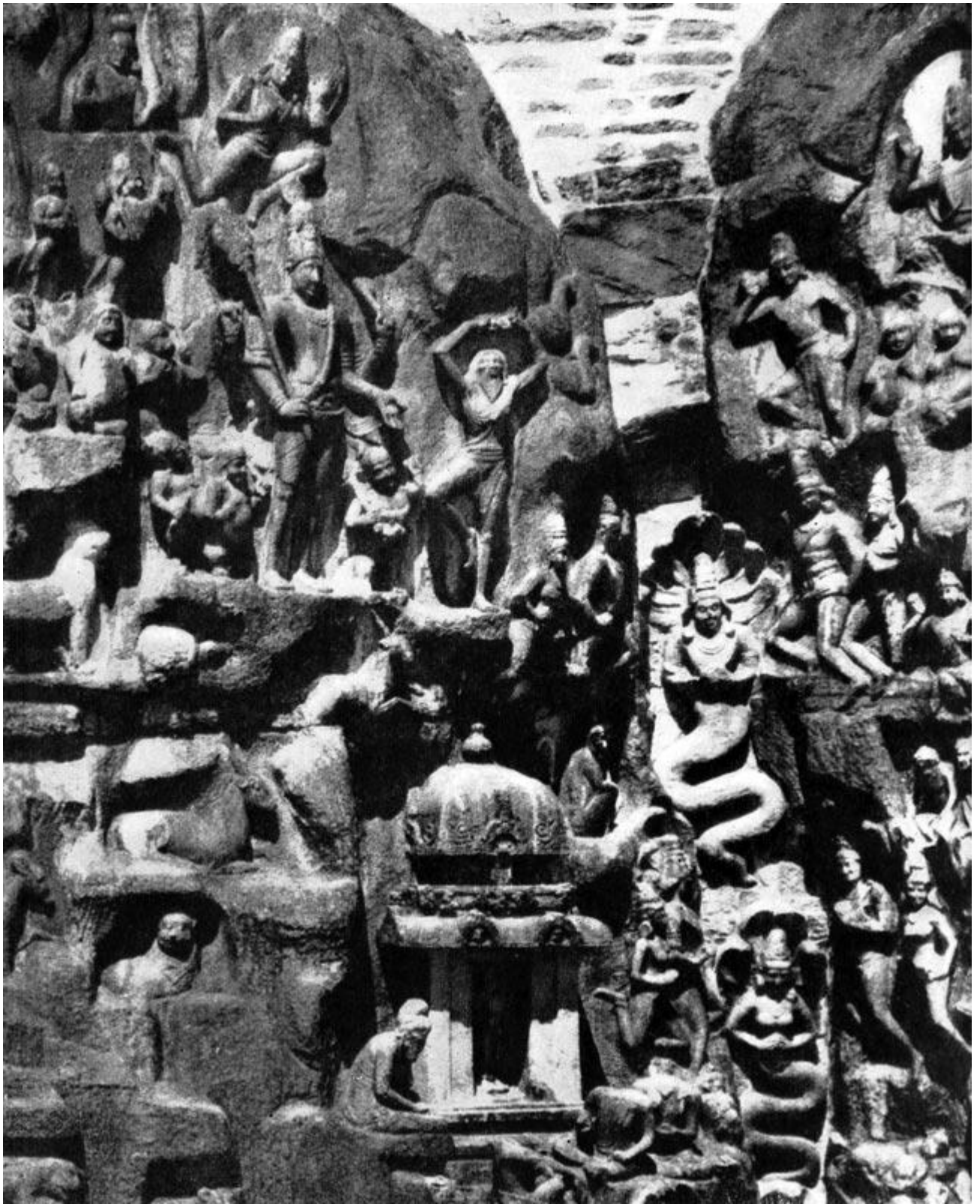
113. Шива Трипурантака. Рельеф на наружной стене храма Кайласанатха в Элуре. 8 в.



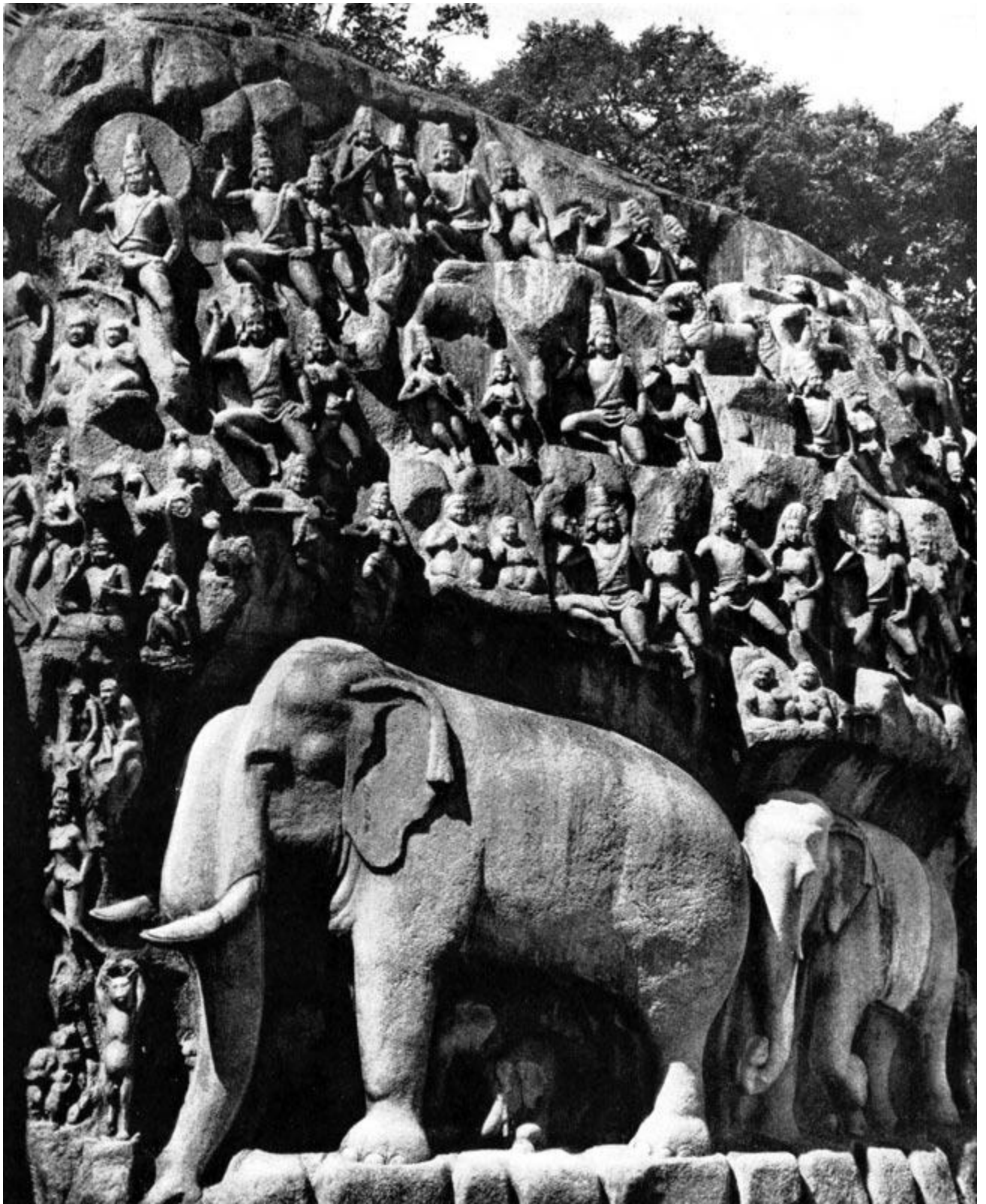
114. Похищение Ситы. Рельеф храма Кайласанатха в Элуре. 8 в.



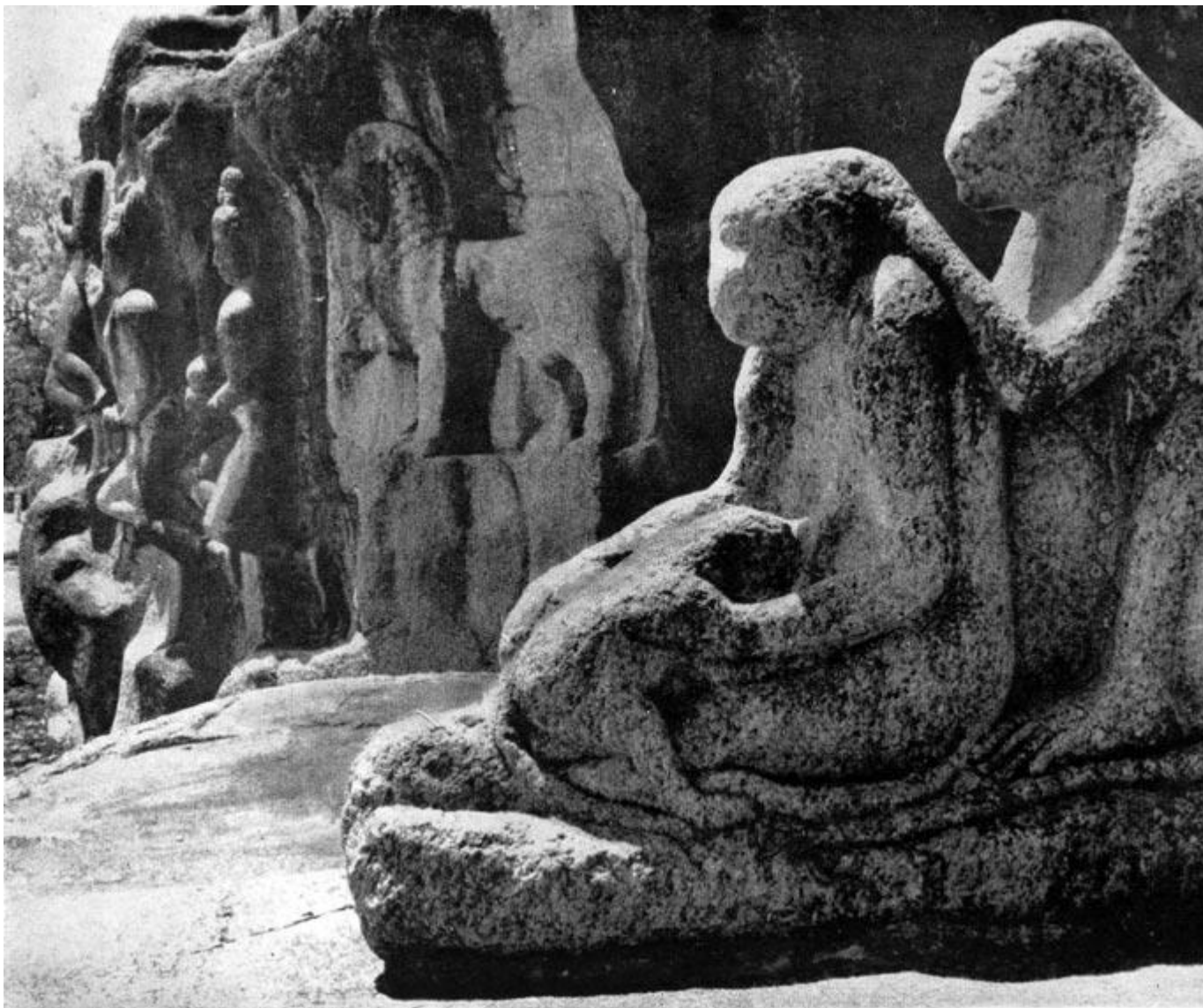
115. Храм Дхармараджаратха в Мамаллапураме. Начало 7 в.



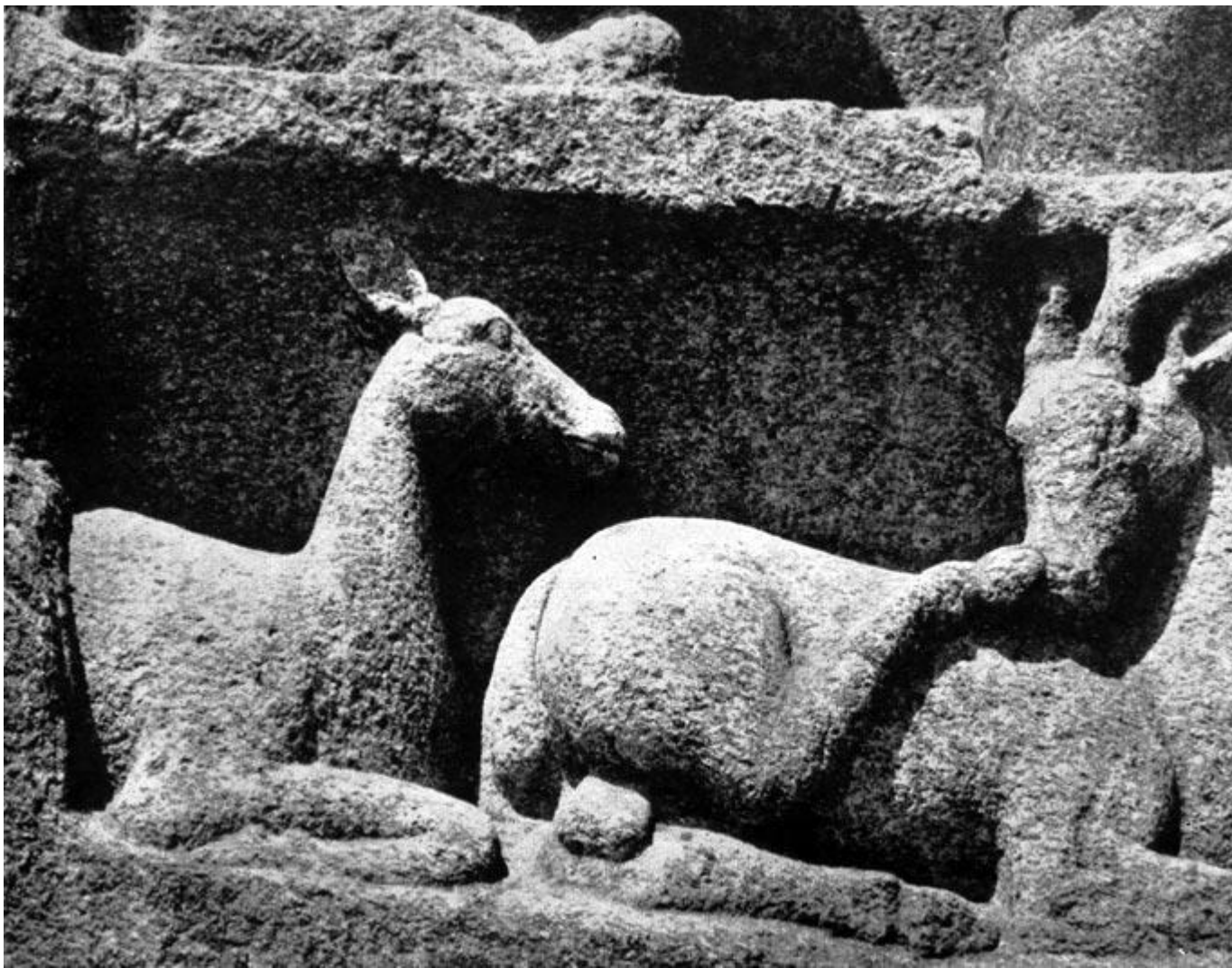
116. Нисхождение Ганга. Фрагмент скального рельефа в Мамаллапураме, Начало 7 в. Средняя часть.



117. Нисхождение Ганга. Фрагмент скального рельефа в Мамаллапураме. Начало 7 в. Правая часть.



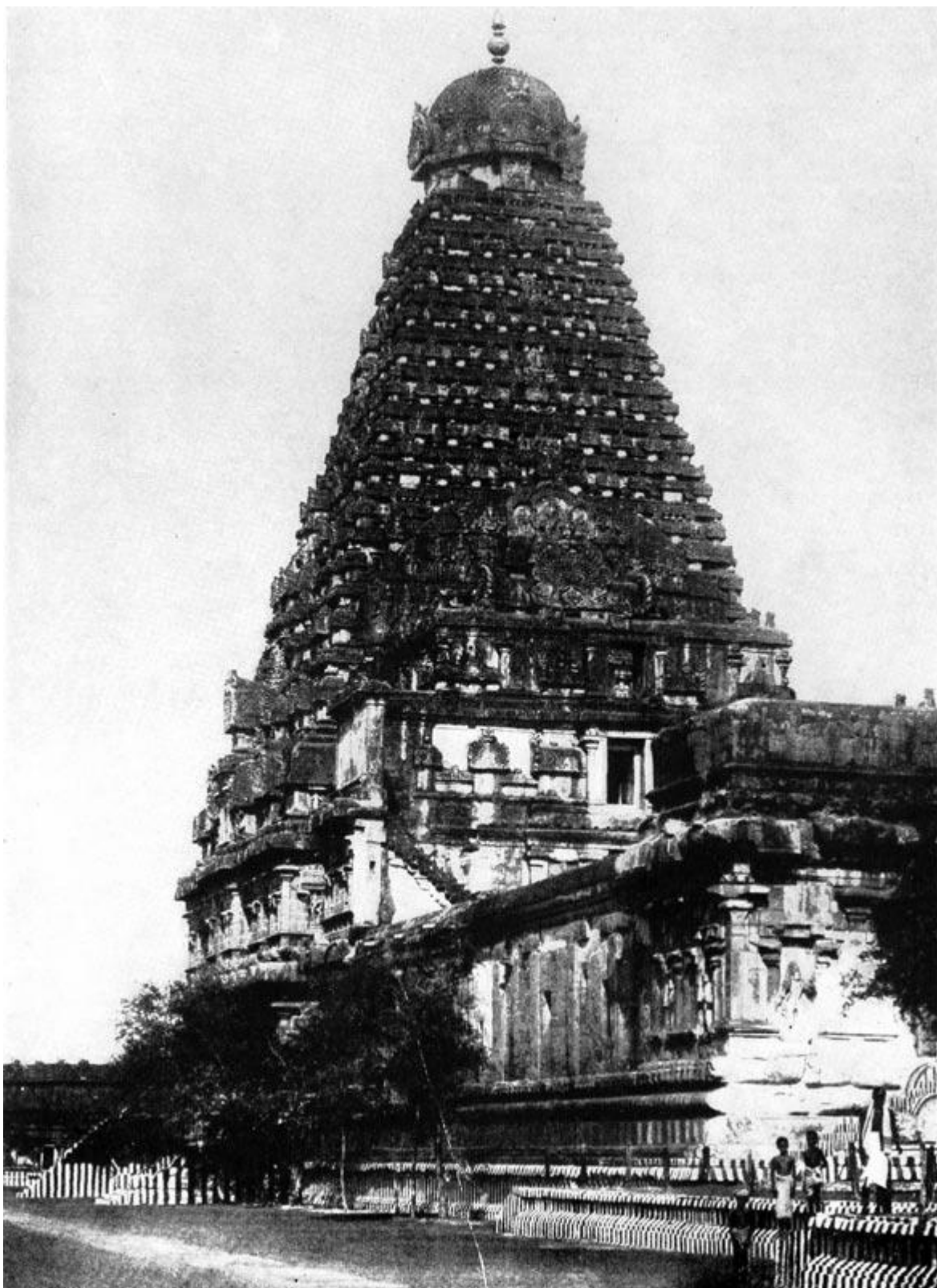
118. Семейство обезьян. Скульптура в Мамаллаपुरаме. Начало 7 в.



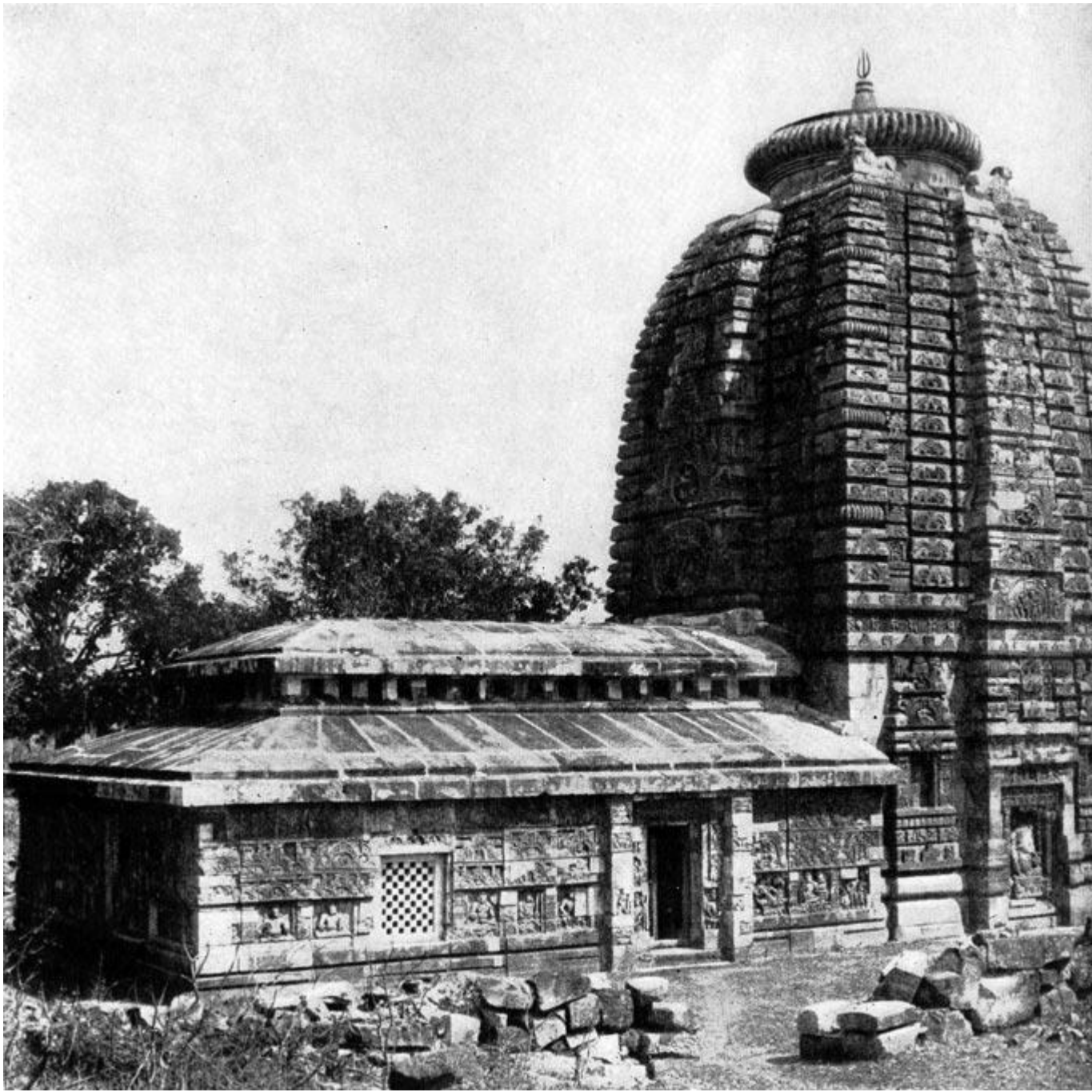
119. Отдыхающие лани. Фрагмент скального рельефа в Мамаллапураме. Начало 7 в.



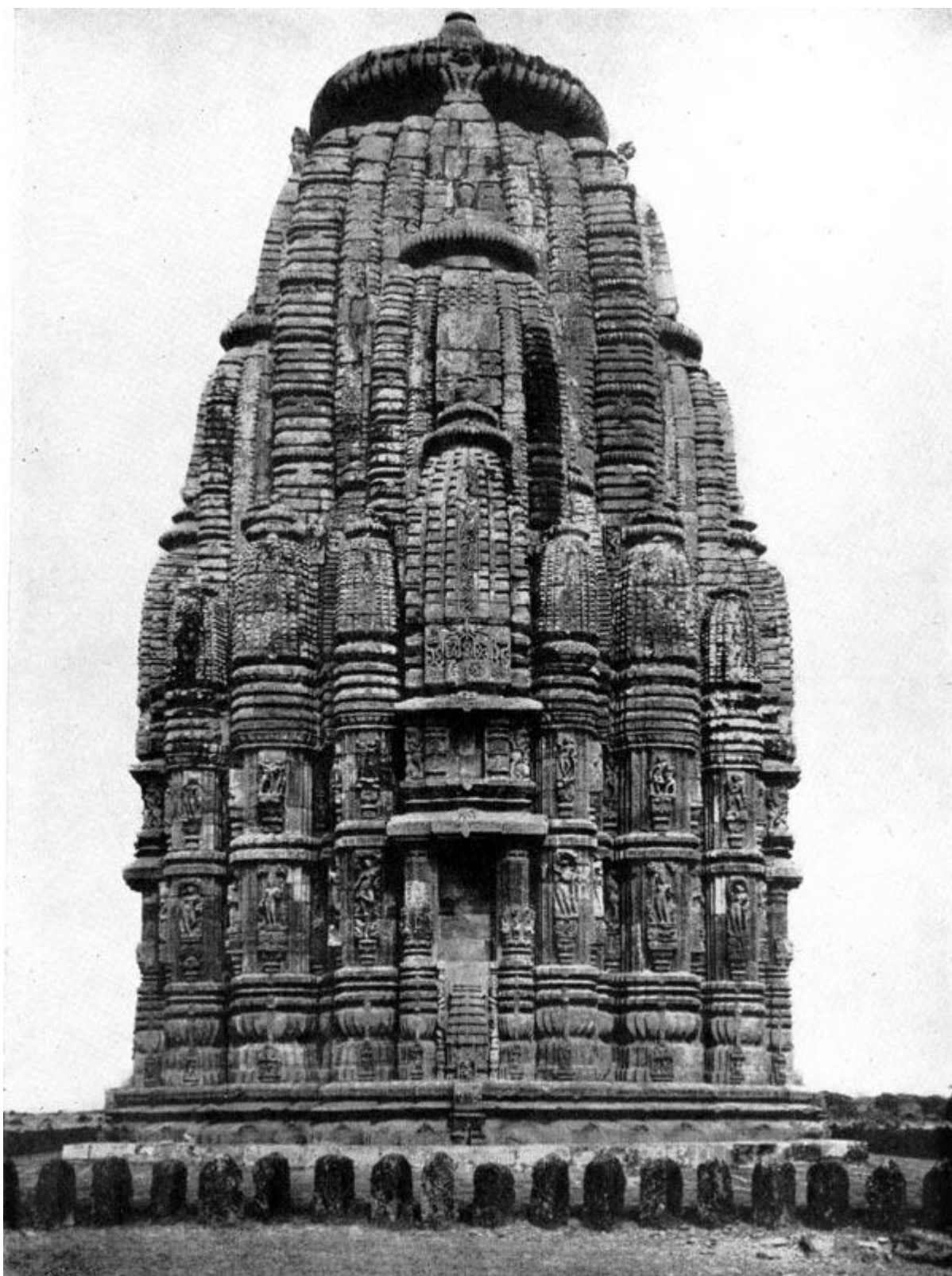
120. Прибрежный храм в Мамаллаपुरаме. 700 г.



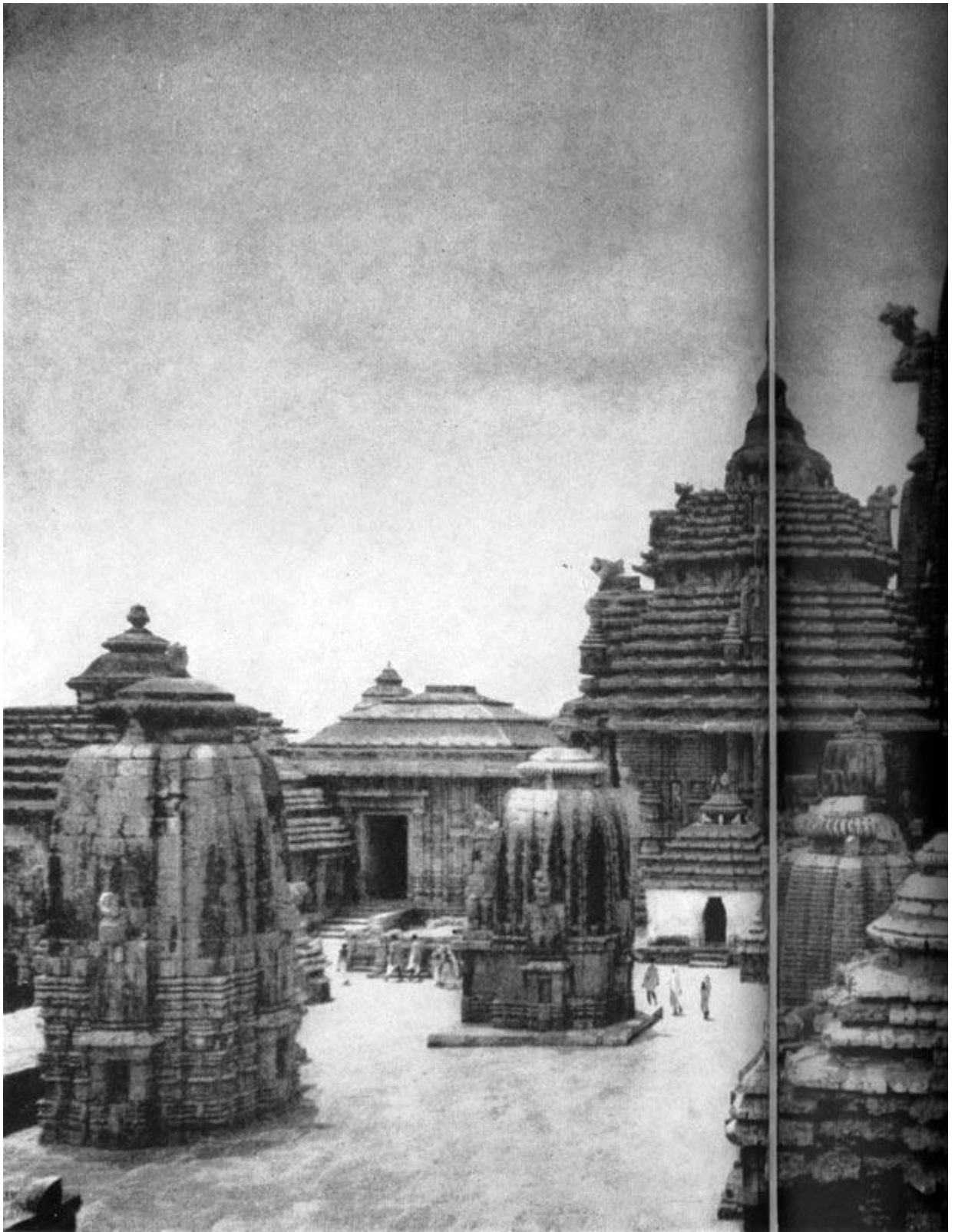
121. Большой храм Шивы в Танджуре. 1000 г.



122. Храм Парашурамешвара в Бhubанесваре. Середина 8 в.



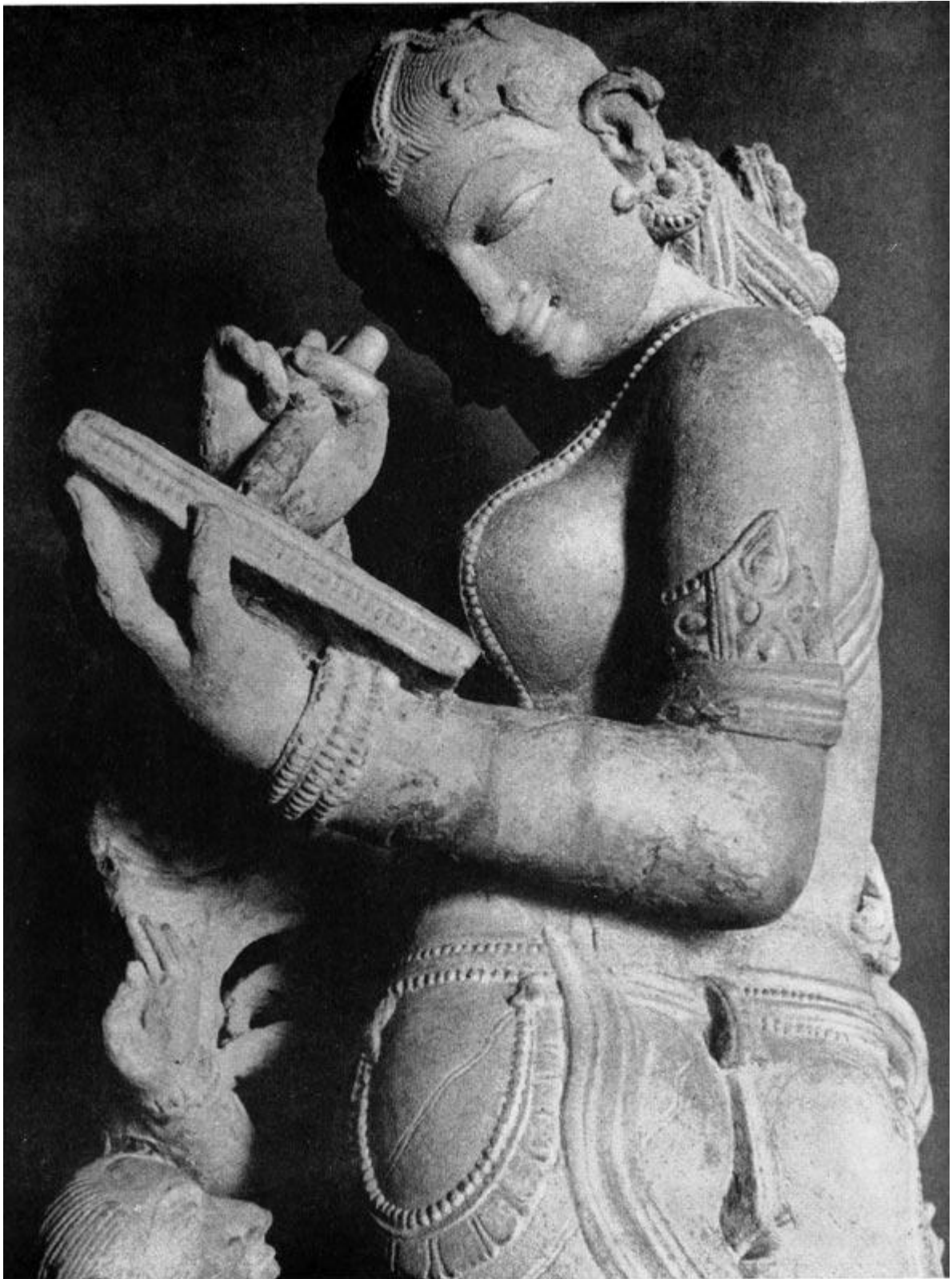
123. Храм Раджарани в Бхубанесваре. Шикхара. 11 в.



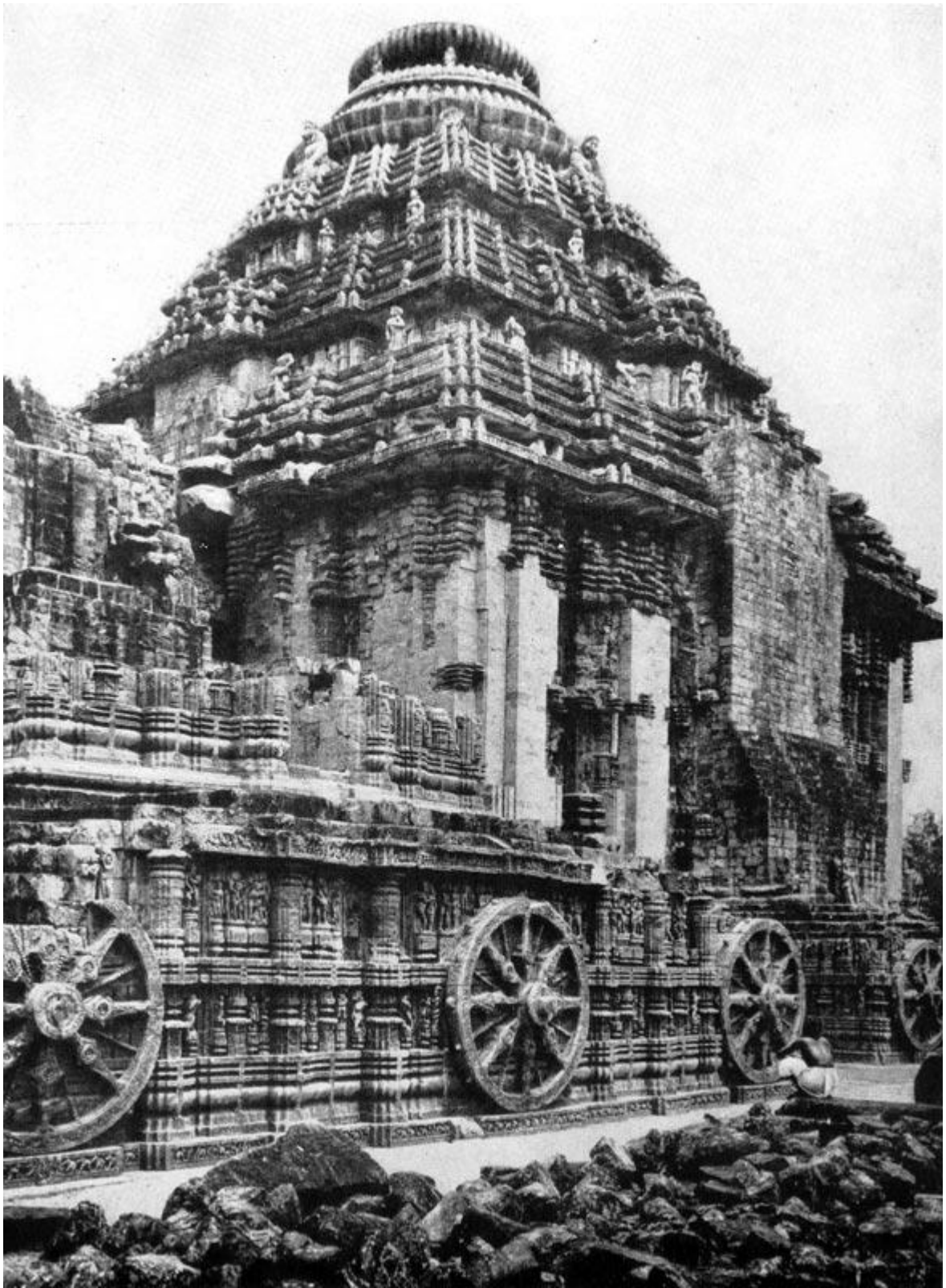
124. Храм Лингараджа в Бхубанесваре. Около 1000 г. Общий вид.



125. Храм Лингараджа в Бхубанесваре. Около 1000 г. Общий вид.



126. Женщина, пишущая письмо. Скульптура из храма в Бхубанесваре. 10-11 вв. Калькутта. Индийский музей.



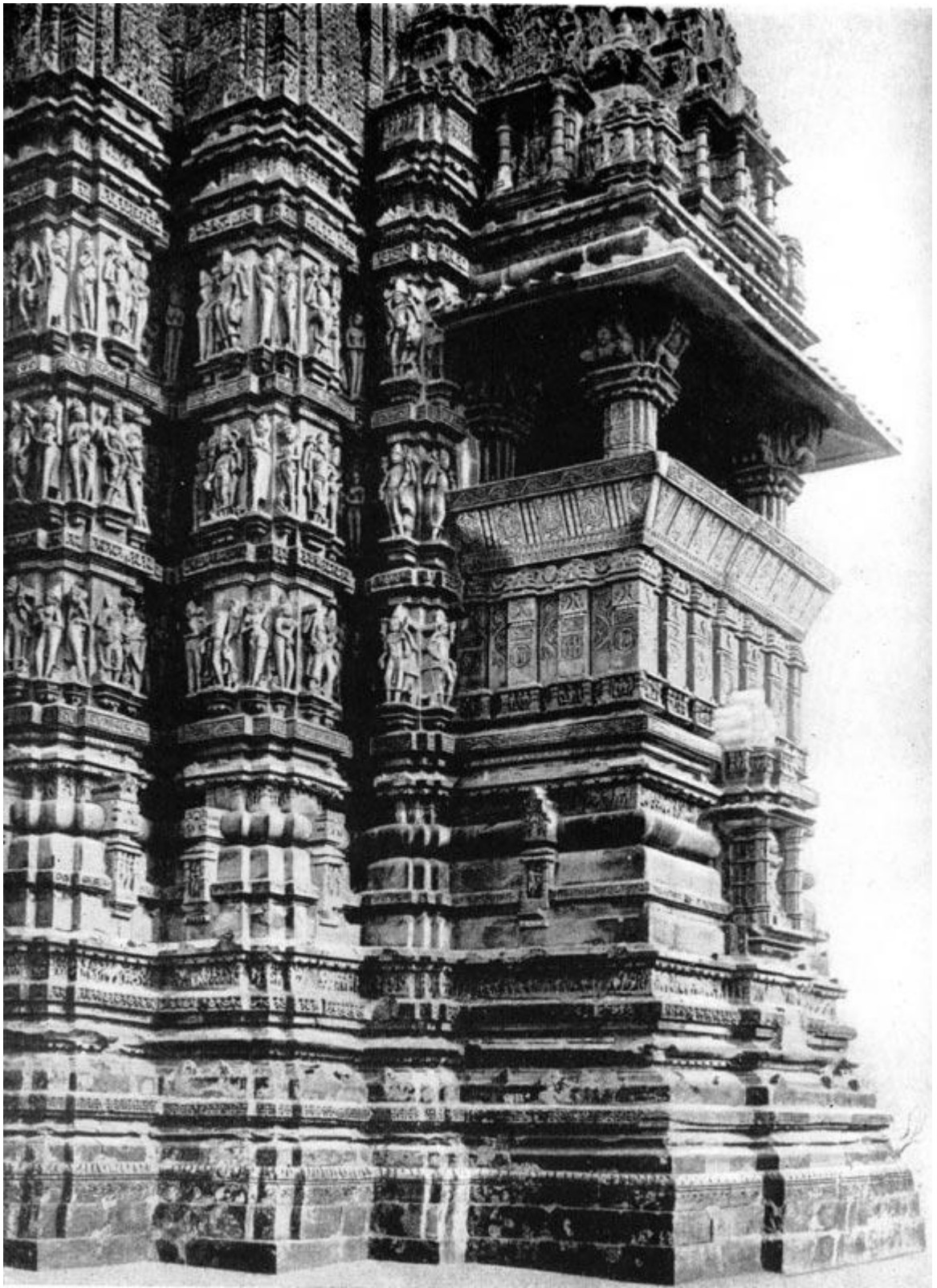
127. Храм Сурья в Конараке. 1240-1280 гг.



128. Скульптура террасы храма Сурья в Конараке. Фрагмент.



129. Скульптура террасы храма Сурья в Конараке.



130. Храм Кандарья Махадева в Кхаджурахо. Фрагмент. См. илл. 131.



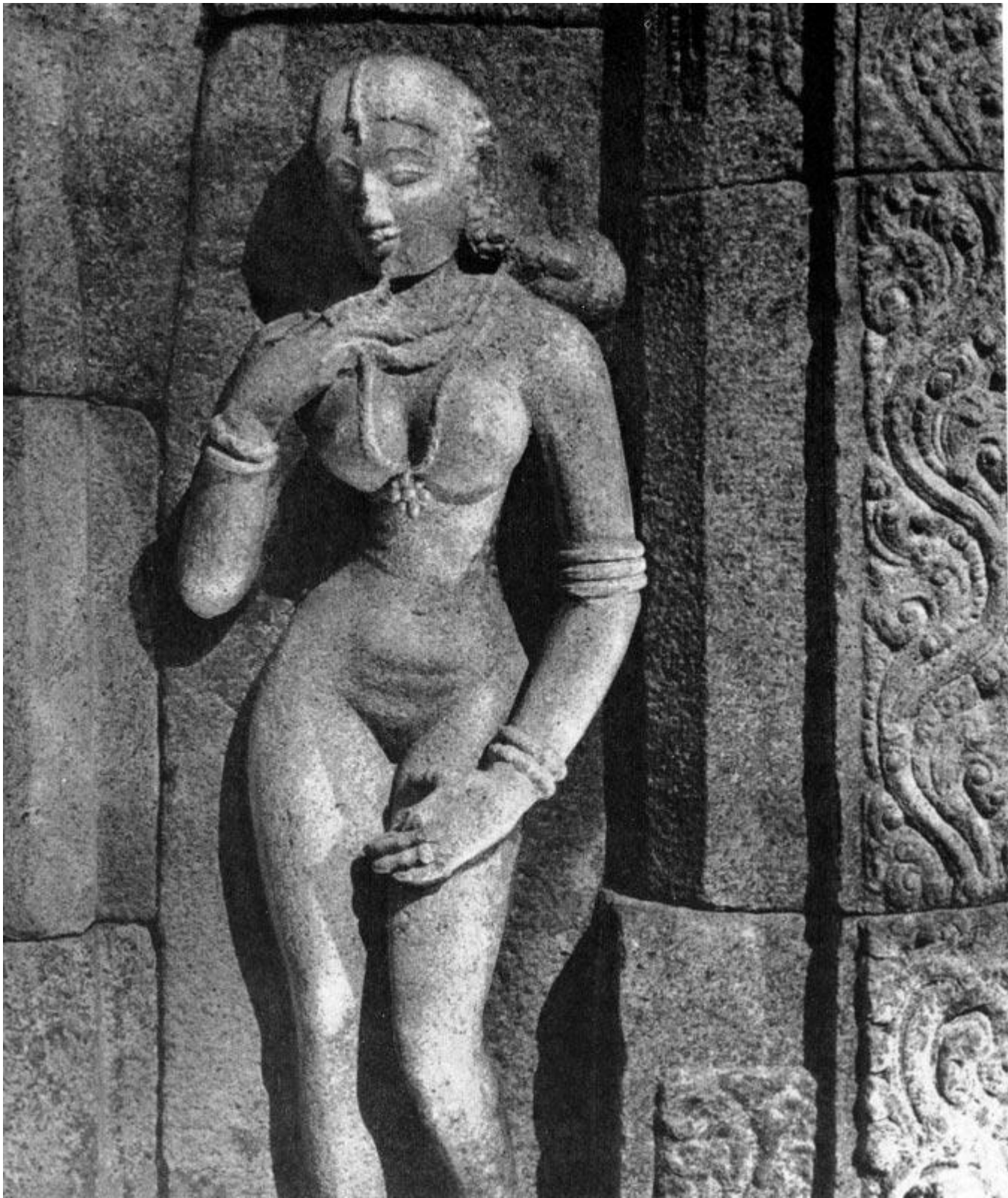
131. Храм Кандарья Махадева в Кхаджурахо. 10-11 вв. Общий вид.



132. Женщина, играющая в мяч. Статуя храма Кандарья Махадева в Кхаджурахо.



133. Женские фигуры. Скульптура храма Кандарья Махадева в Кхаджурахо.



134. Женская фигура. Скульптура храма в Шрирангаме. 12 в.



135. Поцелуй. Фрагмент скульптуры храма Кандарья Махадева в Кхаджурахо.



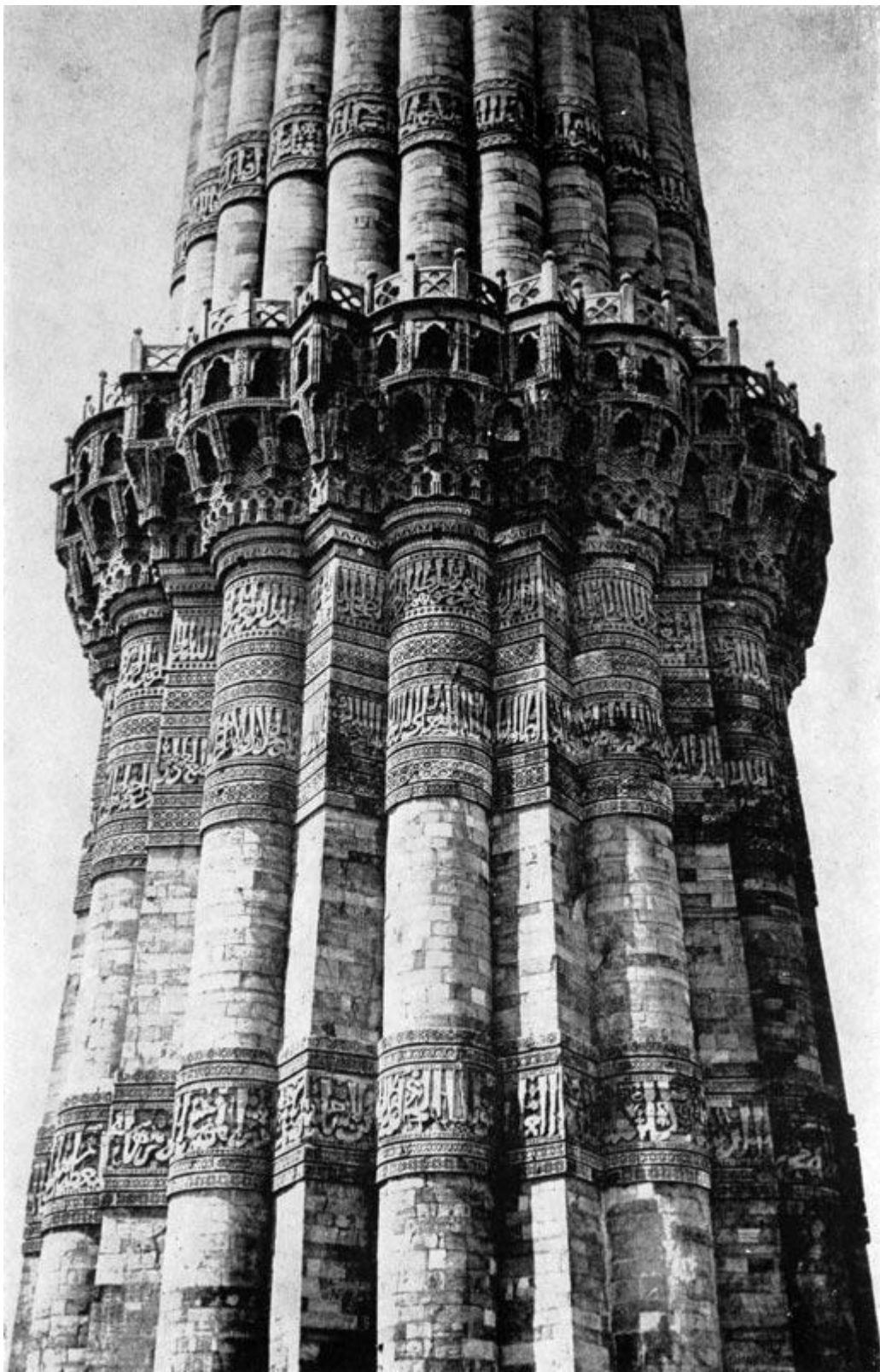
136 а. Небесный музыкант. Скульптура из храма в Катьяваре. 10 в. Лондон, Музей Виктории и Альберта.



136 б. Шива-Натараджа («Царь танца»). Бронза. 11-12 вв. Амстердам, Государственный музей.



137. Храм Хойшалешвара в Халебиде. Фрагмент стены. 1141-1182 гг.



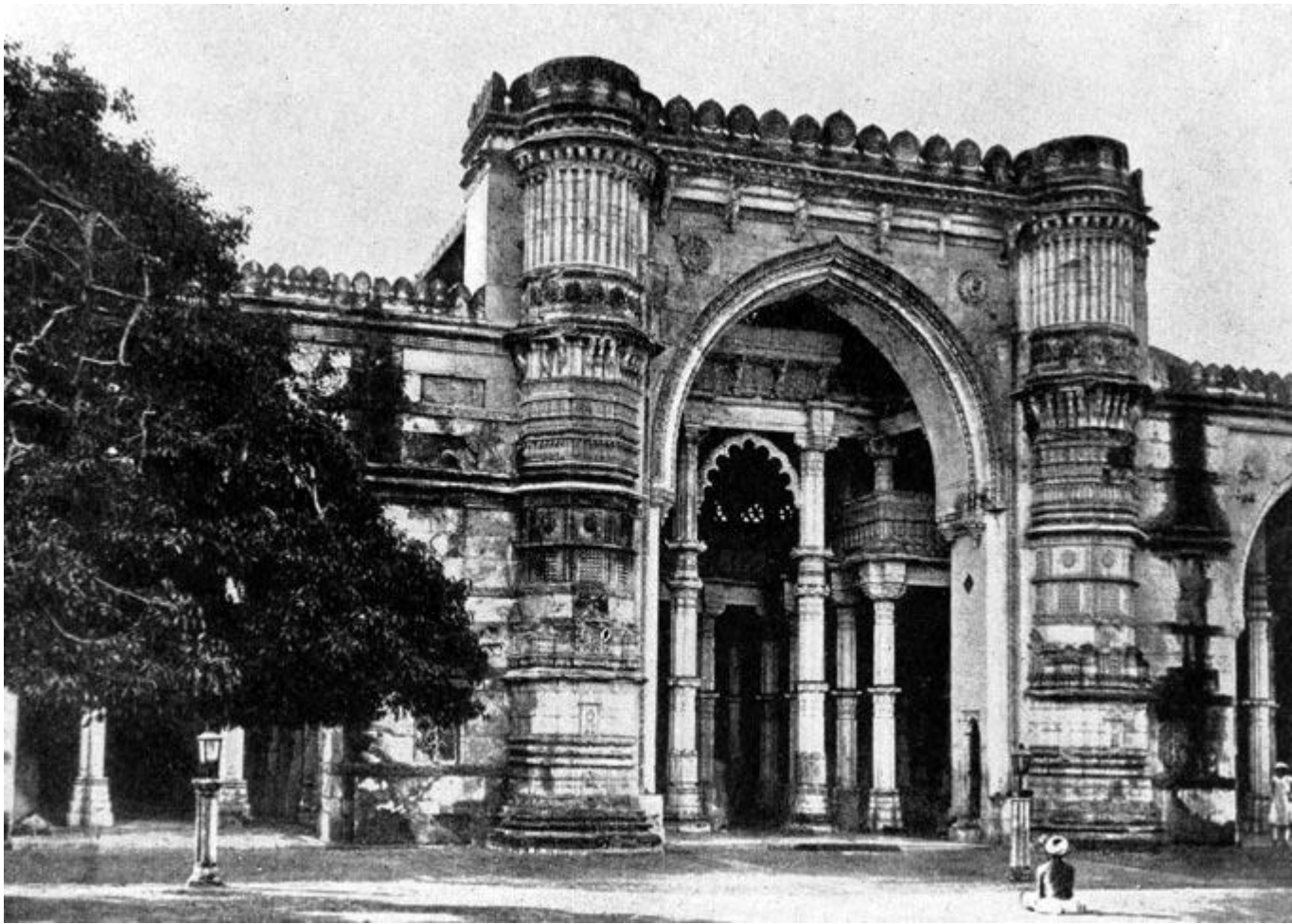
138. Кутб-Минар в Дели. Окончен в 1231 г. Средняя часть.



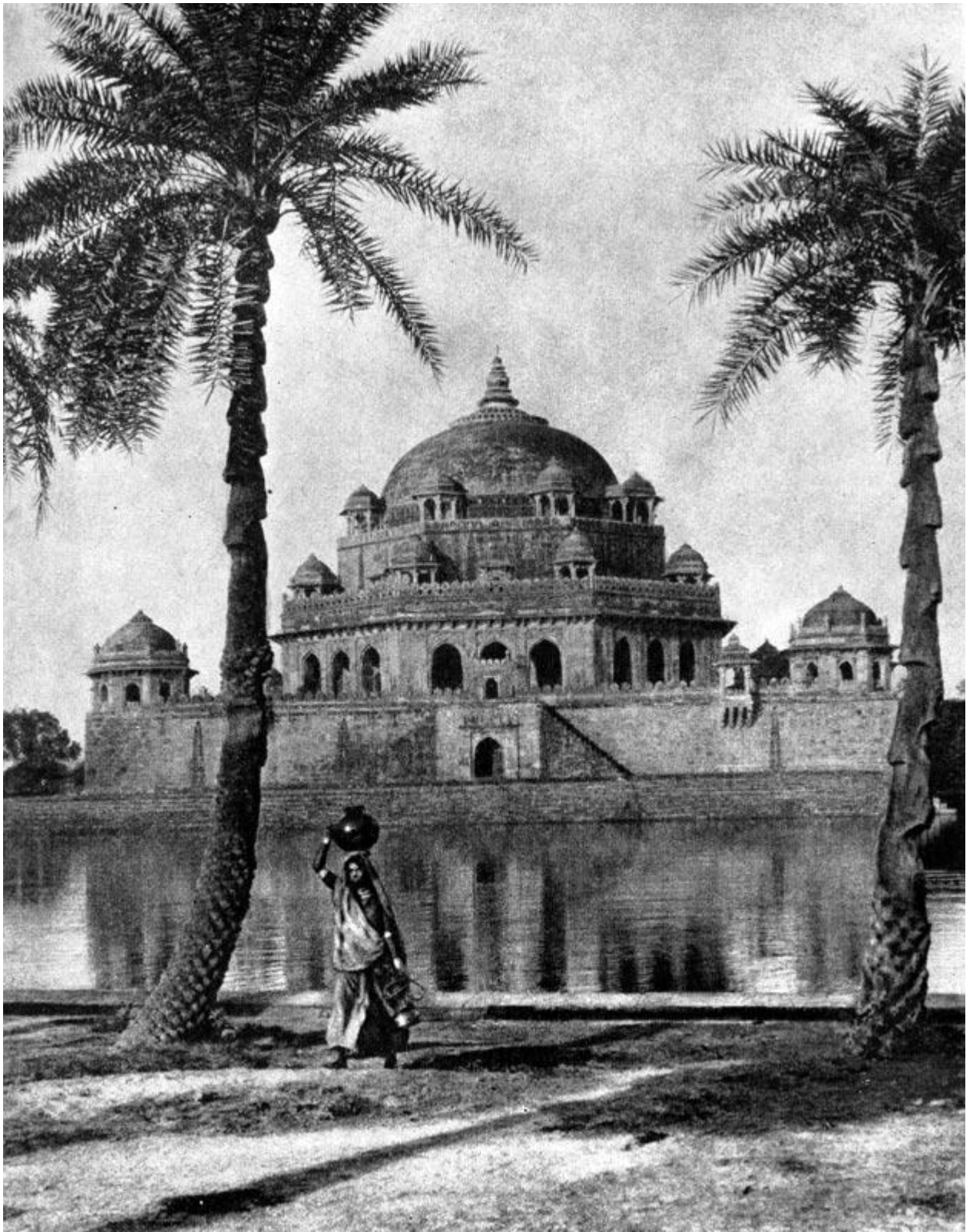
139. Мечеть Куват ул-Ислам в Дели. Главная арка фасада. 1193-1200 гг.



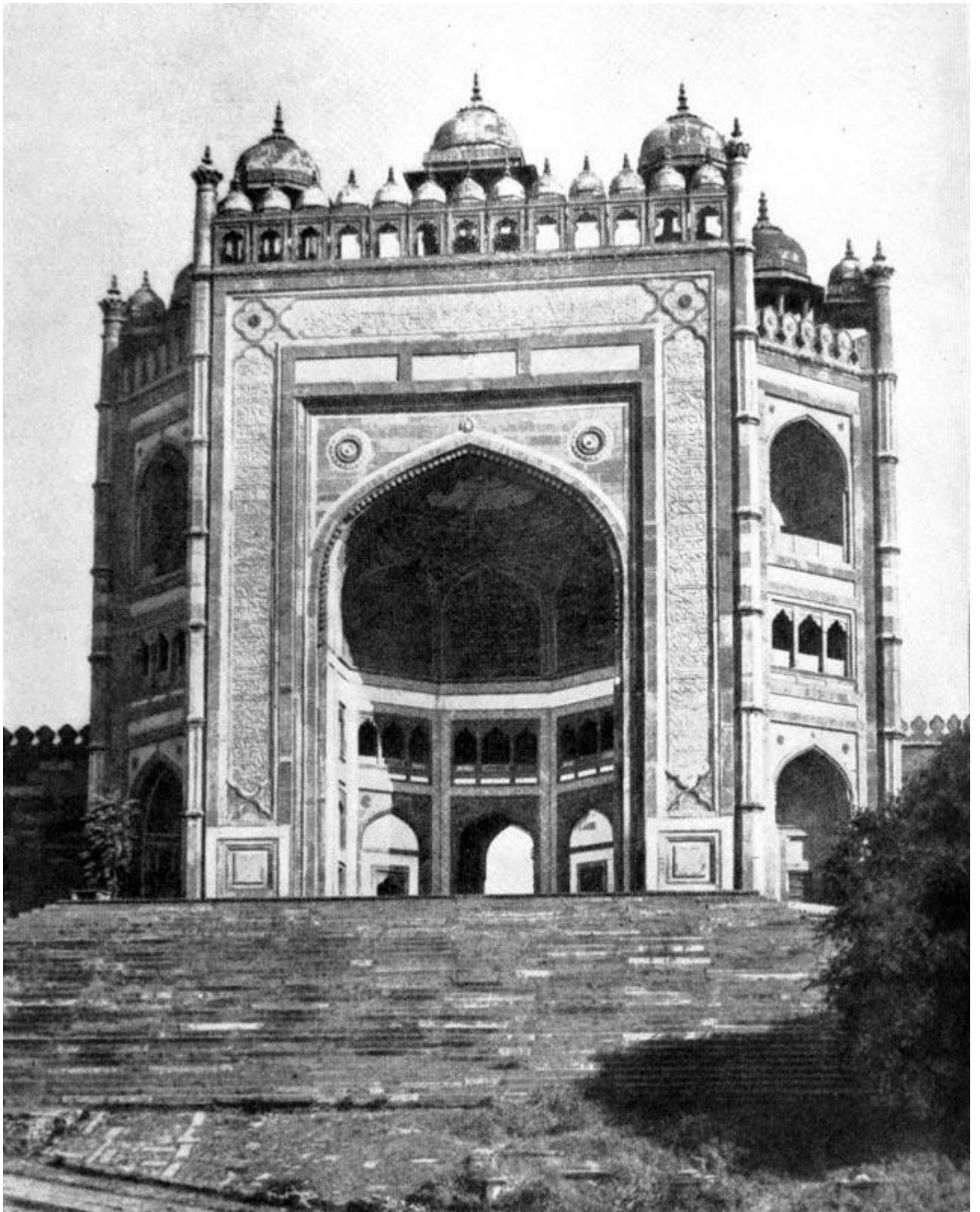
140 а. Плафон джайнского храма Теджпала на горе Абу. 13 в.



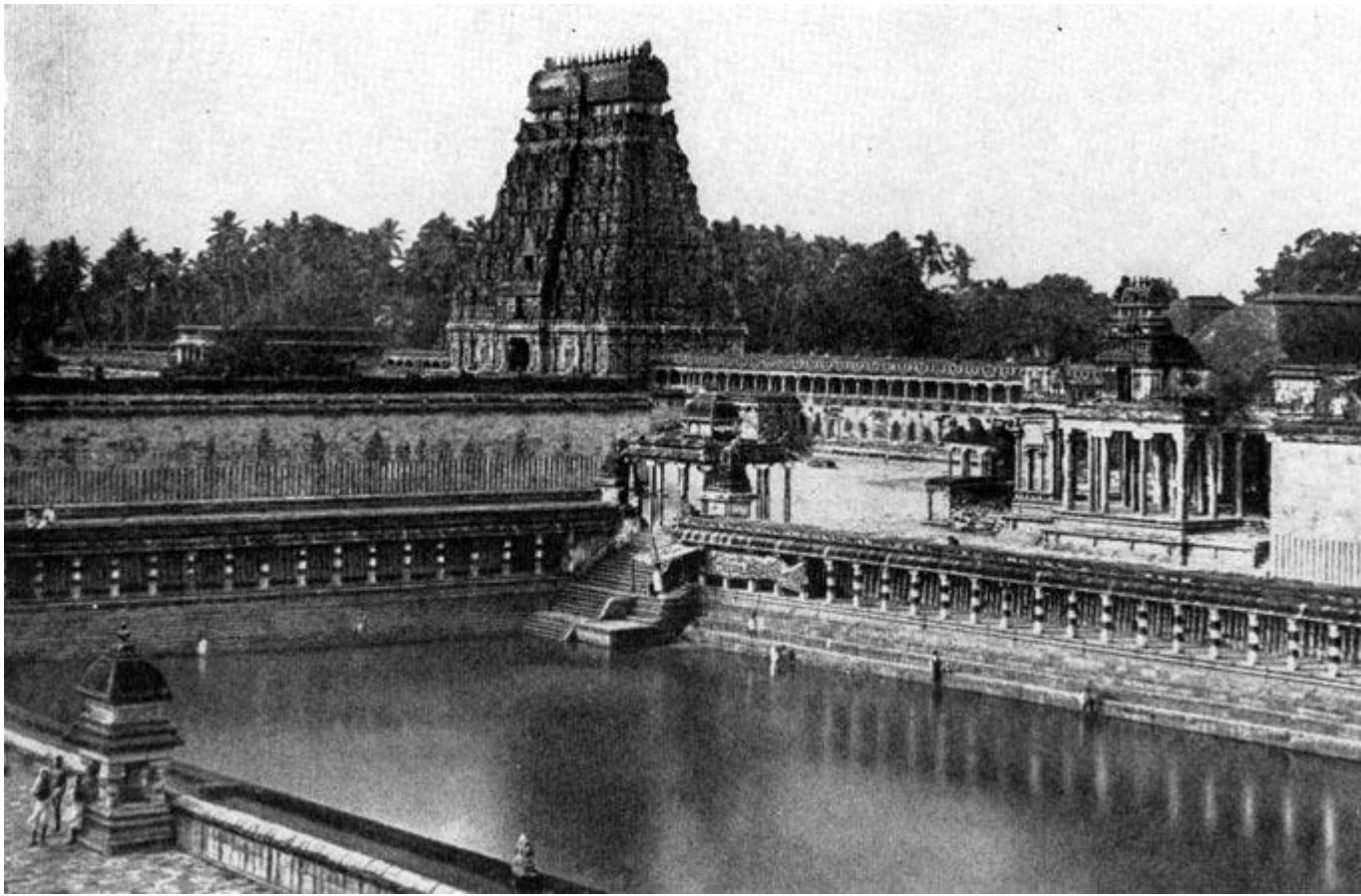
1406. Мечеть в Ахмадабаде. 1424 г. Фасад.



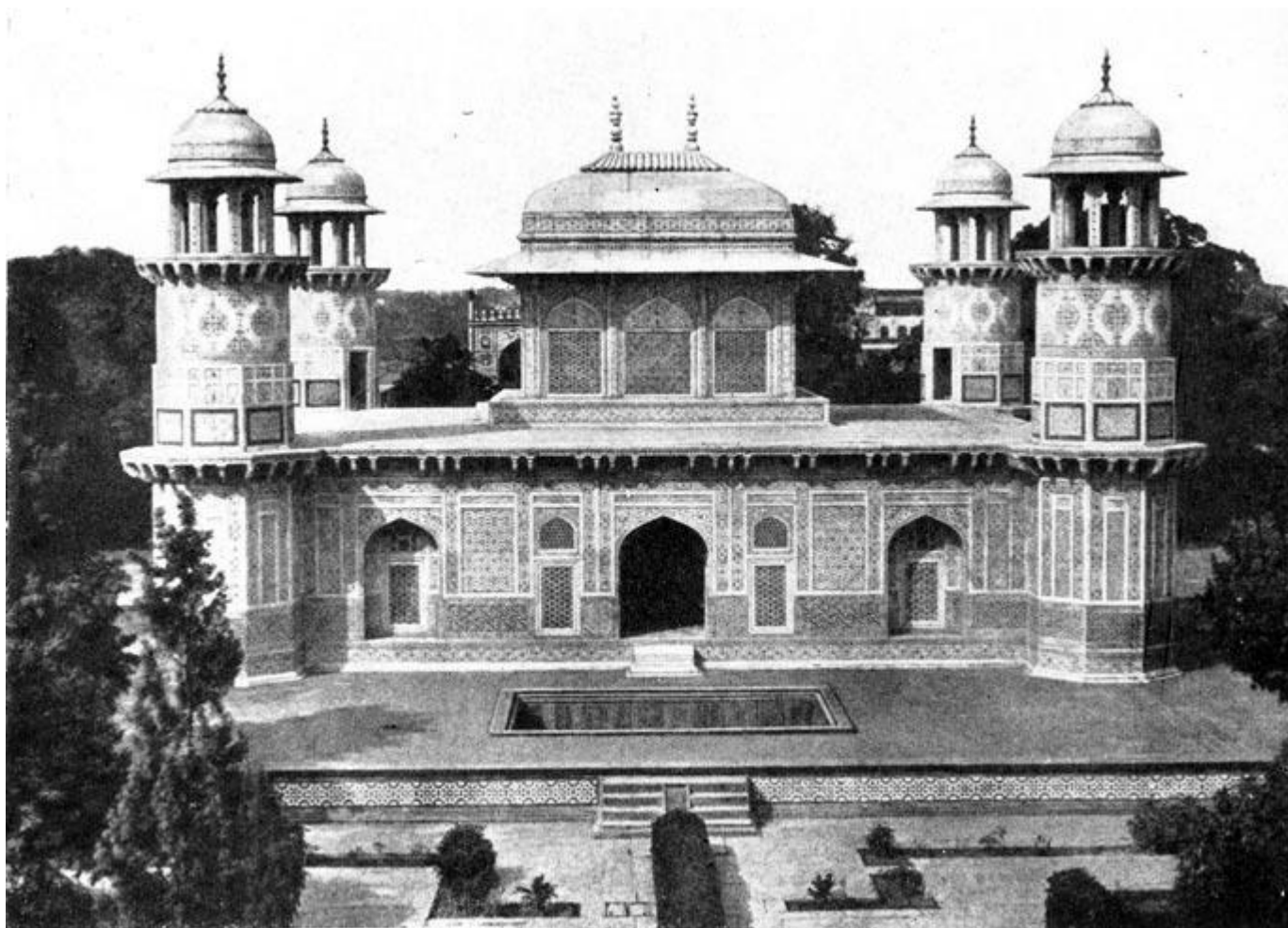
141. Мавзолей Шер-шаха в Сасараме. 1540 г. Общий вид.



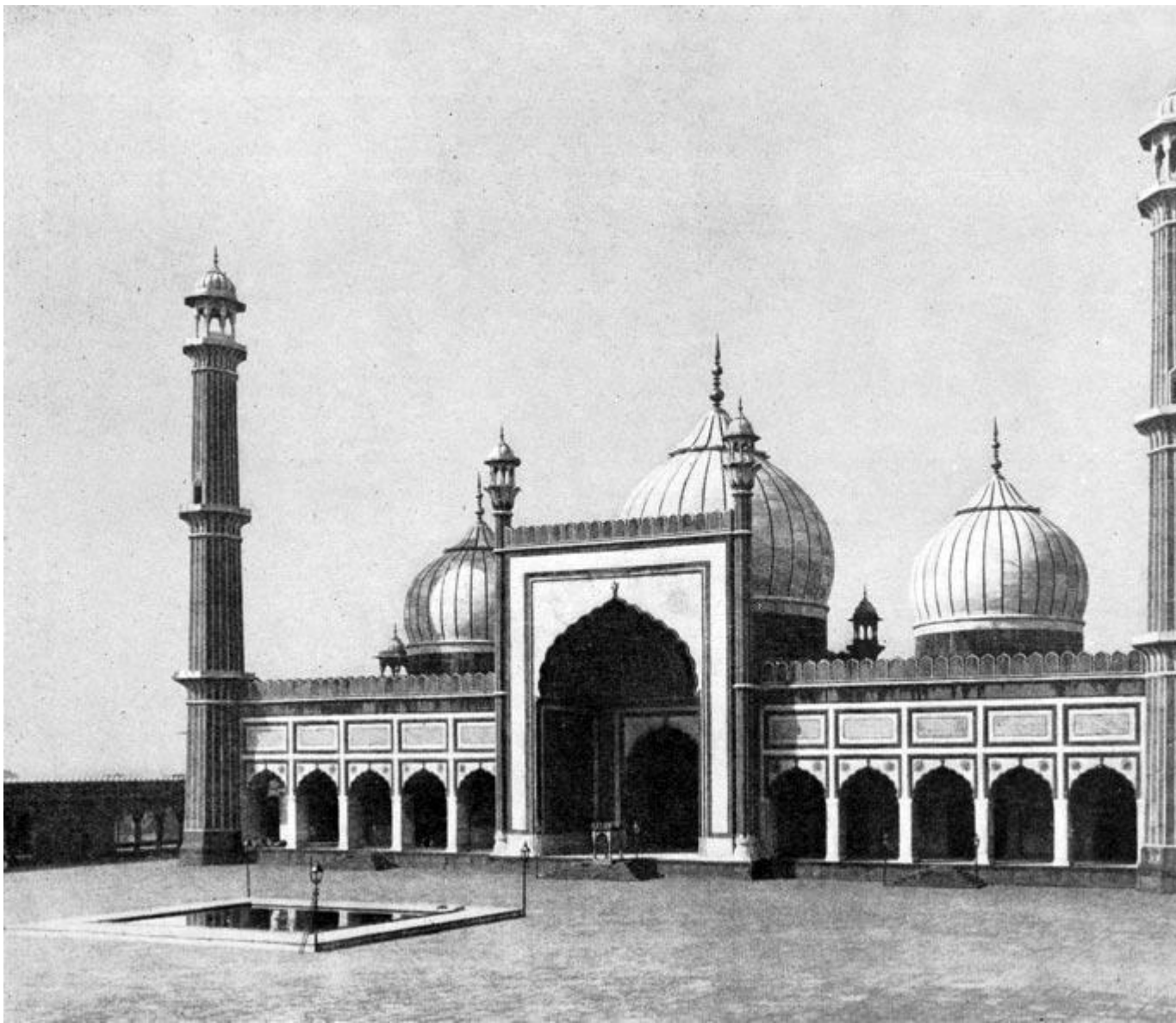
142. Буланд-Дарваза (Врата Великолепия) в Фатехпур-Сикри. 1602 г. Фасад.



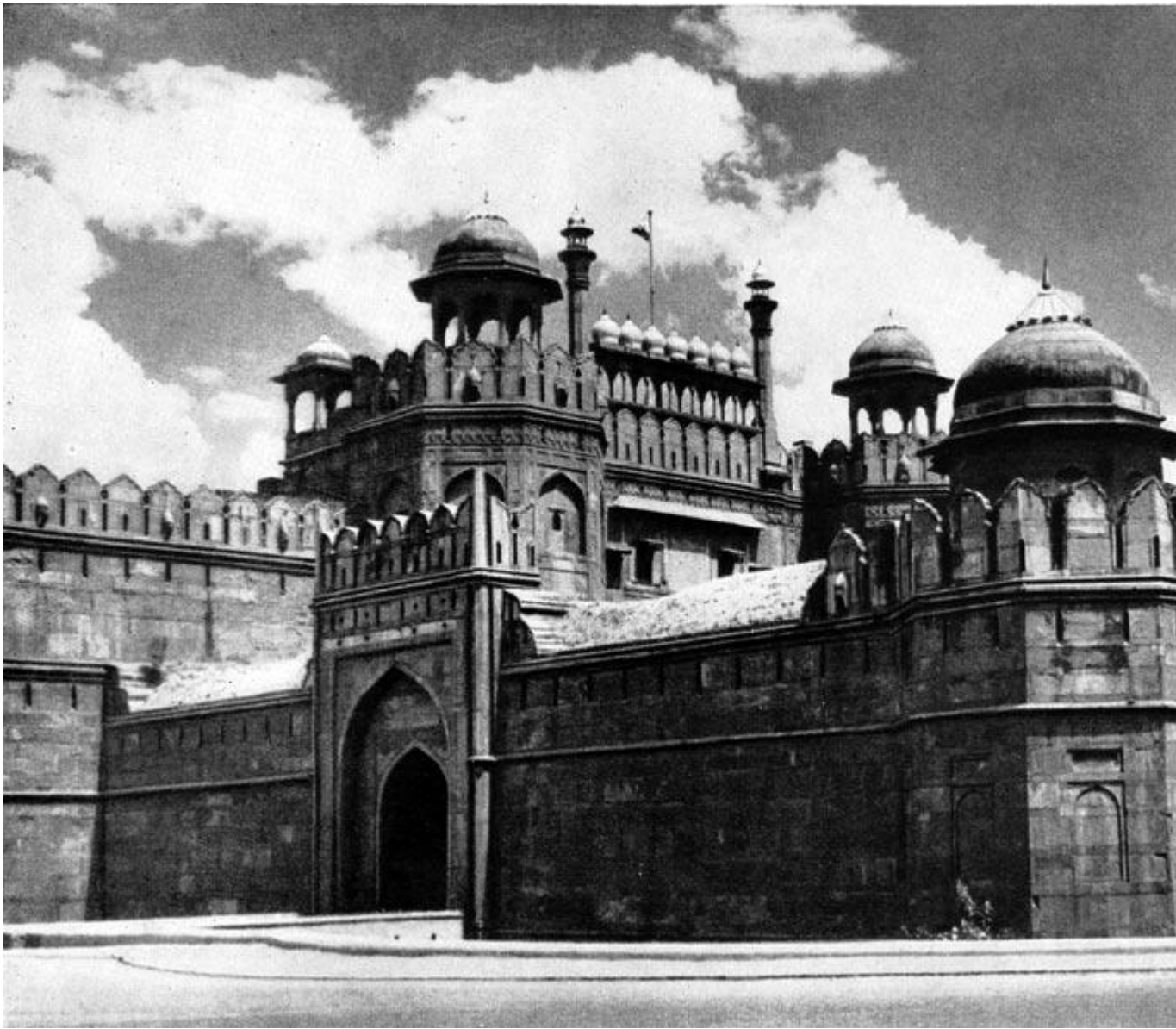
143 а. Храм Шивы и Чидамбараме. 12-14 вв. Общий вид.



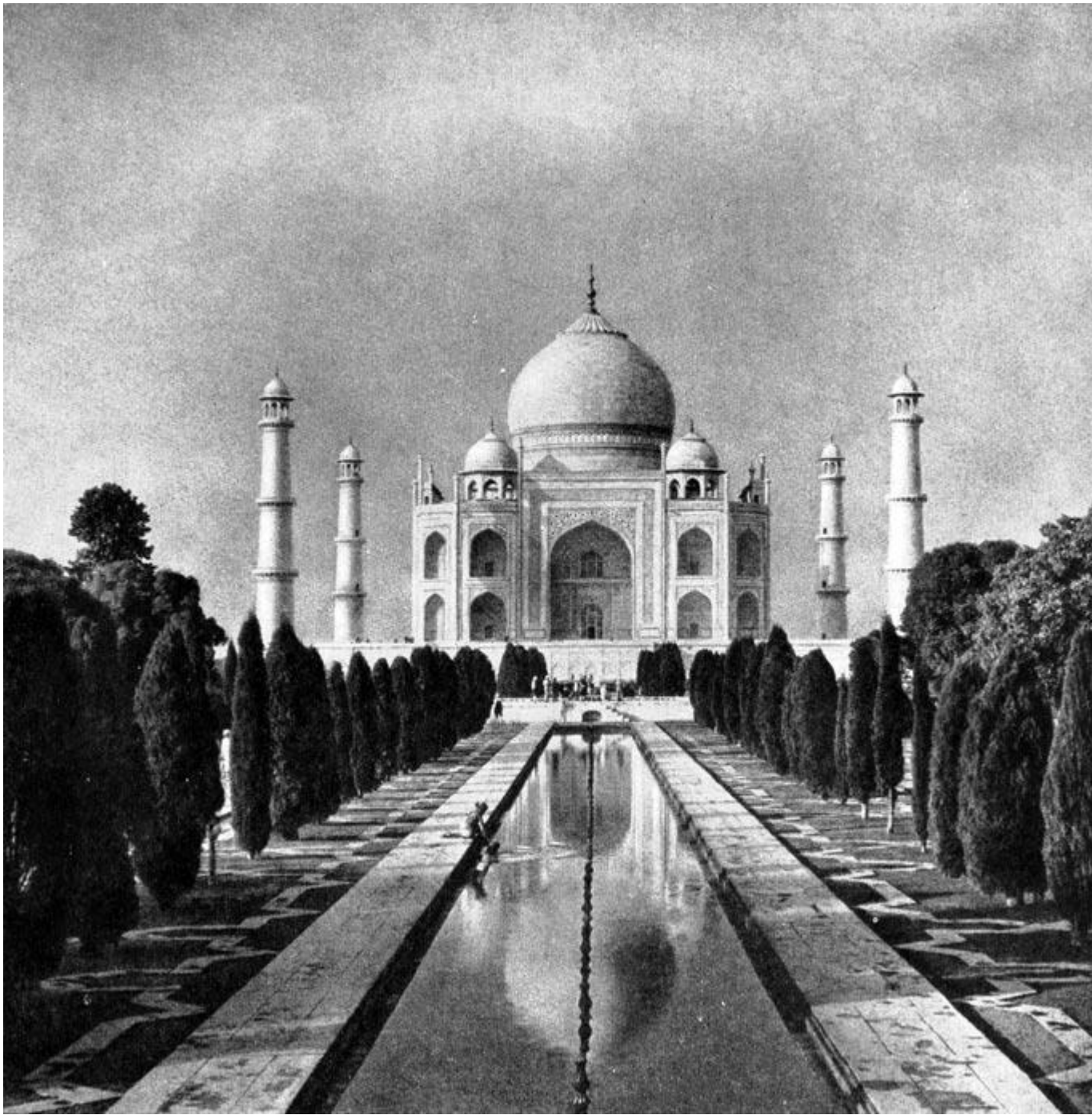
143 6. Мавзолей Итимад уд-Даула в Агре. 1622-1628 гг. Фасад.



144. Соборная мечеть в Дели. 1644-1658 гг. Общий вид.



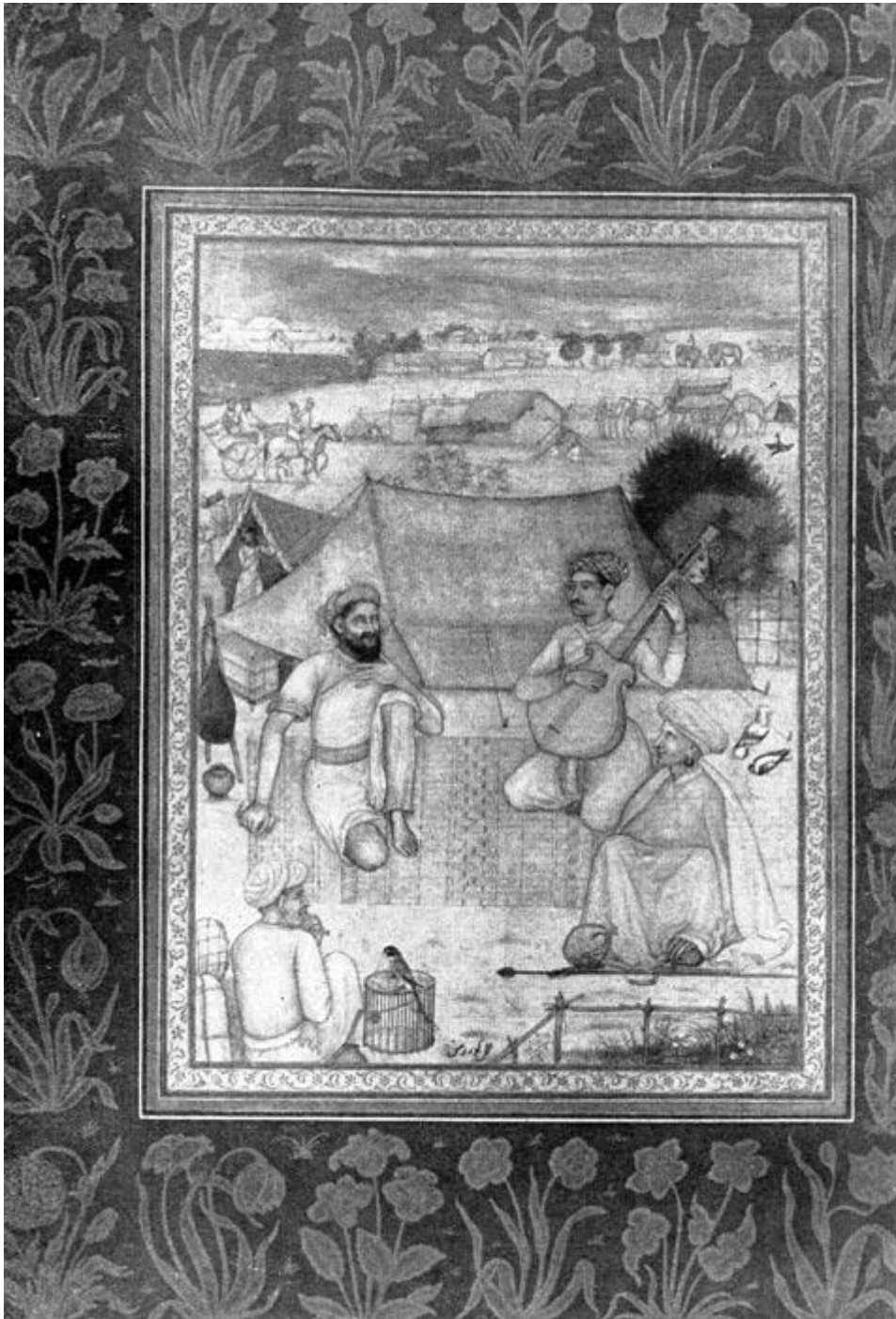
145. Лахорские ворота Красного форта в Дели. 1645 г.



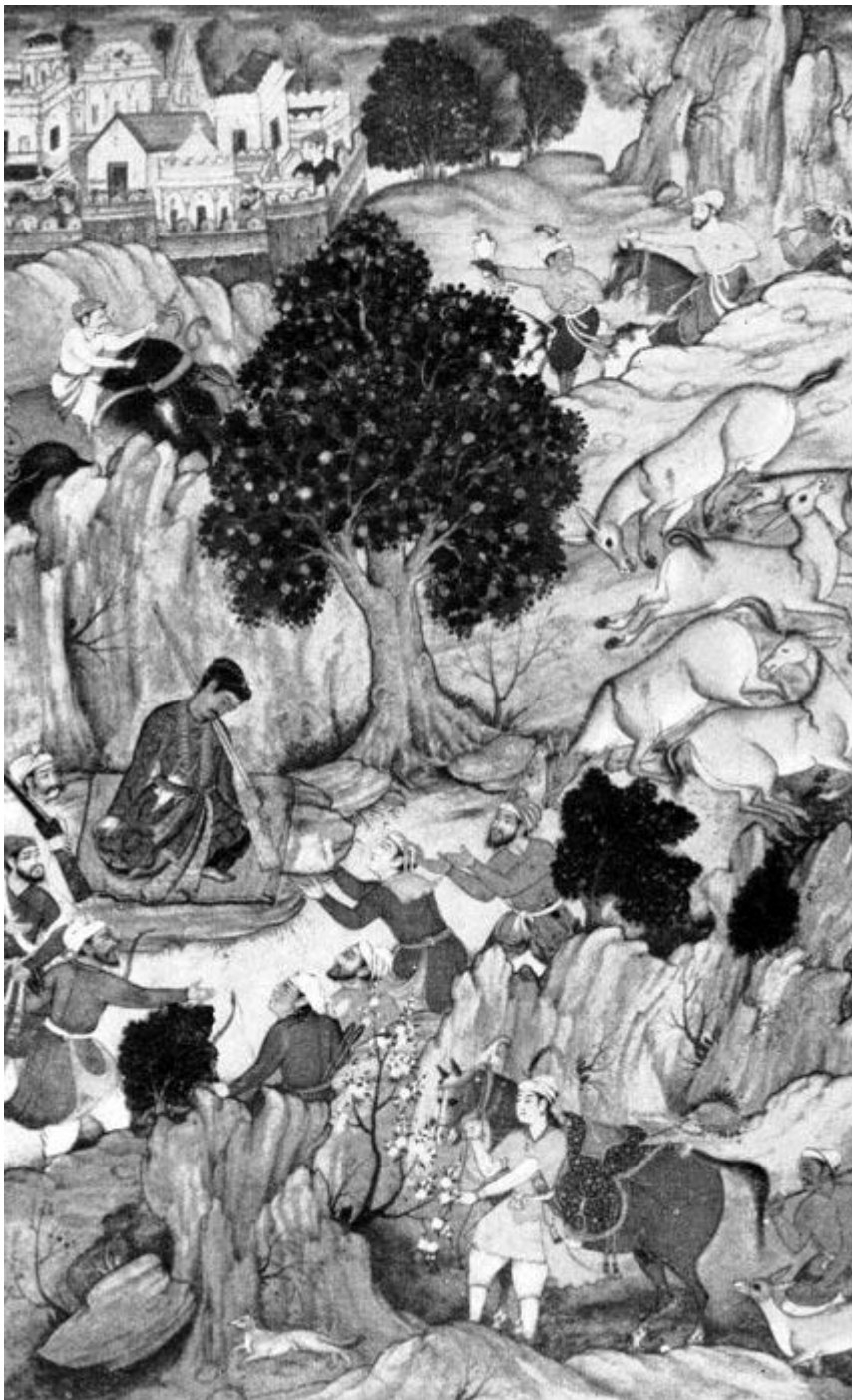
146. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1632-1650 гг. Общий вид.



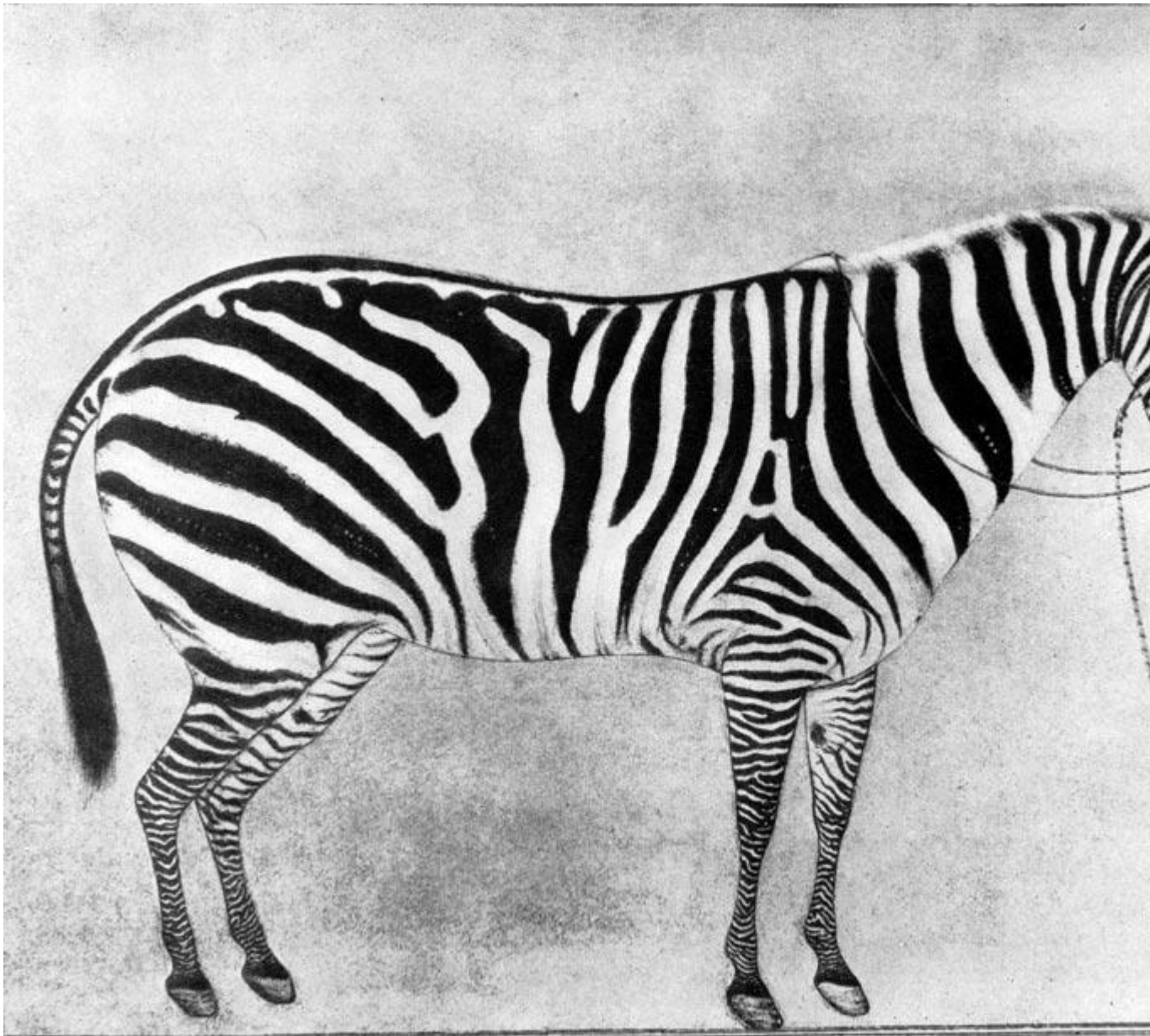
147. Придворный с соколом. Миниатюра. Середина 17 в. Лондон, Библиотека индийского общества.



148 а. Группа слуг. Миниатюра из альбома Джахангира. 17 в. Лондон, собрание Честер Битти.



148 6. Уставший Акбар. Миниатюра из рукописи «Акбар-наме». Конец 16 в. Лондон, Музей Виктории и Альберта.



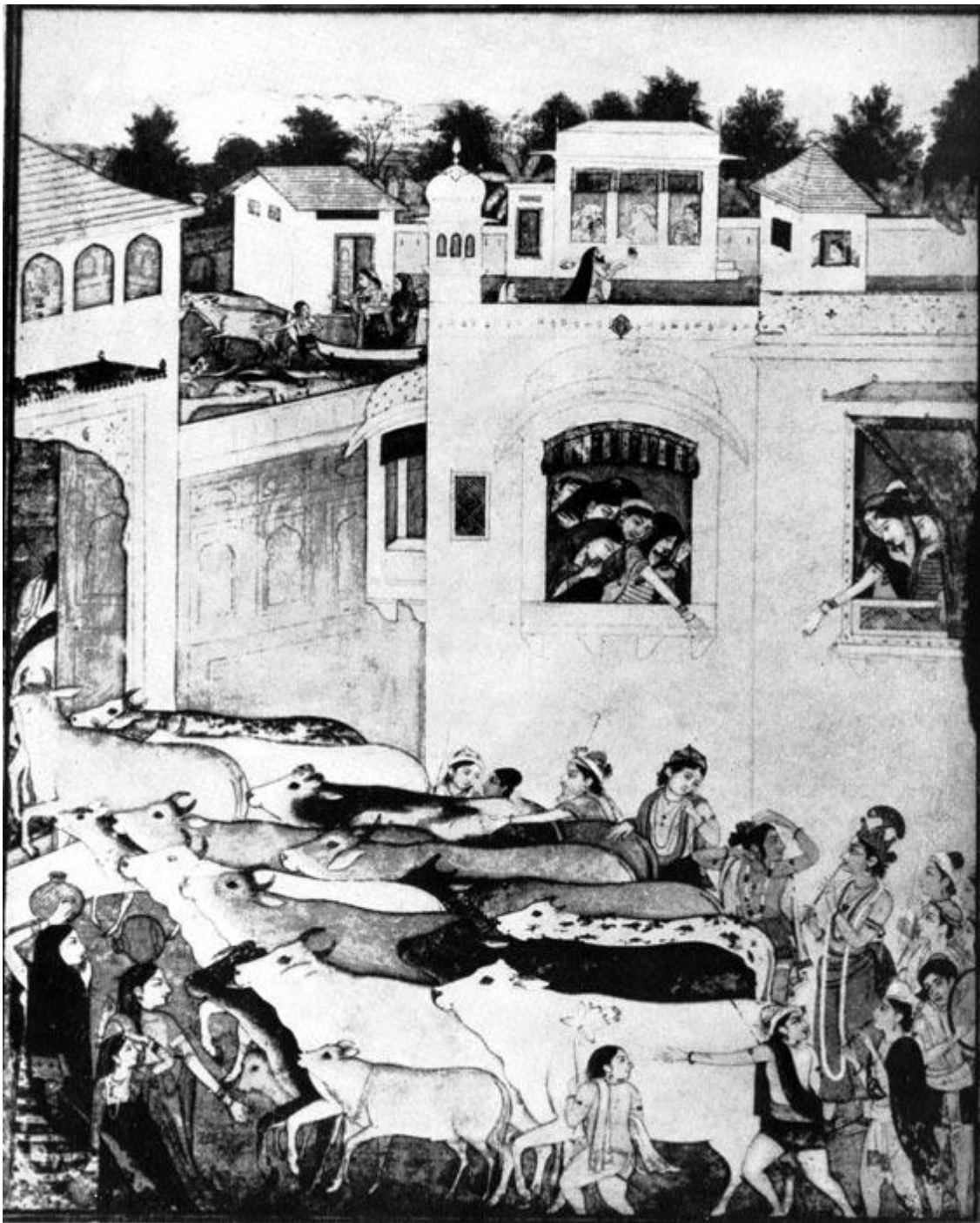
149. Мансур. Зебра. Миниатюра. 1620 г. Лондон, Музей Виктории и Альберта.



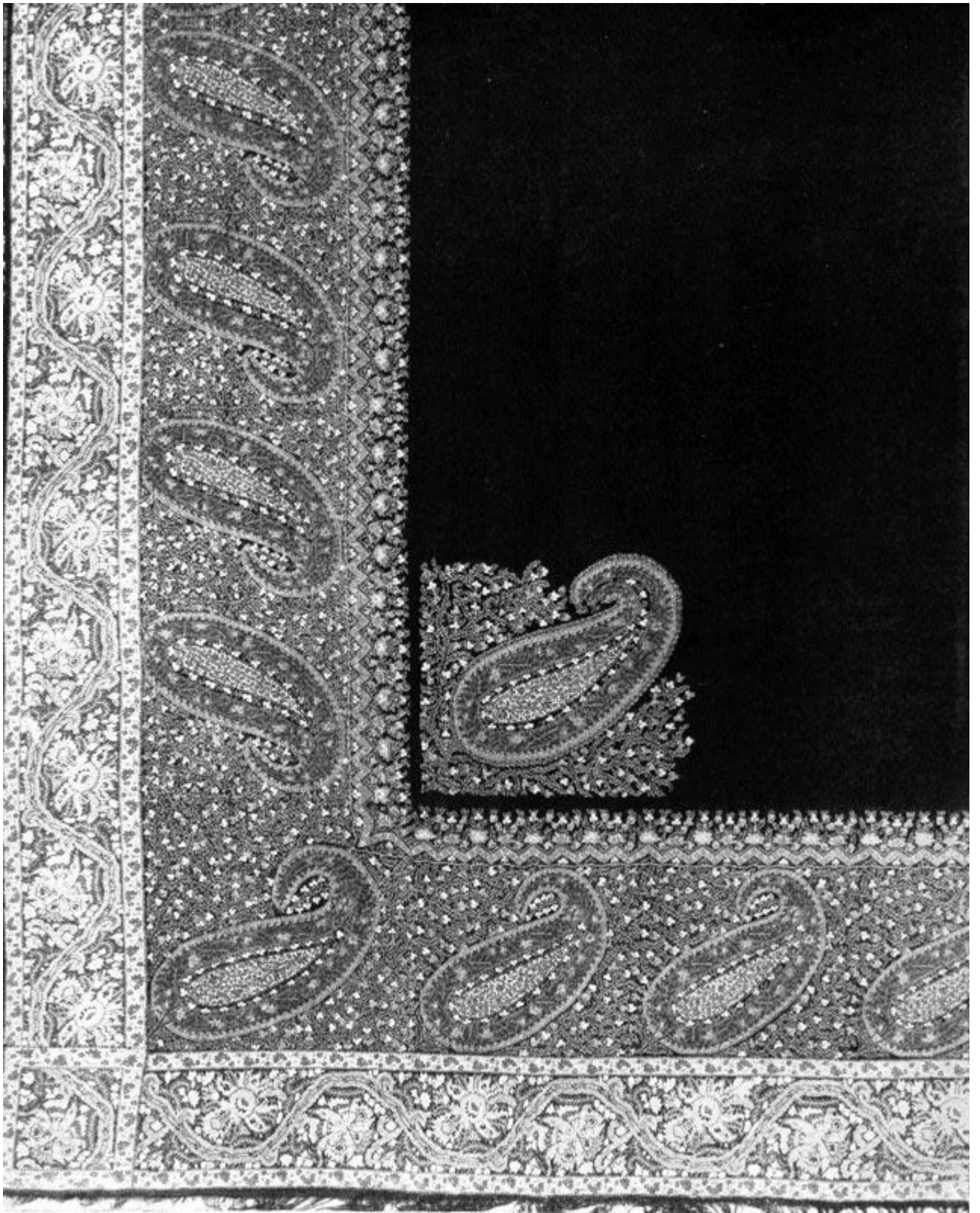
150. Хан Давран. Миниатюра из альбома Джехангира. 17 в. Лондон, собрание Честер Битти.



151. Женщина с цветами. Миниатюра. 18 в. Лондон. Музей Виктории и Альберта.

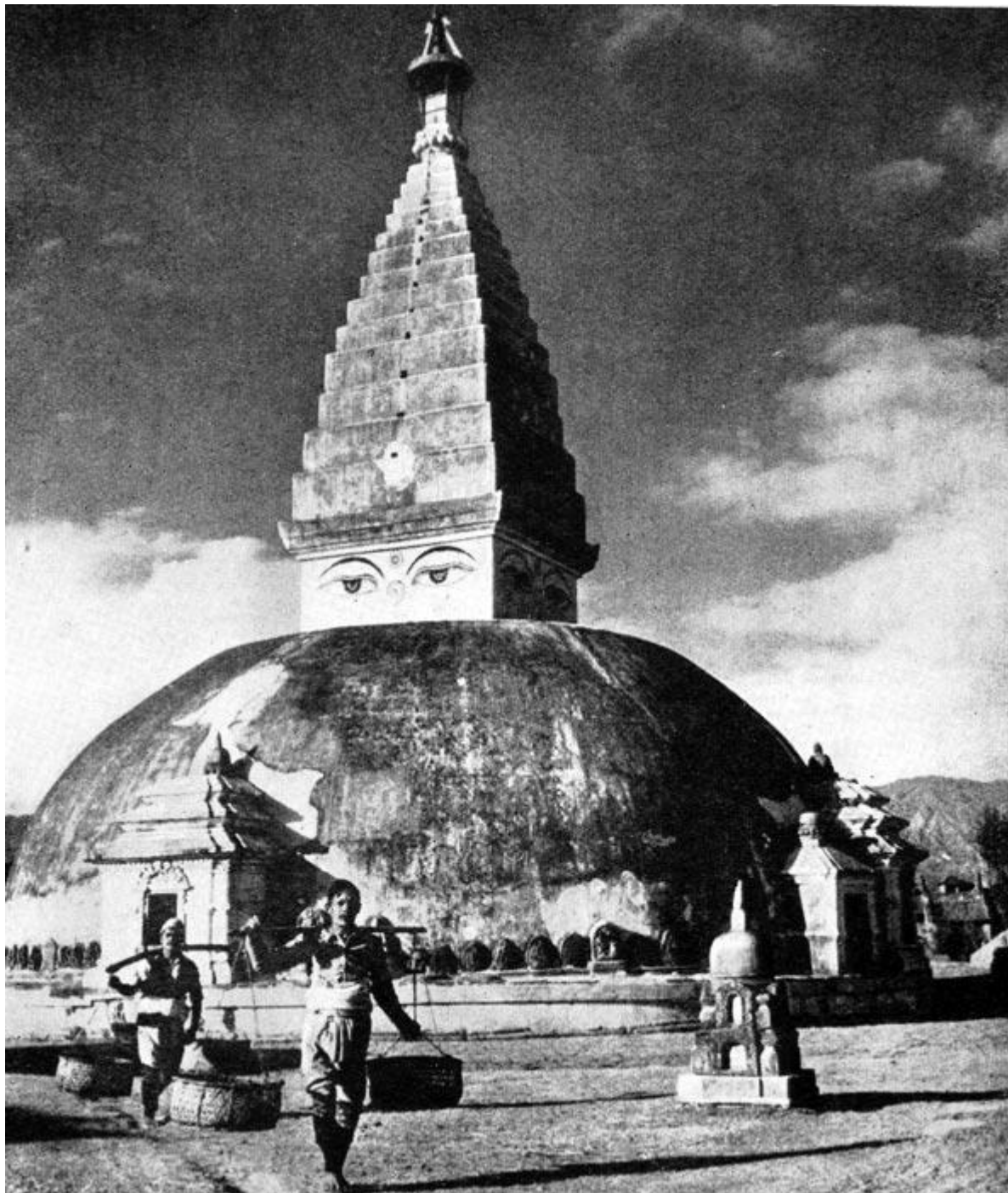


152. Возвращение Кришны со стадом. Миниатюра. Конец 18 - начало 19 в. Бостон, Музей изящных искусств.



153. Кашмирская шаль. Фрагмент. Шерсть. 18 в. Москва, Государственный музей восточных культур.

Искусство Непала



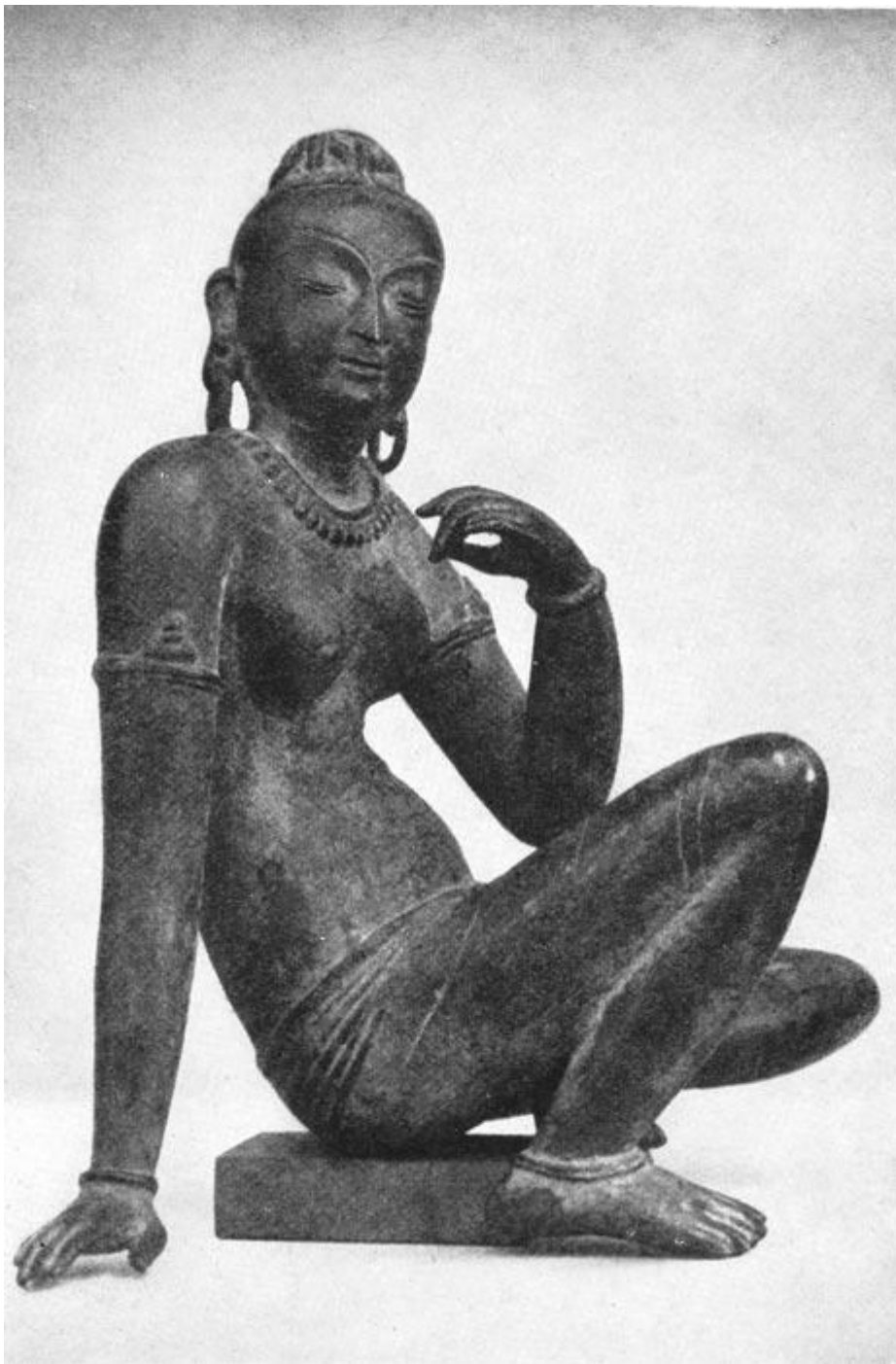
154 а. Ступа Бодхнатх близ Катманду. Перестроена в 8—9 вв.



154 б. Храм Бхавани в Бхадгаоне. 1703 г.



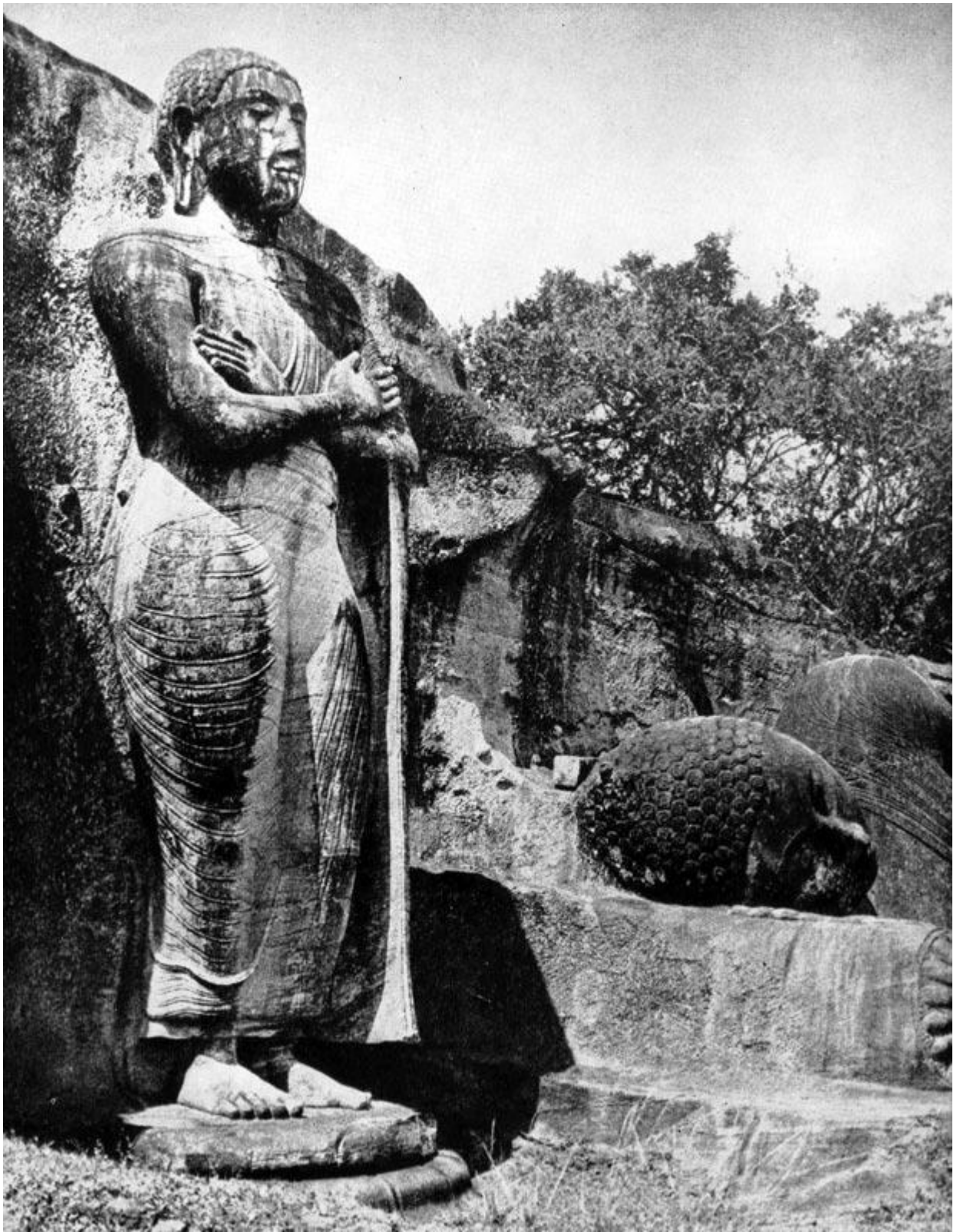
155 а. Бодисатва Падмапани. Бронза. 13—14 вв. Бостон, Музей изящных искусств.



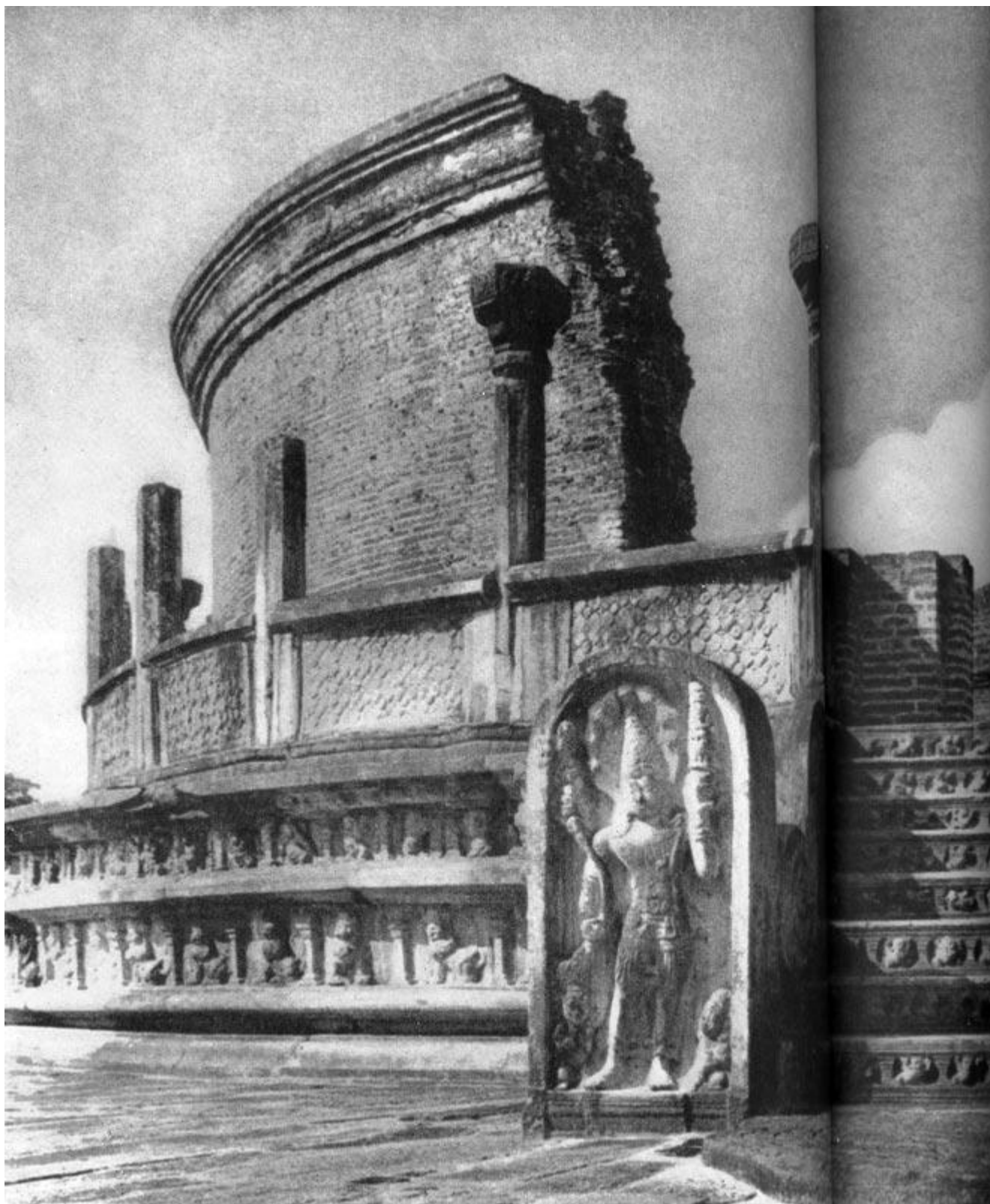
155 б. Сидящая женщина. Бронза. Около 16-17 в. Нью-Йорк, Галерея Хеерманек.



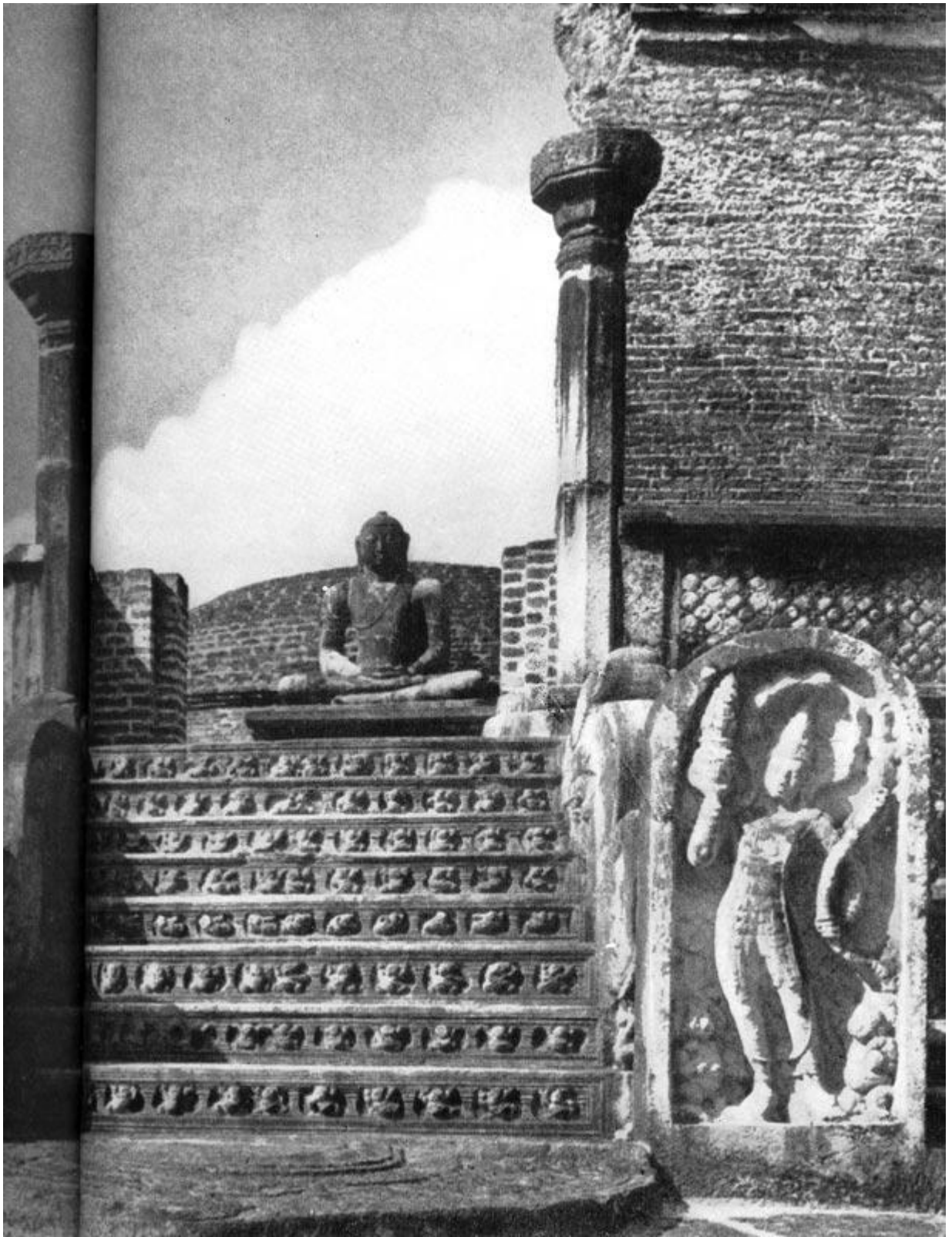
156. Будда. Колоссальная статуя фасада храма Гал-Вихара в Полоннаруве. 12 в.



157. Ананда, стоящий у изголовья Будды. Колоссальная статуя фасада храма Гал-Вихара в Полоннаруве. 12 в.



158. Вата-да-ге в Полоннаруве. 12 в.



159. Вата-да-ге в Полоннаруве. 12 в.



160. Статуя царя Паракрама Баху I в Полоннаруве. 12 в.



161. Статуя Будды. Вата-да-ге в Полоннаруве. 12 в.



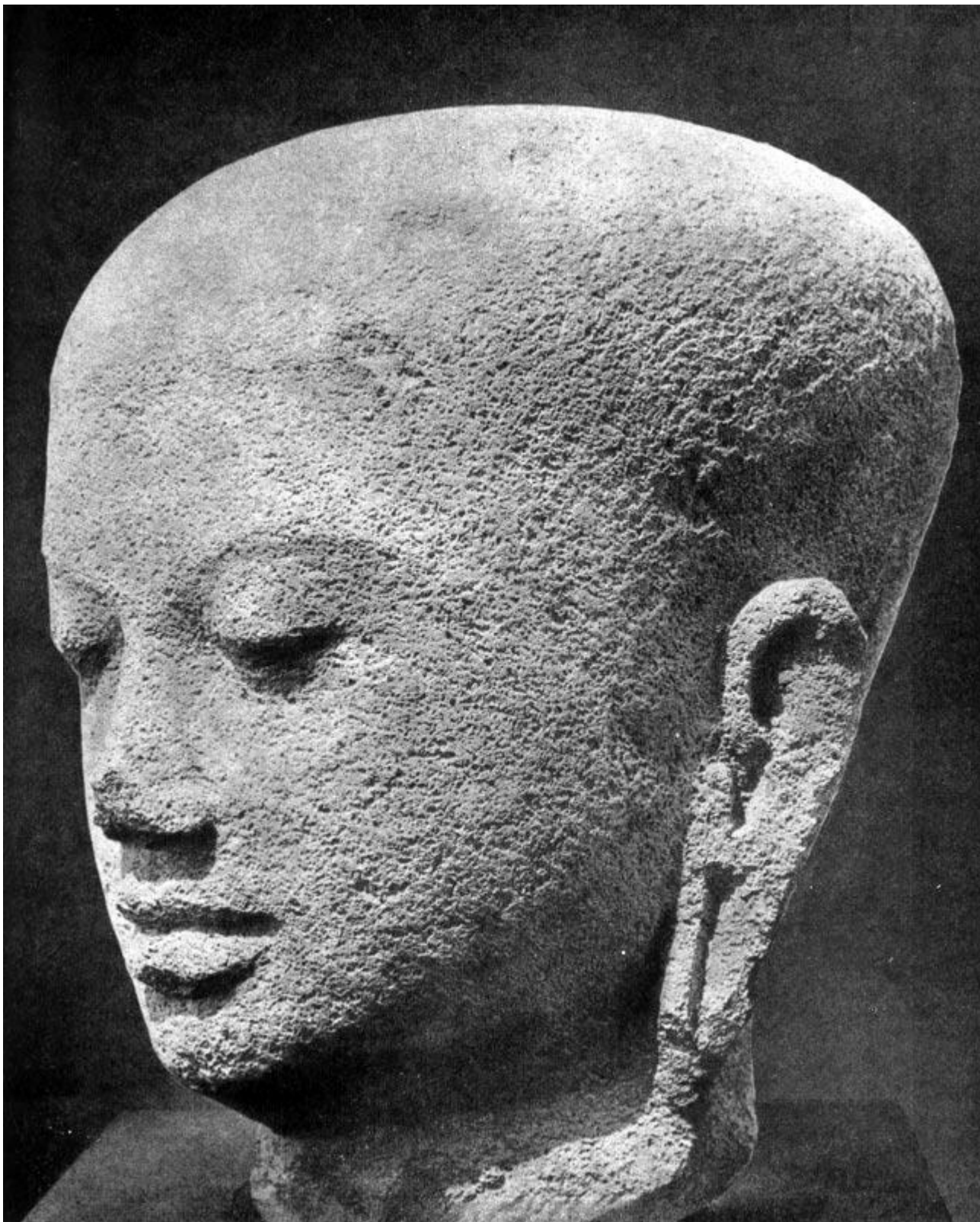
162. Чанди Пунтадева на плато Диёнг. 7 в. начало 8 в.



163. Чанди Каласан. Центральная Ява. 779 г. Вид с юго-востока.



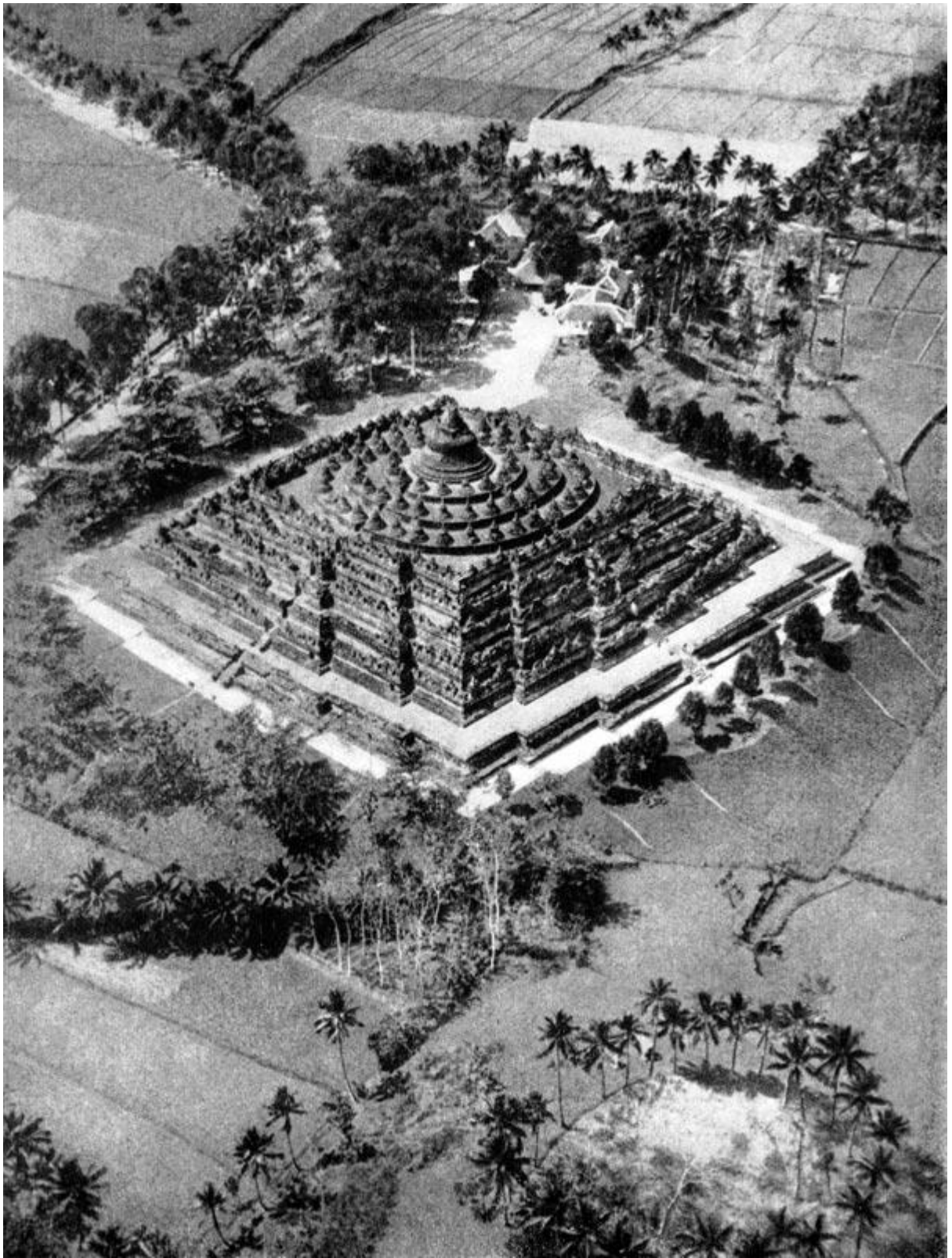
164. Чанди Мендут. Центральная Ява. Конец 8 в. Фрагмент наружной стены.



165. Голова яванского принца, представленного в облике божества. Из чанди Севу. Центральная Ява. Начало 9 в. Джакарта, Музей.



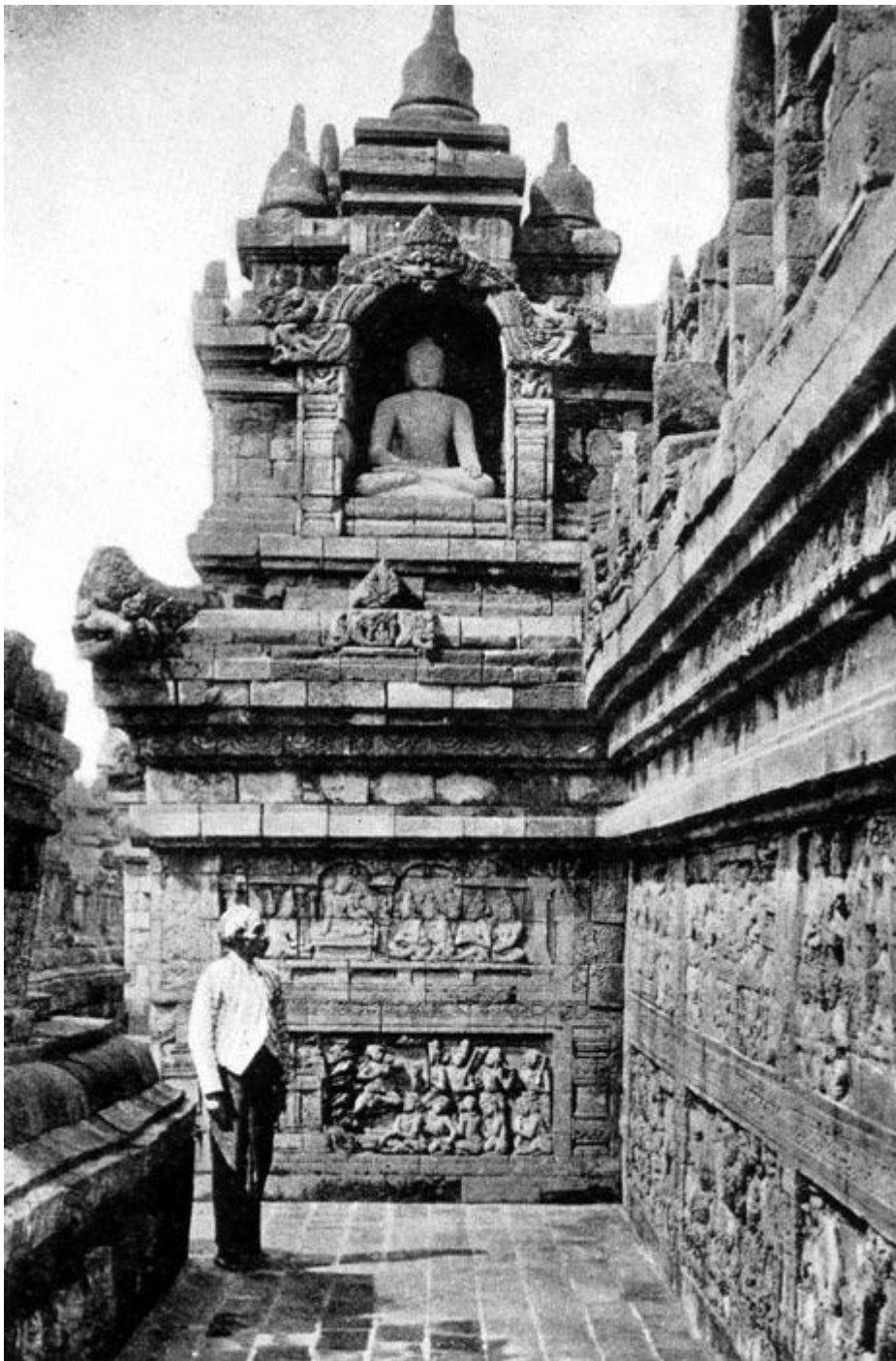
166. Боробудур. Центральная часть одной из сторон.



167. Боробудур. 2-я половина 8 в. — начало 9 в. Общий вид. Аэрофотосъемка.



168. Боробудур. Верхние террасы.



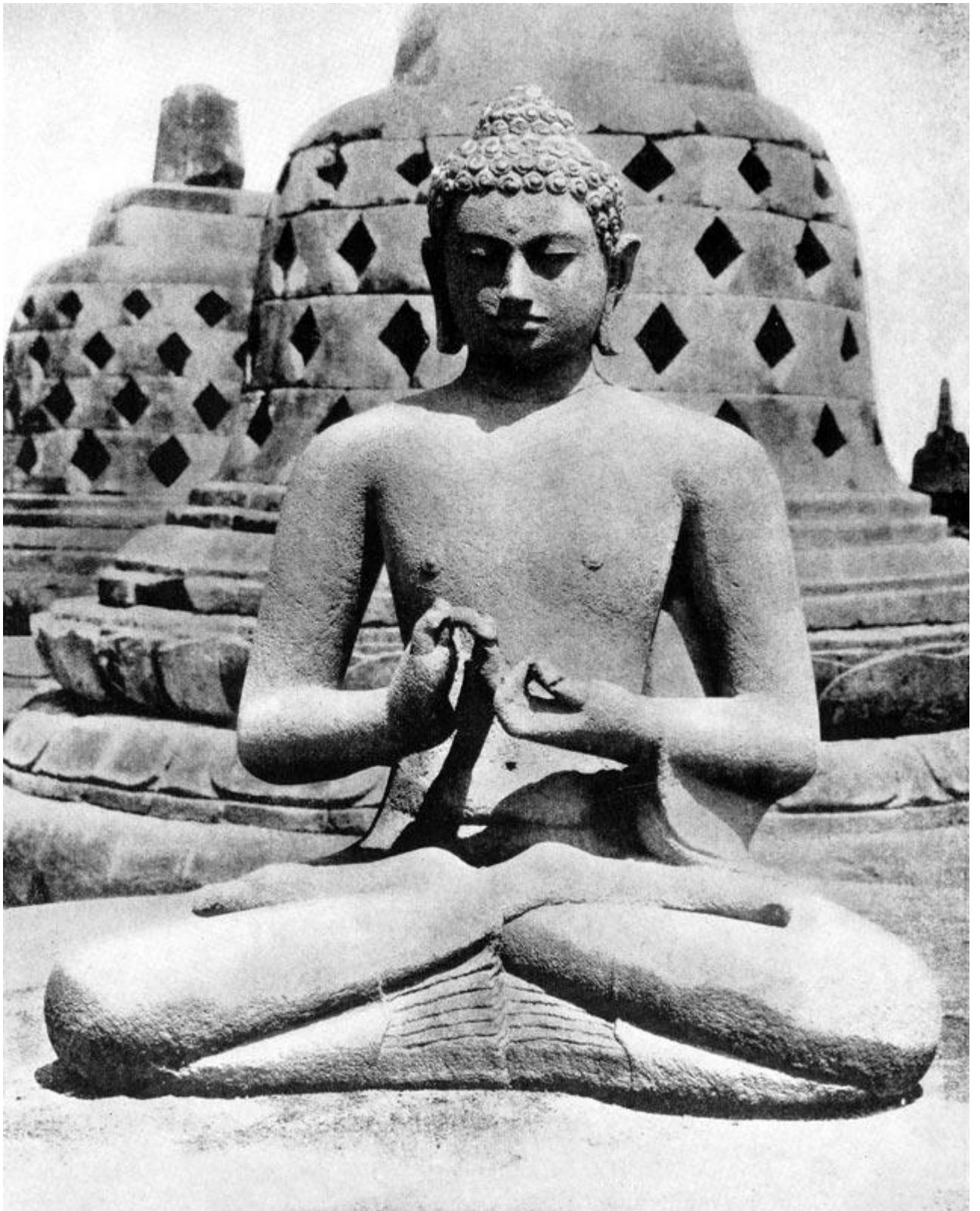
169 а. Боробудур. Фрагмент террасы.



169 б. Боробудур. Вид на центральную ступу через лестничную арку.



170. Голова Будды. Фрагмент статуи с Боробудура. Песчаник. Лондон, Британский музей.



171. Боробудур. Статуя Будды.



172. Боробудур. Рельефы: «Омовение бодисатвы», «Прибытие мореплавателей».



173. Боробудур. Шествие. Фрагмент рельефа.



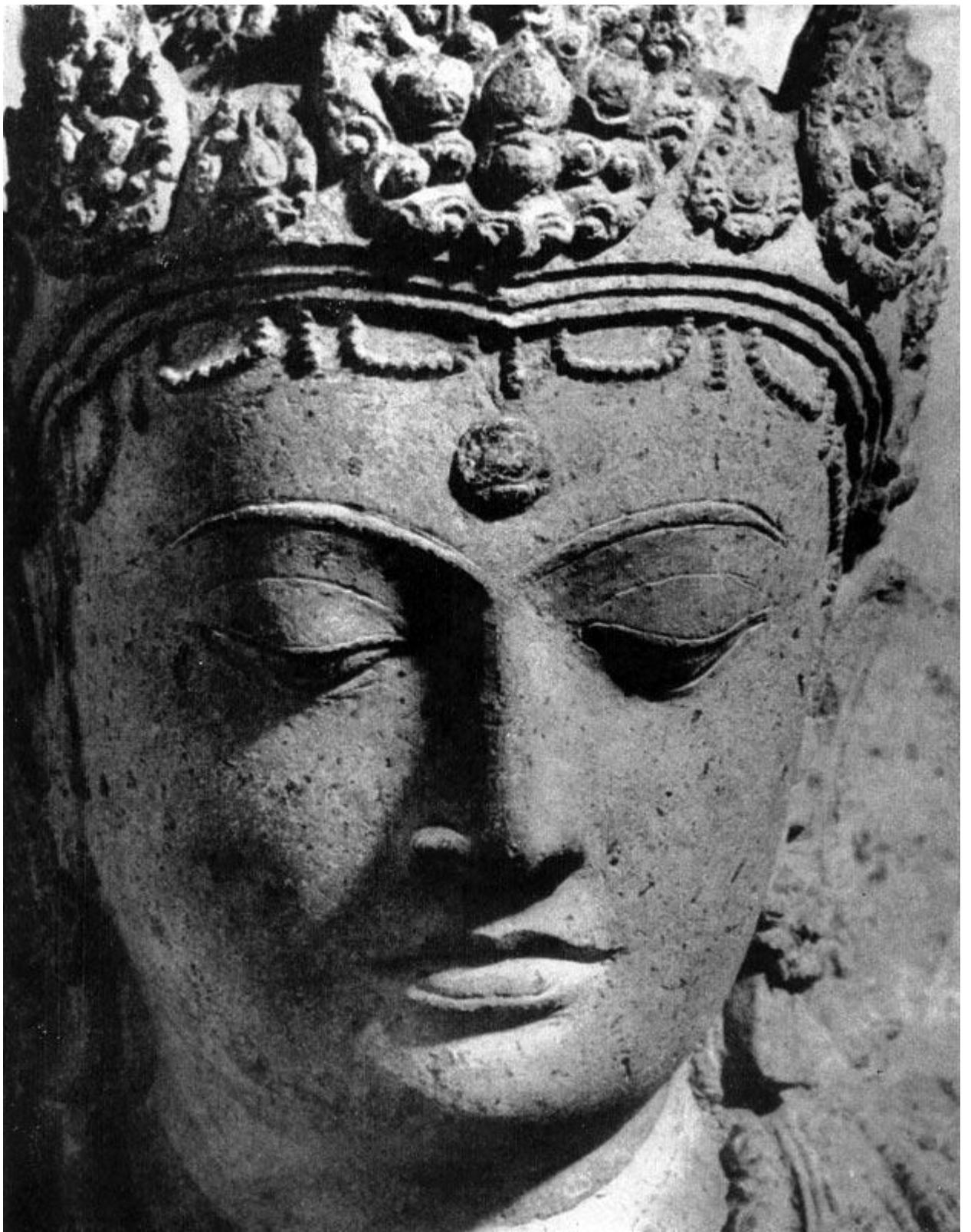
174. Битва Рамы с Кабандхой. Рельеф храма Шивы из храмового комплекса Лоро Джонгранг в Прамбаане. Фрагмент. Конец 9 в.



175. Перевоплощение Вишну. Рельеф храма Шивы из храмового комплекса Лоро Джонгранг в Прамбанаме. Фрагмент. Конец 9 в.



176. Малый храм в Панатаране. 1369 г.



177. Статуя богини Праджнапарамиты. Фрагмент. 13—14 вв. Лейден, Музей.



178. Битва богини Дурги с демоном Махисей. Скульптурная группа из Сингасари. 13 в. Лейден, Музей.

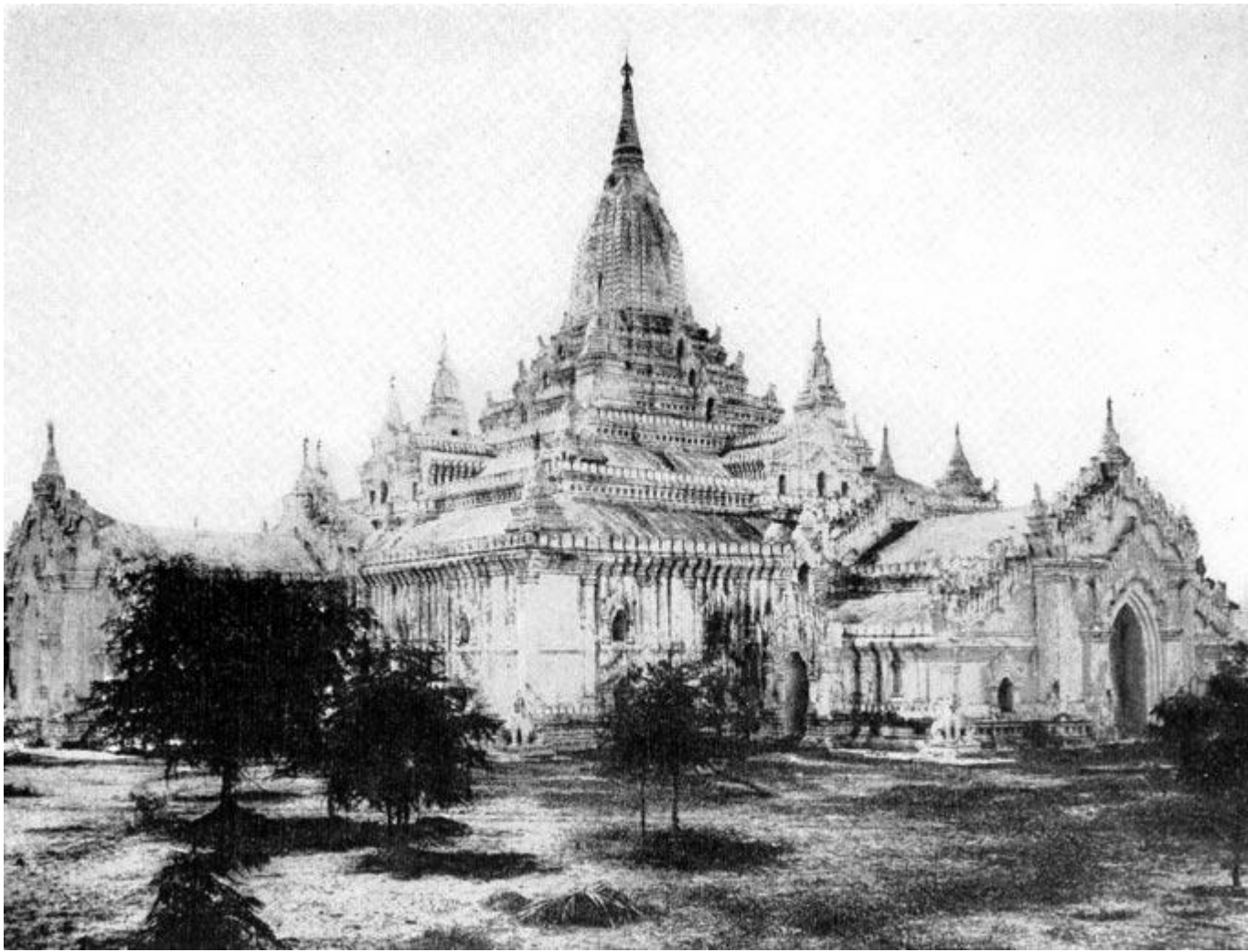


179. Девушка с кувшином. Скульптура из Моджокерто. Фрагмент. Около 14 в. Джакарта, Музей.

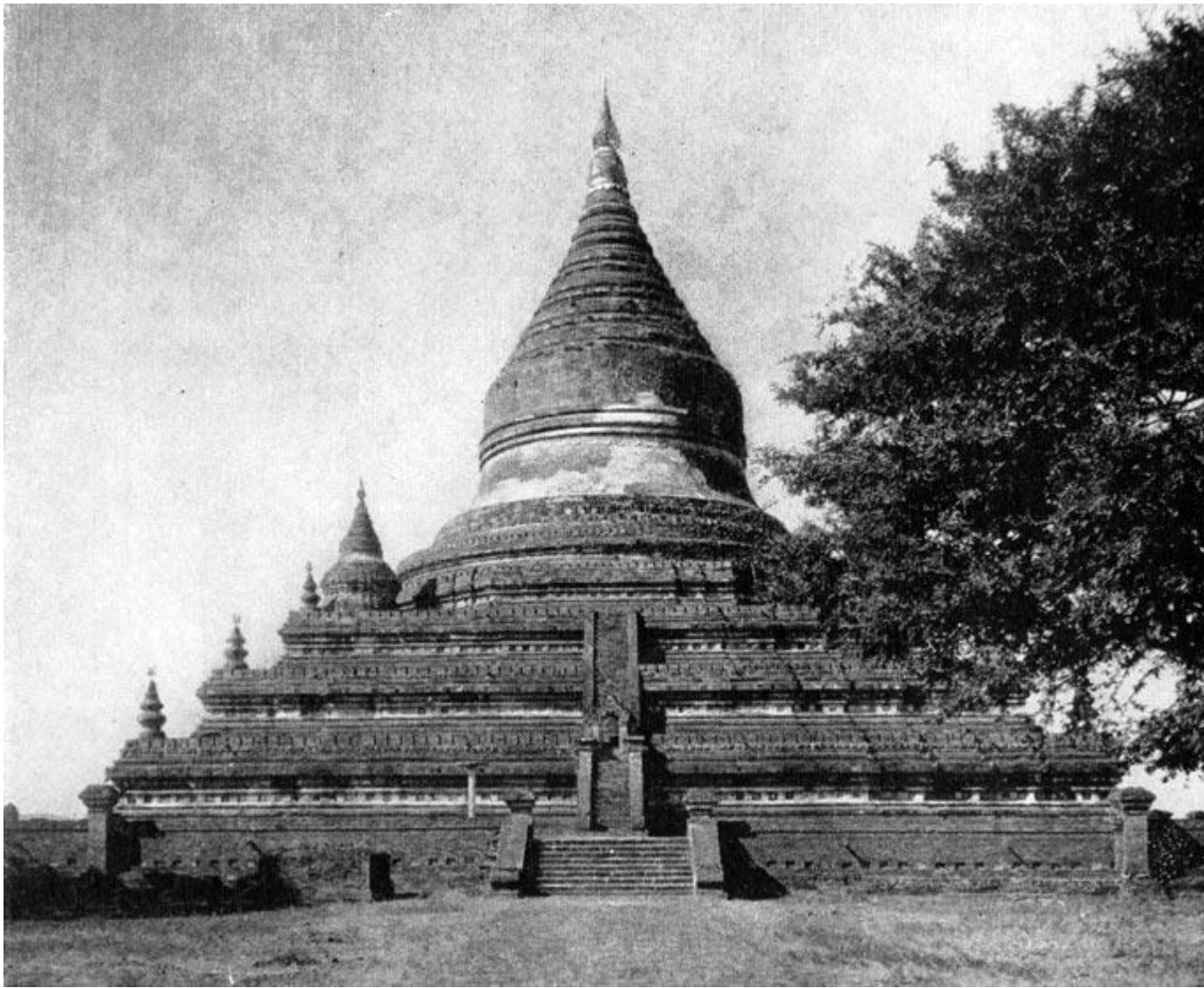
Искусство Бирмы



180. Храм Ананды в Пагане. Статуя Будды. Конец 11 в.



181 а. Храм Ананды в Пагане. Завершен в 1090 г. Общий вид.



181 б. Ступа Мингалазеди в Пагане. 1274 г. Общий вид.



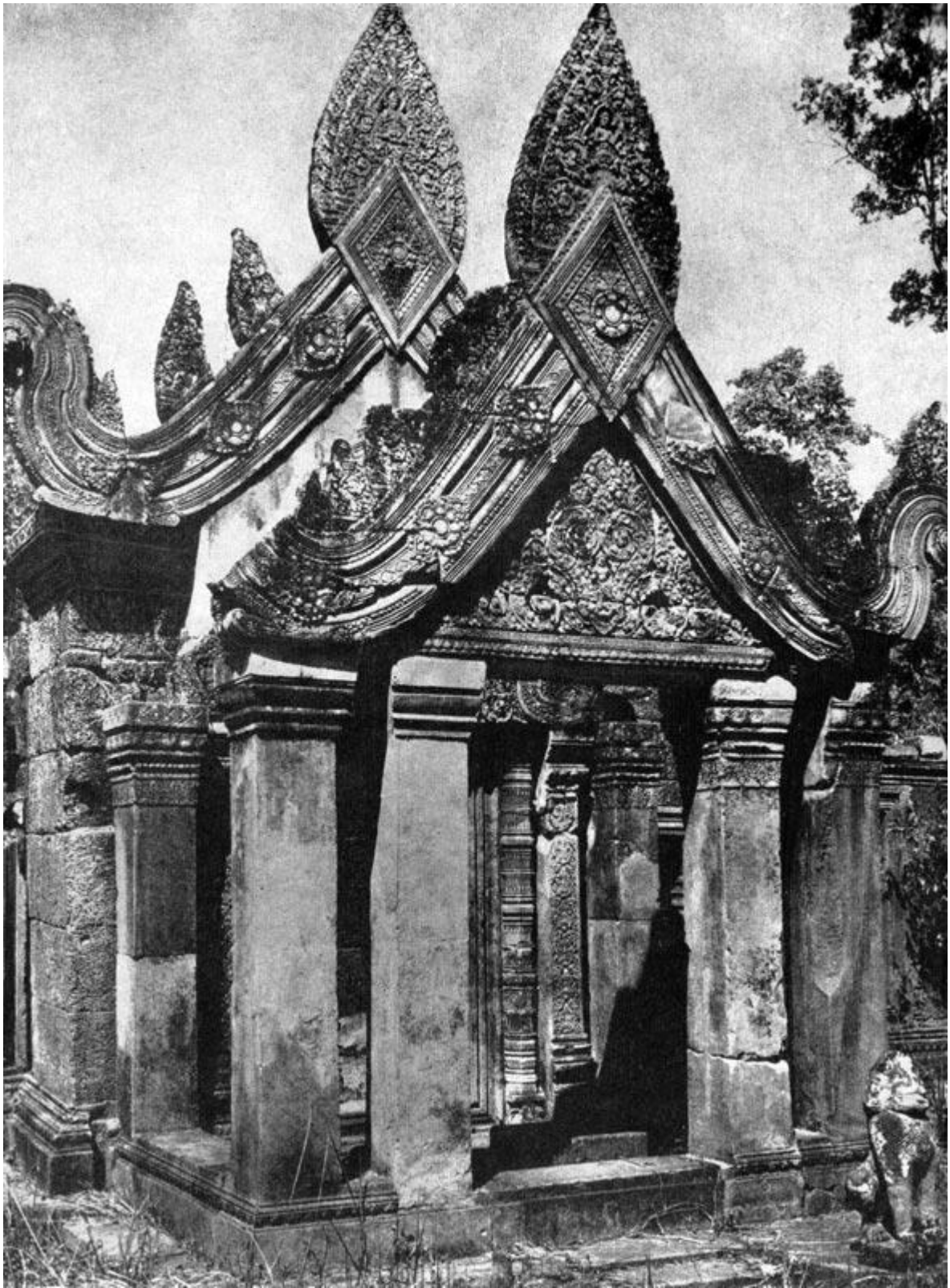
182. Статуя Хари-Хара из храма Прасат Андет. 8 в. Песчаник. Пном-Пень, Музей.



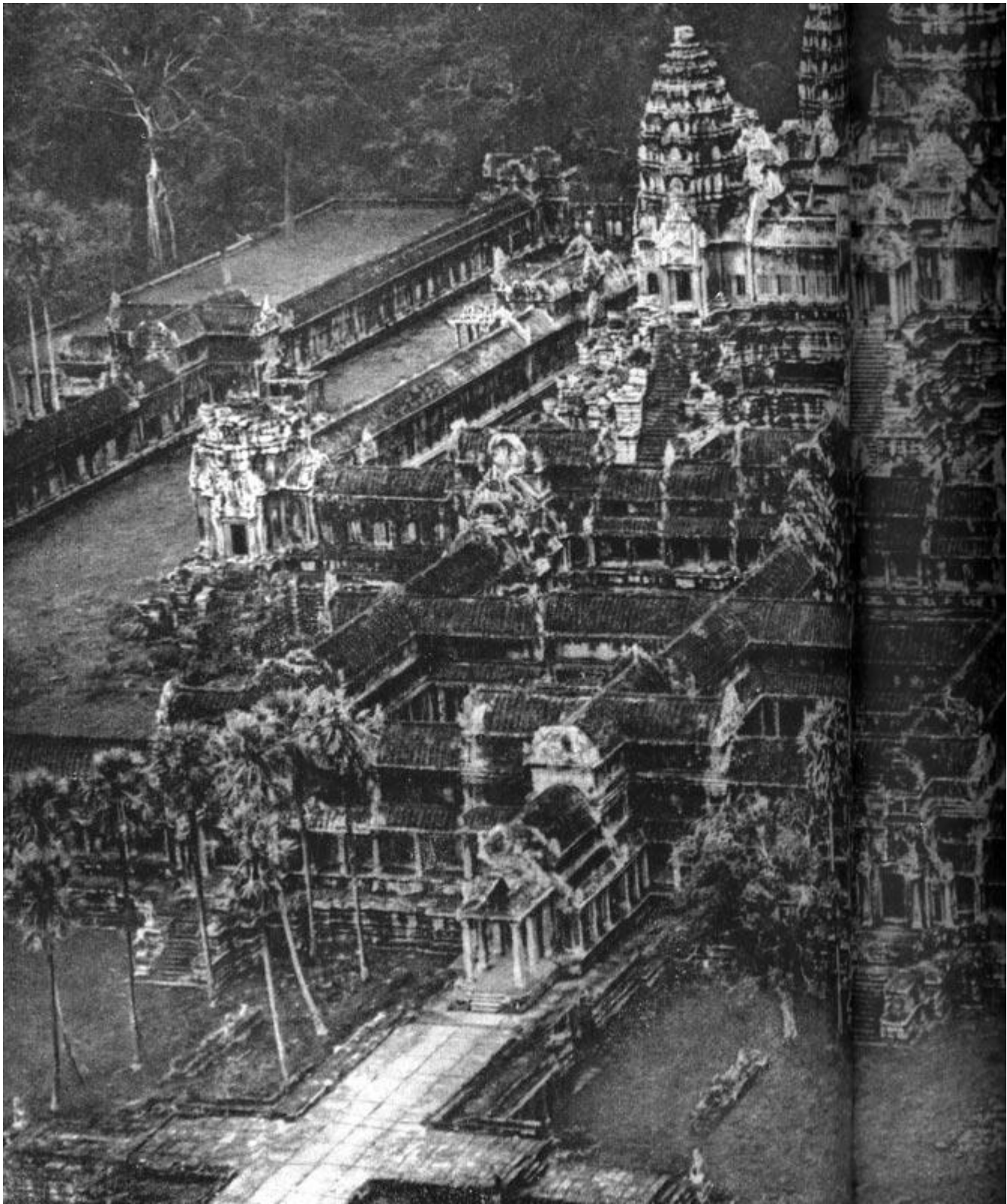
183. Женская фигура. Фрагмент скульптуры. 7 в. Песчаник. Париж, Музей Гимэ.



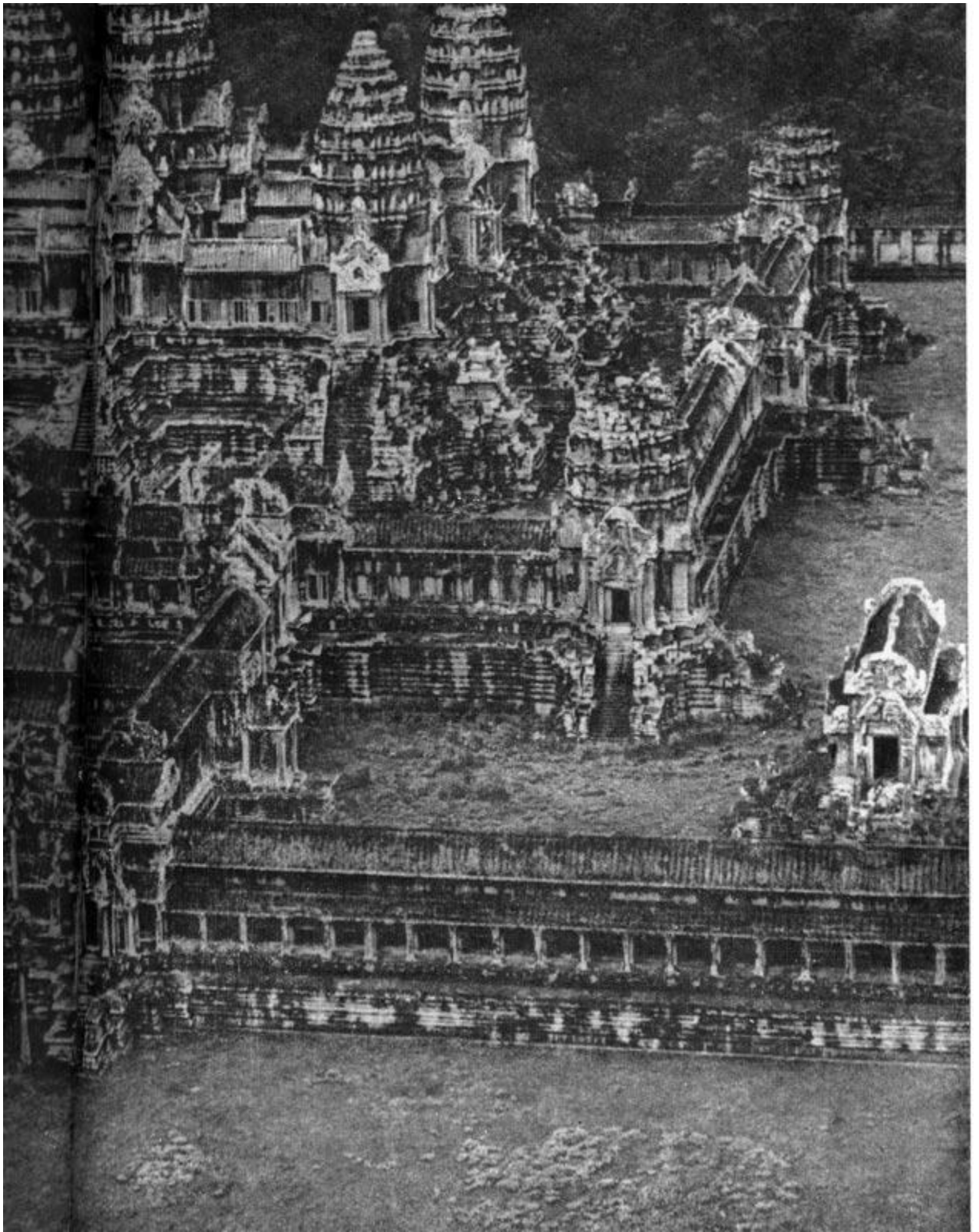
184. Баконг. Башня. 9 в.



185. Портал «библиотеки» в Бантеай Срей. 967г.



186. Ангкор Ват. 12 в. Общий вид. Аэрофотосъемка.



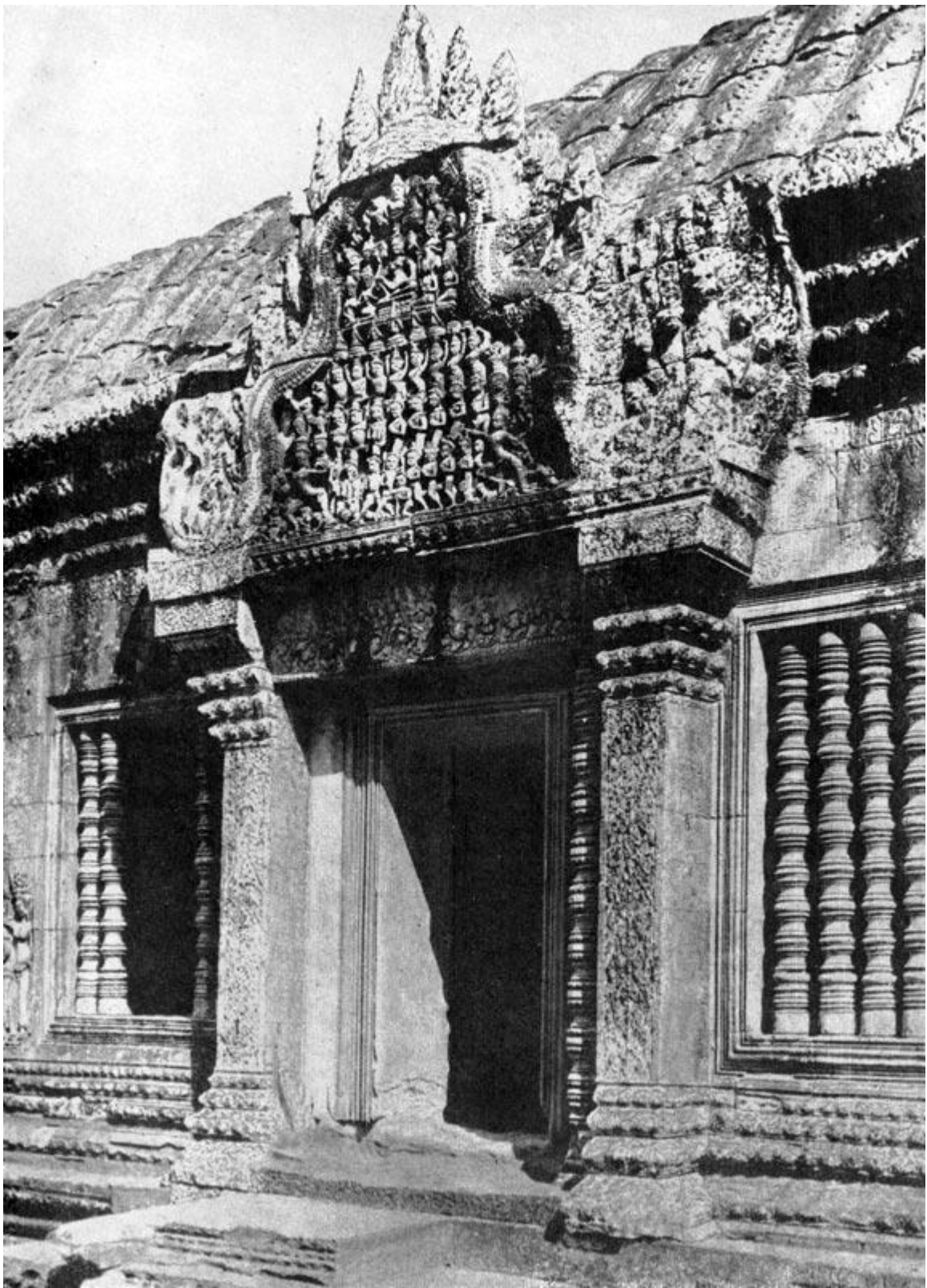
187. Ангкор Ват. 12 в. Общий вид. Аэрофотосъемка.



188. Женская фигура. Фрагмент скульптуры. Песчаник. Середина 11 в. Сайгон, Музей.



189. Ангкор Ват. Фрагмент центральной башни.



190. Ангкор Ват. Портал.



191. Апсара. Скульптура в Бантеай Срей. Фрагмент. 10 в.



192. Аpsapa. Фpaгмeнт рeльeфa Aнгкop Baгa.



193. Принцессы и апсары. Рельеф Ангкор Вага.



194. Фрагмент рельефа с изображением ада. Ангкор Ват.



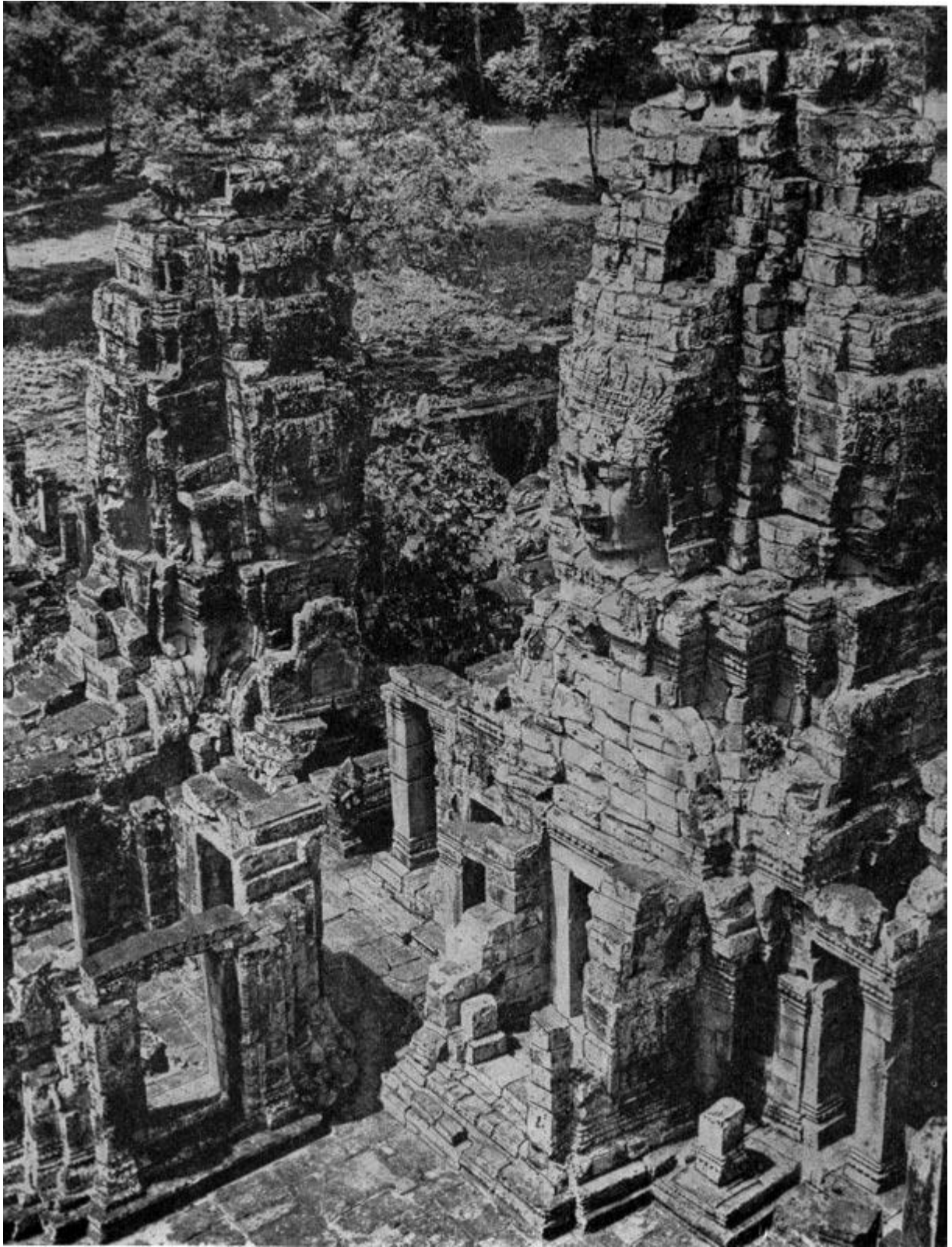
195. Статуя (возможно, Джаявармана VII). Фрагмент. Серый песчаник. 12-13 вв. Пном-Пень, Музей.



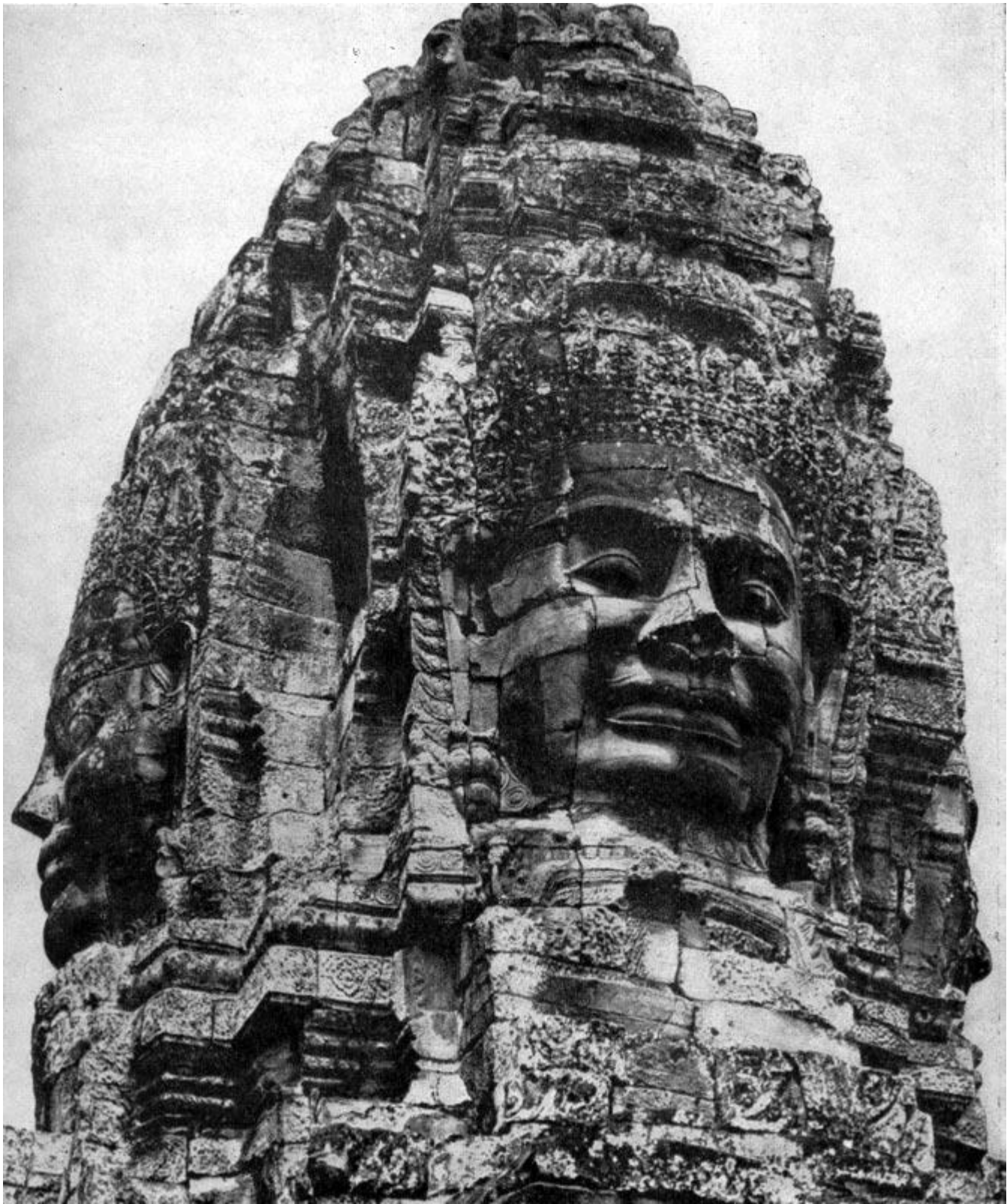
196. «Слоновая терраса» в Ангкор Томе. Фрагмент рельефа. Конец 12 в.



197. «Ворота Победы». Ангкор Том. Конец 12 в.



198. Храм Байон. 12-13 вв. Вид сверху.



199. Храм Байон. Верхняя часть.

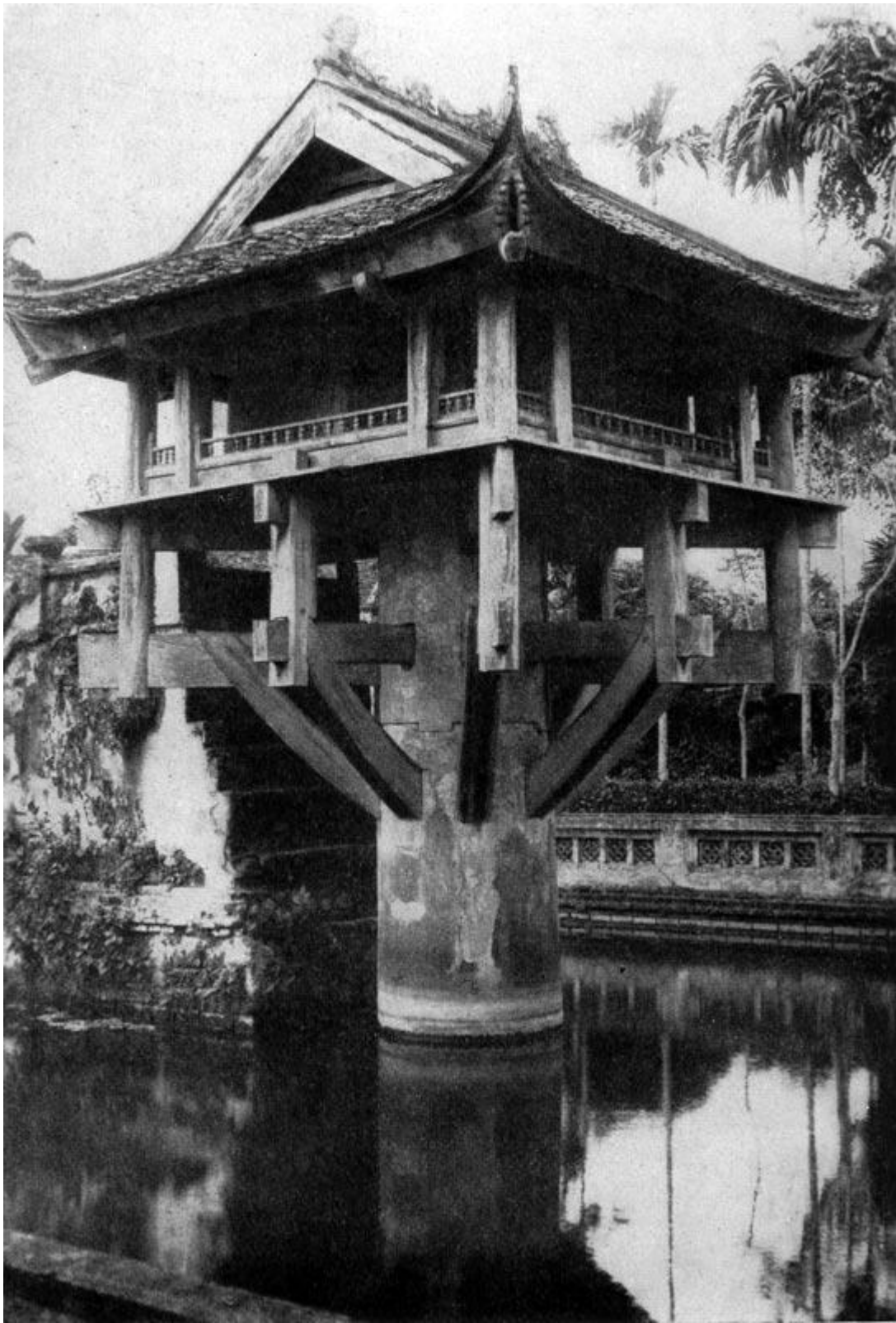
Искусство Вьетнама



200. Танцовщица. Скульптура из храма в Тра-Кьё. 10 в. Туран, Музей.



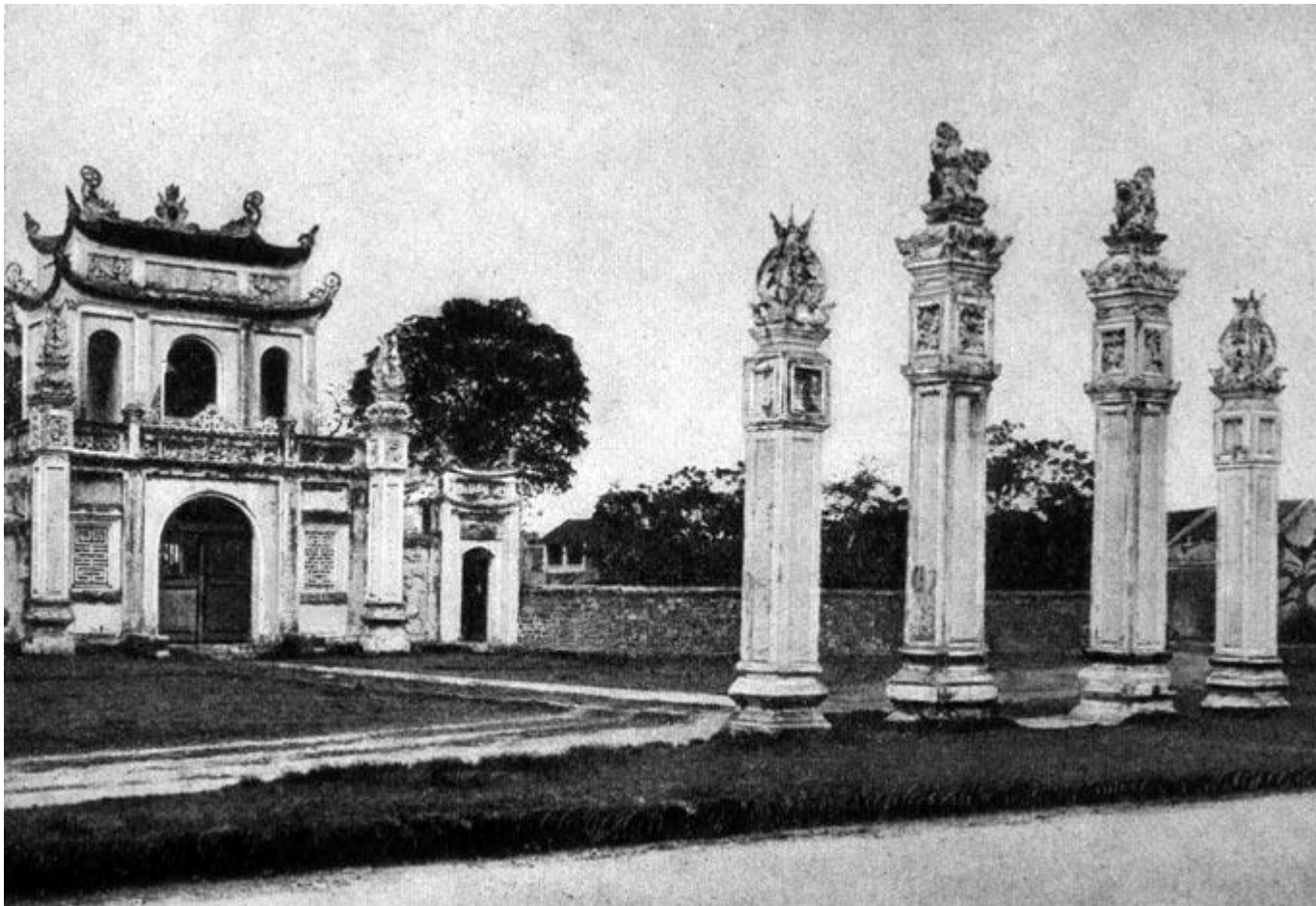
201. Башня (калан) По Клаунг-Гарай в Фан-Ранге. 14 в.



202. Пагода на одном столбе в Ханое. 11 в. Реконструкция 1955 г.



203 а. Пагода в Нам-Дине. Общий вид.



203 б. Храм Литературы в честь Конфуция в Ханое. Основан в 1070 г. Неоднократно реставрировался. Фасад.

Искусство Лаоса



204. Храм (ват) Ксенг-Тонг в Луан-Прабане. 1561 г.



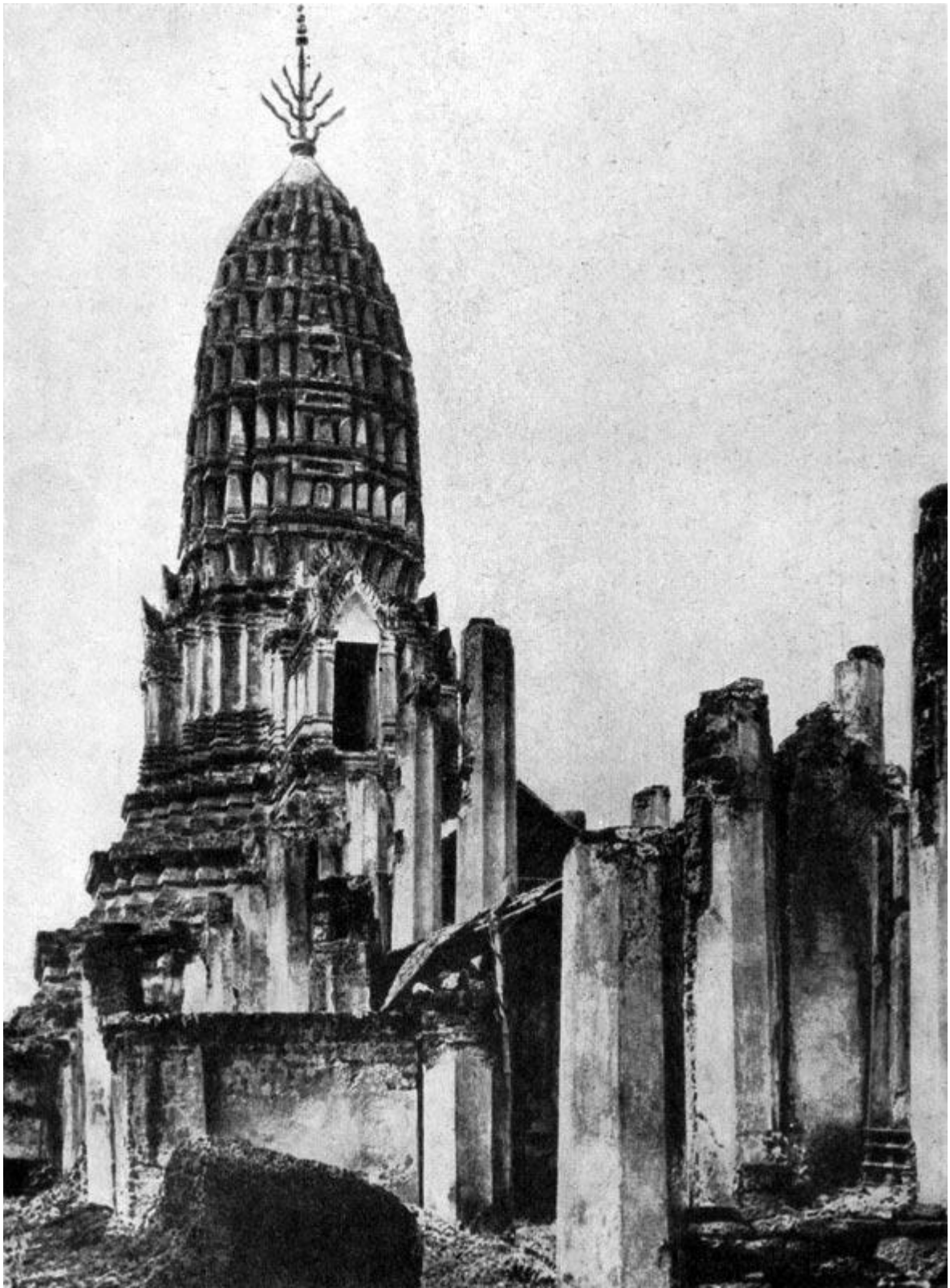
205 а. Будда. Бронза. 15-17 вв. Ханой, Музей.



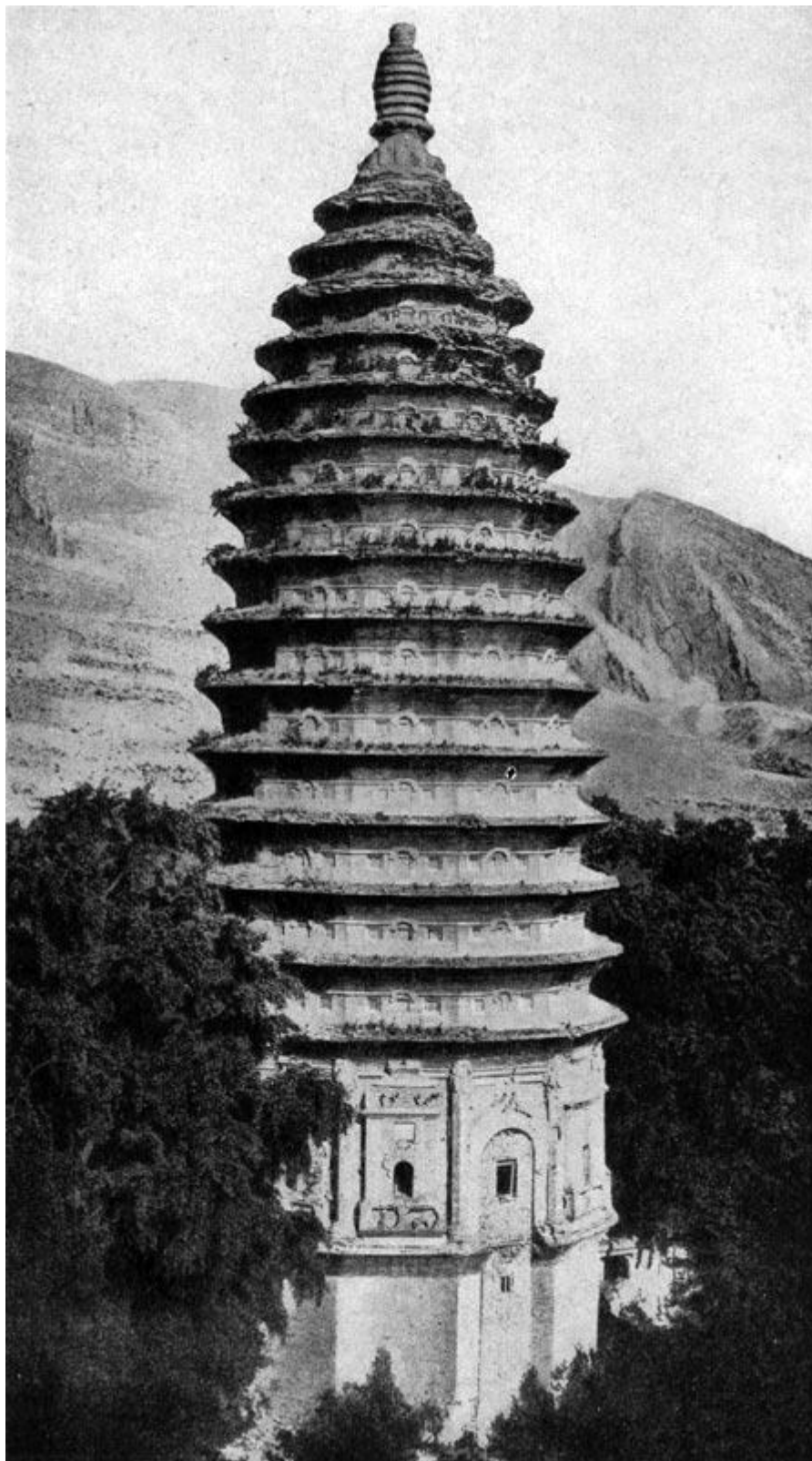
205 б. Святилище (тхат) храма в Луан-Прабане. 16-17 вв.



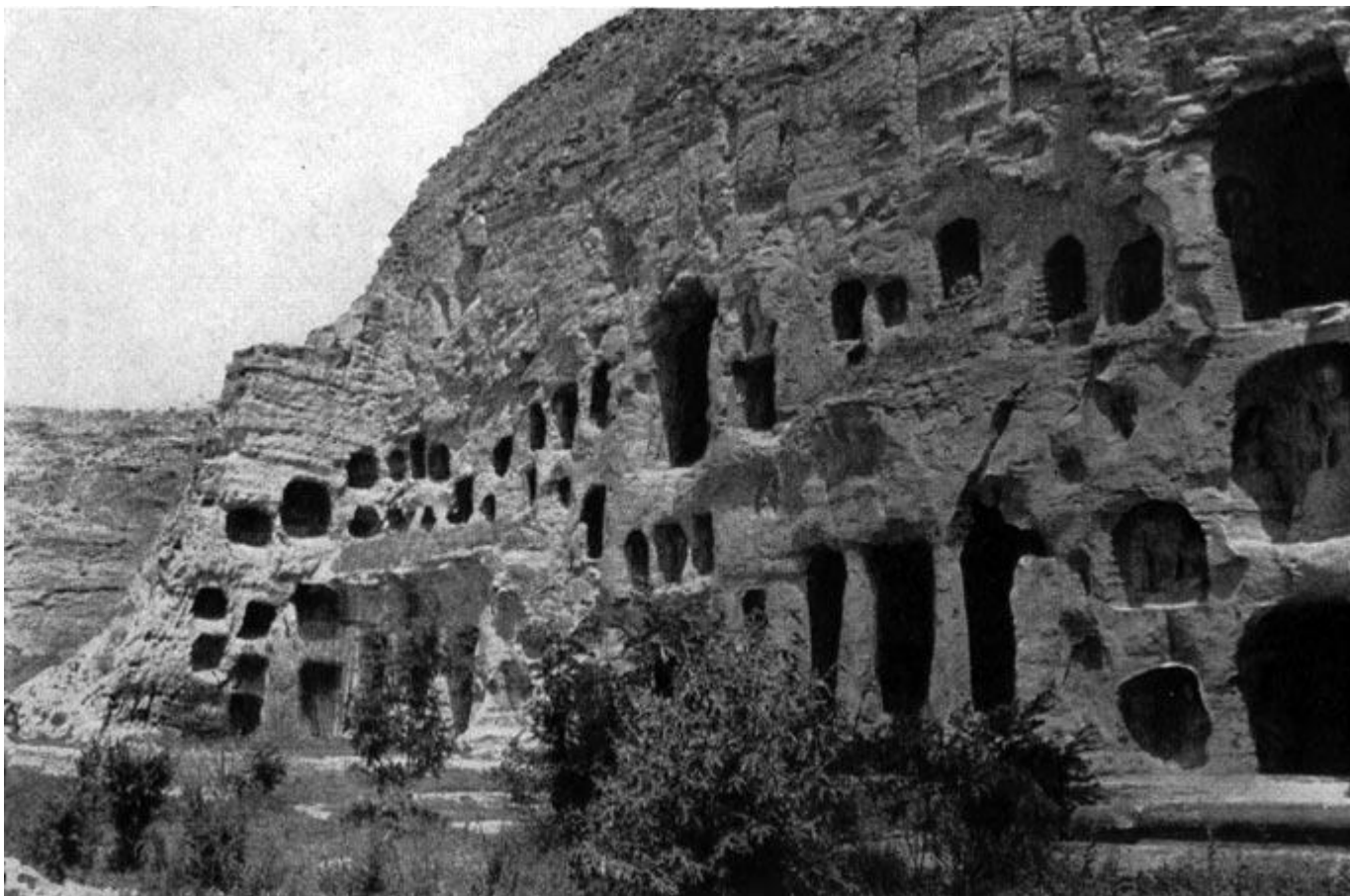
206. Голова Будды. Возможно, из Аюттии. 15



207. Ват Махатхат в Лопбури. 12 в. 16 вв. Париж, Музей Гимэ.



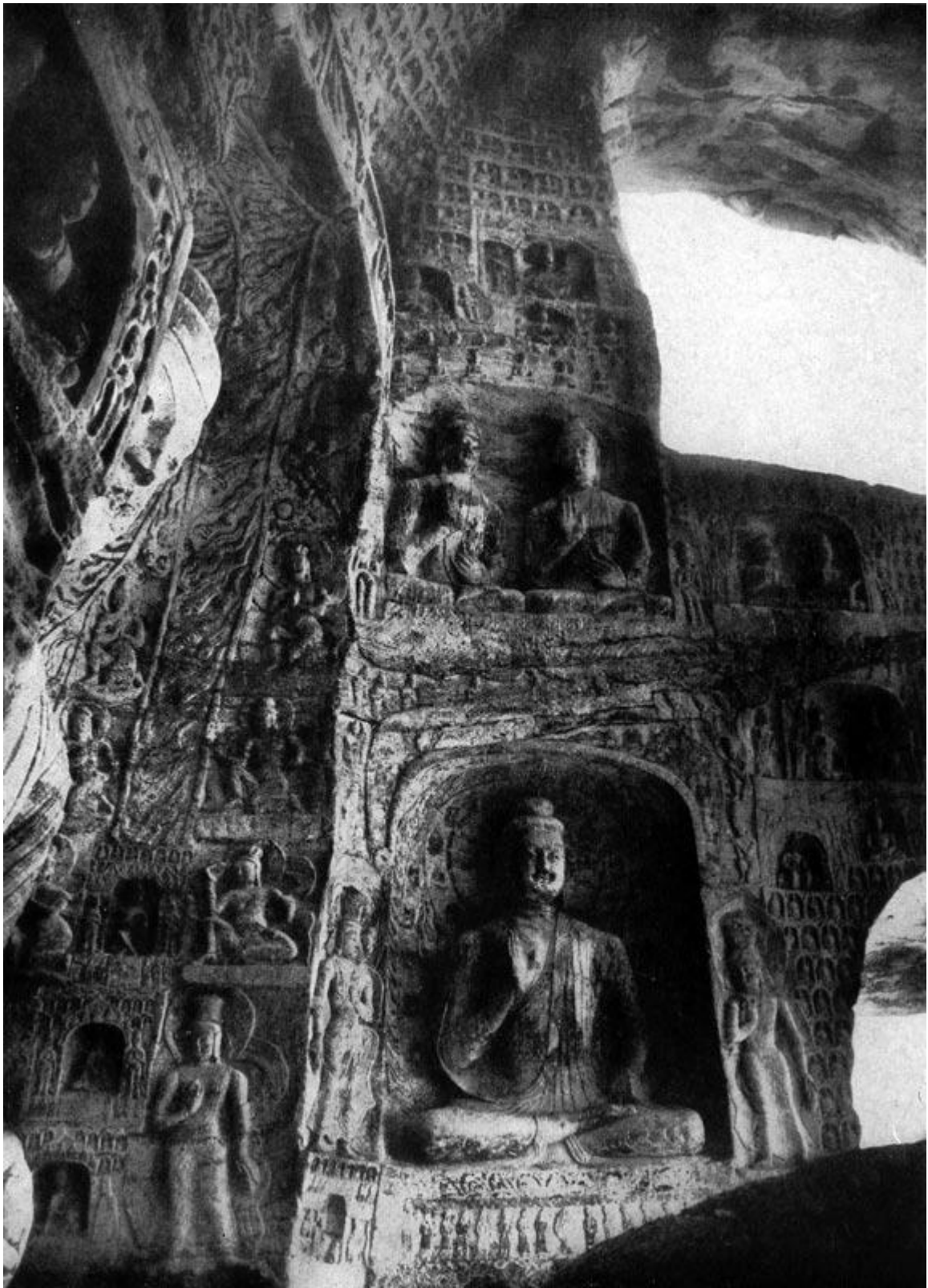
208. Пагода Сунюэсы в провинции Хэнань. 523 г.



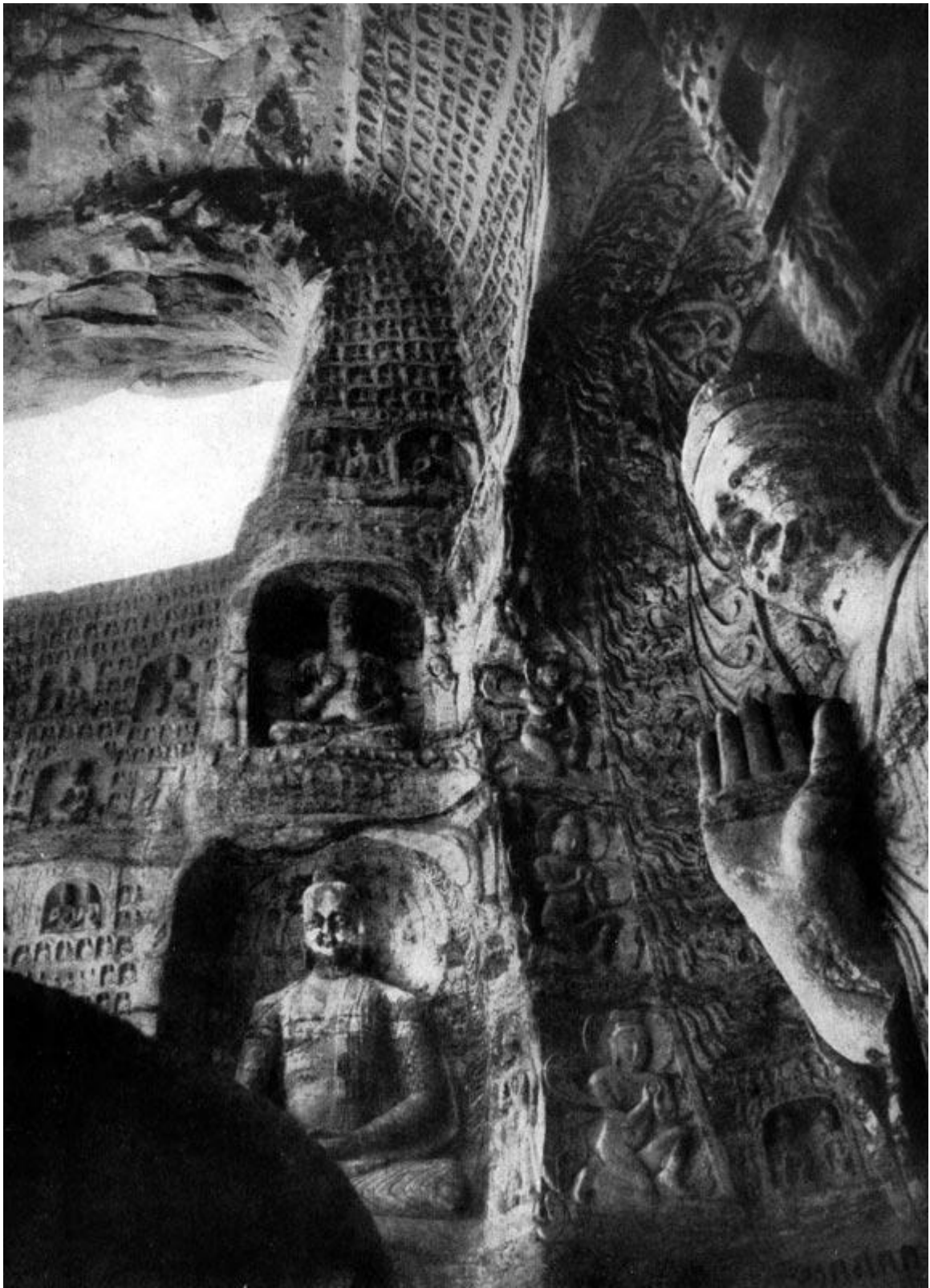
209 а. Пещерный храм Юньган близ города Датун. Основан в 5 в. Общий вид.



209 б. Колоссальная статуя Будды в пещерном храме Юньган. 5 в.



210. Храм Юньган. Внутренний вид одной из пещер. 5 в.



211. Храм Юньган. Внутренний вид одной из пещер. 5 в.



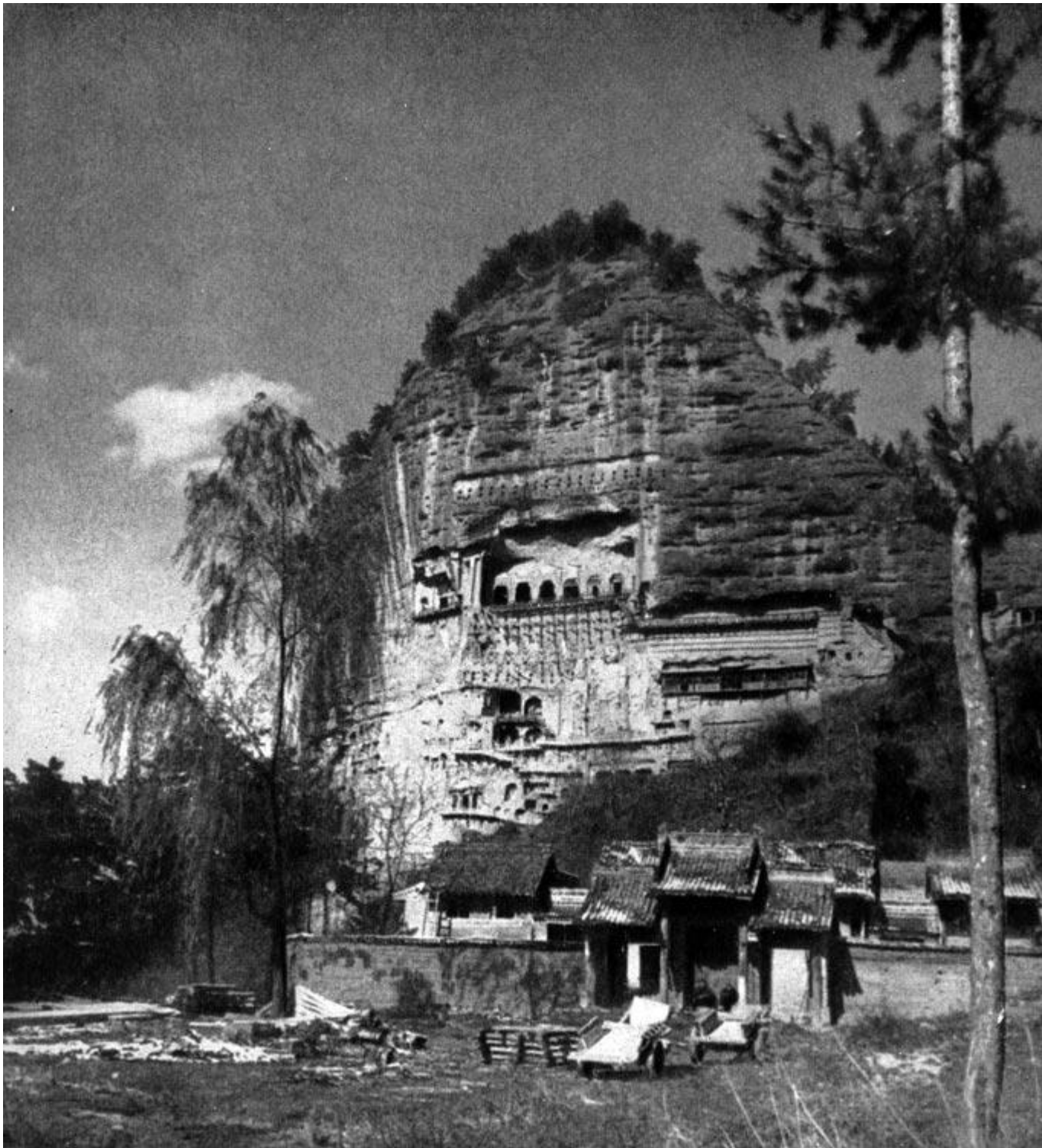
212. Центральный столб в виде пагоды в пещере храма Юньган. Конец 5 - начало 6 в.



213. Бодисатва. Фрагмент скульптуры пещерного храма Юньган. Конец 5 - начало 6 в.



214. Голова бодисатвы. Скульптура из пещерного храма Юньган. Конец 5 - начало 6 в.



215. Пещерный храм Майцзишань в провинции Ганьсу. Основан в 4 в. Общий вид.



216. Гу Кай-чжи. Придворная сцена. Фрагмент свитка. Живопись па шелке. 4 в. Лондон, Британский музей.



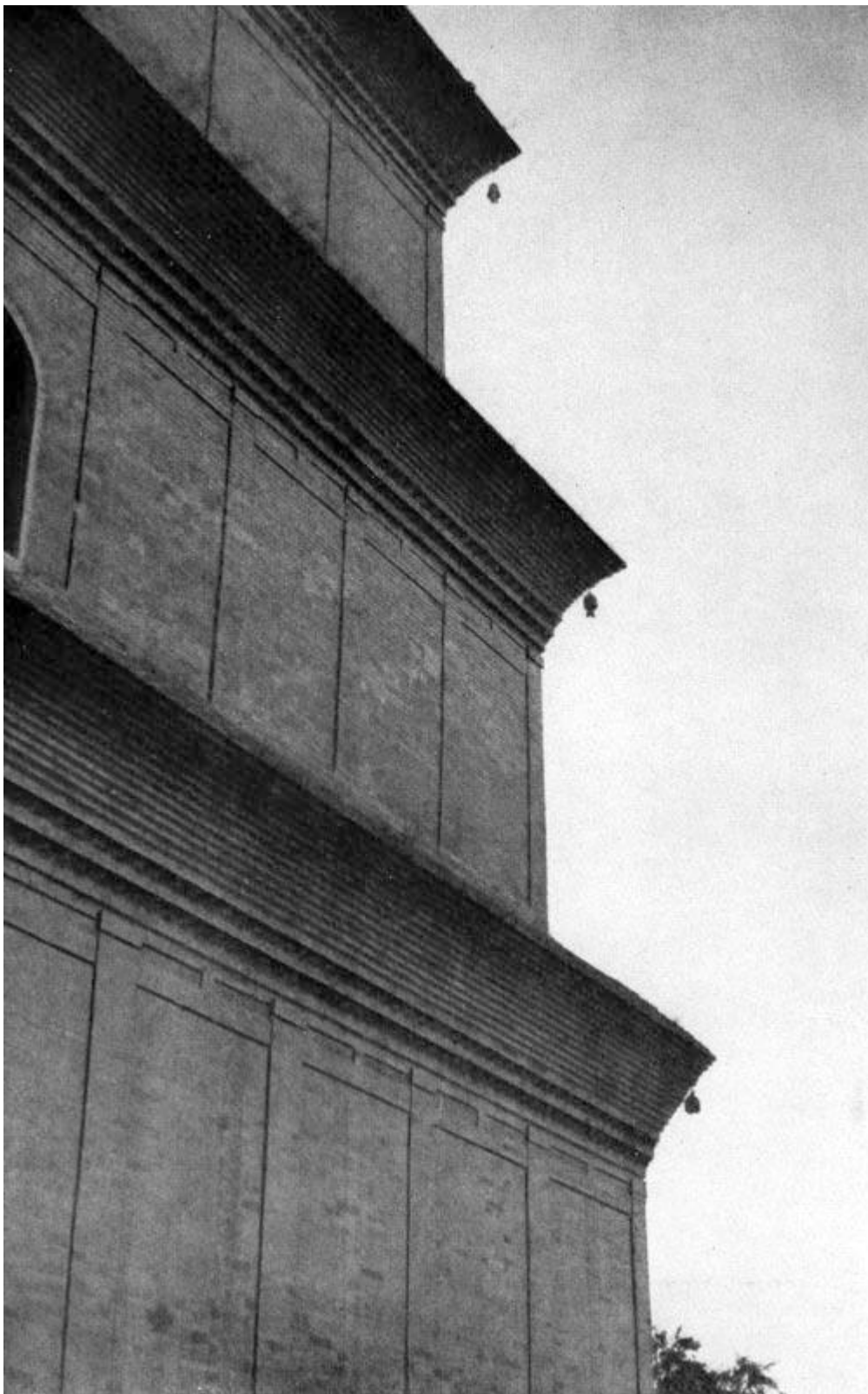
217. Легенда о золотом олене. Настенная роспись пещерного храма Цяньфондун (Дуньхуан).
Фрагмент. 5 в.



218. Донаторы. Рельеф из пещерного храма Лунмынь. Фрагмент. 500-523 гг. Канзас, Галерея искусств Нельсона.



219. Крылатый лев. Каменная статуя близ Нанкина. Фрагмент. 528 г.



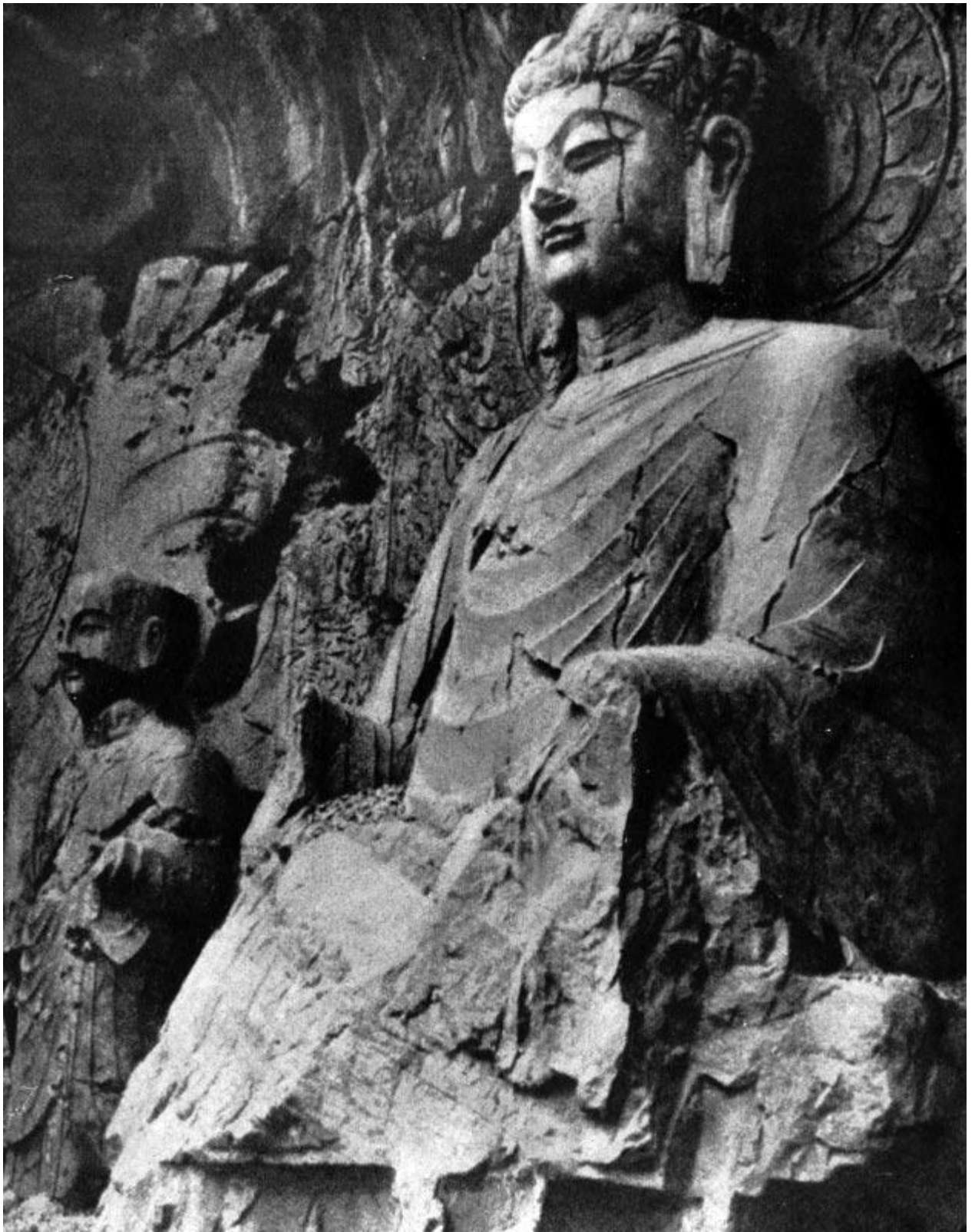
220. Пагода Даяньта в Сиани. Фрагмент. См. илл. 221.



221. Пагода Даяньта в Сиани. Основана в 652 г. Перестроена в 704 г. Неоднократно реставрировалась. Общий вид.



222. Колоссальная статуя Будды Вайрочаны в пещерном храме Лунмынь. 672-676 гг.



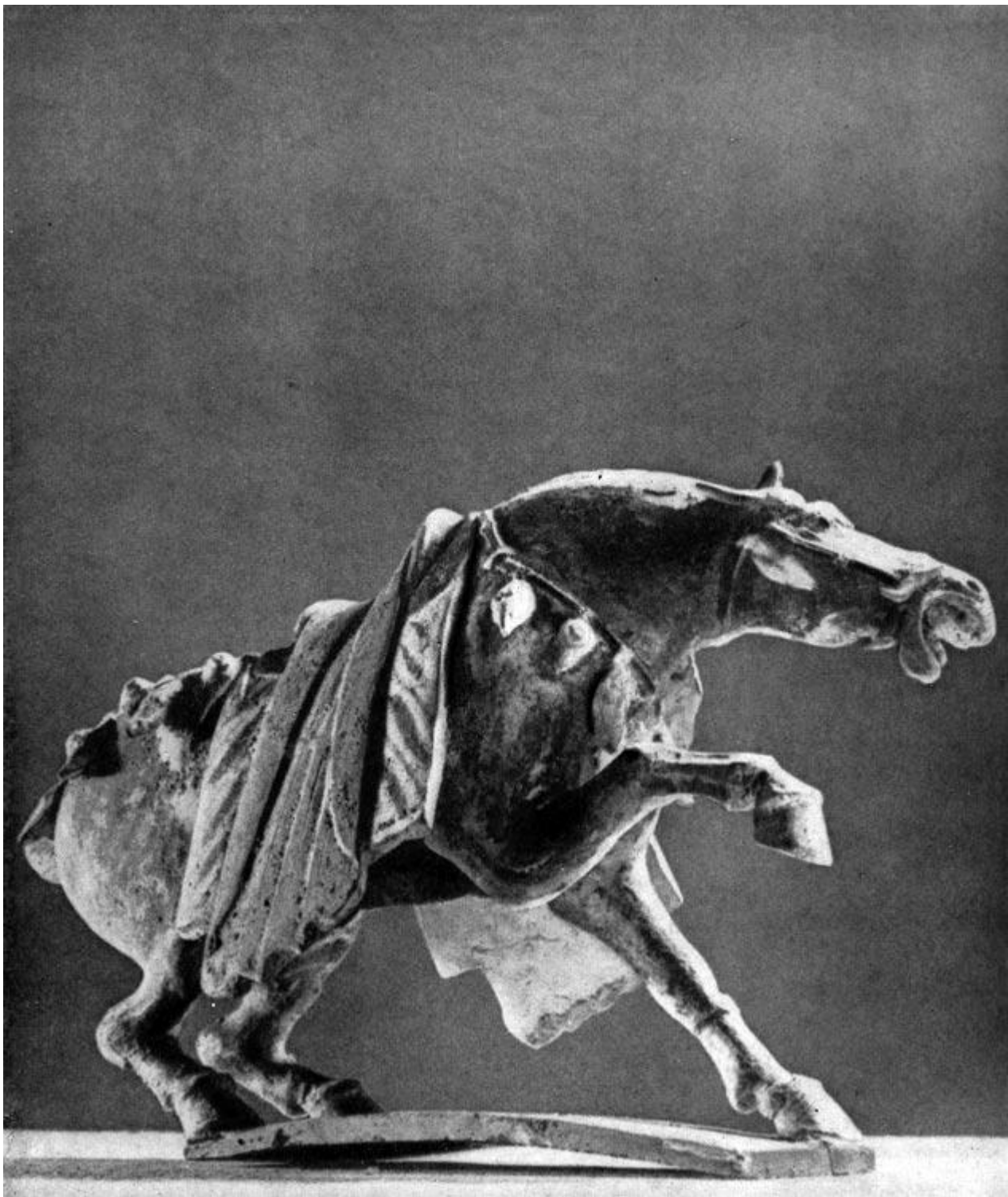
223. Колоссальная статуя Будды Вайрочаны в пещерном храме Лунмынь. См. илл. 222.



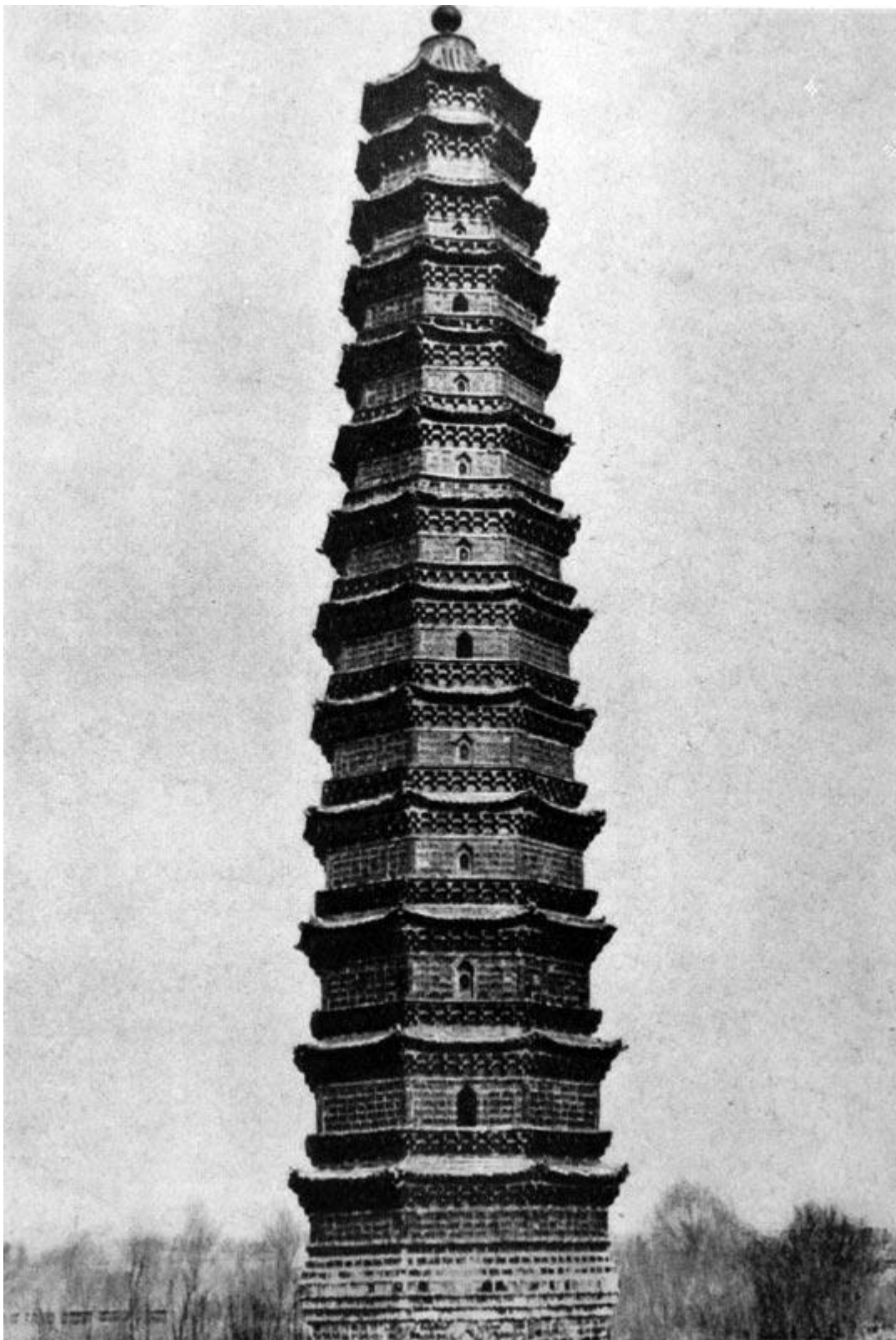
224. Бегущий конь. Рельеф из погребения императора Тай-цзуна в Сиани. 637 г. Сиань, Музей.



225. Воин, извлекающий стрелу из груди раненого коня. Рельеф из погребения императора Тай-цзуна в Сиани. Филадельфия, Музей Пенсильванского университета.



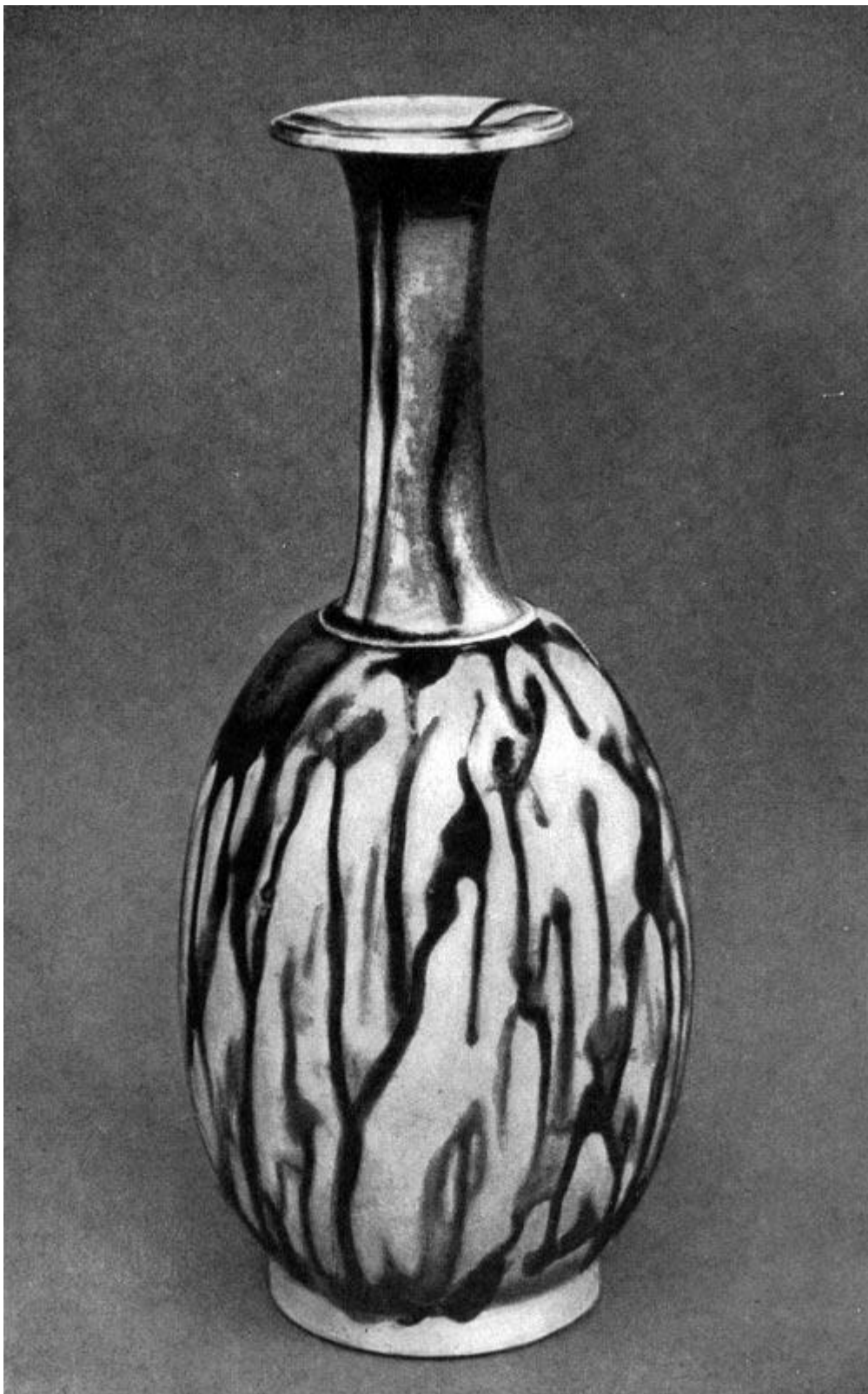
226. Ржуций конь. Терракотовая фигура из погребения. 7-8 вв. Прага, частное собрание.



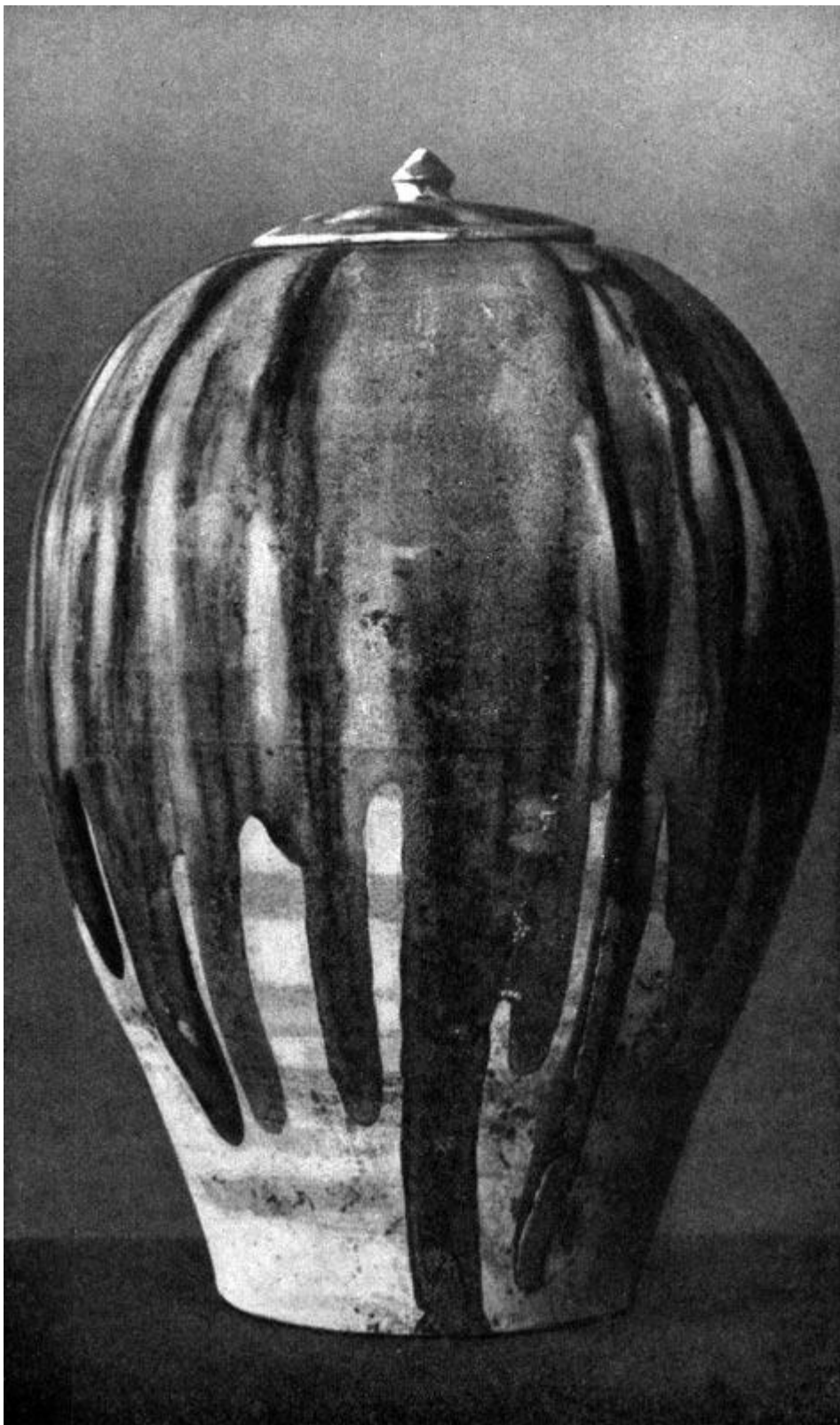
227. «Железная пагода» близ Кайфына. 1041 г.



228. Танцовщица. Терракотовая фигура из погребения. 7-10 вв. Лондон, Британский музей.



229. Бутыл, покрытая цветными глазурями. Керамика. 7-10 вв. Лондон, Британский музей.



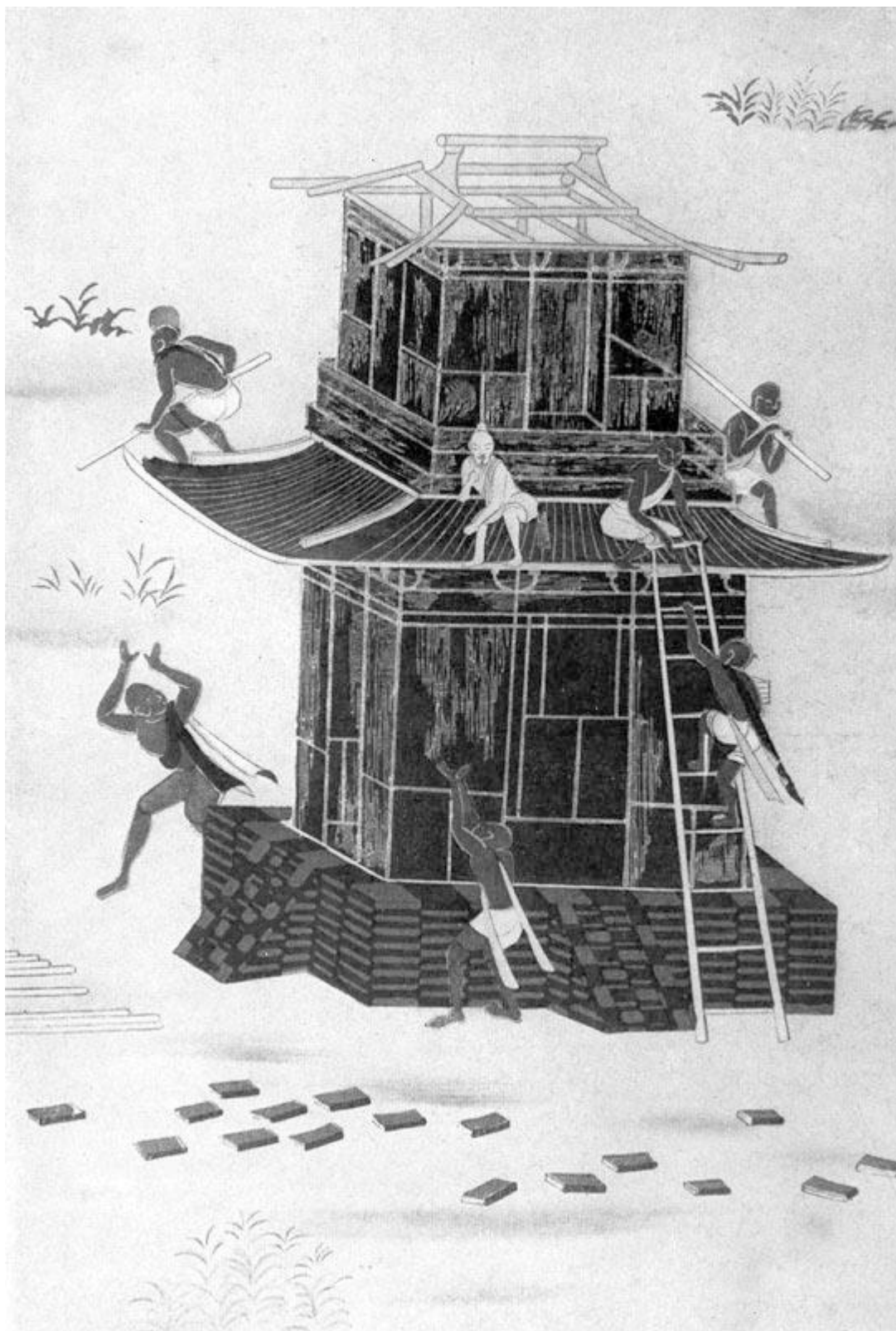
230. Сосуд, покрытый цветными глазурями. Керамика. 7-10 вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.



231. Рельефный фриз с изображением музыкантов. Фрагмент. 7-10 вв. Вашингтон. Галерея Фрир.



232. Архат. Скульптура в пещерном храме Майцзишань. фрагмент. Раскрашенная глина. 10-13 вв.



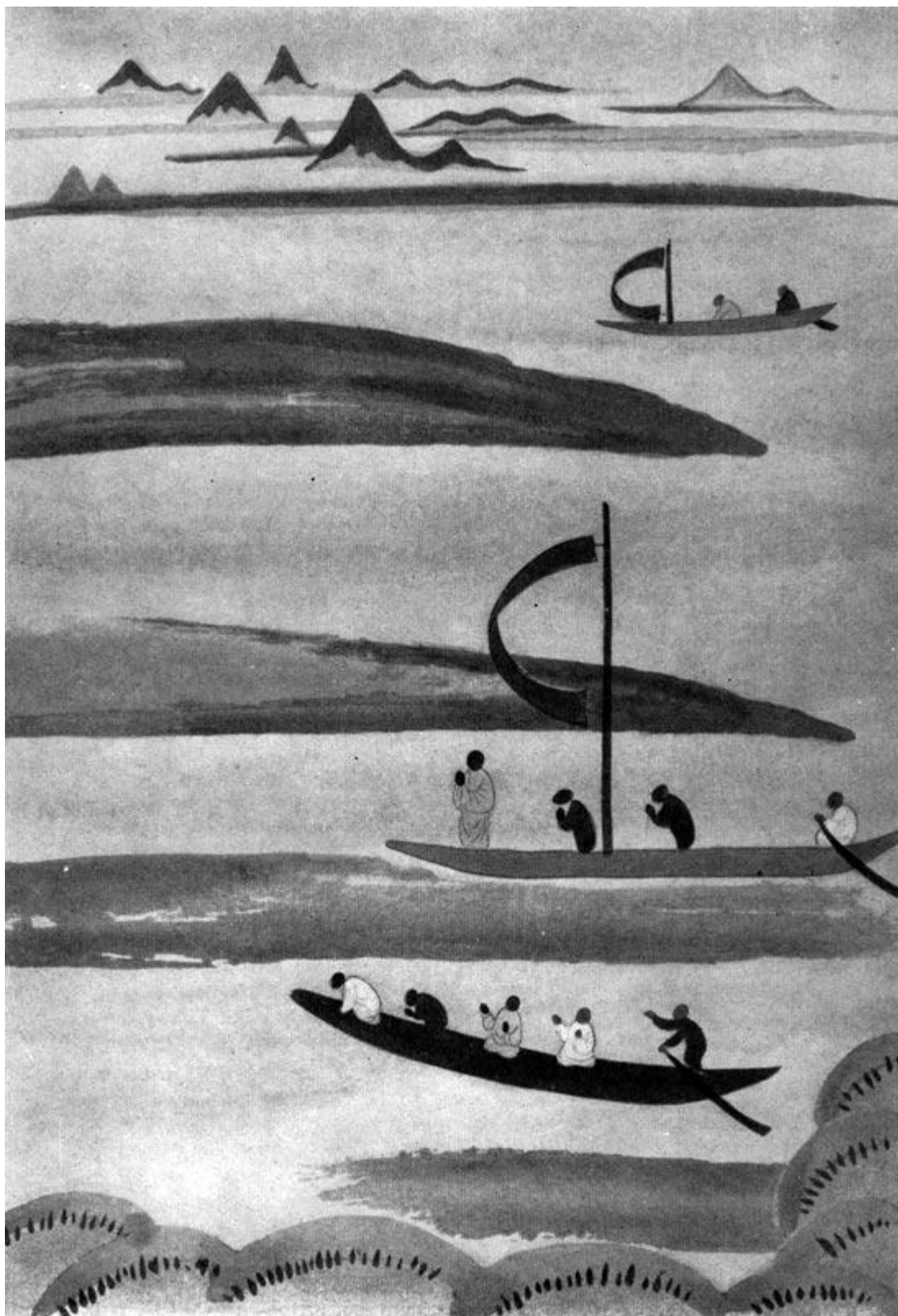
233. Строительство пагоды. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7-10 вв.



234 а. Бурлаки. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7-10 вв.



234 6. Пейзаж. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7-10 вв.



235. Рыбаки на озере. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7-10 вв.



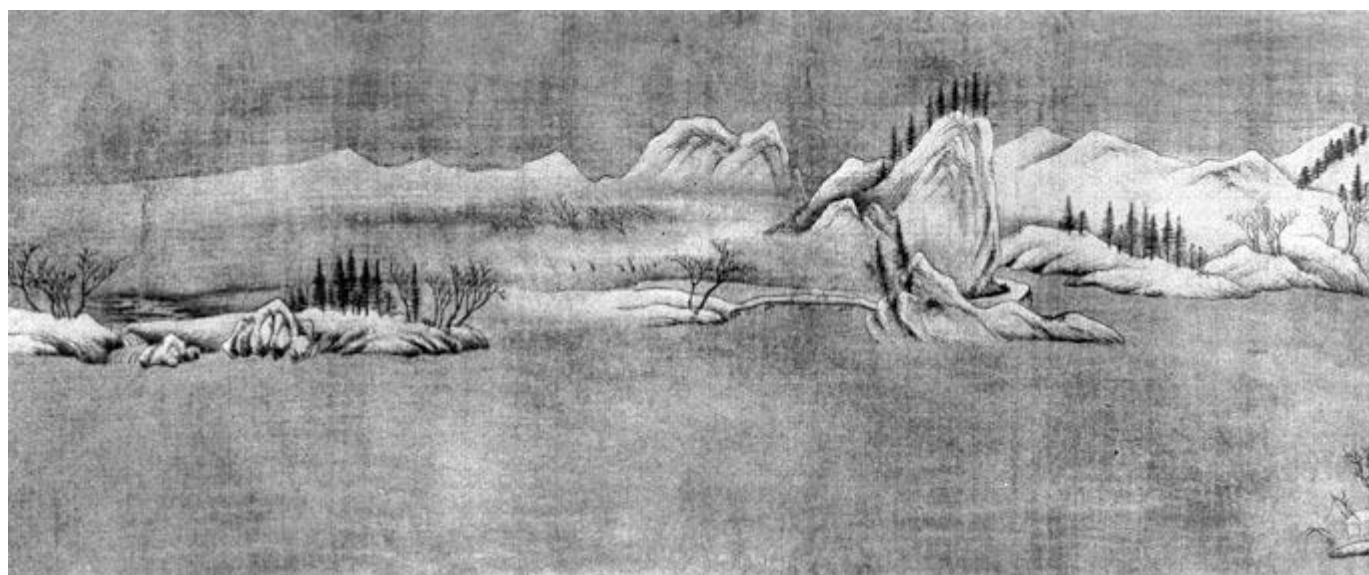
236. Янь Либэнь. Тринадцать императоров. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 7 в. Бостон, Музей изящных искусств.



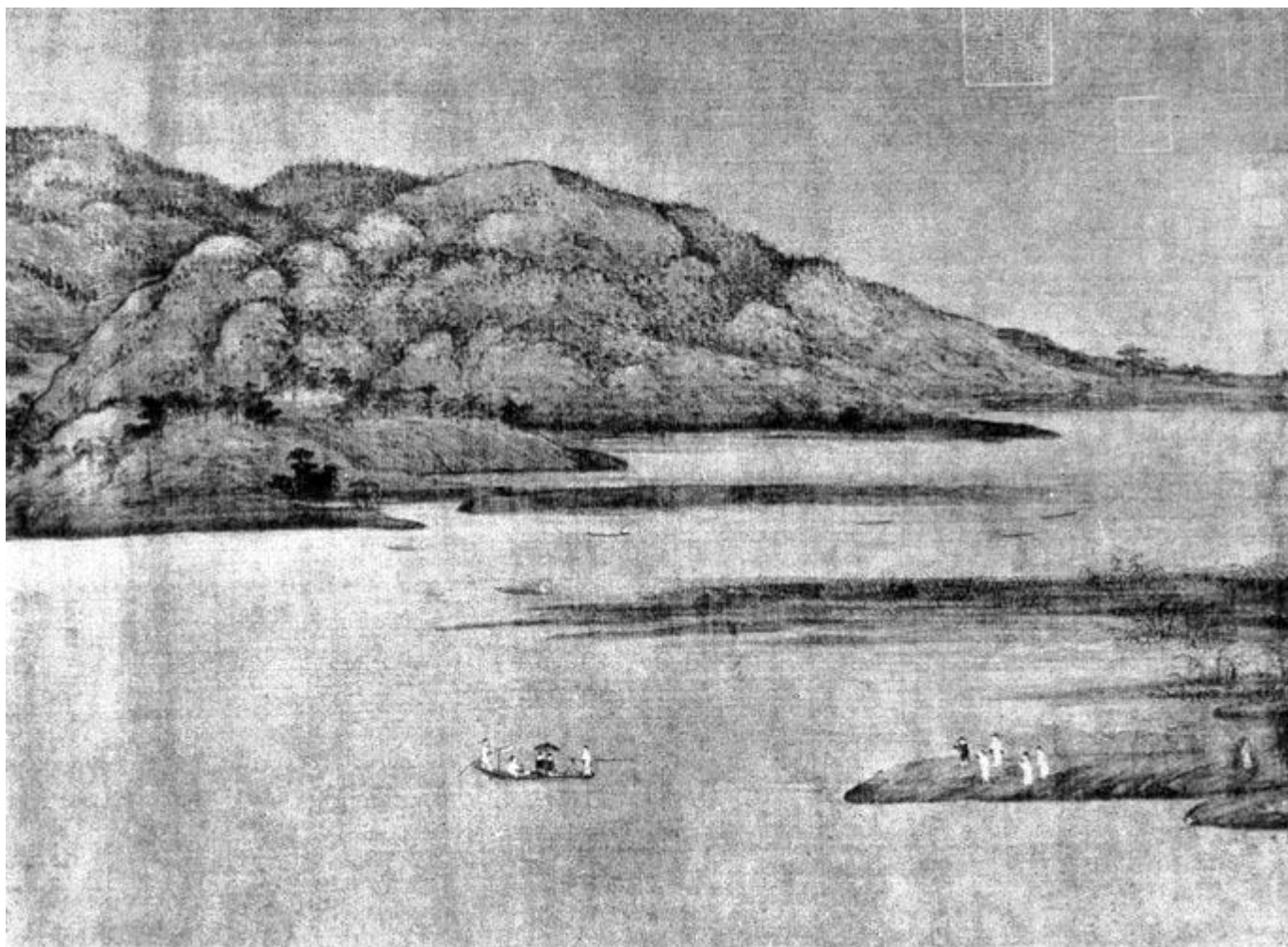
237. Гу Хун-чжун. Ночная пирушка. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 10 в. Пекин, Музей Тугун.



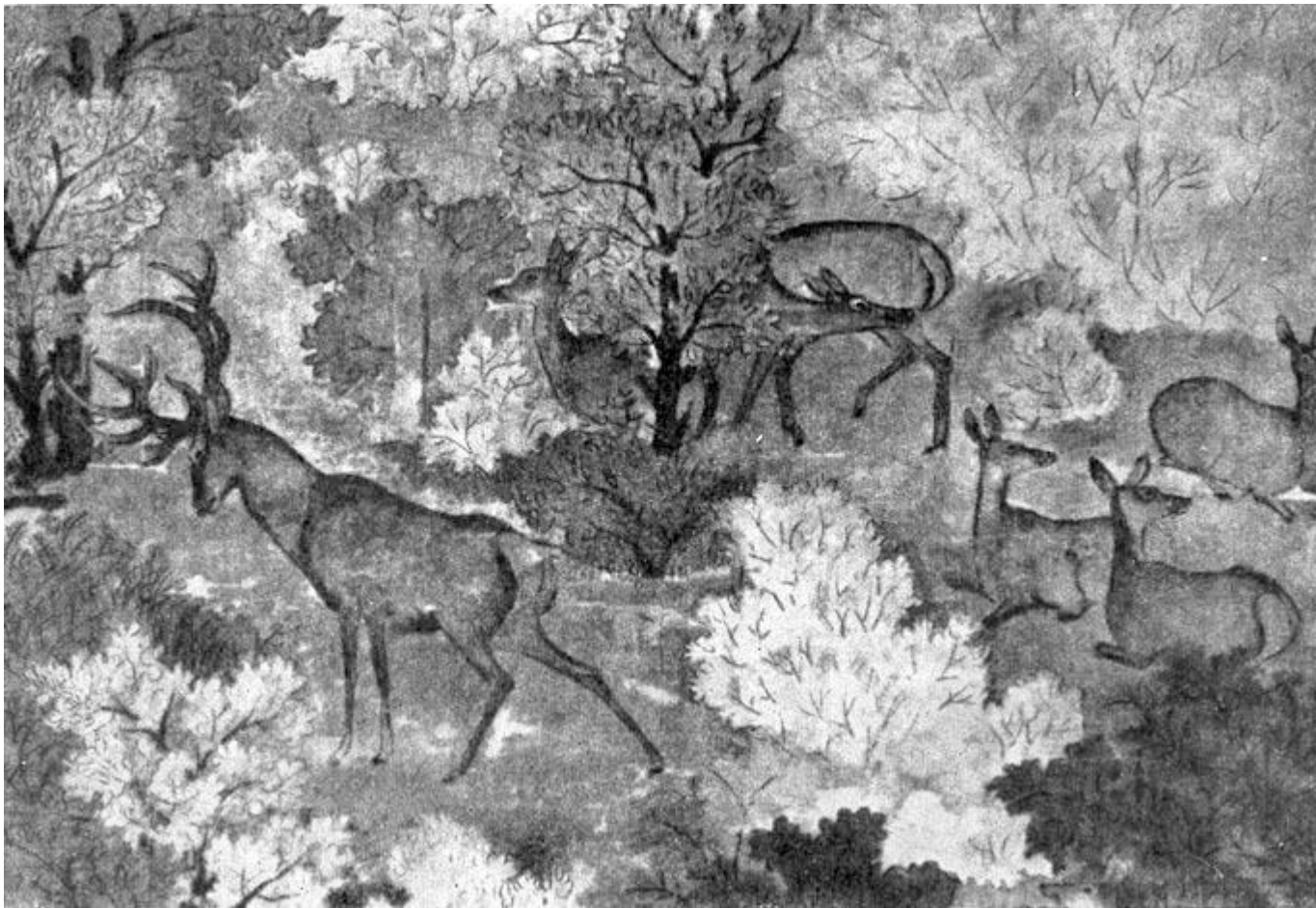
238. Путники в горах. Пейзаж в стиле Ли Чжао-дао. Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. Конец 7- начало 8 в. Был в собрании музея Гугун, Пекин.



239. Ван Вэй. Просвет после снегопада. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 8 в. Киото, собрание Огава.



240 а. Дун Юань. Пейзаж. Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. 10 в. Пекин, Музей Гугун.



240 б. Олени среди деревьев красного клена. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 10 в. Был в собрании музея Гугун, Пекин.



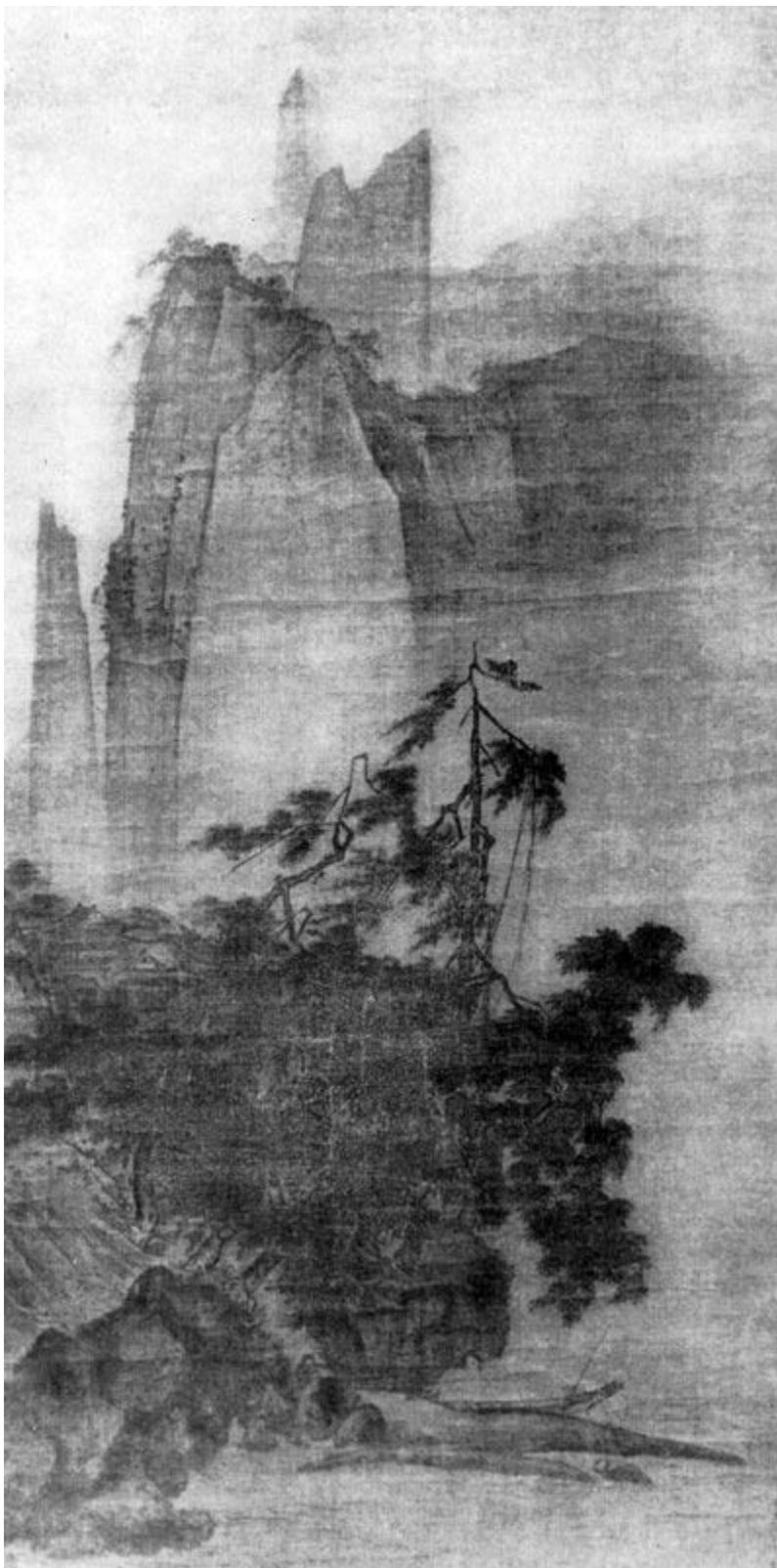
241. Цуй Б о. Бамбук и цапля. Свиток. Живопись на шелке. Конец 11 в. Был в собрании музея Гугун, Пекин.



242. Го Си. Осенний туман рассеялся над горами и равнинами. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 11 в. Вашингтон, Галерея Фрир.



243. Ма Юань. Одинокий рыбак на зимнем озере. Свиток. Живопись на шелке. Конец 12 - начало 13 в. Токио, Национальный музей.

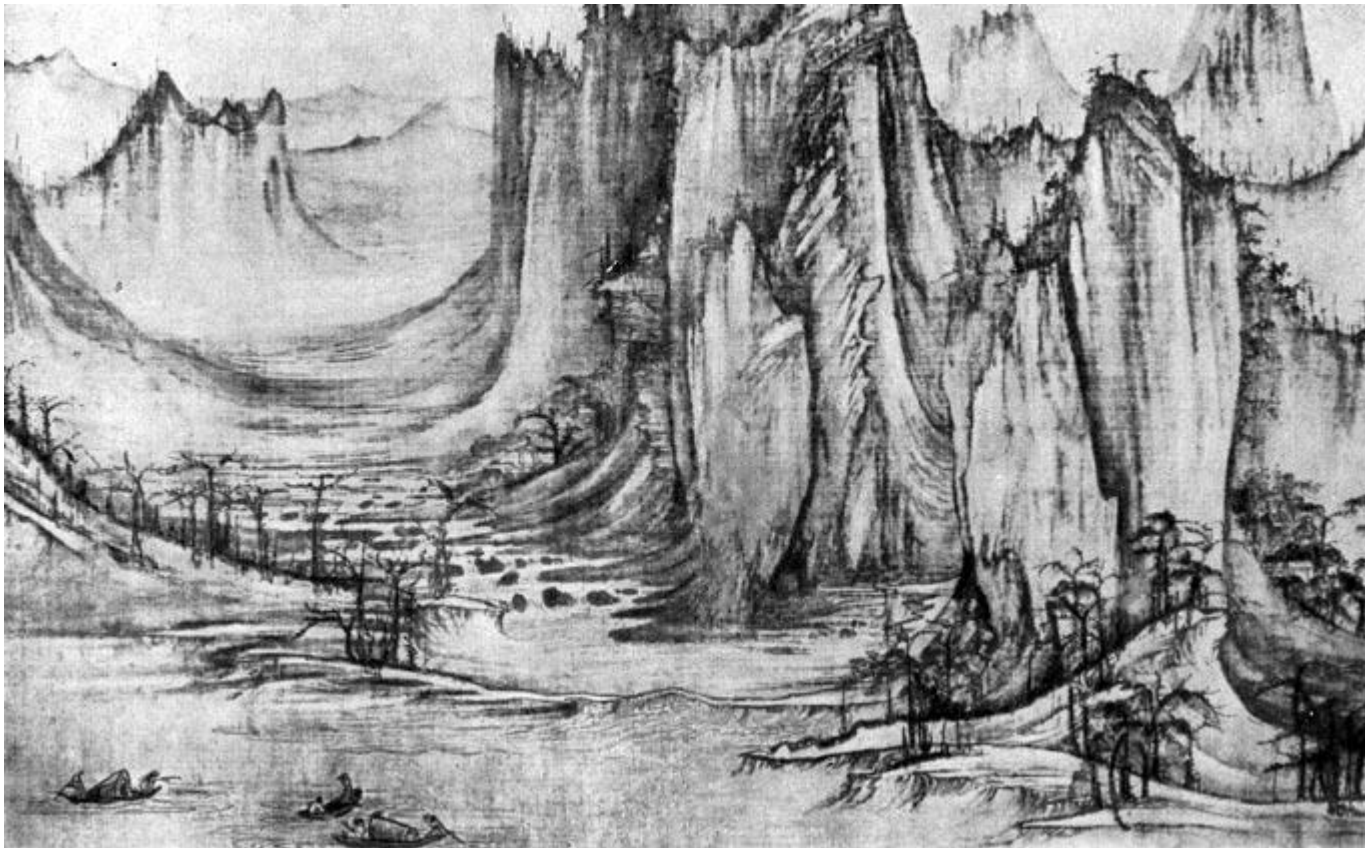


244. Ма Юань. Дождливый день в горах. Свиток. Живопись на шелке. Конец 12 - начало 13 в. Япония, собрание Пвасаки.

244. Ма Юань. Дождливый день в горах. Свиток. Живопись на шелке. Конец 12 - начало 13 в. Япония, собрание Пвасаки.



245. Ма Юань. Полнолуние. Свиток. Живопись на шелке. Конец 12 - начало 13 в, Япония, Музей Хаконэ.



246 а. Сюй Дао-нин. Рыболовы в горных потоках. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. Начало 11 в. Канзас, Галерея искусств Нельсона.



246 6. Чжао Да-нянь. Речной туман. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. Конец 11-12 в. Иокогама, собрание Т. Хара.



247. Ся Гуй. Буря. Свиток. Живопись на бумаге. Конец 12 - начало 13 в. Япония, собрание Кавасаки



248. Ай Ди. Человек, ведущий буйвола по снежной равнине. Лист из альбома. Живопись на шелке.
12 в. Токио, собрании Масуда.



249. Му Ци. Обезьяна с детенышем. Свиток. Живопись па шелке. 1-я половина 13 в. Киото, собрание Дайтокудзи.



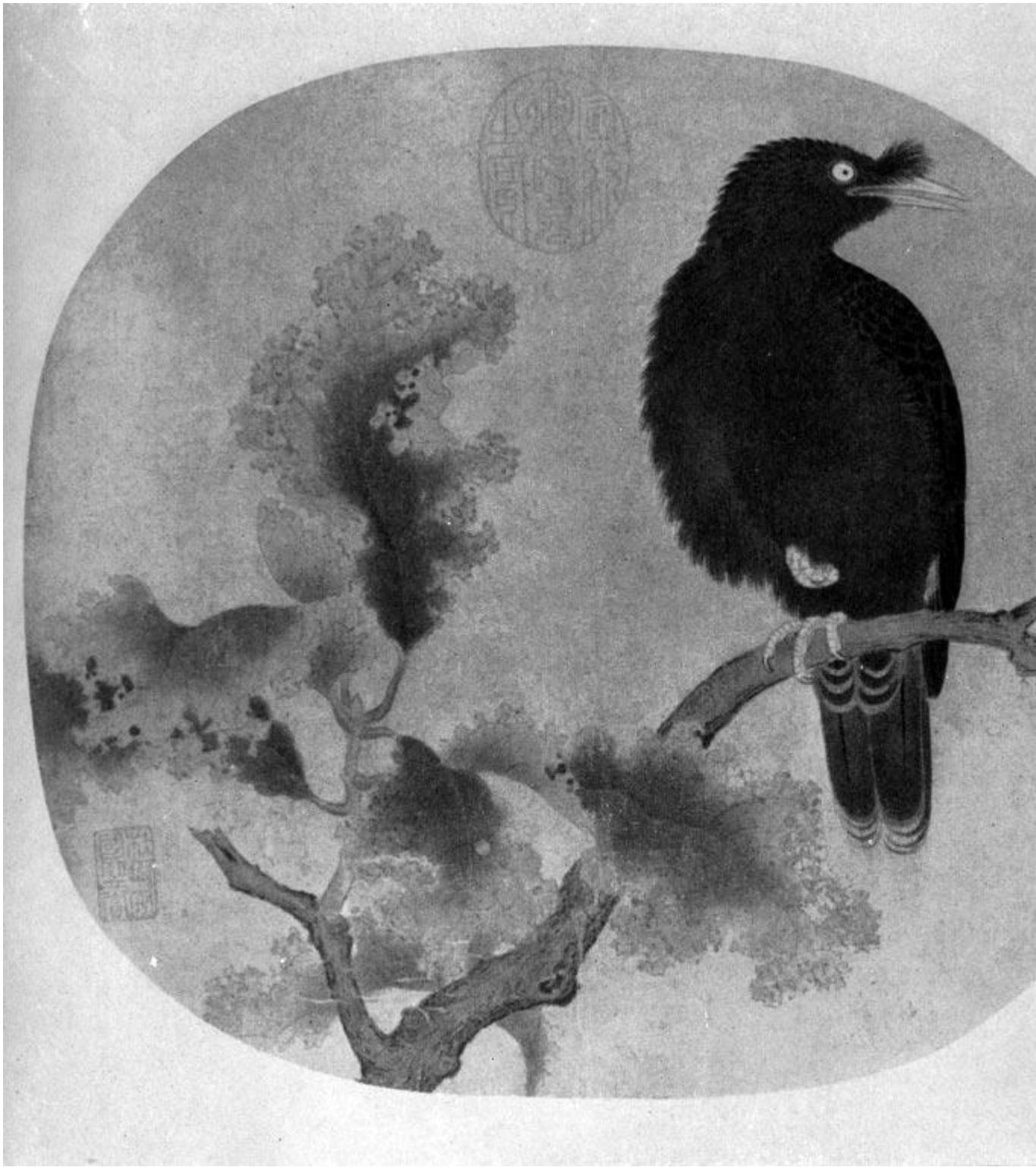
250. Му Ци. Сорокопут на сосновом стволе. Свиток. Живопись на бумаге. Начало 13 в. Токио, собрание Матсудаира.



251. Лян Кай. Поэт Ли Тай-бо. Свиток. Живопись на бумаге. 1-я половина 13 в Токио, Национальный музей.



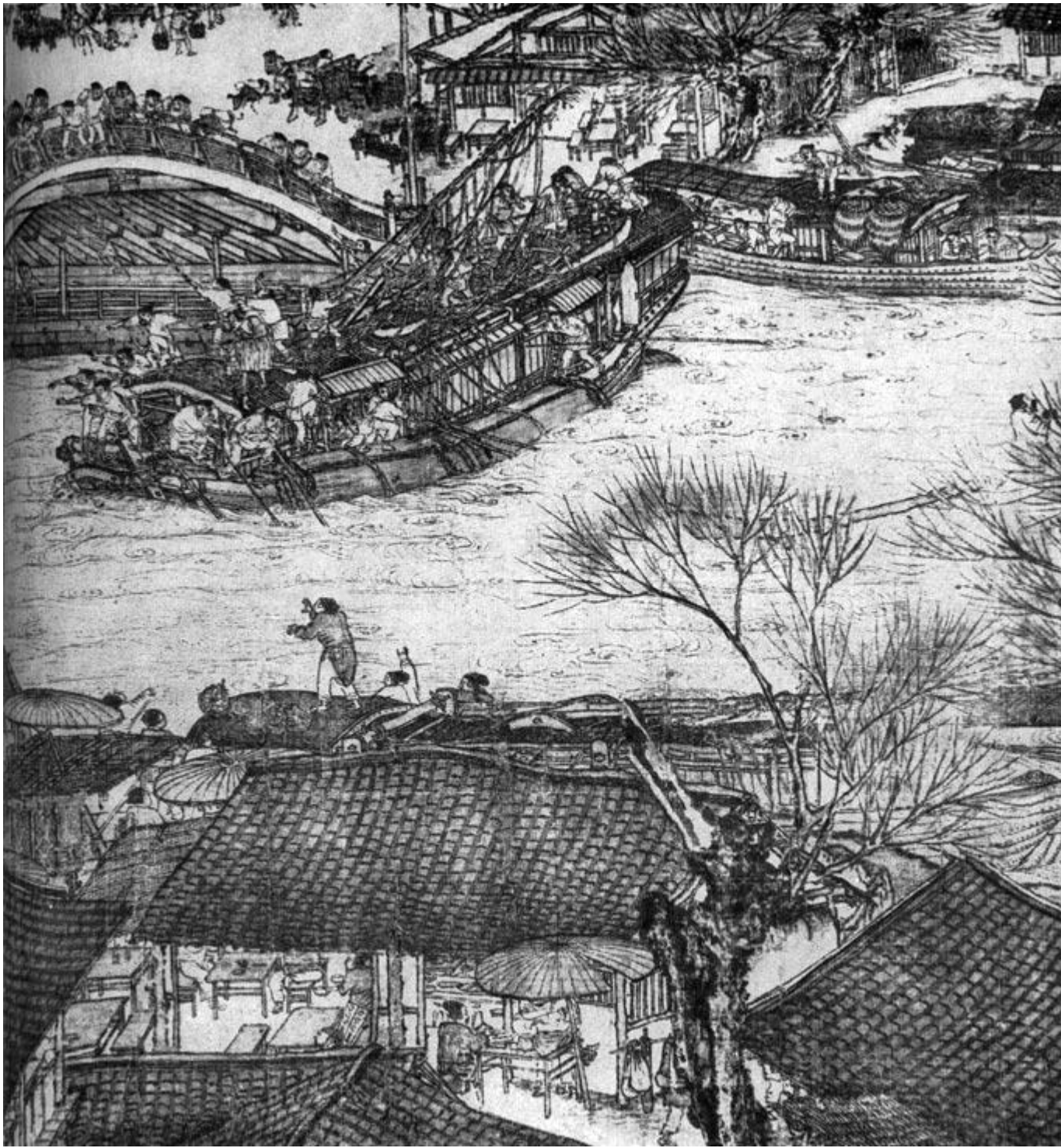
252. Портрет чиновника. Живопись на бумаге. 10-13 вв. Ленинград, Государственный Эрмитаж.



253. Дрозд на высохшем дереве. Лист из альбома. Живопись на шелке. 11-12 вв. Пекин, Музей Гугун.



254. Чжан-Цзэ-Дуань. Праздник Цив мин на реке Бяньхэ. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. Начало 12 в. Пекин, Музей Гугун.



255. Чжан-Цзэ-Дуань. Праздник Цив мин на реке Бяньхэ. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. Начало 12 в. Пекин, Музей Гугун.



256. Озорные деревенские школьники. Лист из альбома. Живопись на шелке. 12 в. Пекин, Музей Гугун.



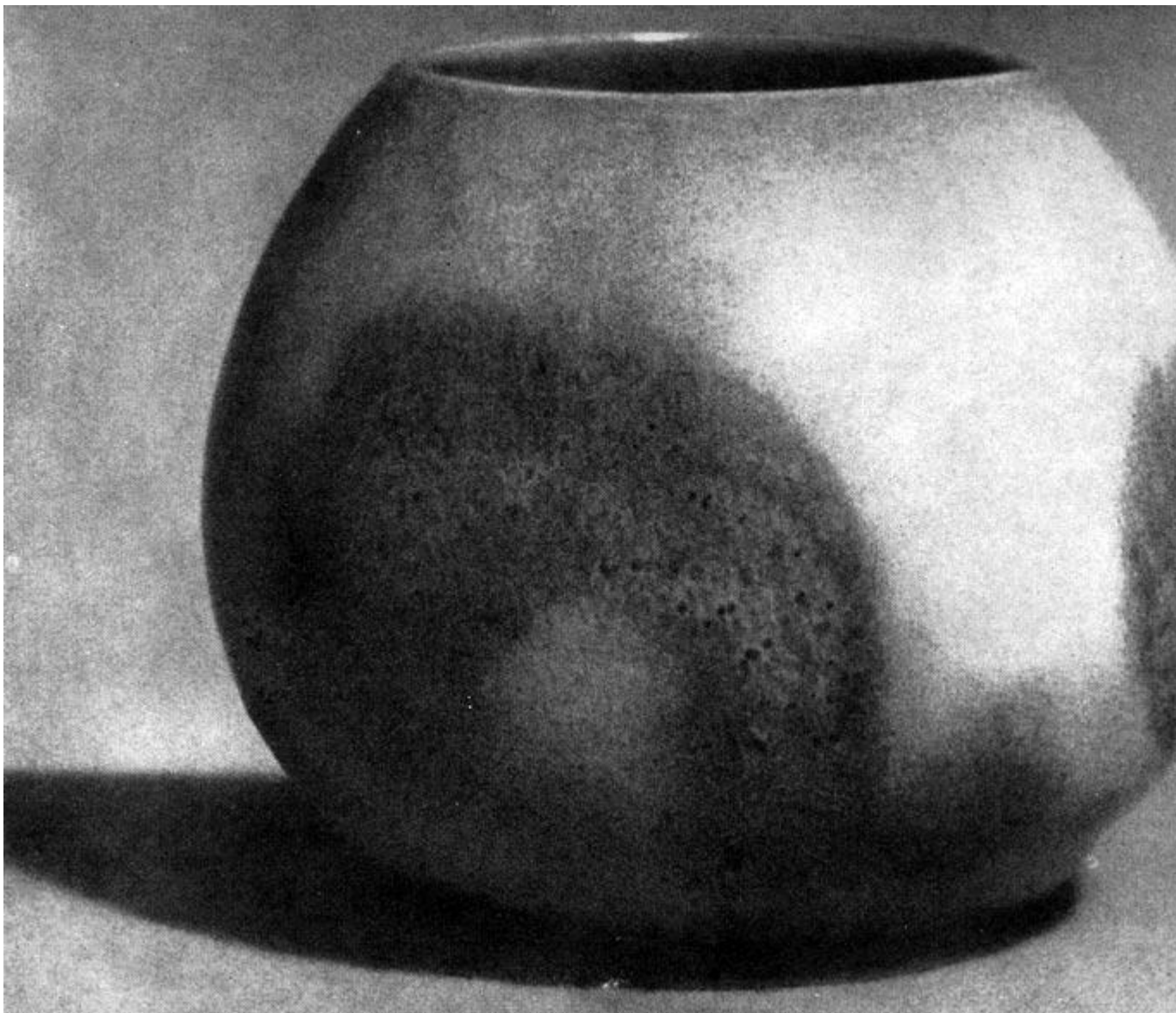
257. Чжао Бо-су. Возвращение с охоты. Лист из альбома. Живопись на шелке. 12 в. Пекин, Музей Гугун.



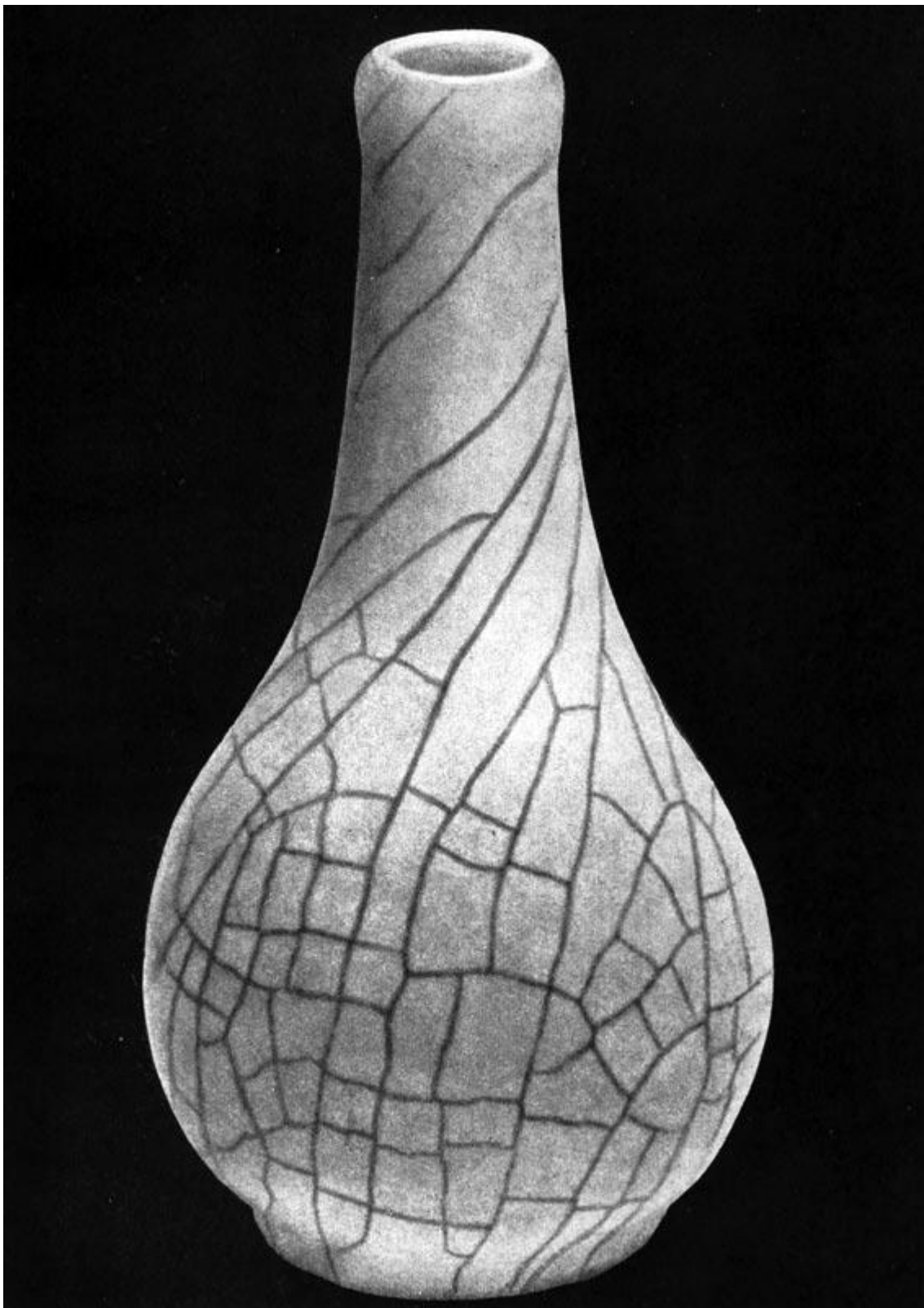
258 а. Сосуд с изображением рыбы. Мастерские Цычжоу. Керамика. 10-13 вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.



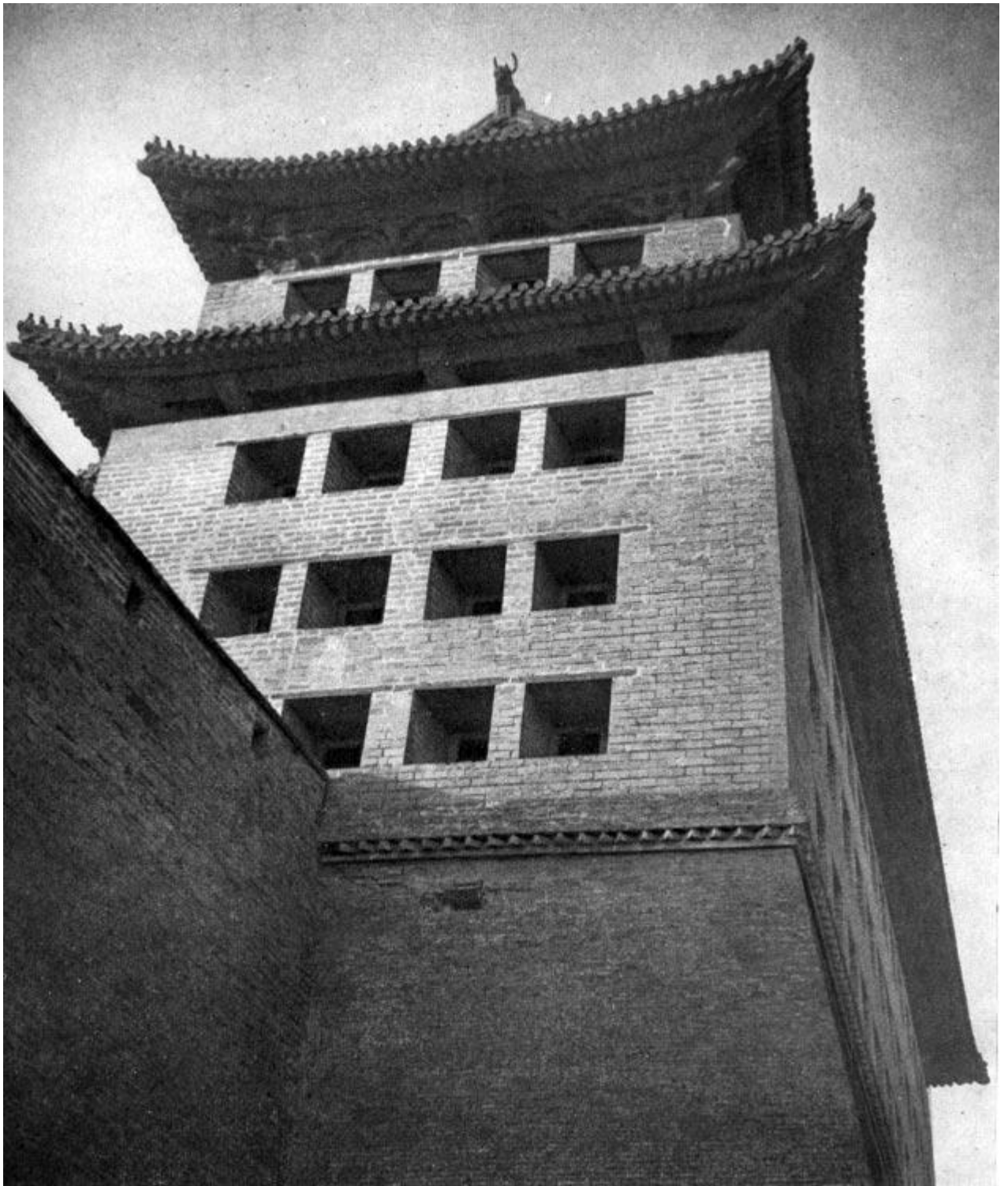
258 б. Сосуд с изображением растений. Ма стерские Цычжоу. Керамика. 10-13 вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.



259. Чаша. Мастерские Цзюнь. Керамика. 10-13 в. Копенгаген, Художественно-промышленный музей.



260. Бутыль. Мастерские Гуань. Керамика. 10-13 вв. Лондон, частное собрание.



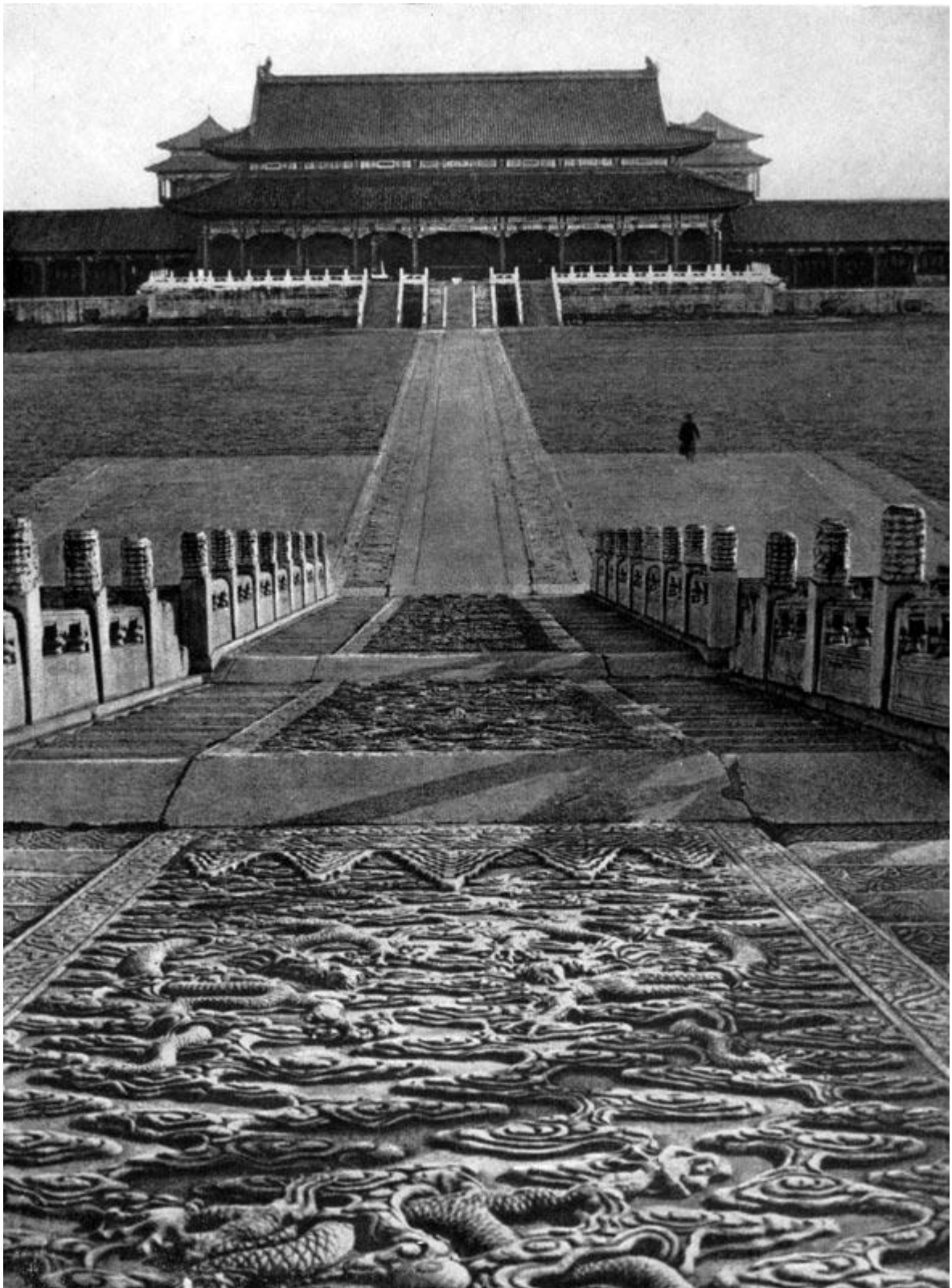
261. Крепостная башня городских ворот Пекина. Фрагмент. 15-17 вв. Неоднократно перестраивалась.



262. «Запретный город»- императорский дворец в Пекине. Вид с юга на площадь Тайхэмынь и Реку Золотой воды. Дворец построен в 15-17 вв.



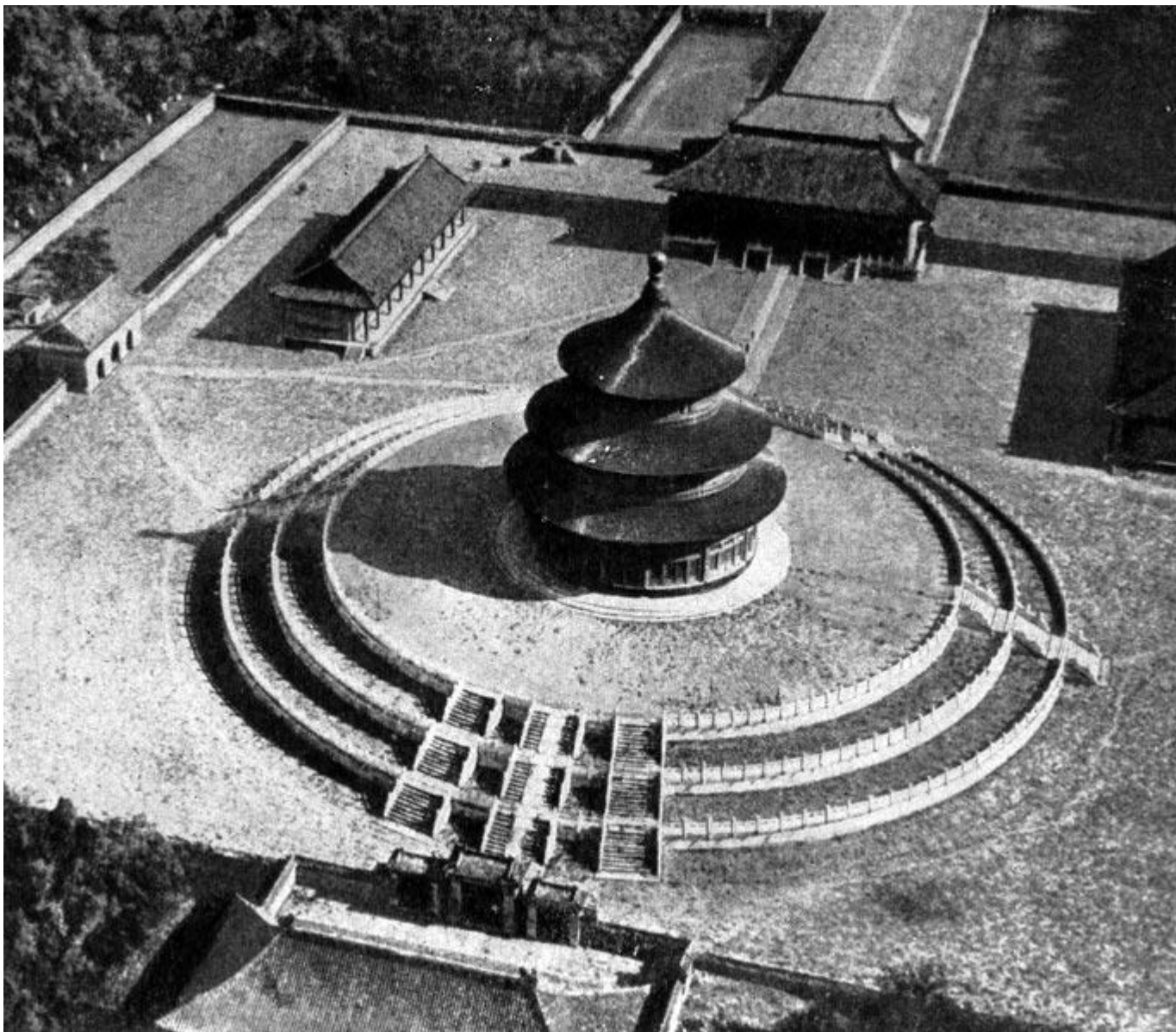
263. «Запретный город»-императорский дворец в Пекине. Вид на Реку Золотой воды. См. илл. 262.



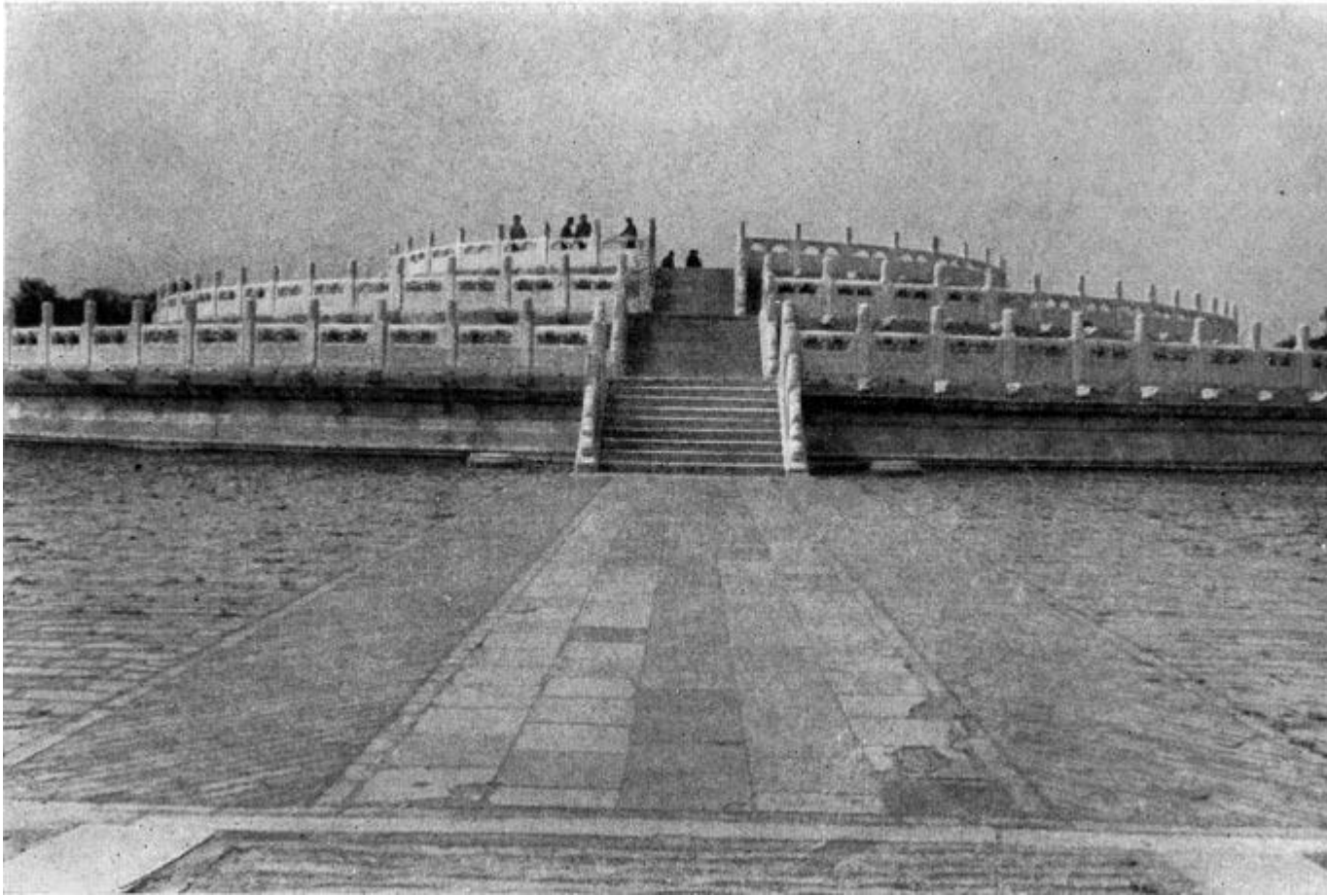
264. «Запретный город»- императорский дворец в Пекине. Вид от площади Тайхэдянь на ворота Тайхэмынь.



265. Храм Циняньдянь ансамбля Храма неба в Пекине. Внутренний вид.



266 а. Храм Циняньдянь ансамбля Храма неба в Пекине. 1420 г. Восстановлен в 1896 г. Аэрофотосъемка.



266 6. Алтарь неба ансамбля Храма неба в Пекине. 1530 г. Неоднократно реставрировался.



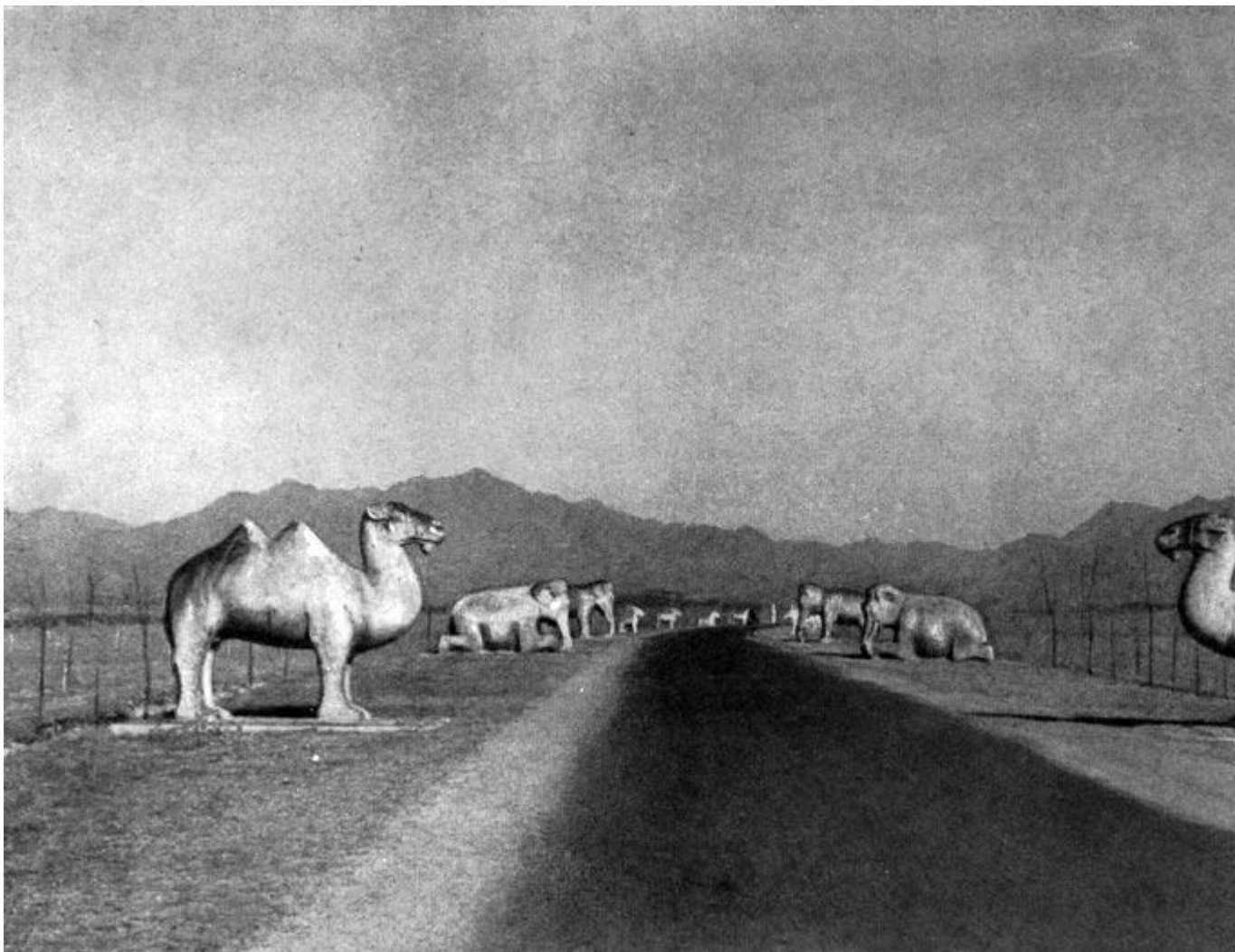
267. «Дорога духов» ансамбля Храма неба в Пекине.



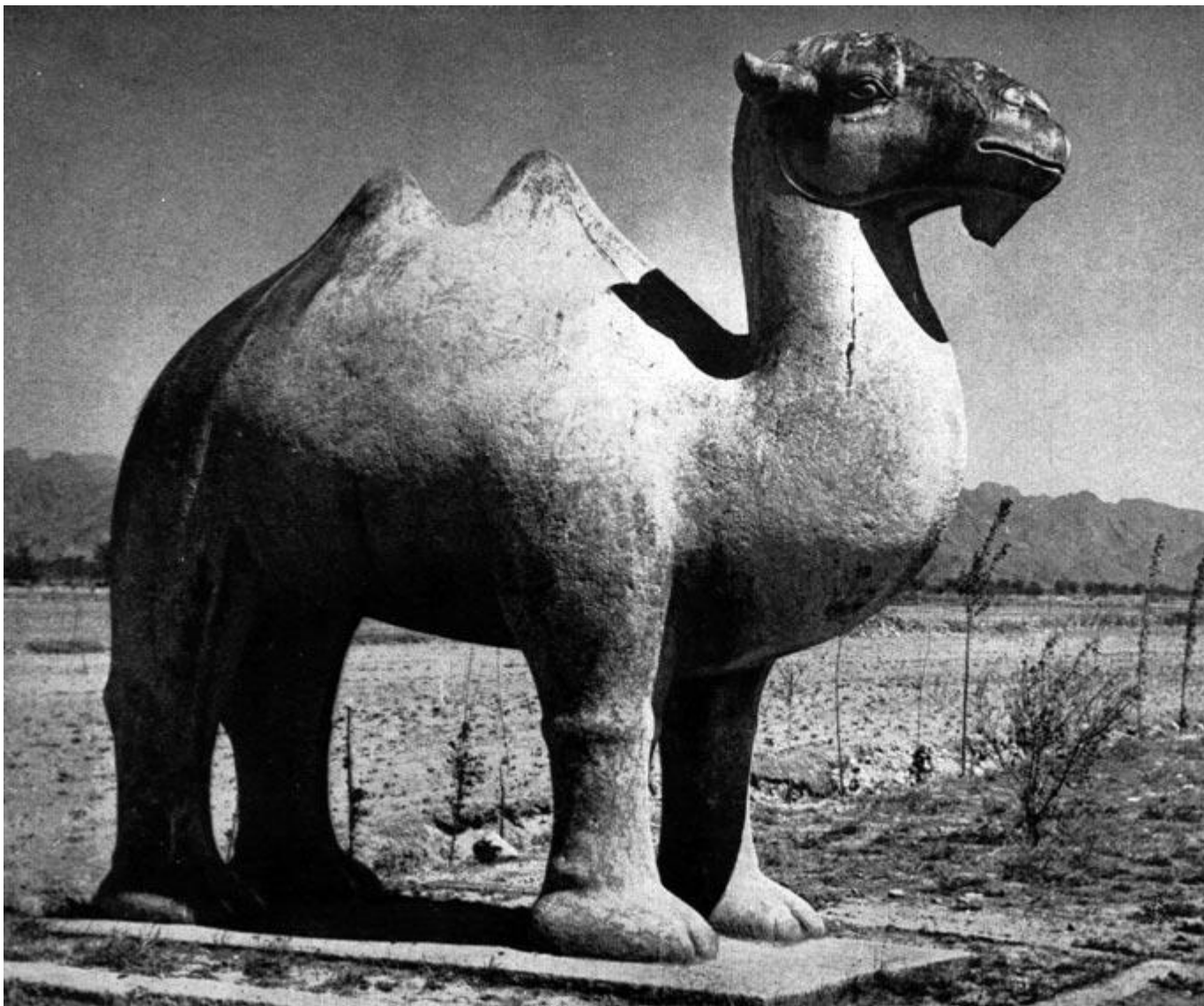
268. Ворота на пути к царским погребениям близ Пекина. 15-16 вв.



269. Храм величия и благодеяний в ансамбле погребения императора Юн Лэ близ Пекина. 1409 г. Внутренний вид. Неоднократно реставрировался.



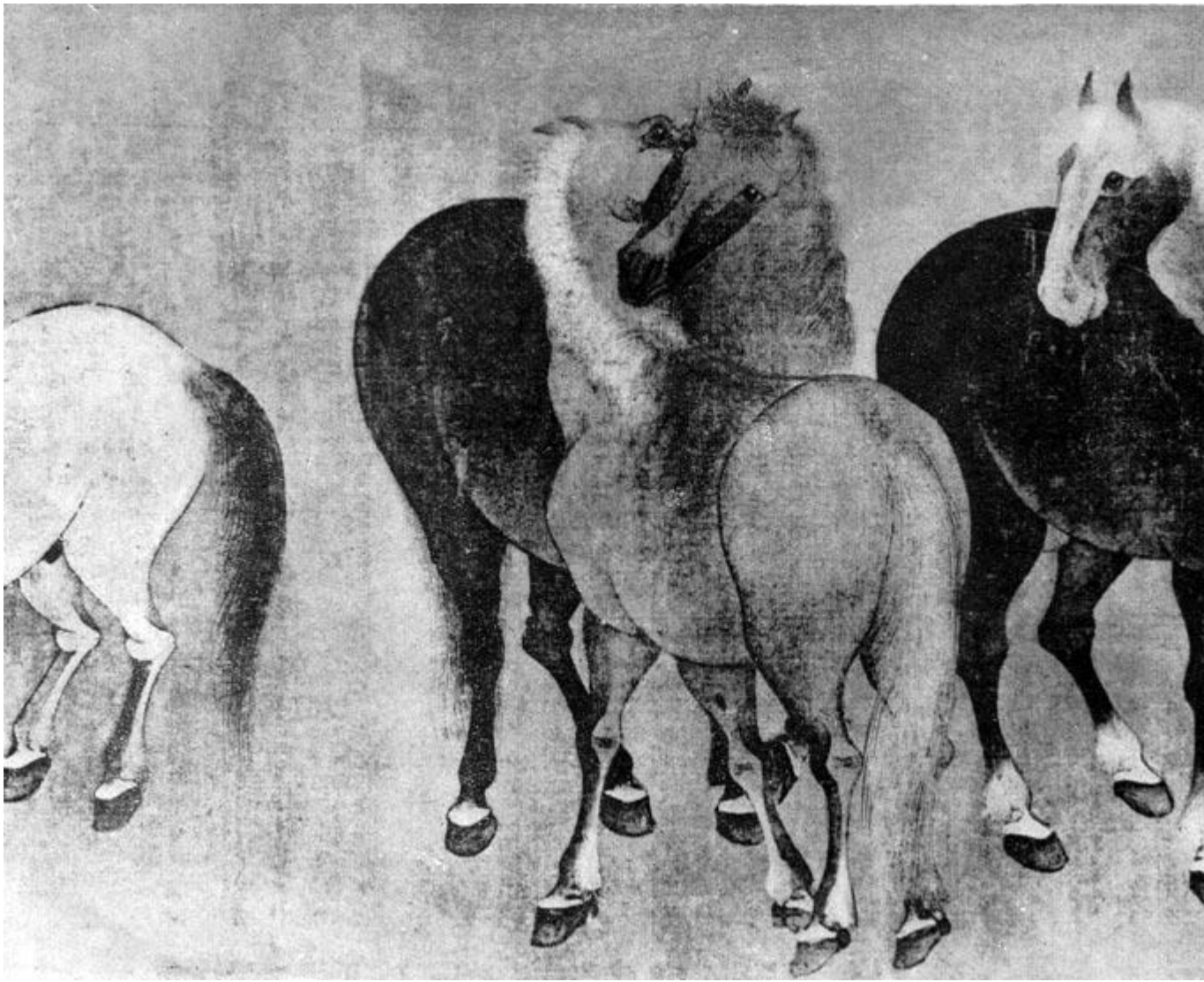
270. «Дорога духов» к царским погребениям близ Пекина. 15 в.



271. Скульптура «Дороги духов» царских погребений близ Пекина. См. илл. 270.



272. Чжао Мэн-фу. Лошади на водопое. Фрагмент свитка. 13 в.- начало 14 в. Вашингтон, Галерея Фрир.



273. Чжао Мэн-фу. Лошади. Фрагмент свитка. 13 - начало 14 в. Япония, частное собрание.



274. Чоу Ин. Поэма о покинутой жене. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 1522 г. Москва, Государственный музей восточных культур.



275. Ваза с изображением жанровой сцены. Подглазурная роспись кобальтом. Фарфор. 17 - начало 18 в. Брюссель, собрание Лунден.



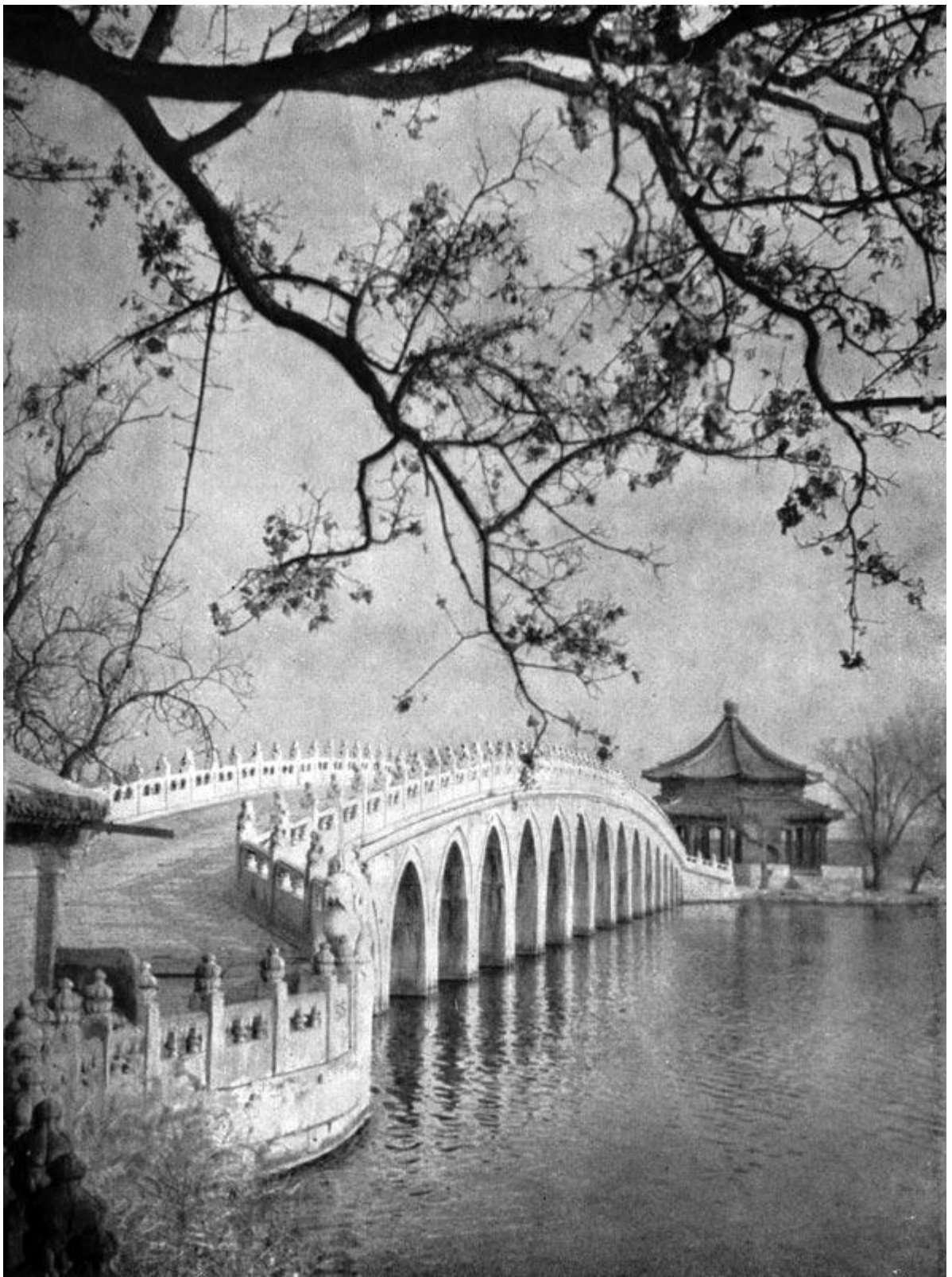
276. Парк Ихэюань близ Пекина. Беседка и храм Фосянгэ. 18-19 вв.



277 а. Павильоны пяти драконов в парке Бэйхай в Пекине. 17-18 вв. Неоднократно реставрировались.



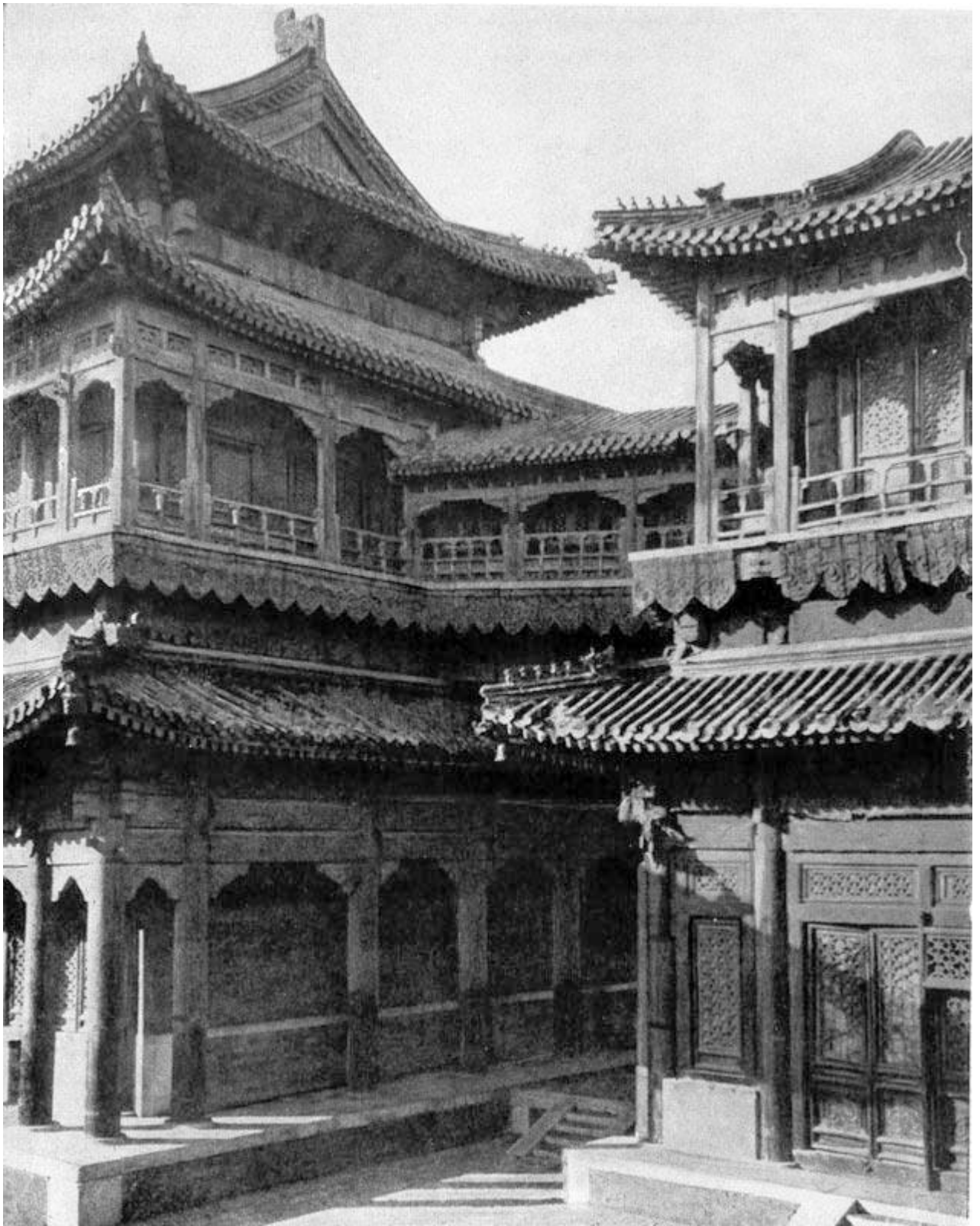
277 б. Стена девяти драконов в парке Бэйхай в Пекине. Фрагмент. 18 в.



278. Парк Ихэюань в Пекине. Мост Чанцяо. 1755 г.



279. Галерея Чанлан в парке Ихэюань в Пекине. 18-19 вв. Восстановлена в начале 20 в.



280. Храм Ваньфогэ монастыря Юнхэгун в Пекине. Фрагмент. 1-я половина 18 в. Неоднократно реставрировался.



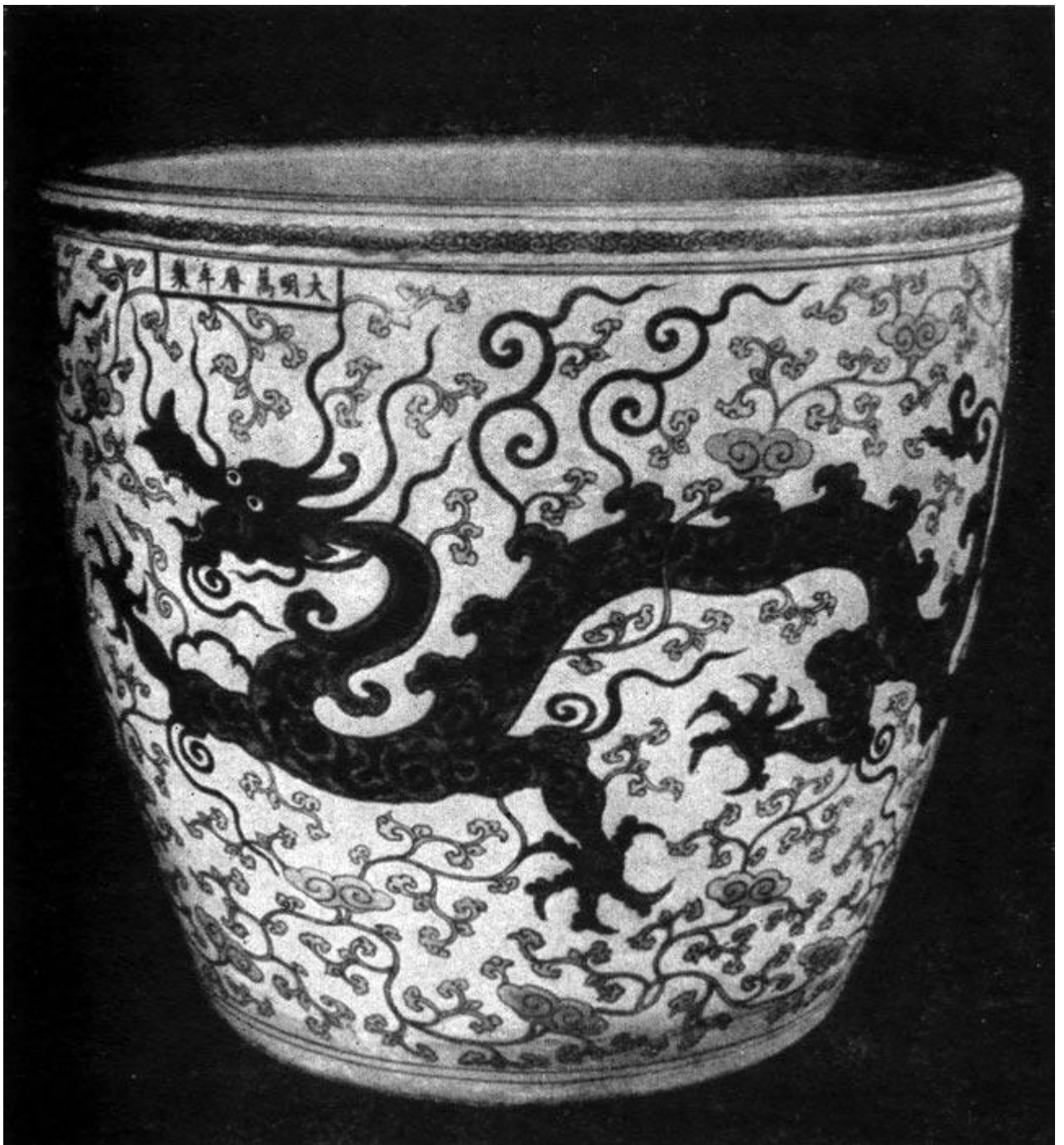
281. Насыпной холм в парке Цзиньшань в Пекине. Холмы насыпаны в 10 в. Павильон основан в 17-18 вв. Неоднократно реставрировался.



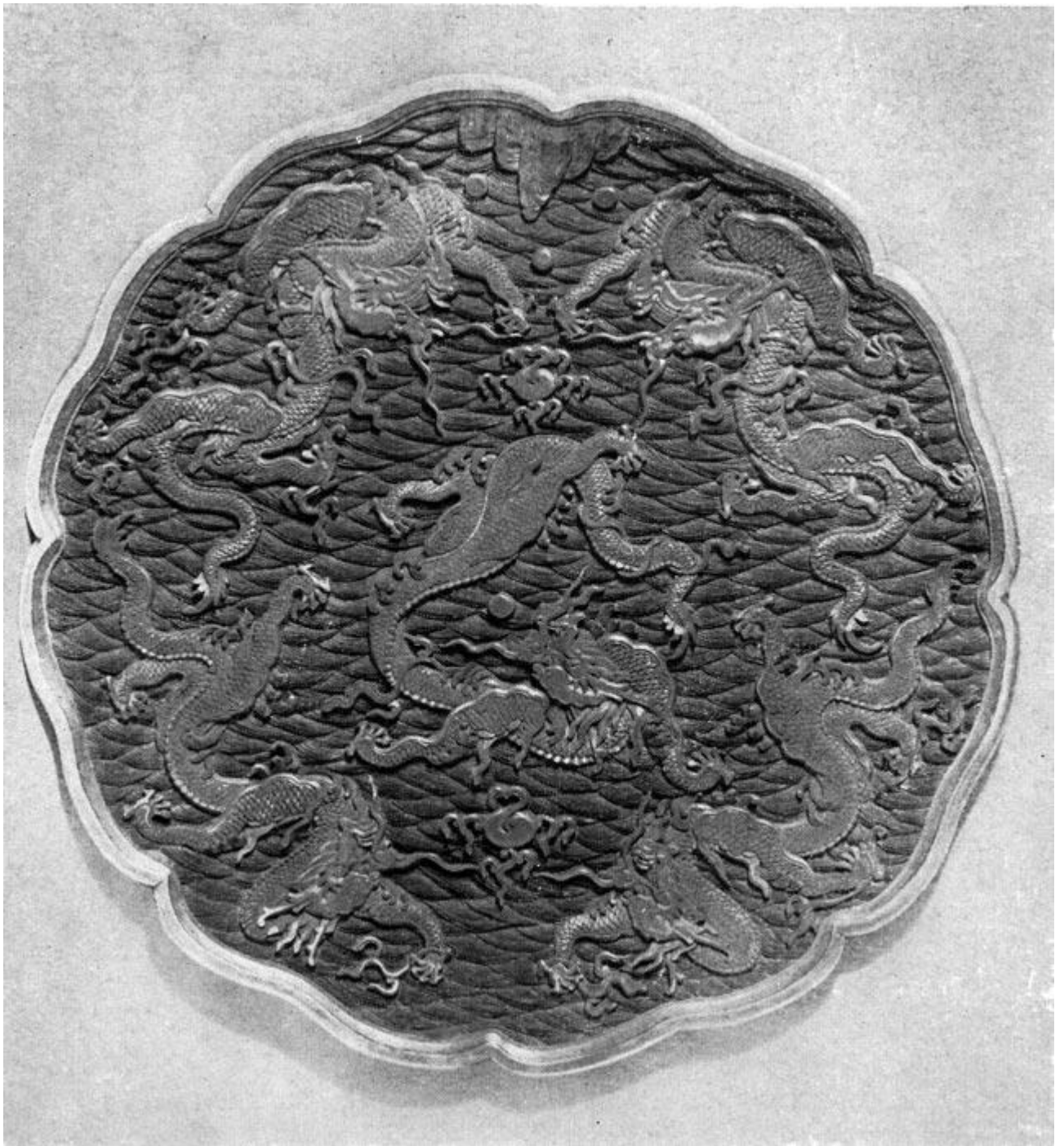
282. Ши Тао. Пейзаж. Живопись на бумаге. Конец 17-начало 18 в. Китай, частное собрание.



283. Вход в беседку одного из парков в Сучжоу. 17 в.



284 а. Чаша с изображением драконов. Роспись цветными эмалями. Фарфор. Конец 16- начало 17 в. Париж, собрание Мишон.



284 6. Блюдо с изображением драконов. Резной красный лак. 17-18 вв. Дрезден. Музей фарфора.



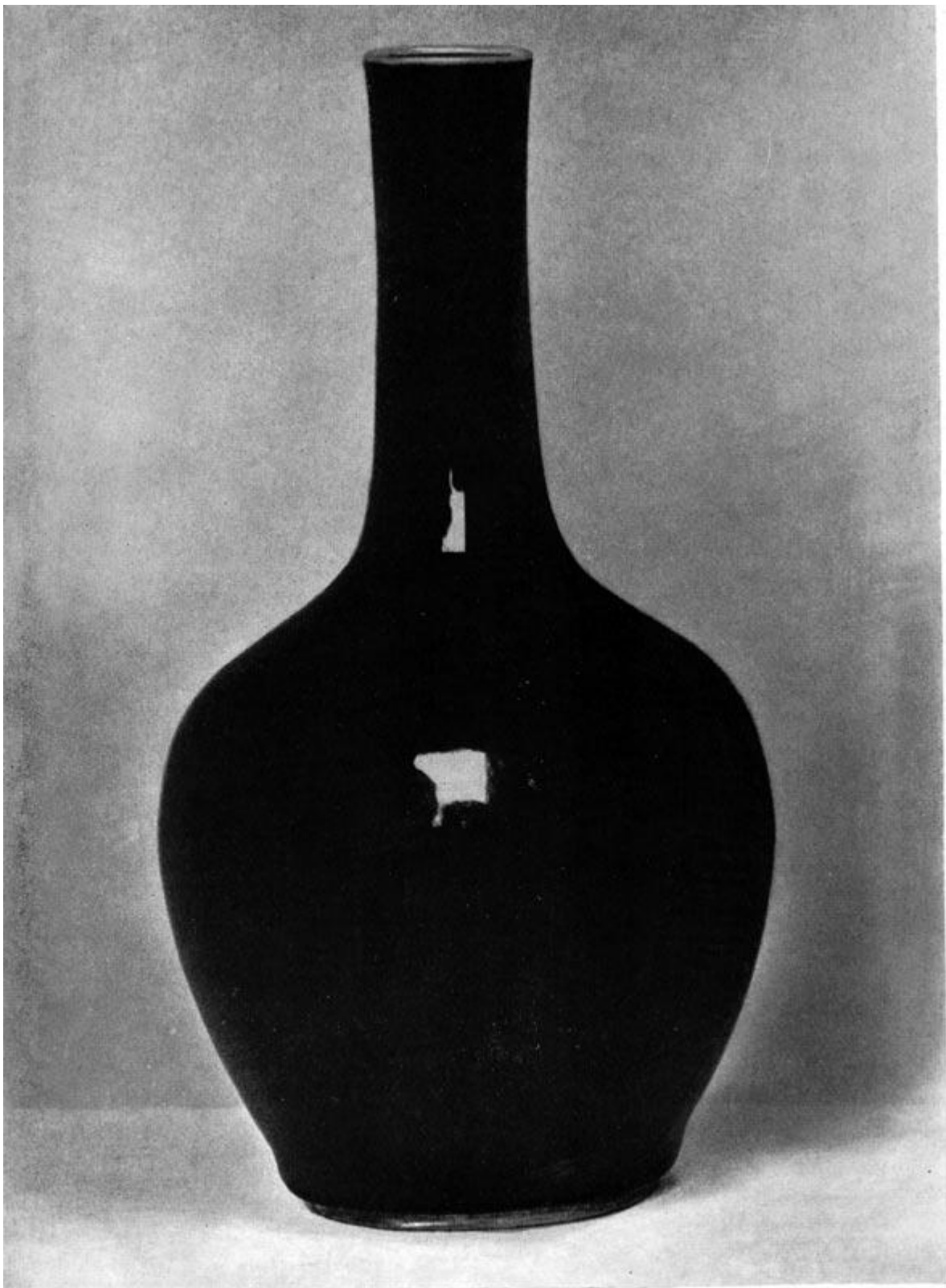
285 а. Ваза с изображением птиц на ветвях сливы мэйхуа. Роспись цветными и черными эмалями. Фарфор. Конец 17- начало 18 в. Дрезден, Музей фарфора.



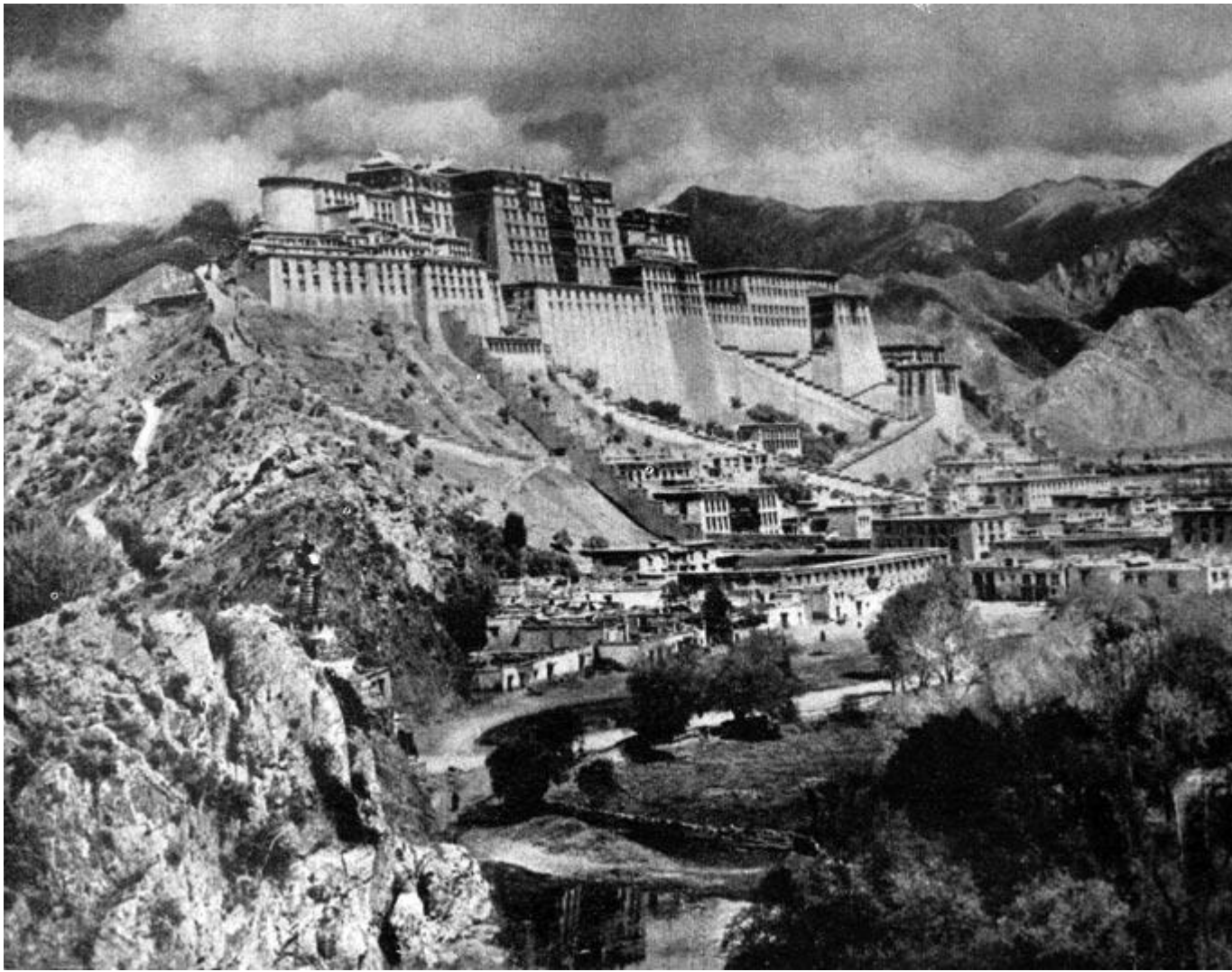
285 6. Ваза, покрытая темно-красной глазурью. Фарфор. 17 - начало 18 в. Лондон, Британский музей.



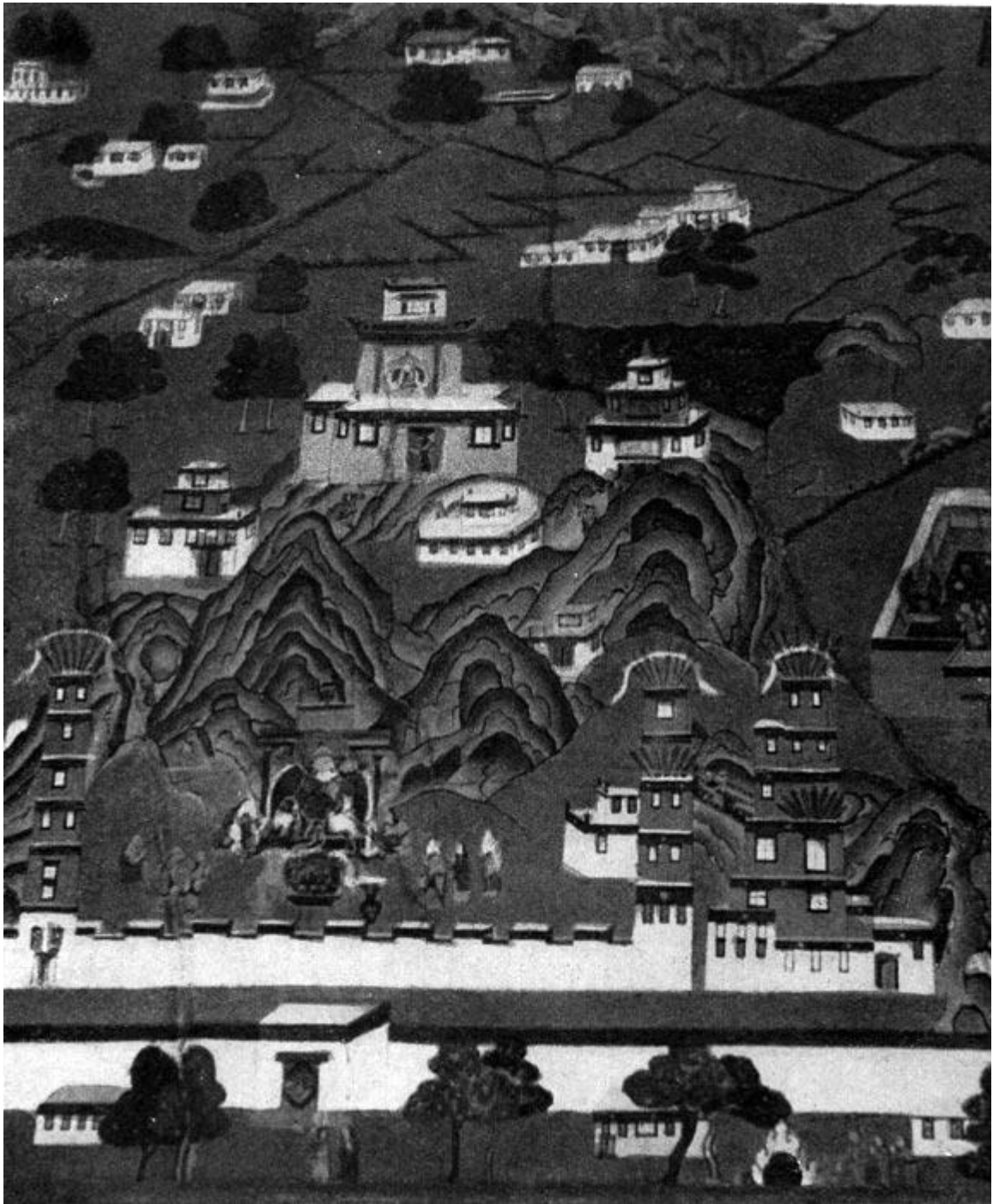
286. Мальчик на буйволе. Статуэтка из розового кварца. 18 в. Москва, Государственный музей восточных культур.



287. Сосуд, покрытый черной глазурью. Фарфор. 17 - начало 18 в. Англия, собрание Аллен.



288. Дворец Потала в Лхасе. 16-17 вв. Начало строительства относится к 7 в. Общий вид.



289 а. Настенная роспись во дворце Потала в Лхасе. Фрагмент 17-18 вв.



289 б. Икона с изображением бодисатвы Падмапани. Фрагмент. 19 в. Живопись на холсте. Москва, Государственный музей восточных культур.



290. Мужская голова. Фрагмент статуэтки из храма в Шикшине. 6-8 вв. Ленинград, Государственный Эрмитаж.



291. Воин на коне. Глиняная фигура из погребения в Турфане. 6-7 вв. Ленинград, Государственный Эрмитаж.



292. Бодисатва. Фрагмент настенной росписи из храма в Безеклике. Турфанский оазис. 9-10 вв.



293. Донаторы. Фрагмент настенной росписи из храма в Безеклике. Турфанский оазис. 9-10 вв.

Искусство Кореи



294. Лестница буддийского храмового ансамбля Пулькук-са близ Кёнчжу. Середина 8 в.



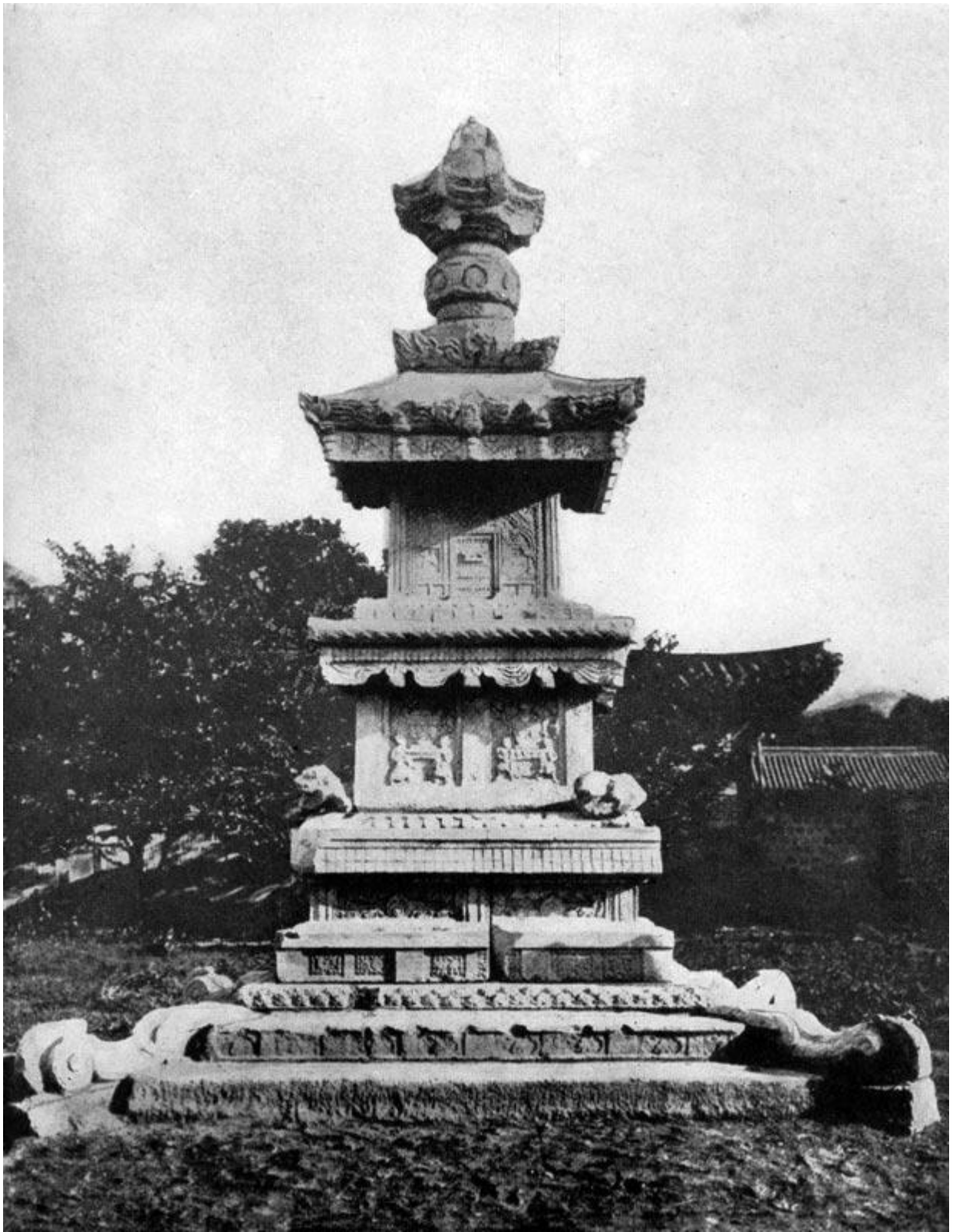
295 а. Пагода Табо-тхап ансамбля Пулькук-са близ Кёнчжу. 751 г.



295 б. Бодисатва Канным. Рельеф храма Соккул-ам близ Кёнчжу. 8 в.



296. Голова бодисатвы Канним. Базальт. 8- 10 вв. Москва, Государственный музей восточных культур.



297. Пагода Ханмё-тхап храма Попчён-са в Сеуле. 1085 г.



298. Ким Хон До. Автопортрет. Живопись на бумаге. 18 в.



299 а. Ким Хон До. Кузнецы. Живопись на бумаге. 18 в.

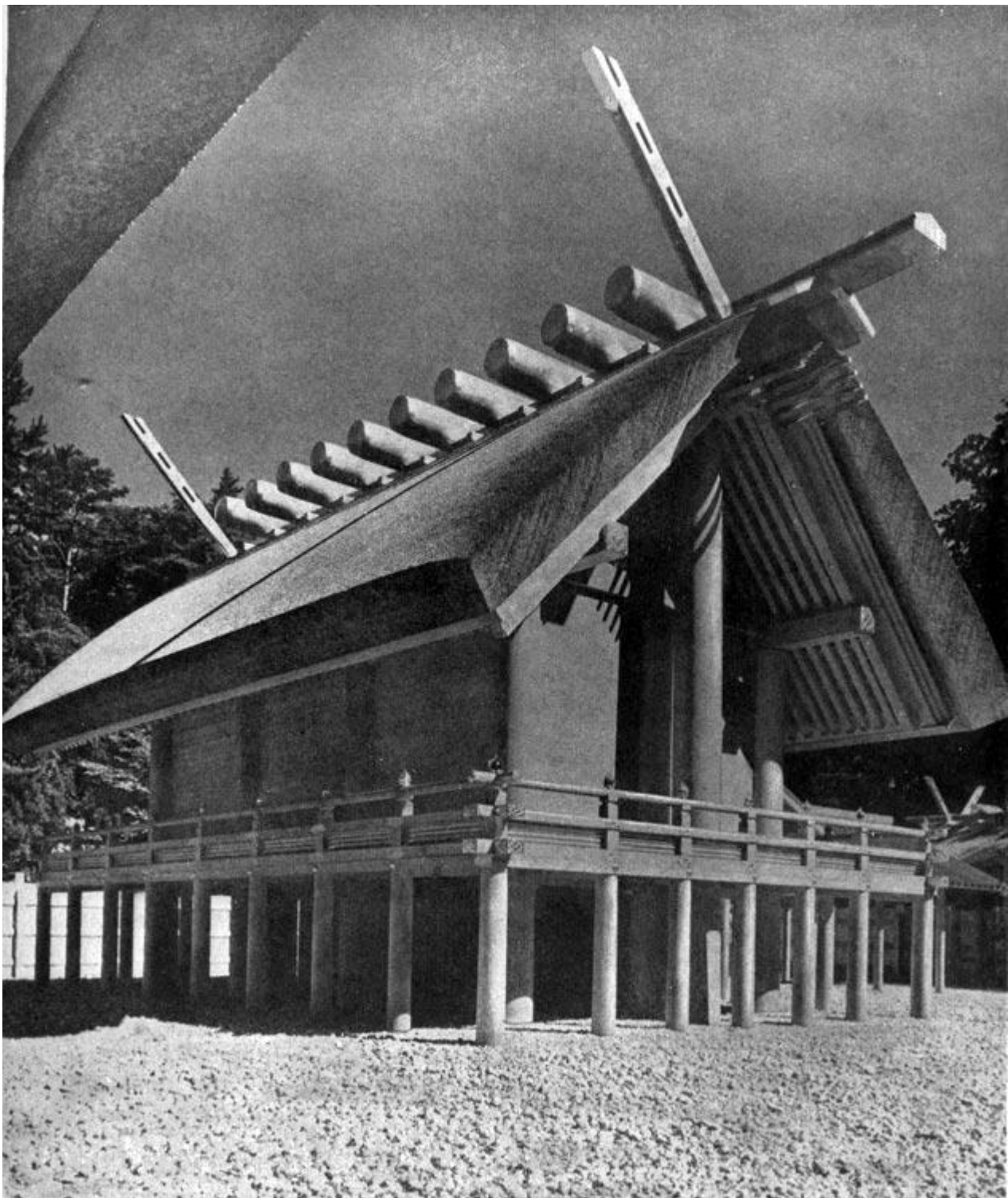


299 Б. Ким Хон До. Танец. Живопись на бумаге. 18 в.

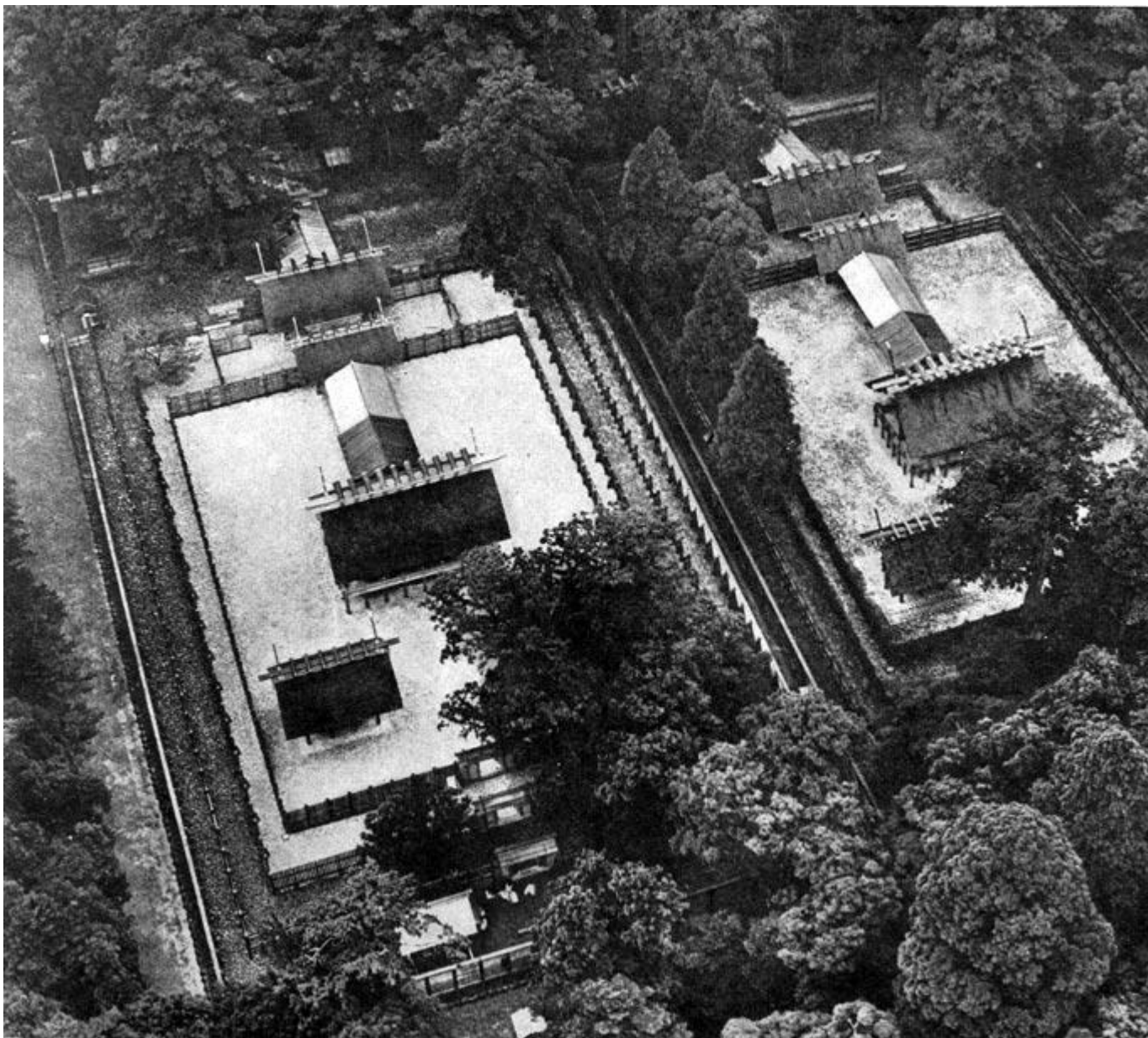
Искусство Японии



300. Тори. Статуя Будды Сакиямуни в Кондо - главном храме монастыря Хорюдзи близ Нара. Фрагмент. Бронза. 623 г.



301. Святилище храмового ансамбля Исэ. Начало 1 тыс. Реконструкция 1953 г. Вид с северо-запада.



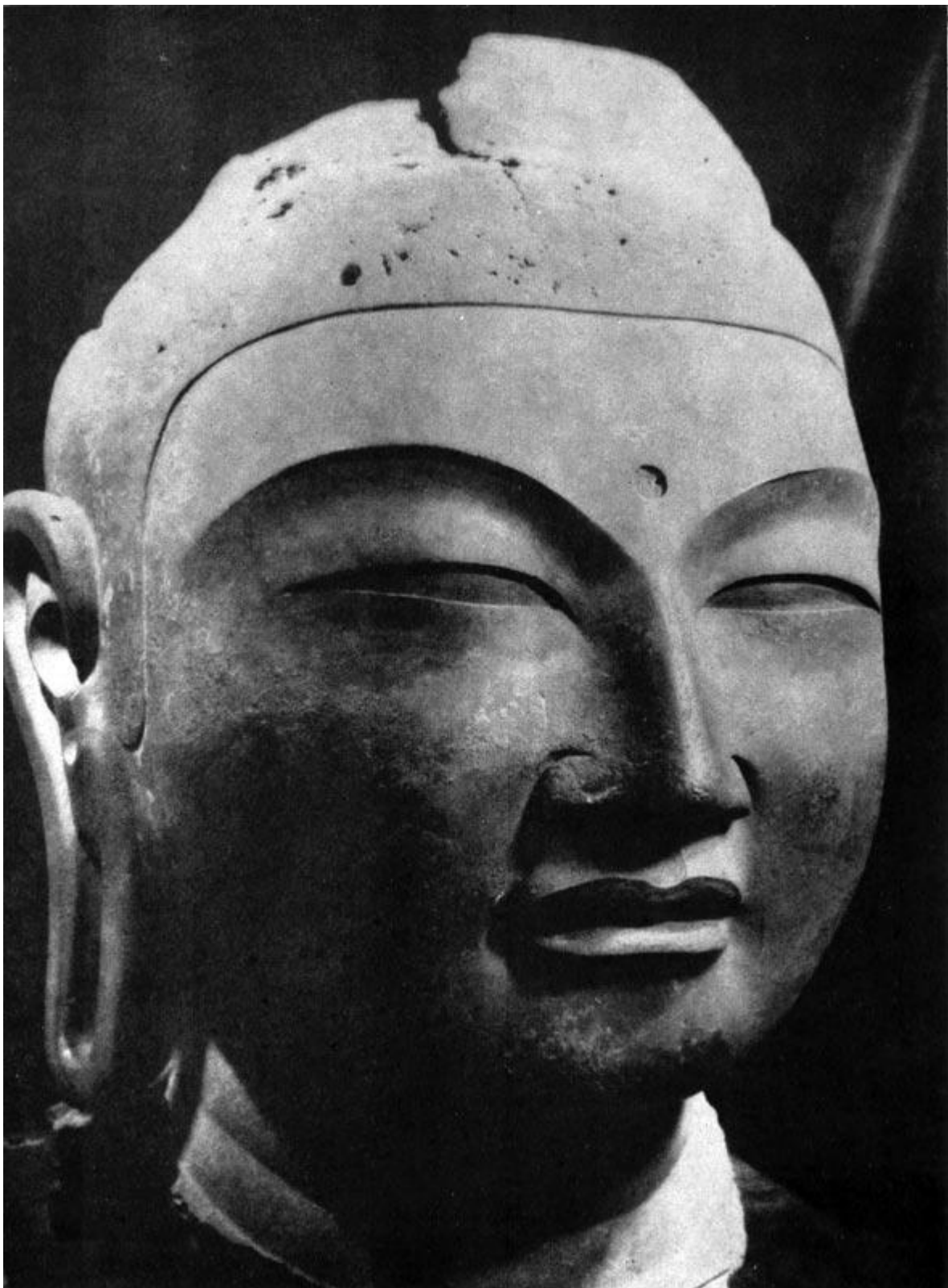
302. Храмовый ансамбль Исэ. Основан в начале 1 тыс. Реконструкция 1953 г. Аэрофотосъемка.



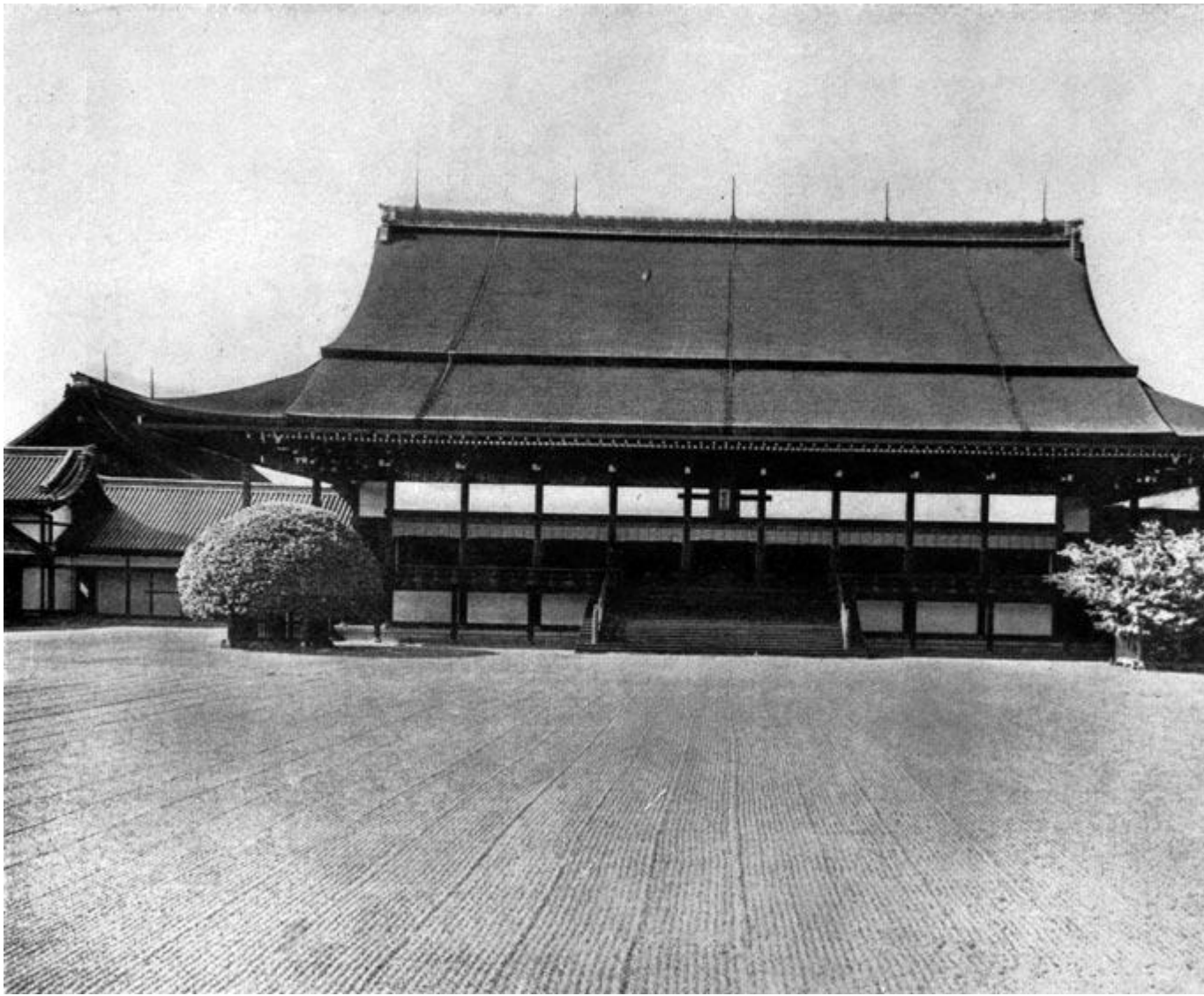
303. Кондо - главный храм монастыря Хорюдзи близ Нара. Около 607 г. Восстановлен в 20 в.



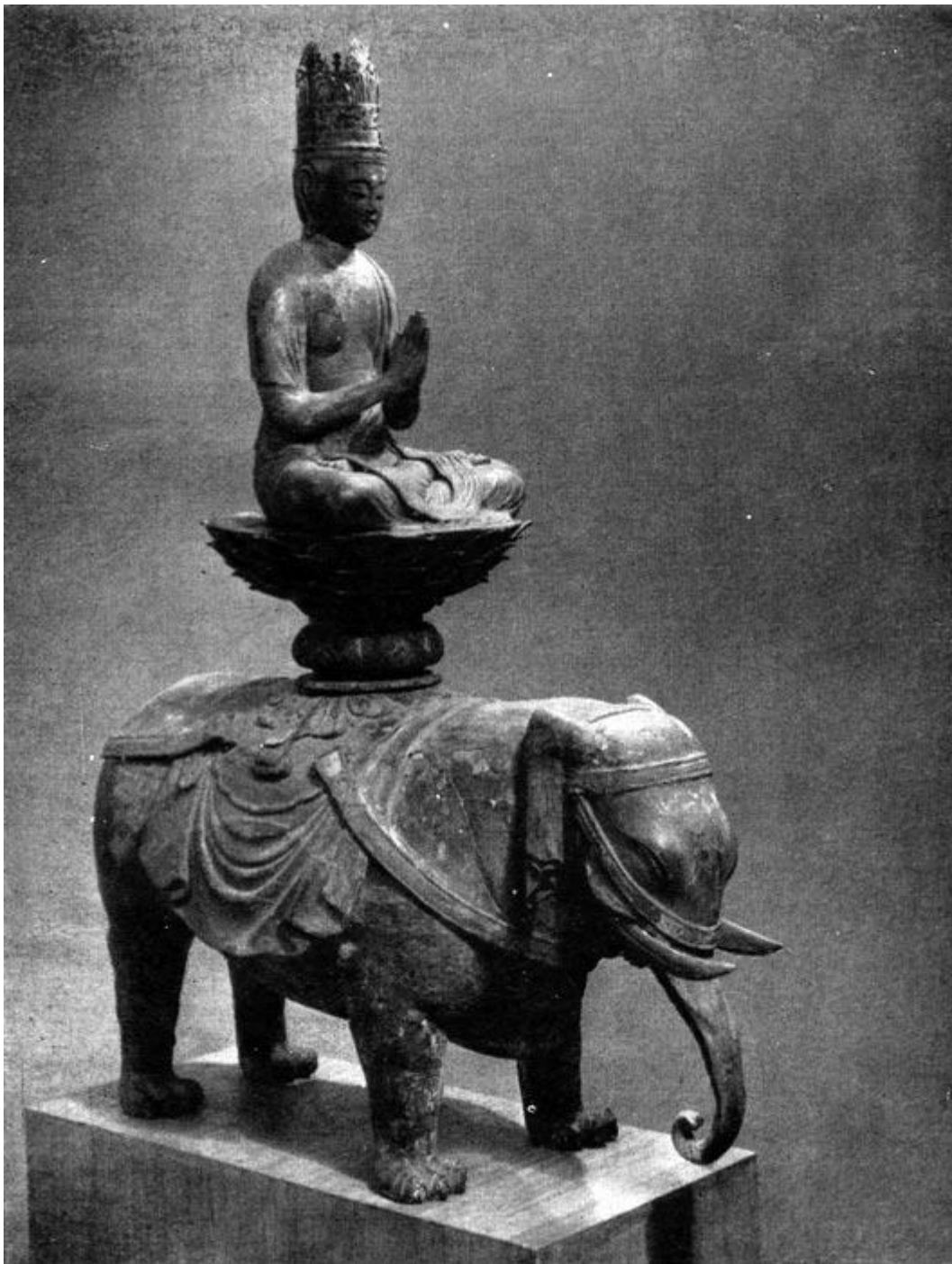
304. Восточная пагода Якусидзи в Нара. 7 в. Неоднократно реставрировалась.



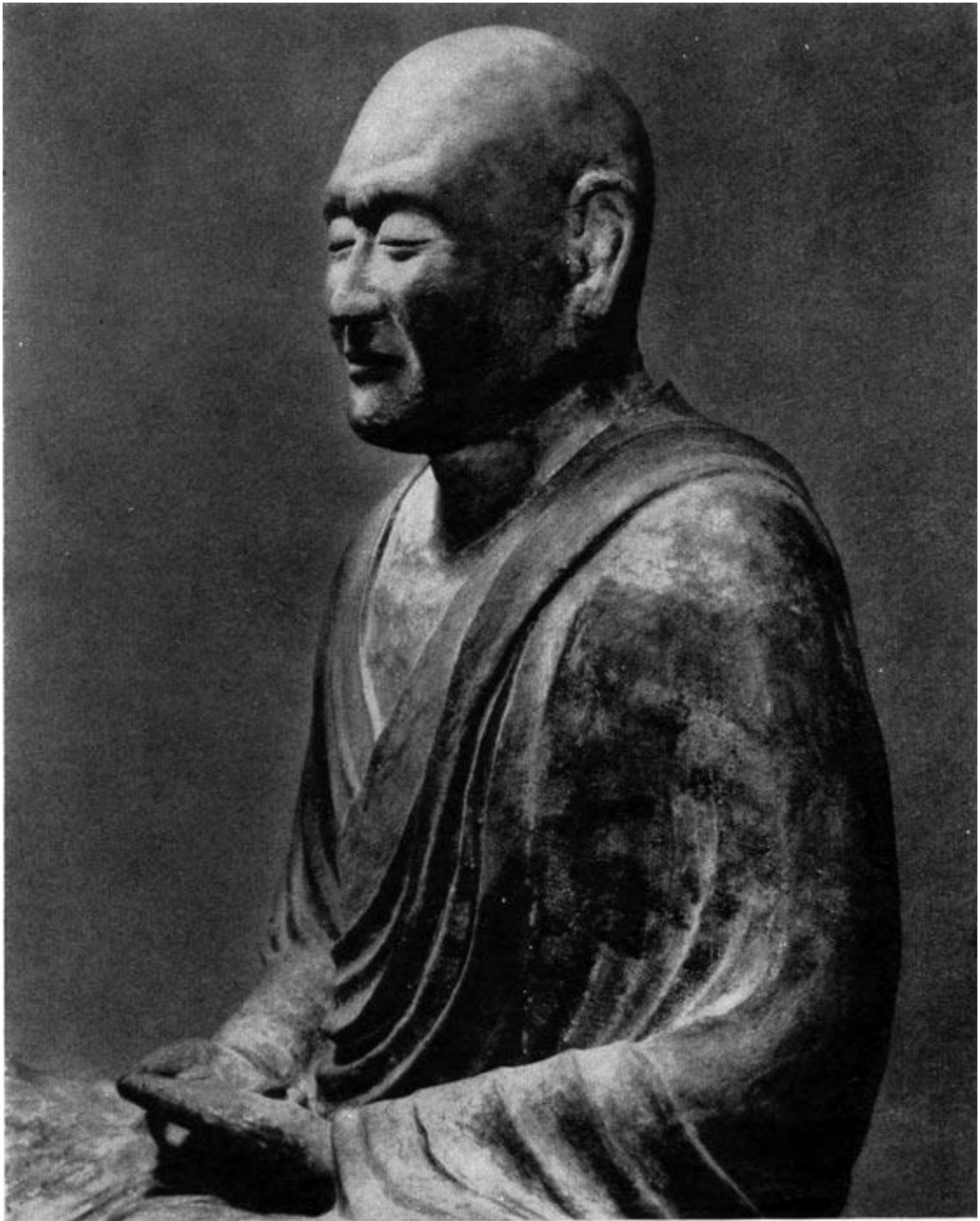
305. Голова Будды. Фрагмент статуи. Бронза. 678-687 гг. Нара, монастырь Кофукудзи.



306. Здание церемоний (Сисиндэн) Императорского дворца в Киото. Восстановлено в 1855 г. в соответствии с первоначальной постройкой начала 9 в.



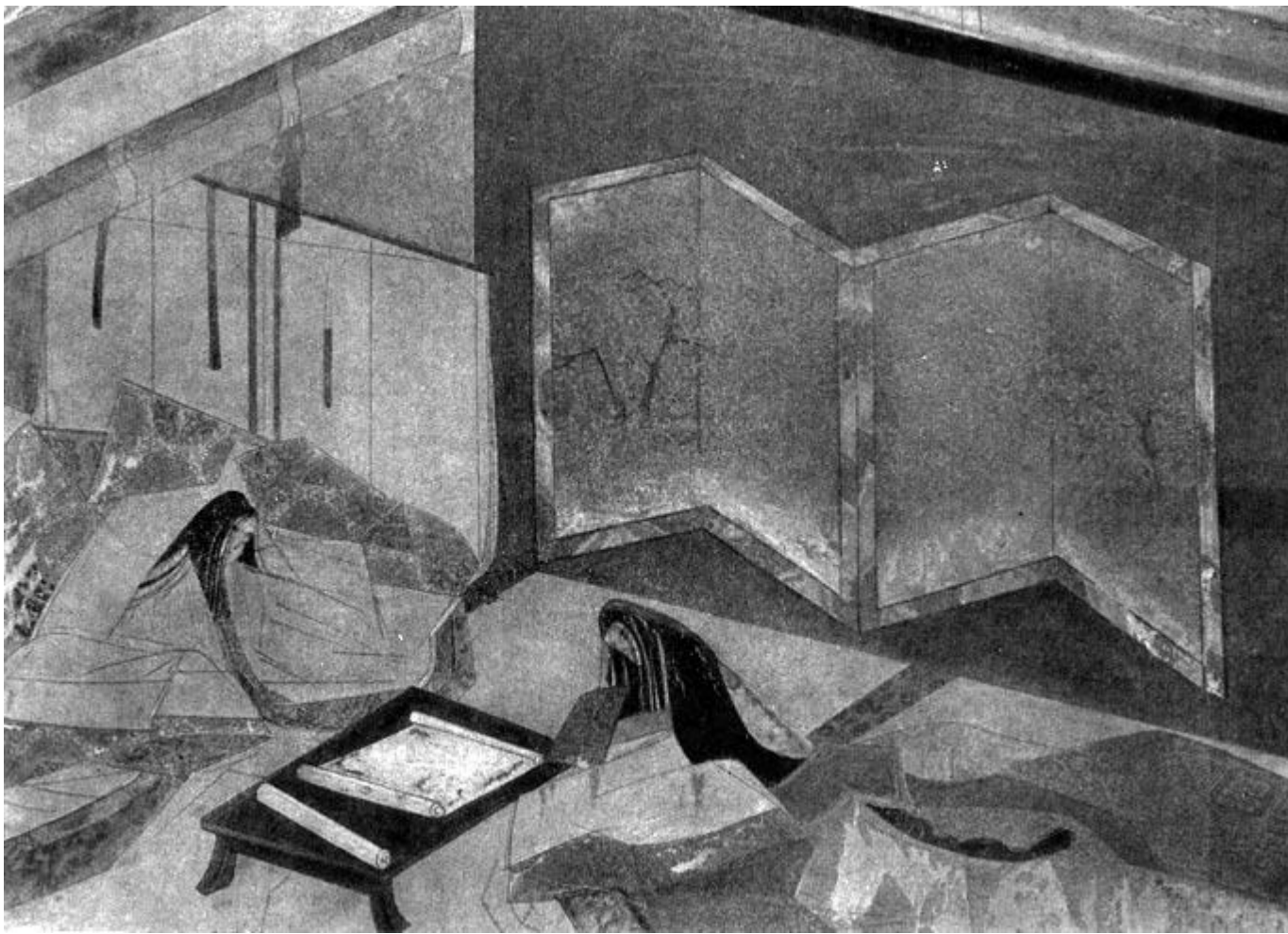
307 а. Школа скульптора Дзете. Бодисатва Фугэн на слоне. Дерево. 11 - начало 12 в. Москва, Государственный музей восточных культур.



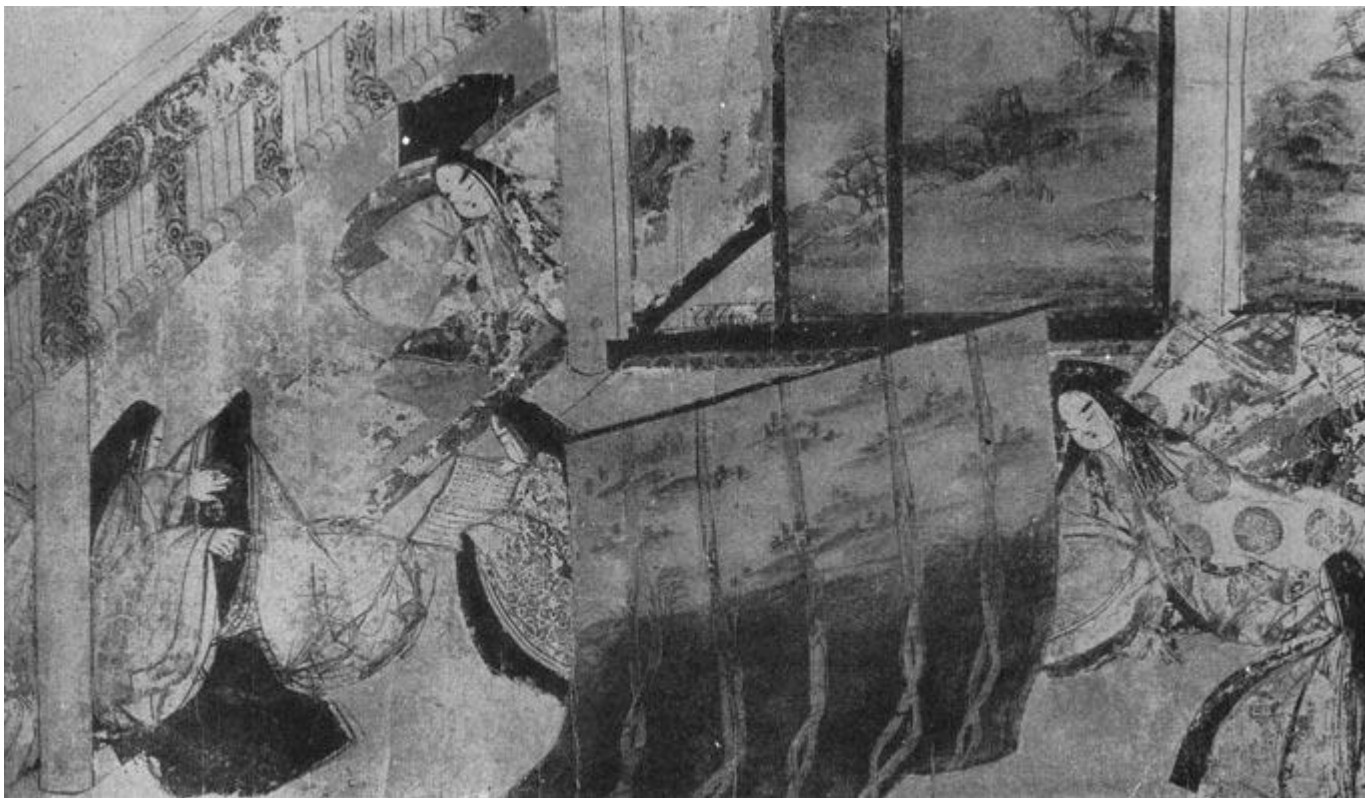
307 6. Священник Гандзи. Скульптура из лака. Фрагмент. 1-я половина 9 в. Пара, монастырь Тосёдайдзи.



308. Бодисатва. Стенная роспись в Копдо - главном храме монастыря Хорюдзи близ Нара.
Фрагмент. 711 г.



309 а. Фудзивара Нобузанэ. Иллюстрации к «Дневнику» Мурасаки Сикибу. Фрагмент свитка. Конец 12-1-я половина 13 в. Япония, частное собрание.



309 б. Фудзивара Такайоси. Иллюстрация к произведению Мурасаки Сикибу «Гэндзи-монogatari» (Повесть о Гэндзи). Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. 1-я половина 12 в. Япония, частное собрание.



310. Здание церемоний (Сисиндэн) Императорского дворца в Киото. Восстановлено в 1855 г. в соответствии с первоначальной постройкой начала 9 в. Внутренний вид.



311. Здание церемоний (Сисиндэн) Императорского дворца в Киото. Восстановлено в 1855 г. в соответствии с первоначальной постройкой начала 9 в. Внутренний вид.



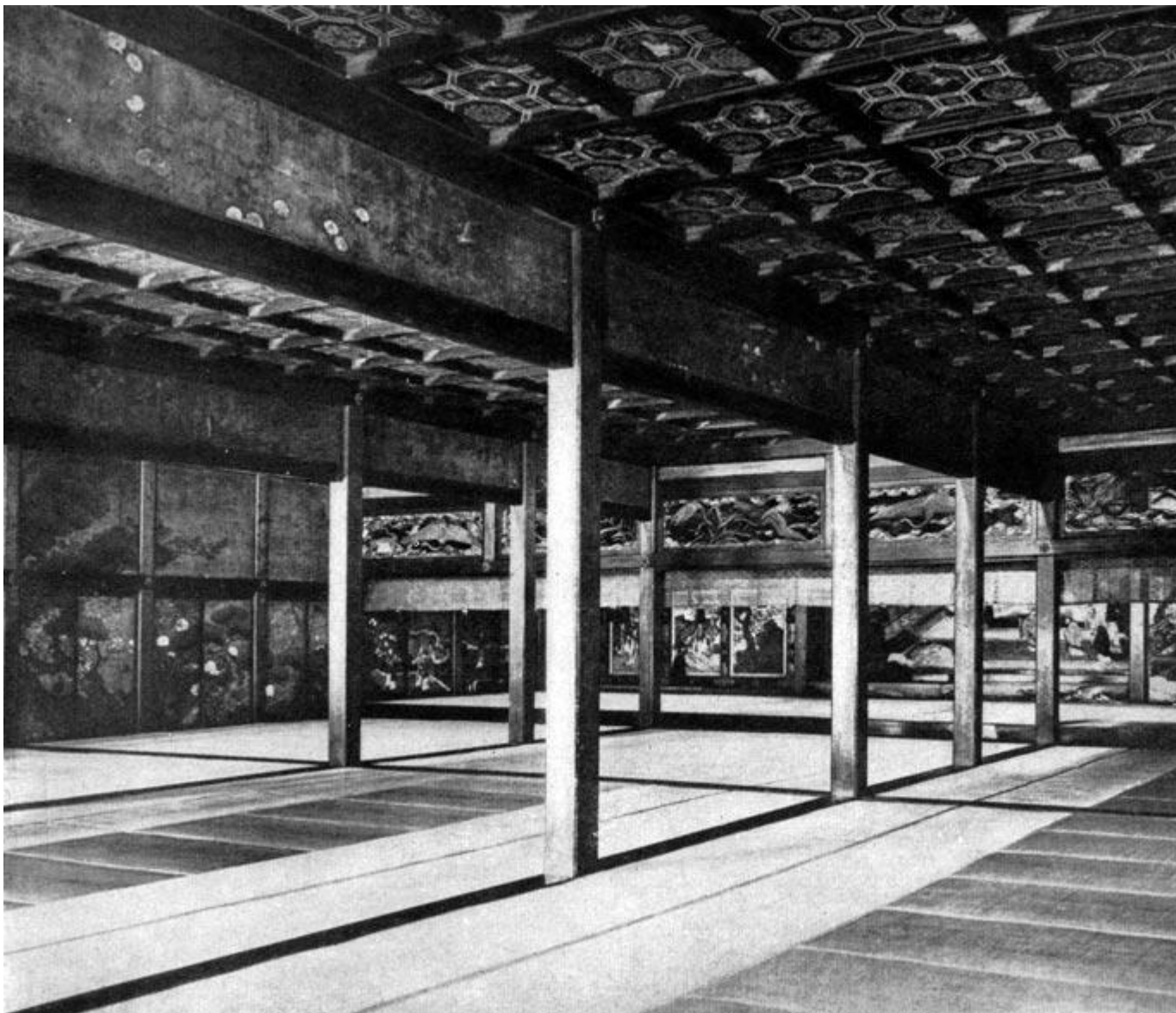
312. Школа скульптора Ункэи. Статуя священника Сундзо. Дерево. 13 в. Нара, монастырь Тодайдзи.



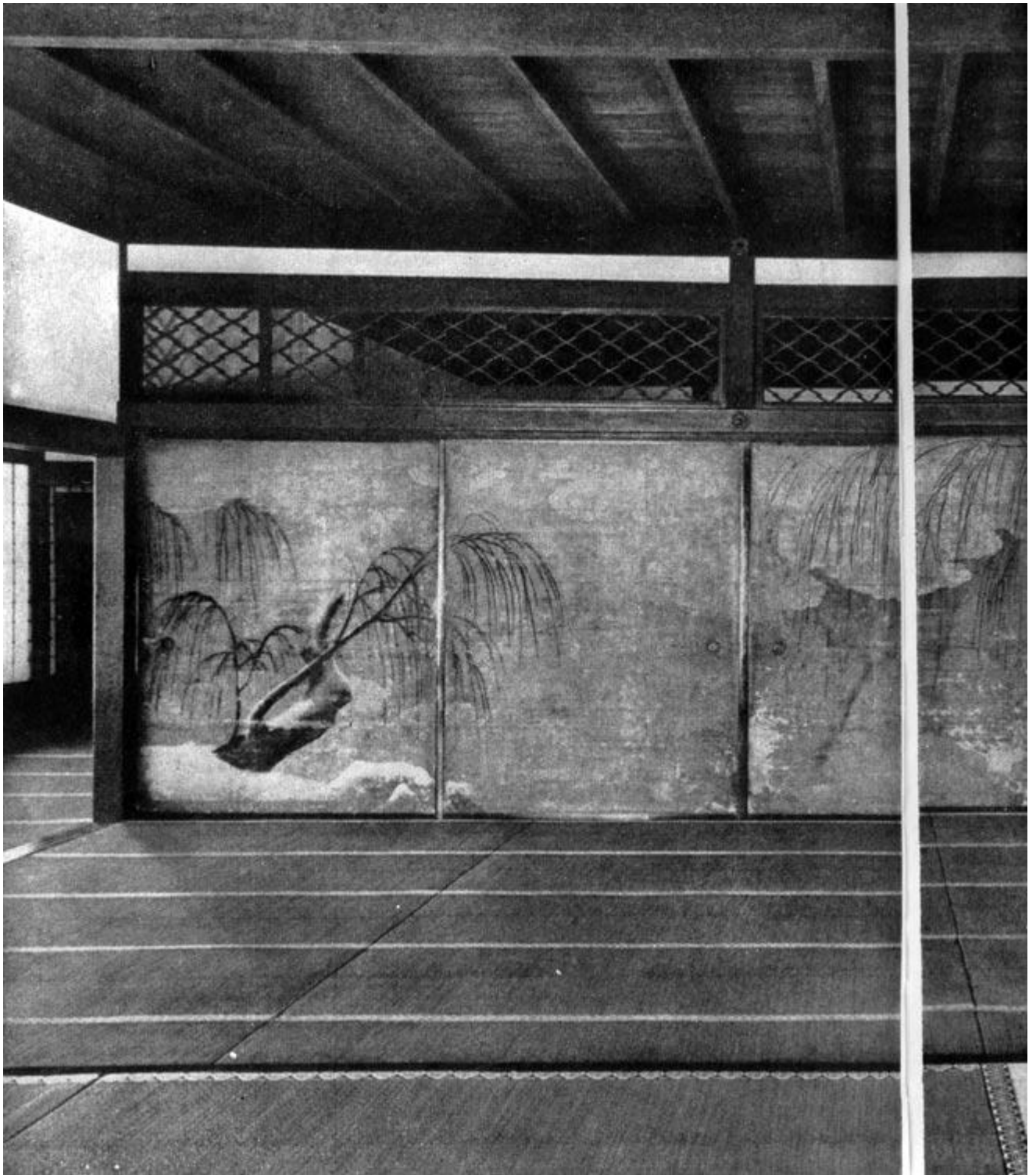
313. Школа скульптора Тапкэи. Статуя Басу Сэнина. Фрагмент. Дерево. 1254 г. Киото, монастырь Миохоин.



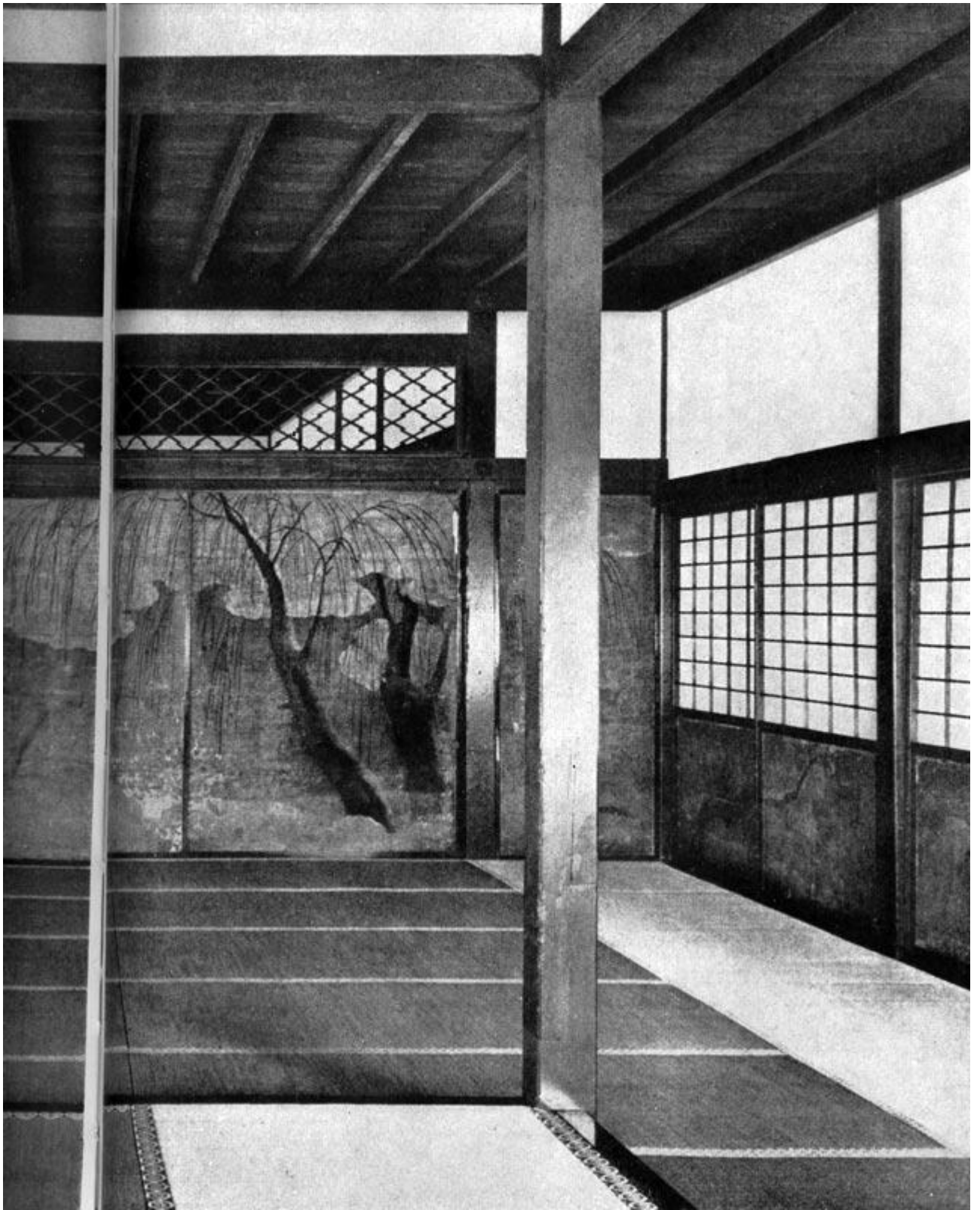
314. «Золотой павильон» храма Рокуондзи в Киото. 1394-1427 гг.



315. Зал приемов монастыря Нисихонгандзи в Киото. Конец 16-начало 17 в.



316. Павильон Хиункаку монастыря Нисинхонгандзи в Киото. 1600 г. Внутренний вид.



317. Павильон Хиункаку монастыря Нисинхонгандзи в Киото. 1600 г. Внутренний вид.



318. Сухой сад монастыря Реандзи в Киото. Конец 15 в.



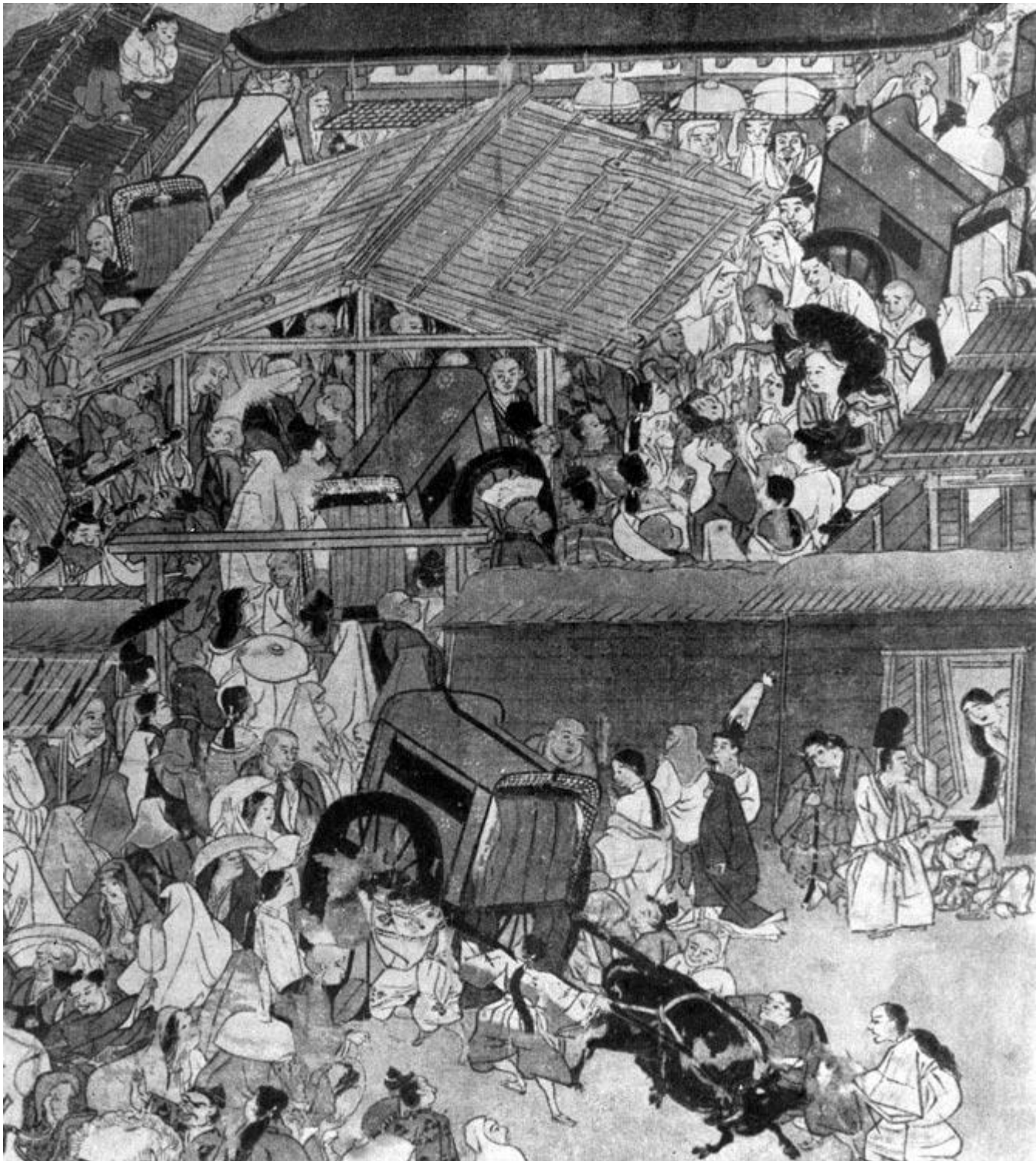
319. Сад четырех времен года монастыря Дайго-Сумбоин в Киото. 1598-1602 гг.



320. Статуя Уэгуси Сигэфуса. Фрагмент. Канагава, монастырь Мэигэтсуин. См. илл. 321.



321. Статуя Уэсуги Сигэфуса. Дерево. 13 в. Канагава, монастырь Мэигэтсуин.



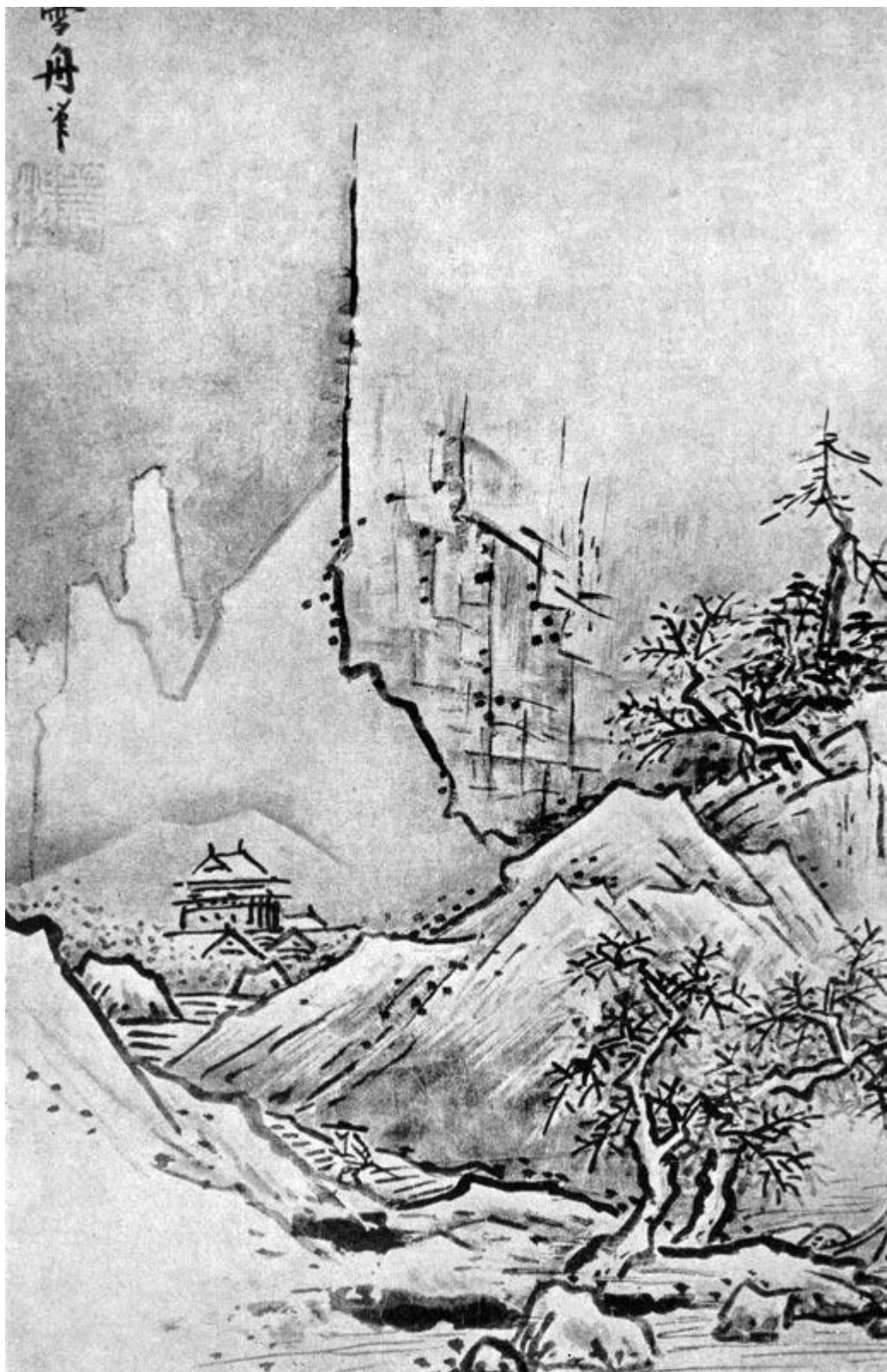
322. Иллюстрация к биографии священника Иппэн. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 1299 г. Токио. Национальный музей.



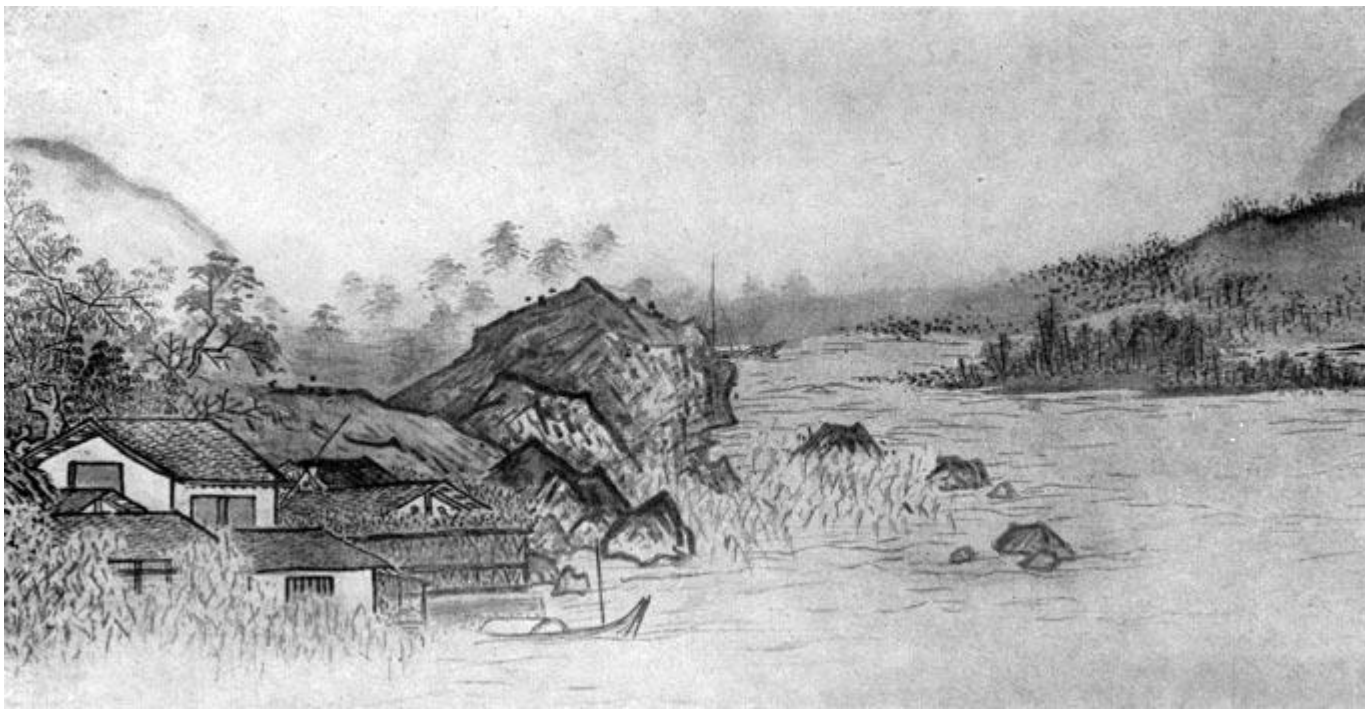
323. Фудзивара Таканобу. Портрет Минамото Ёритомо. Фрагмент. Живопись на шелке. См. илл. 324.



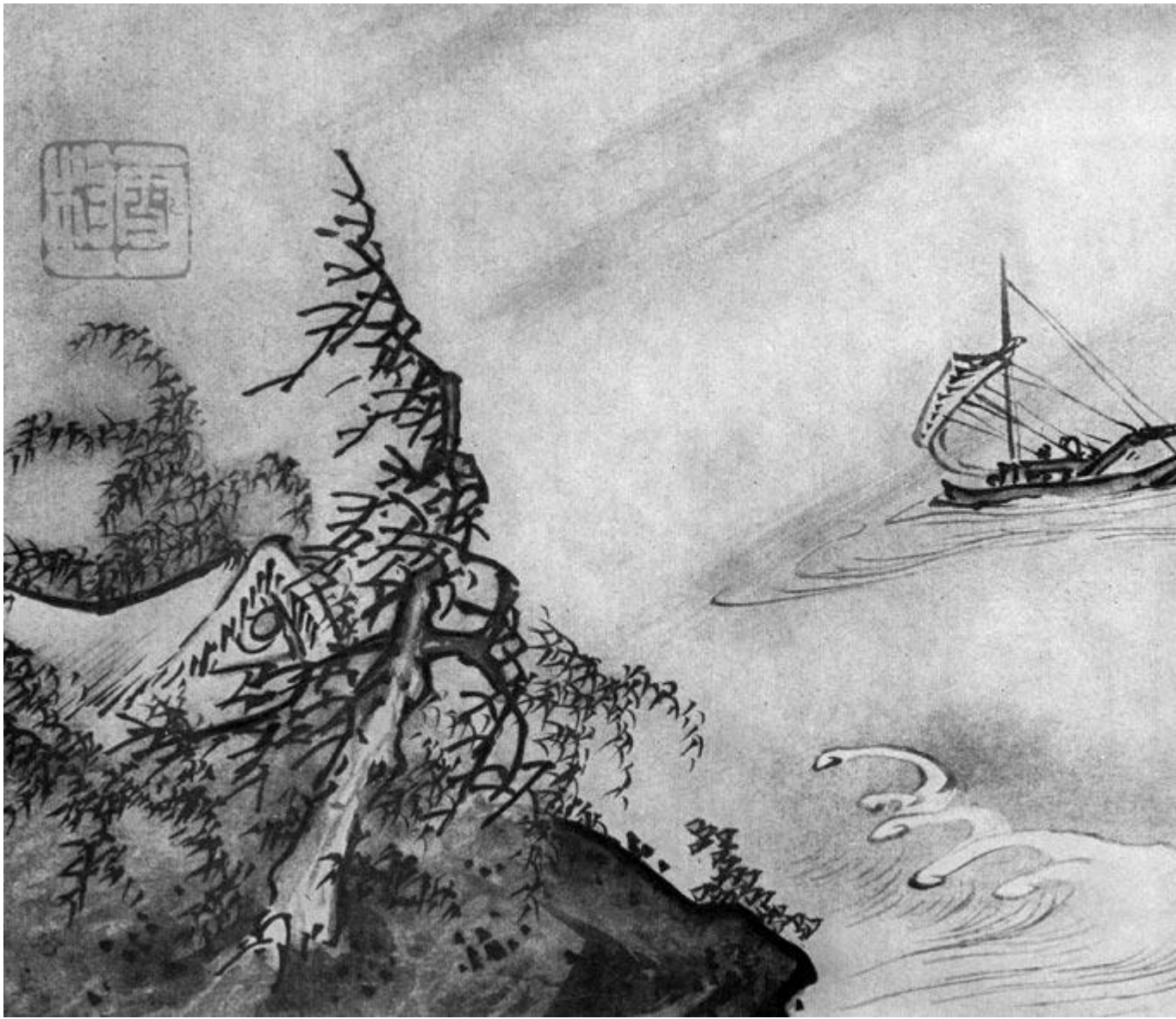
324. Фудзивара Таканобу. Портрет Минамото Ёритомо. Живопись на шелке. 2-я половина 12 в. Киото, монастырь Дзингодзи.



325. Сэсю. Зимний пейзаж. Свиток. Живопись на бумаге. 80-е гг. 15 в. Токио, Национальный музей.



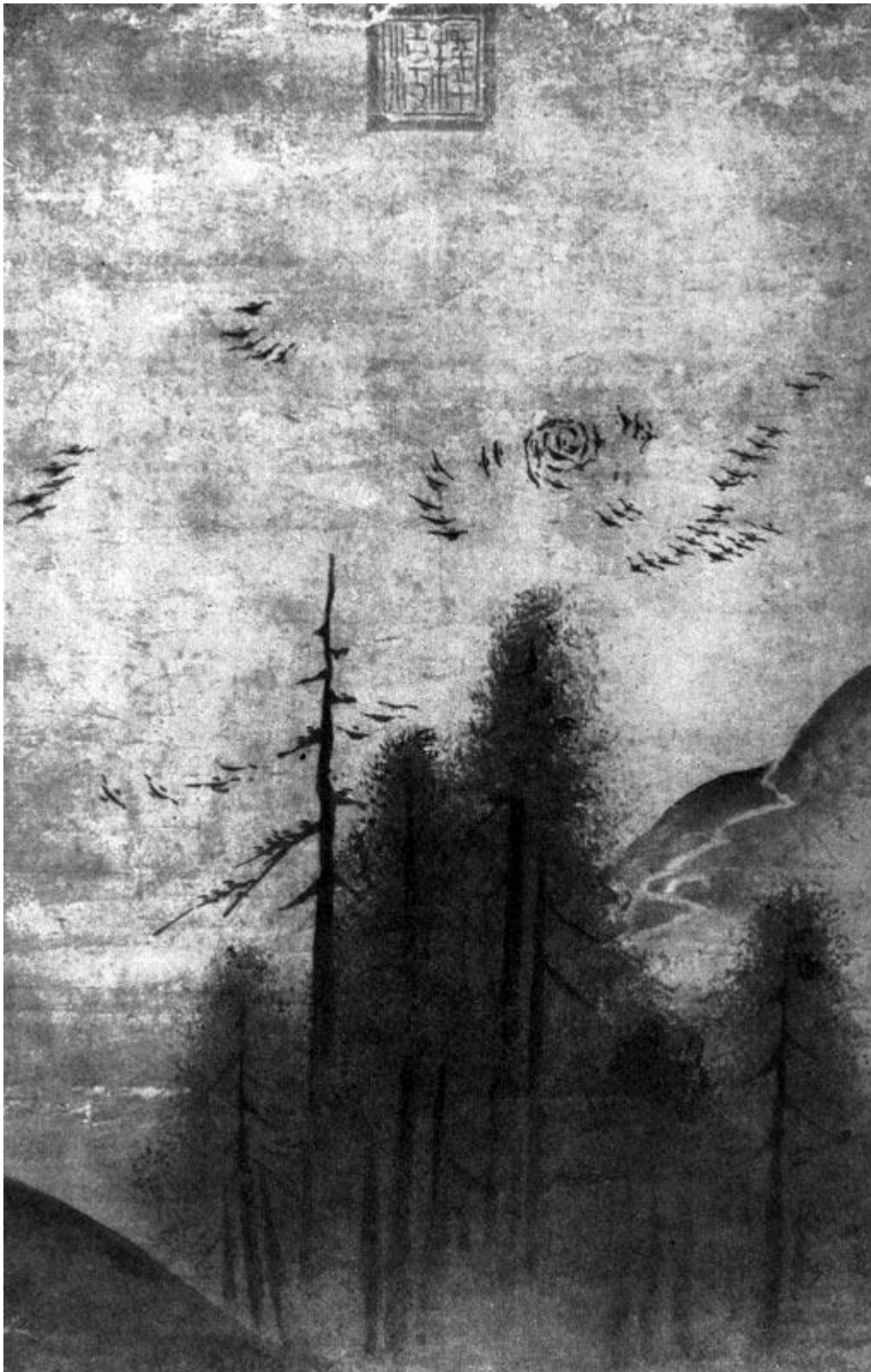
326. Сэсю. Пейзаж. Фрагмент 16-метрового свитка. Живопись на бумаге. 1486 г. Ямагута, собрание Мори.



327. Сэссон. Буря. Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. 16 в. Киото, собрание Номура.



328. Кано Мотонобу. Пейзаж из серии «Восемь видов Киото». Свиток. Живопись на бумаге. Конец 15-1-я половина 16 в. Киото, монастырь Такайэн.



329. Соами. Пейзаж. Свиток. Живопись на бумаге. Конец 15-начало 16 в. Токио, собрание Тори.



330. Сосуд глазурованный. Керамика. 17 в. Токио, собрание Сукэзо Идэмитсу.



331. Железный котел для чайной церемония. 15 в. Токио, Национальный музей.

Искусство Древней Америки



332. Храм в Тахине. Культура тотонаков. Общий вид.



333. Рельеф на крышке саркофага из «Храма Надписей» в Паленке. Фрагмент. Культура майя.



334. Пирамида Кецалькоатля в Теотихуакане. Фрагмент. Культура тольтеков.



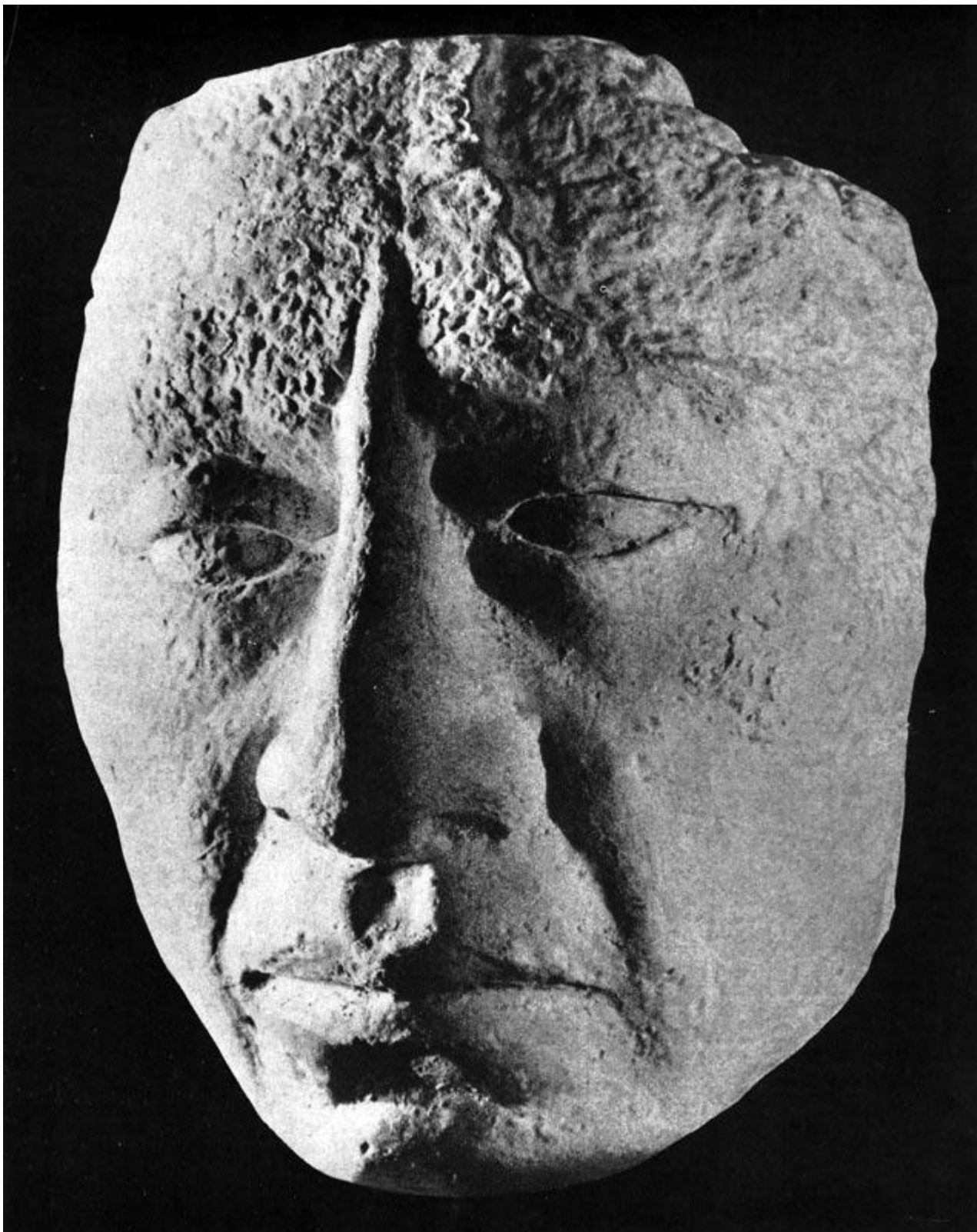
335. Стела в Бонампаке. Фрагмент. Культура майя.



336. Притолока 26. Иашчилан. Культура майя.



337. Голова молодого воина из Паленке. Культура майя. Стук. Мехико, Собрание Национального института антропологии.



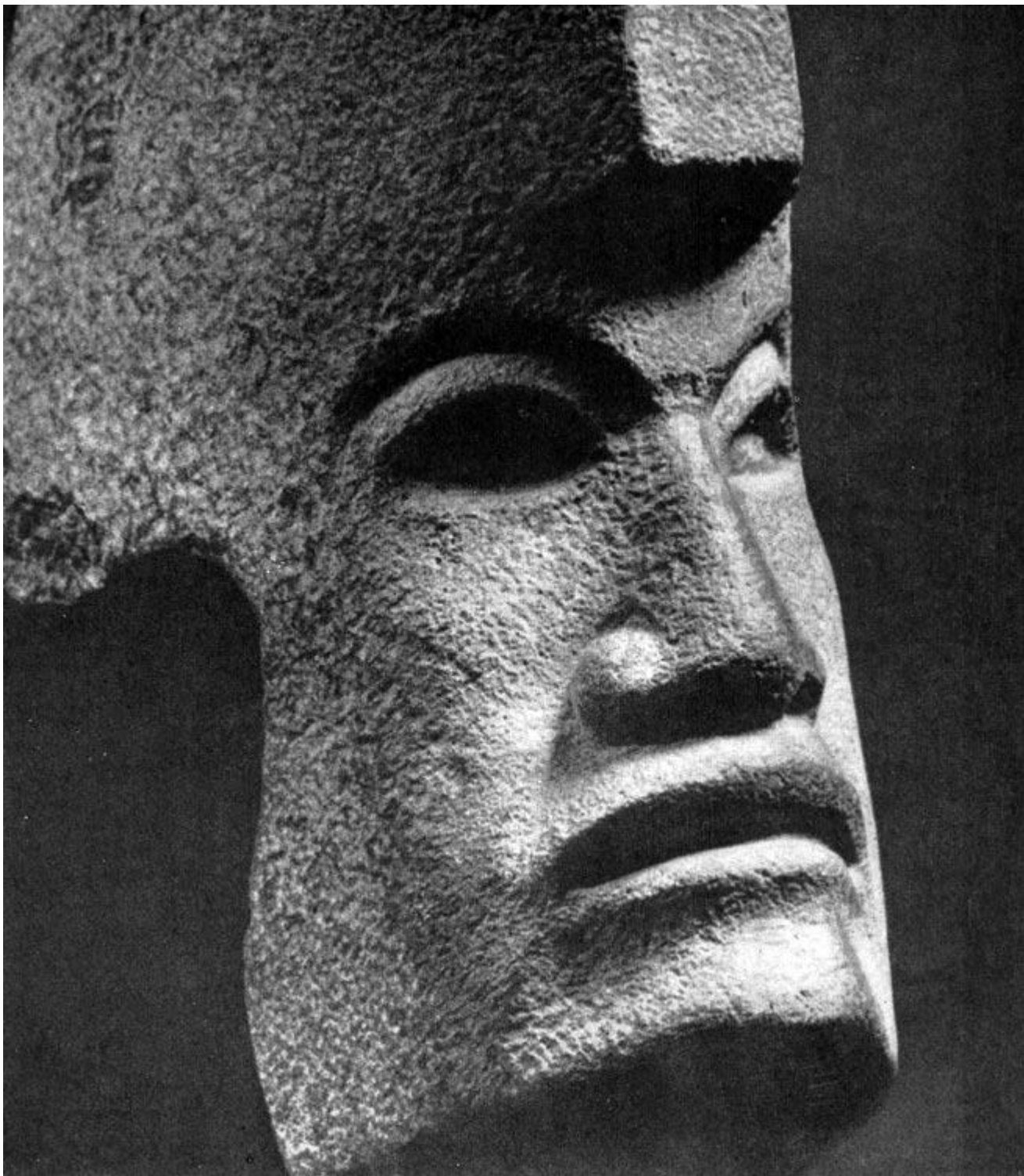
338. Маска из «Храма Солнца» в Паленке. Культура майя. Стук. Мехико, Собрание Национального института антропологии.



339. Терракотовая статуэтка юноши. Остров Хайна. Культура майя. Табаско, Музей Вильяэрмосы.



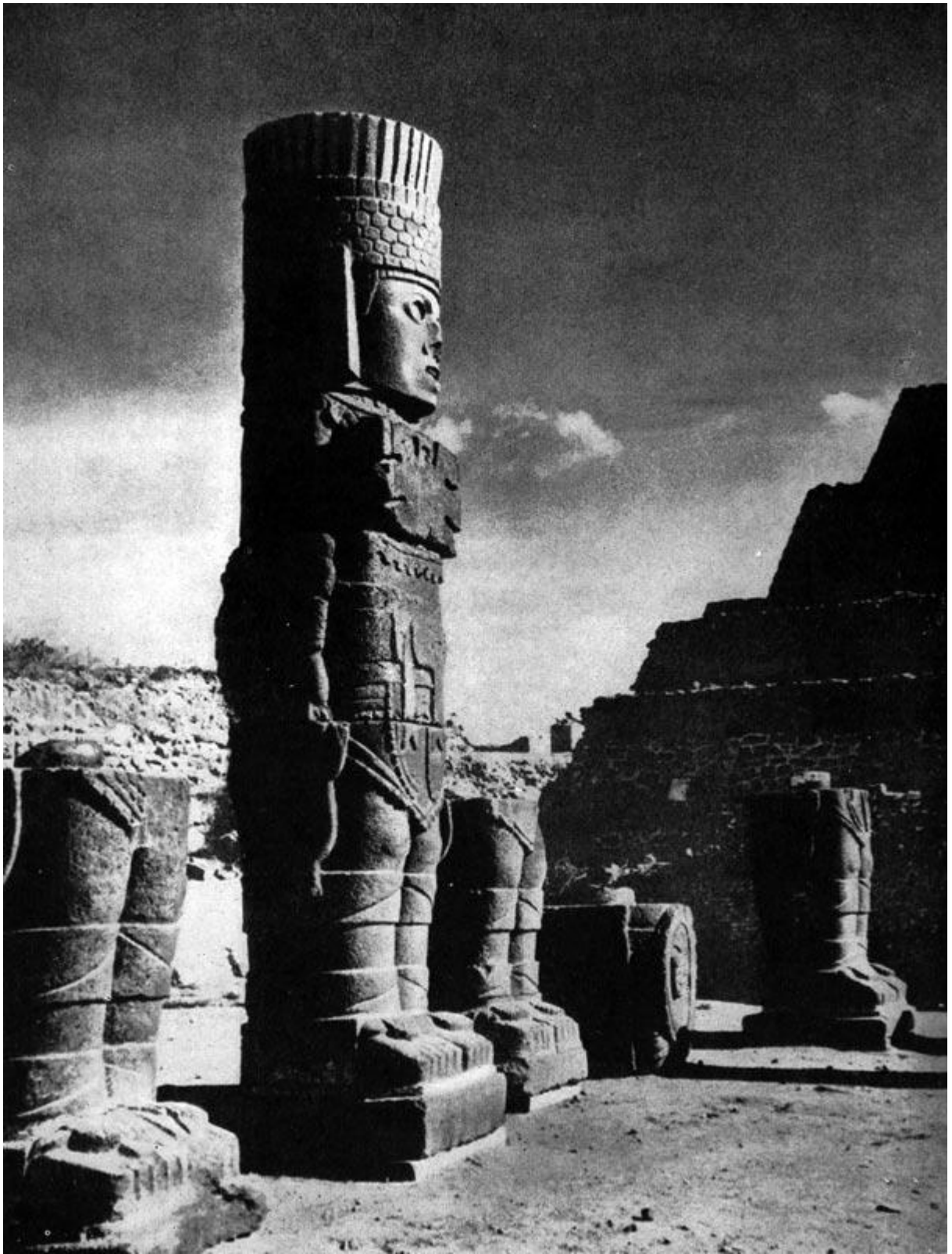
340. «Пальма» в виде головы человека. Культура тотонаков. Базальт. Мехико, Собрание Национального института антропологии.



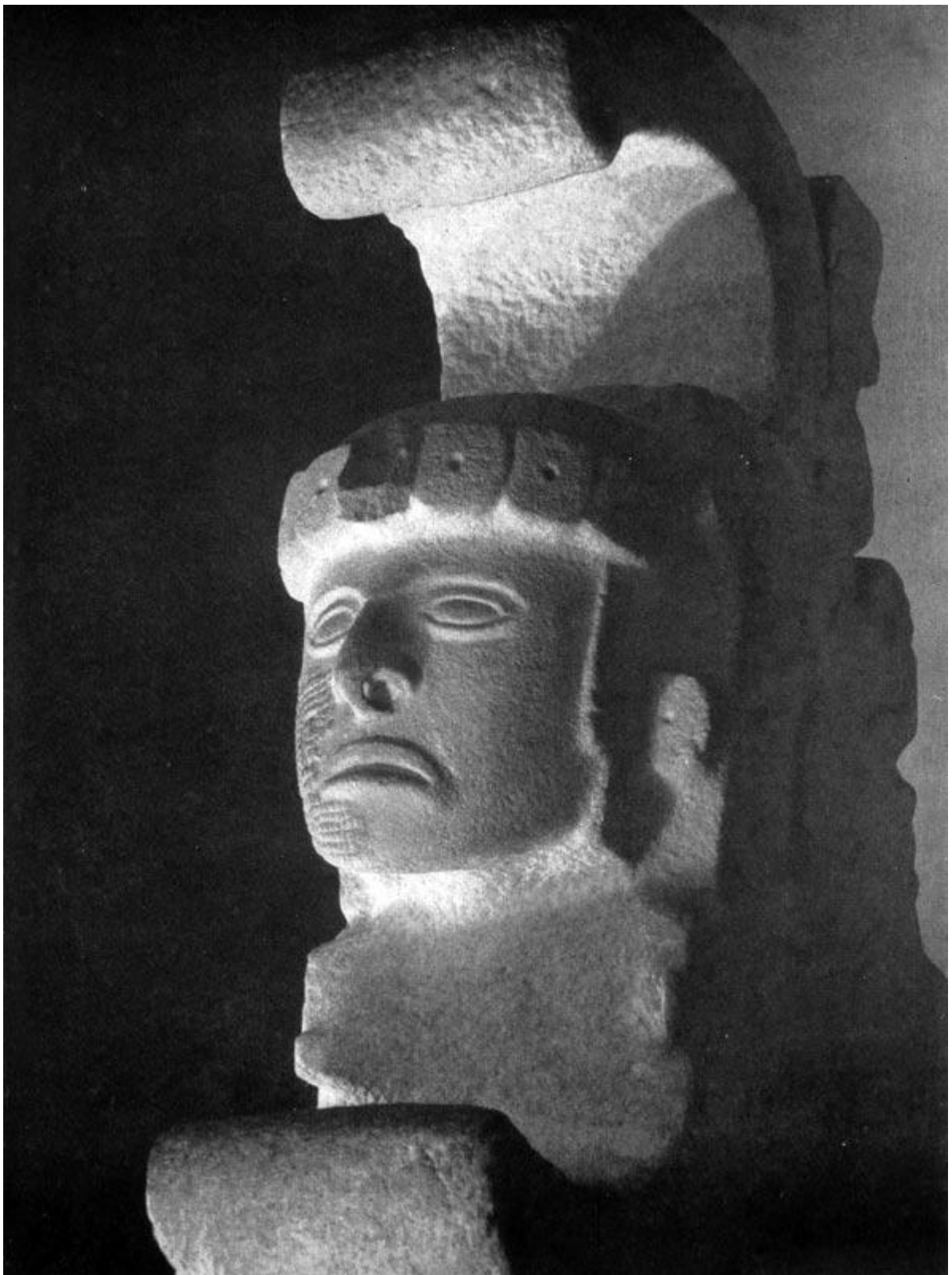
341. «Ача» («топор») в виде головы воина. Культура тотонаков. Базальт. Париж, Музей Человека.



342. Скульптурный декор «Дома волшебника». Фрагмент. Ушмаль. Культура майя.



343. Кариатиды «Храма Утренней звезды» к Толлане. Культура тольтеков.



344. Деталь архитектурного декора «Дома волшебника». Ушмаль. Культура майя. Известняк. Мехико, Собрание Национального института антропологии.



345. Голова «воина-орла». Культура астеков. Андезит. Мехико, Собрание Национального института антропологии.



346. Храм Кастильо в Чичен-Ица. Культура майя.



347 а. Золотая нагрудная пластина с изображением бога смерти из Монте Альбане. Культура миштеков. Оахака, Музей.



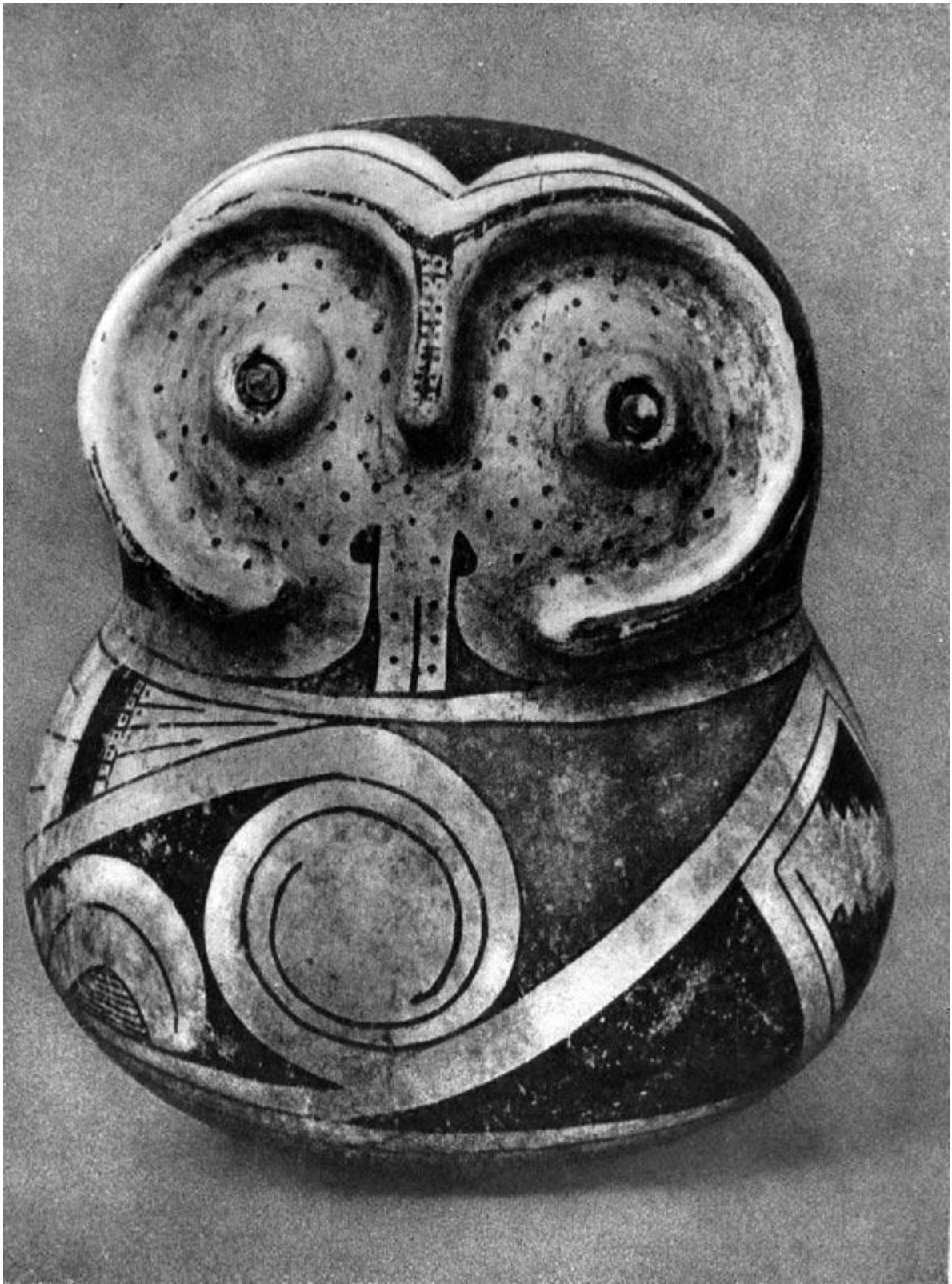
347 6. Статуя бога весны Макуильшочитля. Культура астеков. Камень. Мехико, Собрание Национального института антропологии.



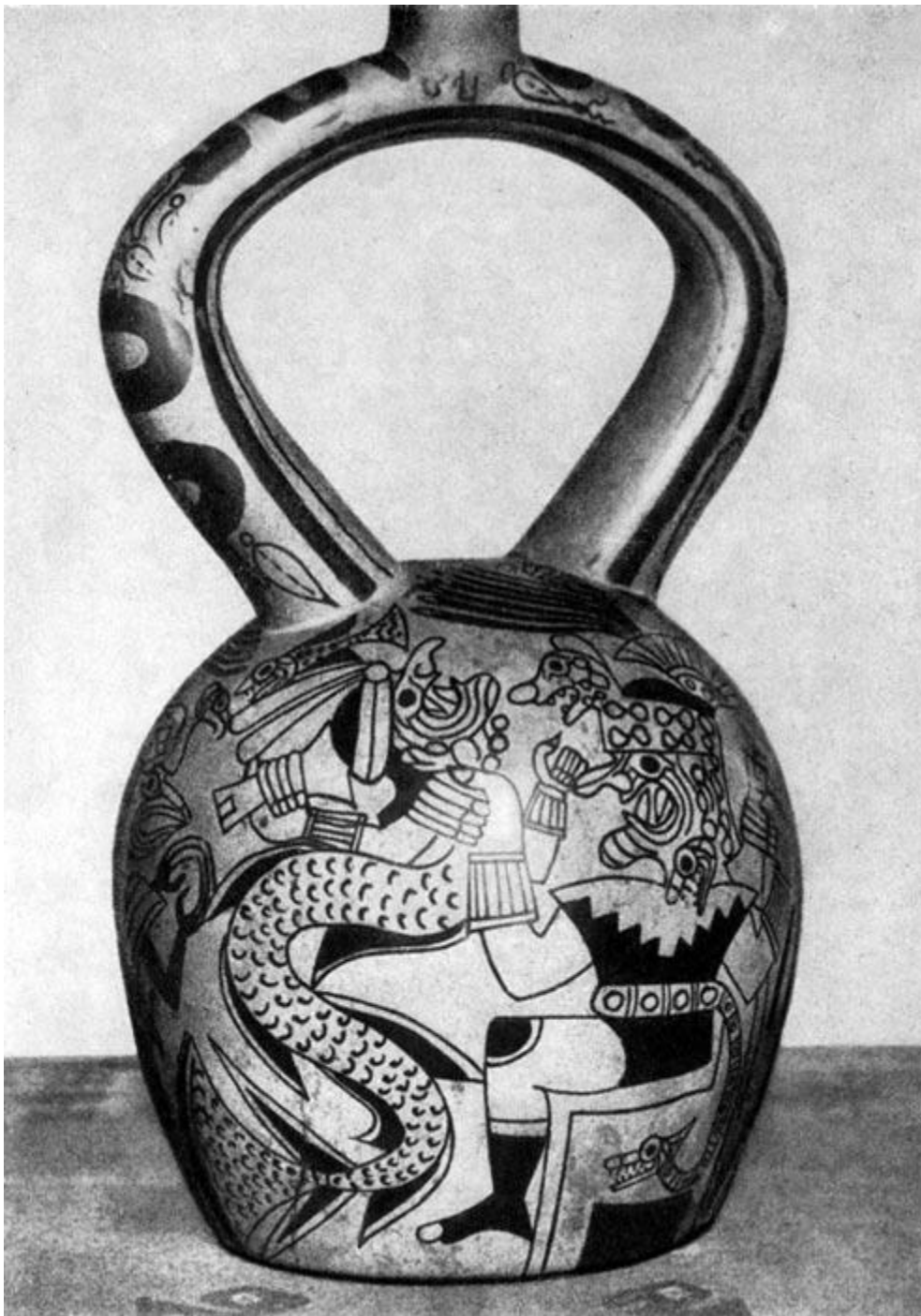
348. Статуя божества дождя Чак-Моля из Чичен-Ица. Культура майя. Известняк. Мехико, Собрание Национального института антропологии.



349. Ворота в Мачу-Пикчу. Перу. Инкский период.



350. Сосуд в виде совы. Перу.



351. Сосуд с изображением борьбы героя с демоном. Перу. Мочика. Глина. Париж.



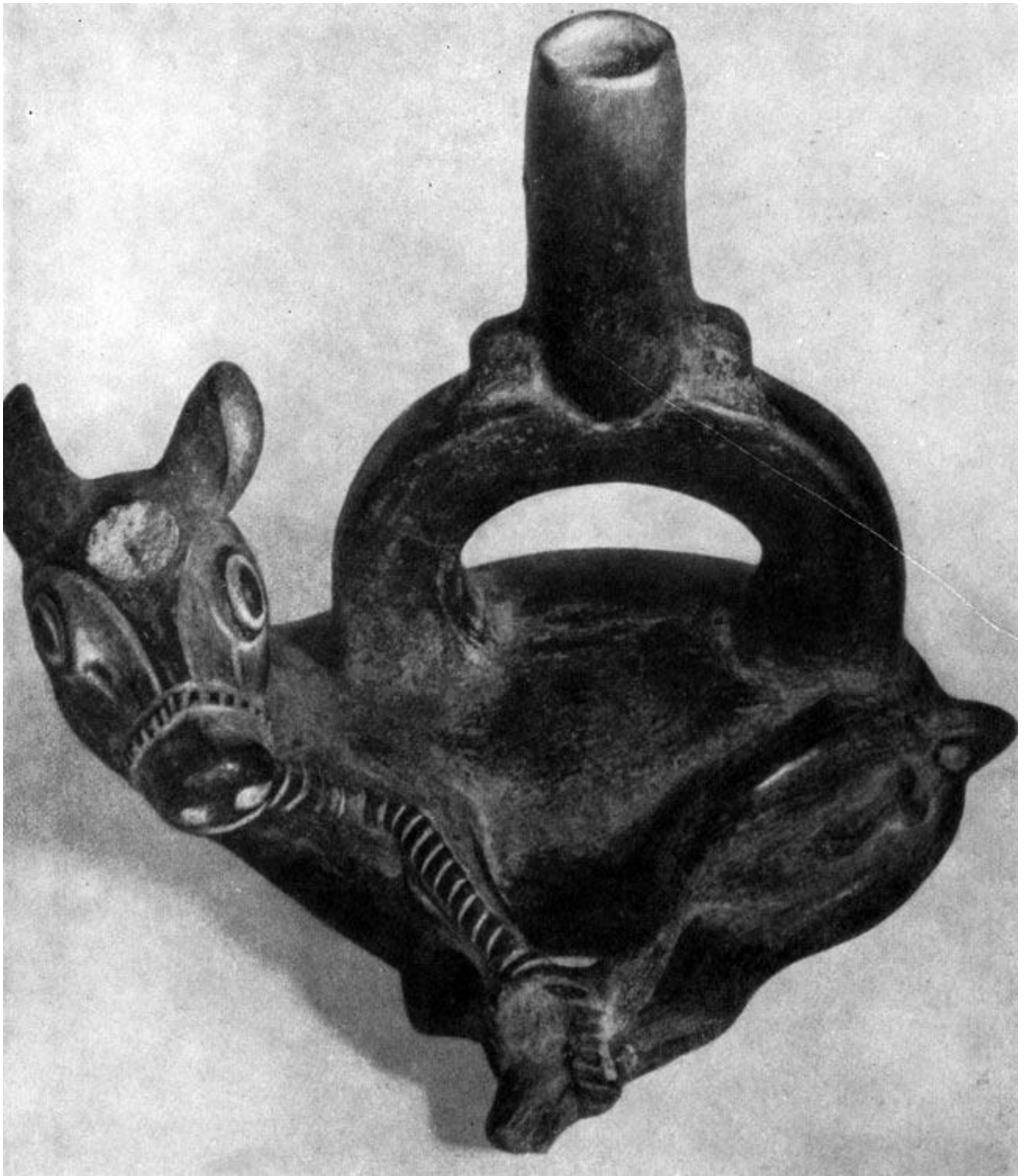
352. Сосуд в виде человеческой головы. Перу. Мочика. Глина. Чикаго, собрание Гаф-рон.



353. Сосуд в виде животного. Перу. Глина.



354. Ткань. Перу. Нью-Йорк, Бруклинский музей.

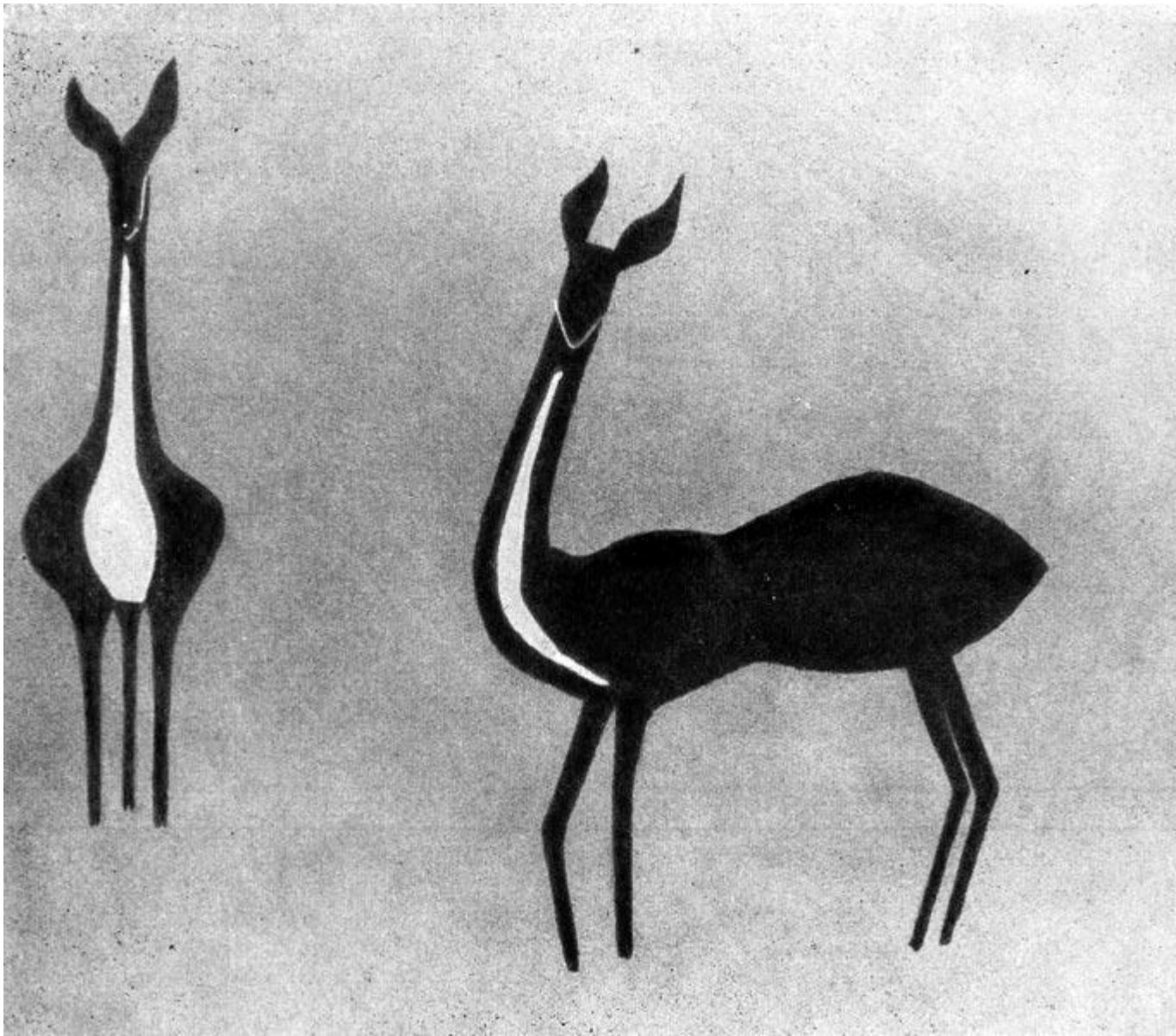


355. Сосуд в виде связанной ламы. Перу. Глина. Базель, Музей народоведения.

Искусство Тропической и Южной Африки.



356 а. Мужчина и женщина. Наскальная живопись в Тассили. Сафар, Сахара.



356 6. Антилопы. Наскальная живопись бушменов. Юго-западная Африка, Брандберг.



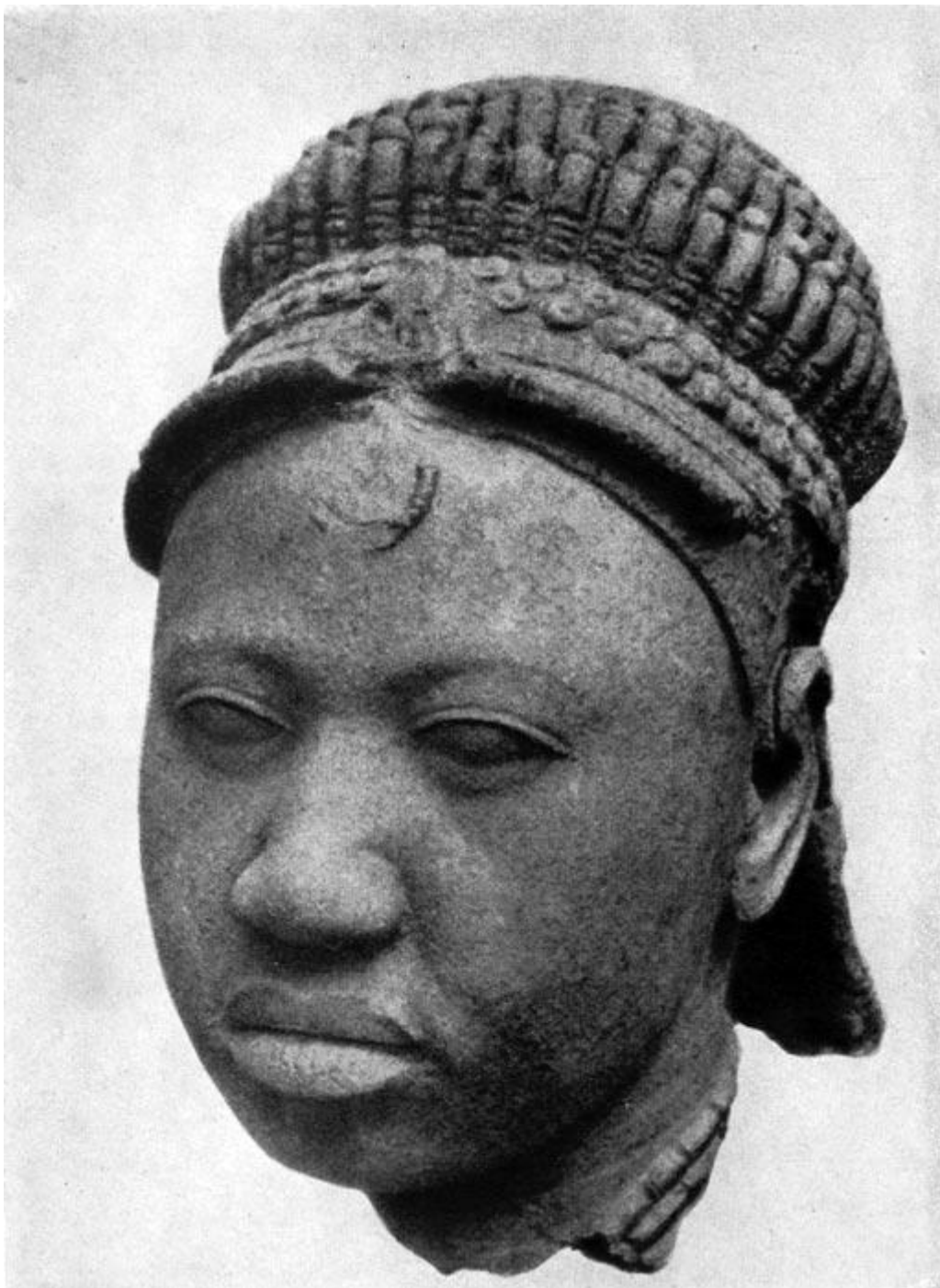
357. Богиня с рогами, или «Белая дама». Наскальная живопись в Тассили. Ауангет, Сахара.



358. Изображение охоты. Наскальная живопись бушменов. Юго-Западная Африка, Брандберг.



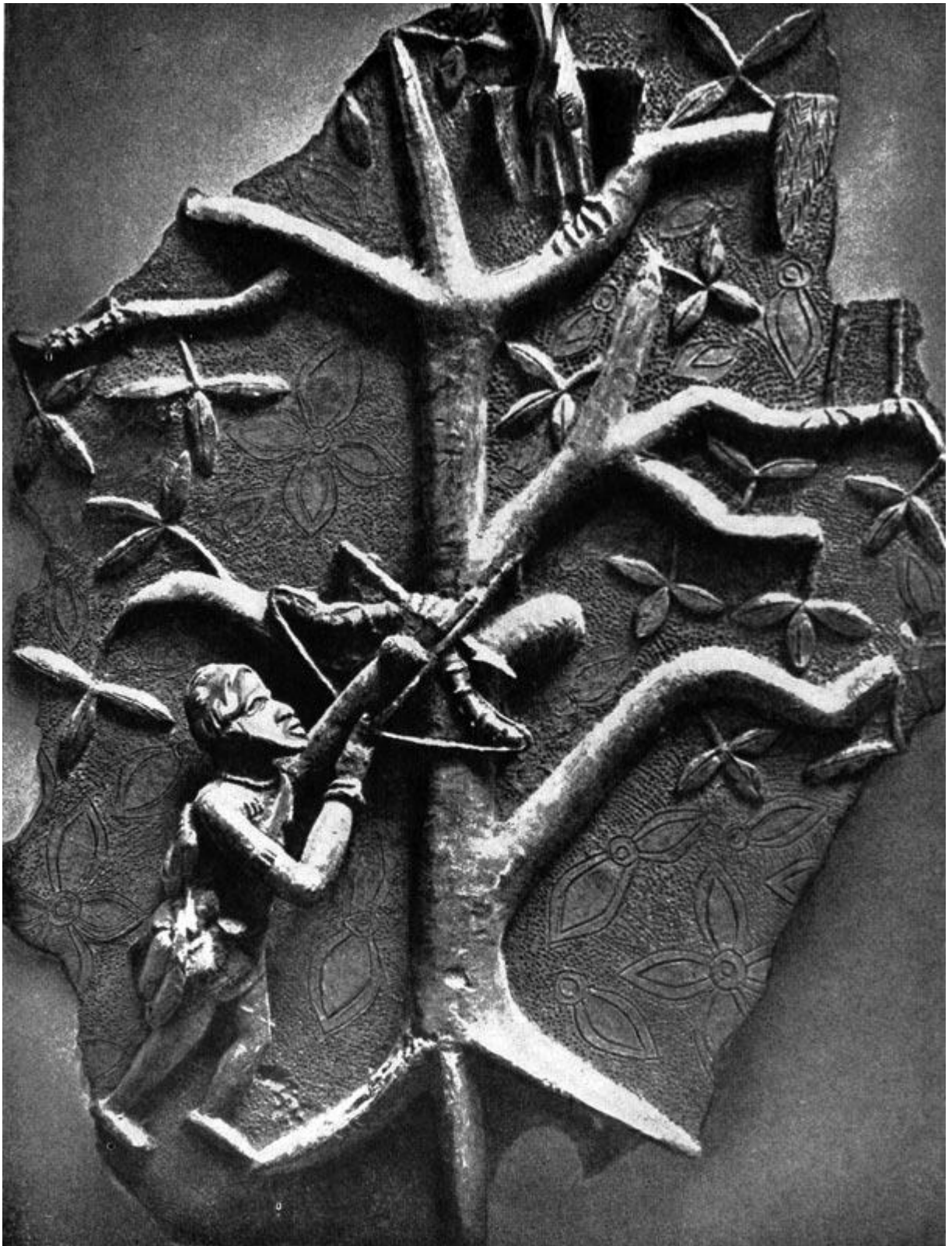
359 а. Мужская статуэтка. Культура Сао. Южная Африка. Терракота.



359 б. Женская голова из Ифе. Нигерия. Терракота.



360. Голова бога моря Олокуна из Ифе. Нигерия. Бронза. Лондон, Британский музей.



361. Охотник с луком. Рельеф из Бенина. Нигерия. Бронза. Был в собрании Музея народоведения, Берлин.



362. Голова воина. Фрагмент рельефа из Бенина. Нигерия. Бронза. Париж, Музей Человека.



363. Жертвоприношение. Рельеф из Бенина. Нигерия. Бронза. Лондон. Британский музей.



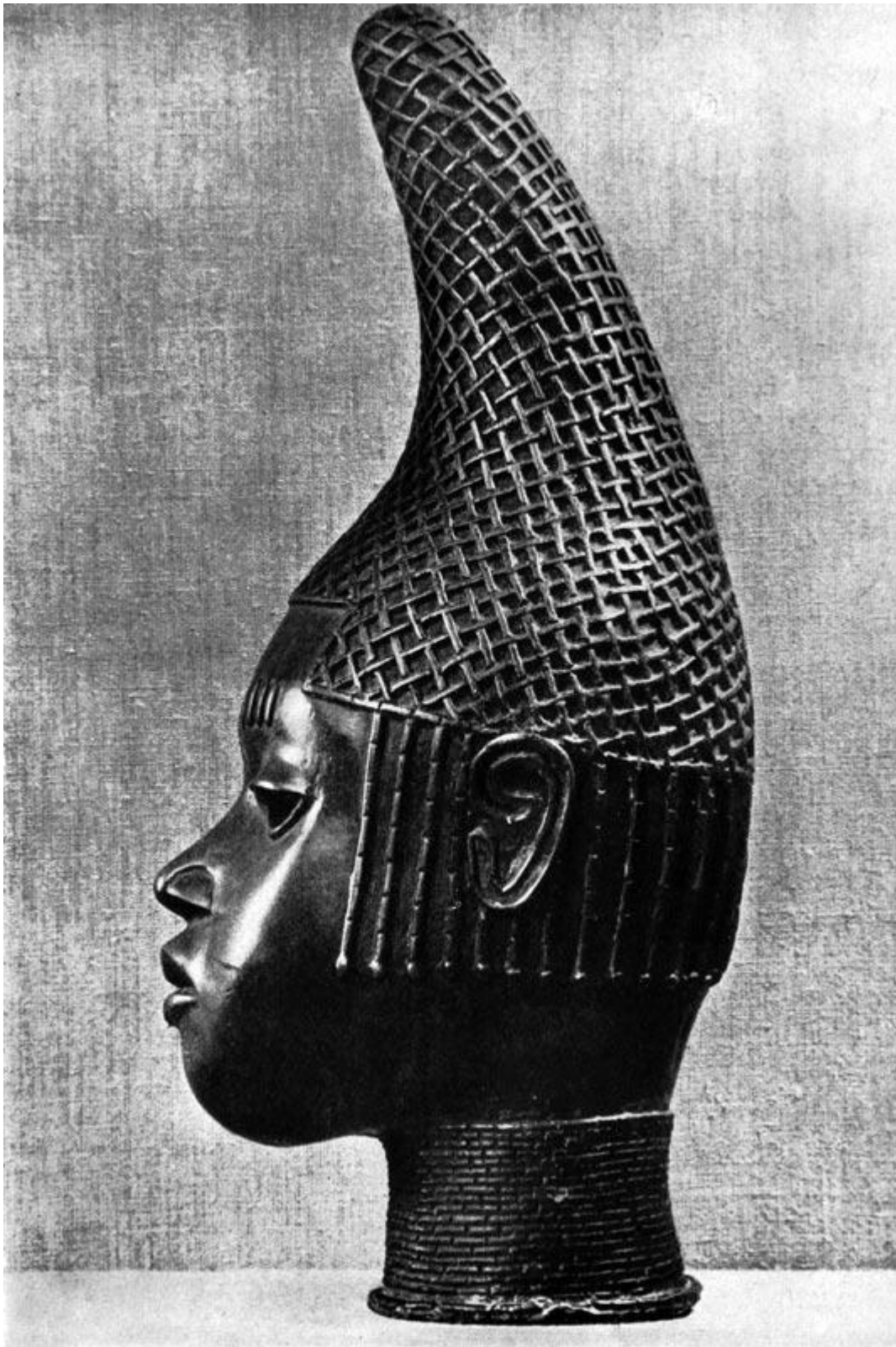
364. Царь Бенина (Обба) в полном облачении, поддерживаемый придворными. Бенин, Нигерия. Бронза. Был в собрании Музея народоведения, Берлин.



365. Голова царицы из Бенина. Нигерия. Бронза. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.



366. Музыкант. Статуэтка из Бенина. Нигерия. Бронза. Лондон, Британский музей.



367. Голова женщины из Бенина. Нигерия. Бронза. Лондон, Британский музей.



368. Ритуальная маска. Бена-Лулуа, Конго. Дерево. Лейпциг, Музей народоведения.



369. Человеческая фигура с чашей в руках. Конго. Дерево. Брюссель, Музей Конго.

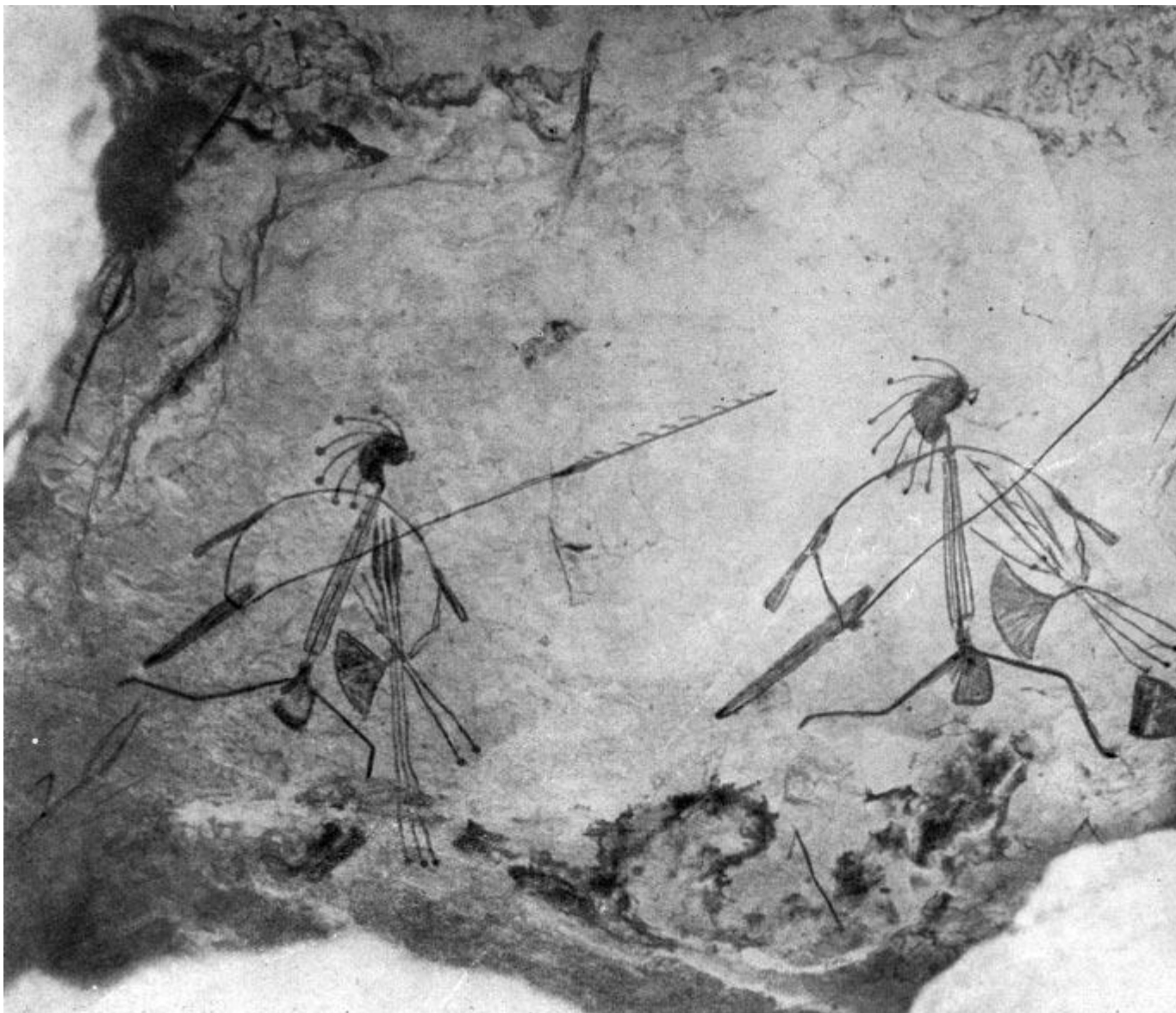


370. Резной табурет в виде женской фигуры. Уруа, Балуба, Конго. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.

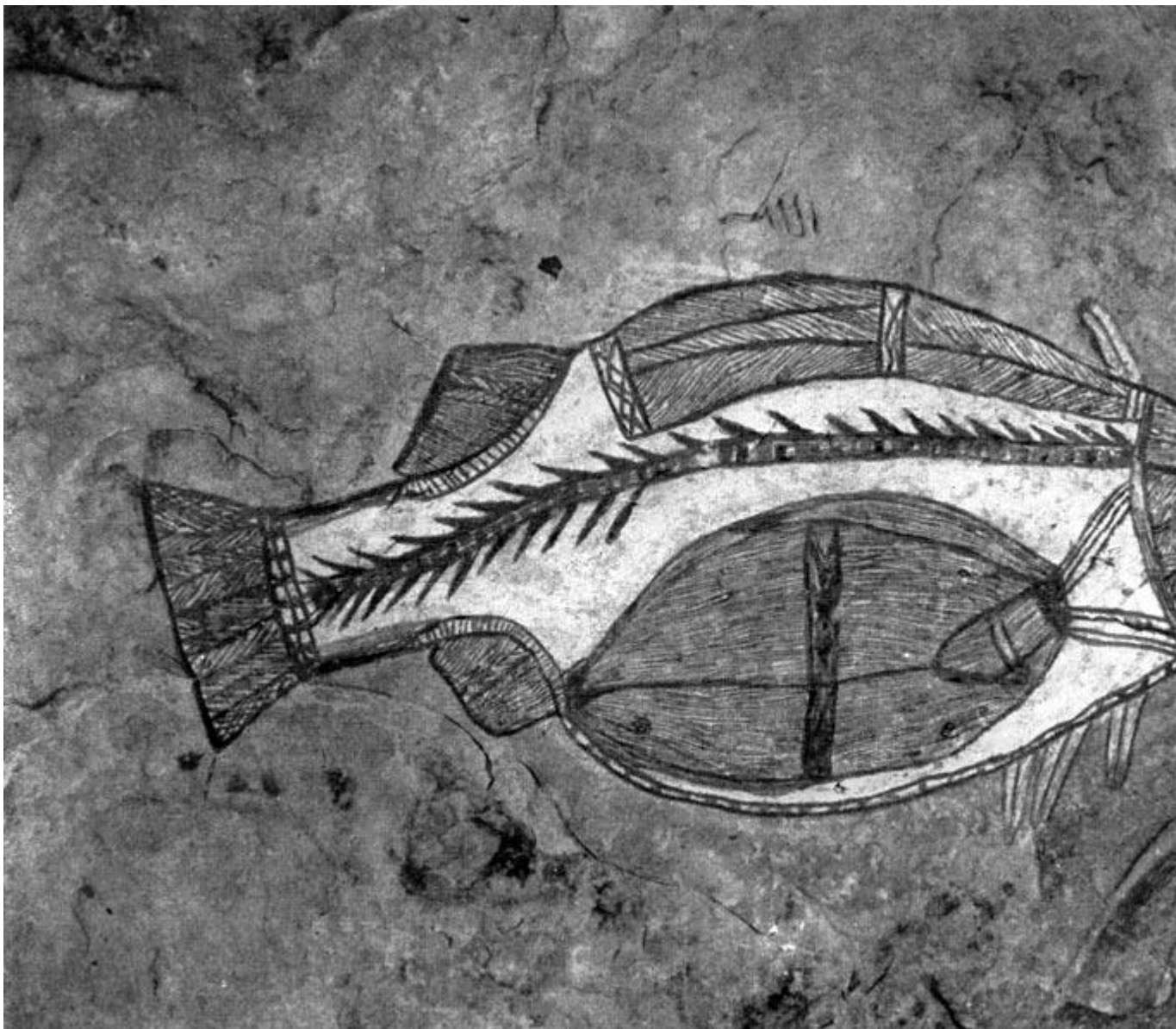


371. Резная фигура предка. Бена-Лулуа, Конго. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.

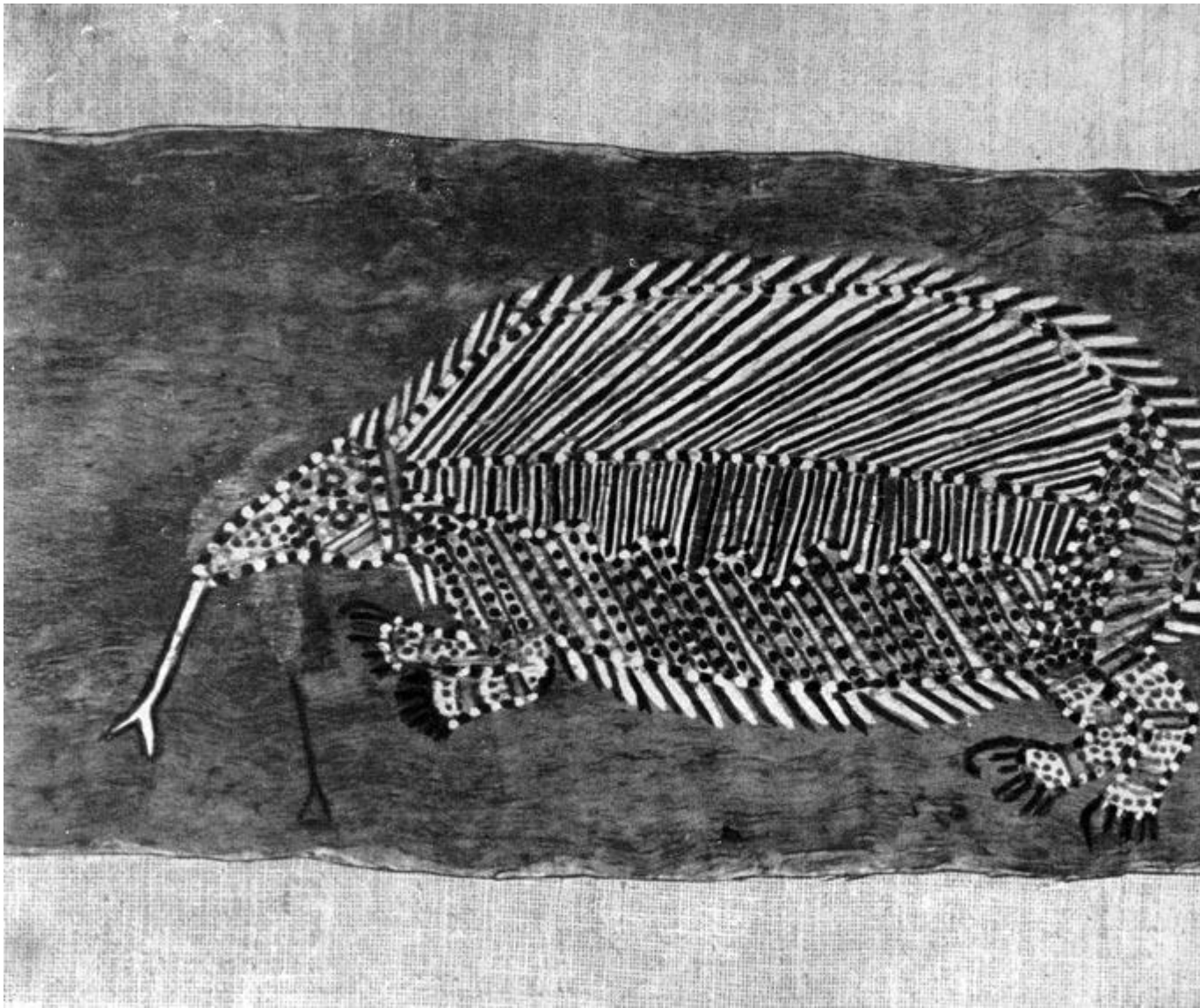
Искусство Австралии и Океании.



372. Бегущие фигуры. Наскальная живопись. Австралия, полуостров Арnhemленд.



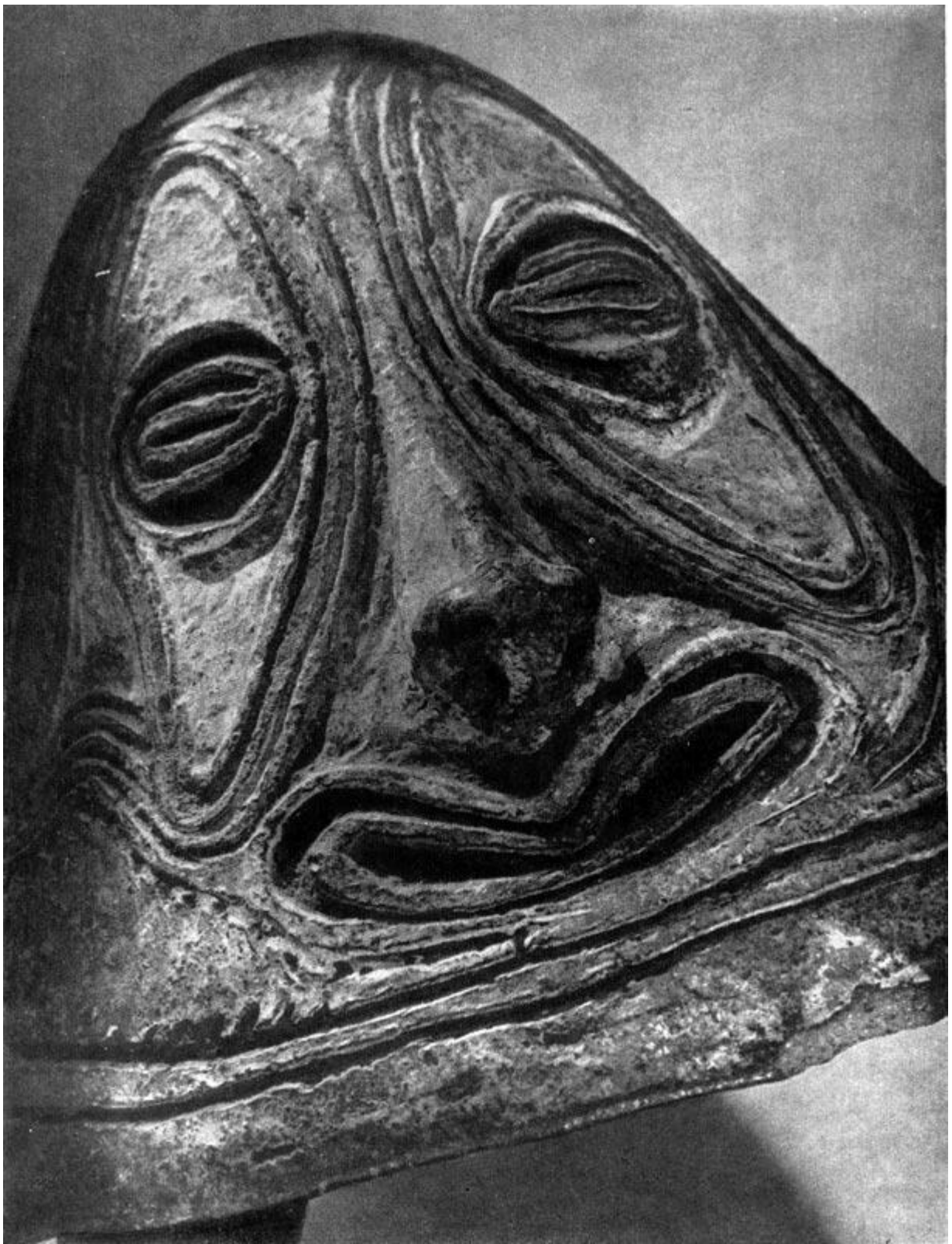
373. Изображение рыбы в стиле «рентгеновских снимков». Австралия, полуостров Арnhemленд.



374. Изображение животного. Живопись на коре. Австралия, полуостров Арnhemленд.



375. Изображение животного мира. Живопись на коре. Австралия, полуостров Арнхемленд.



376. Сосуд в виде головы. Новая Гвинея. Прага, Этнографический музей им. Напрстка.



377. Крючок в виде мужской фигуры. Новая Гвинея. Чехословакия, частное собрание.



378. Маланган. Резное деревянное украшение Меланезия, остров Новая Ирландия. Прага, Этнографический музей им. Напрстка.



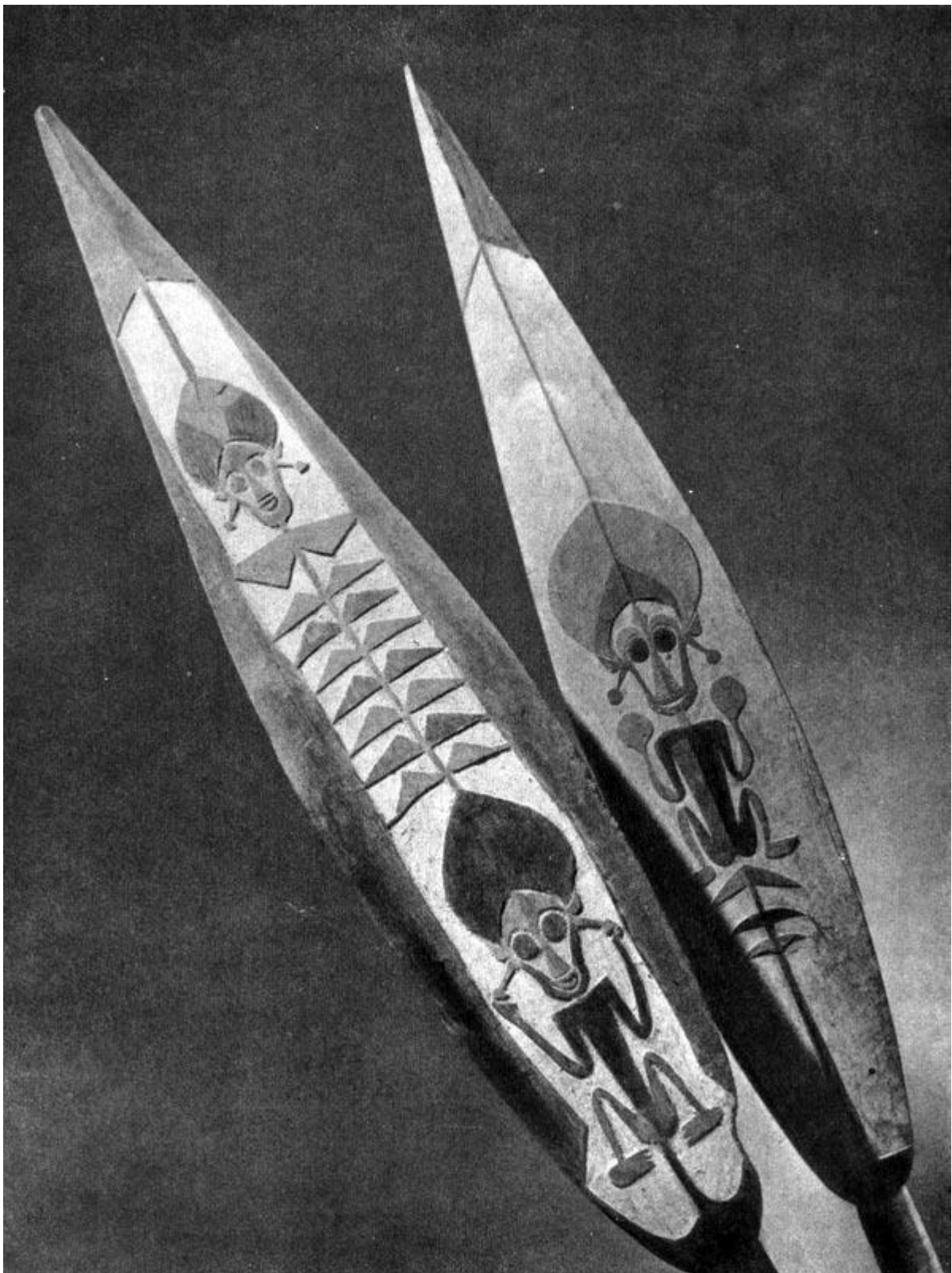
379 а. Маска. Меланезия, остров Новая Ирландия. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.



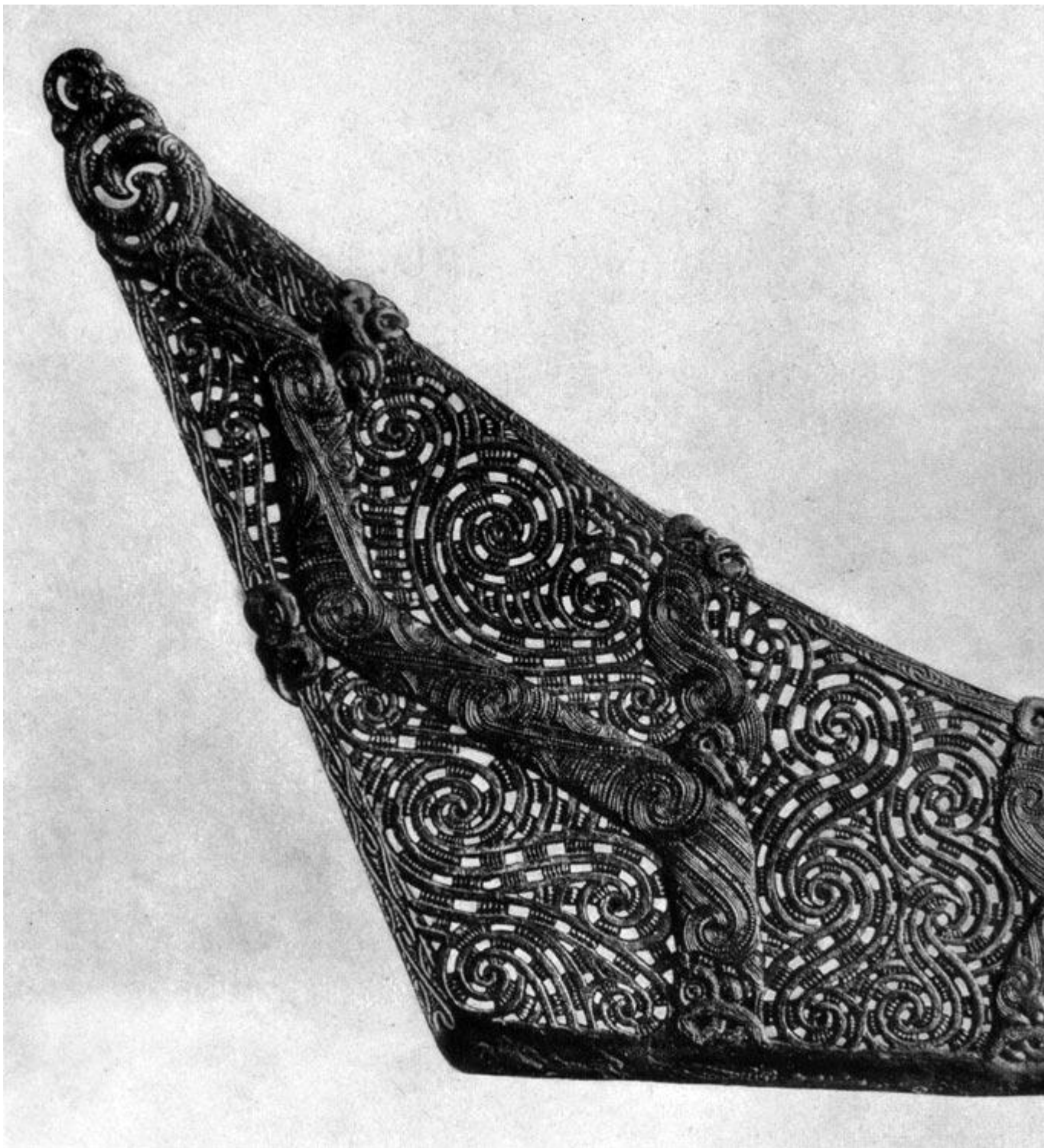
379 б. Маланган. Меланезия, остров Новая Ирландия. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.



380. Весло. Фрагмент. Меланезия, Соломоновы острова. См. илл. 381.



381. Весла. Меланезия, Соломоновы острова. Раскрашенное дерево. Прага, Этнографический музей им. Напрстка.



382. Нос военной лодки. Полинезия, Новая Зеландия. Резьба по дереву. Окленд, Музей.



383. Резная доска с изображением предка. Архитектурная деталь. Полинезия, Новая Зеландия. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.



384. Колоссальные каменные изваяния острова Пасхи. Полинезия.

Указатель.

Список цветных таблиц.

Стр.

24—25. Яхья ибн Махмуд. Сцена в мечети. Миниатюра из рукописи «Макамы» ал-Харири. 1237 г. Париж, Национальная библиотека.

88—89. Фаянсовый кувшин из Рея с изображением всадников. 13 в. Нью-Йорк, частное собрание.

96—97. Шелковая ткань с изображением Искандера, поражающего дракона. Фрагмент. 16 в. Москва, Государственная Оружейная палата.

100—101. Ковер с изображением охоты. Фрагмент. 1522 г. Милан, Музей Польди Пеццели.

120—121. Охота. Миниатюра из рукописи «Золотая цепь» Джамии. Около 1540 г. Ленинград, Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

136—137. Арфистка. Фрагмент стенной росписи из зала жилого дома в Пянджикенте. 7—8 вв. Пянджикент, Историко-краеведческий музей.

160—161. Маджнун и Лейла в пустыне. Миниатюра из рукописи Хосроу Дехлеви. Конец 15—начало 16 в. Ленинград, Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

164—165. Камаладдин Бехзад. Портрет Шейбани-хана. Миниатюра. Около 1507 г. США, частное собрание.

216—217. Падишах Акбар на слоне. Миниатюра из рукописи. «Акбар-наме». Конец 16 в. Лондон, собрание Честер Витти.

232—233. Жанровая сцена. Миниатюра школы Басоли. Конец 17 в. Лондон, музей Виктории и Альберта.

352—353. Хань Хуан. Сад литературы. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 8 в. Пекин, Музей Гугун.

360—361. Трясогузка на увядшем листе лотоса. Лист из альбома. Живопись на шелке. Конец 12 — начало 13 в. Пекин, Музей Гугун.

368—369. Ся Гуи. Горные вершины вдали. Лист из альбома. Живопись на шелке. Конец 12 — начало 13 в. Пекин, Музей Гугун.

376—377. Возвращение пастуха. Лист из альбома. Живопись на шелке. 11—12 вв. Пекин, Музей Гугун.

400—401. Портрет жены сановника со служанкой. Свиток. Живопись на шелке. 16 в. Москва, Государственный музей восточных культур.

456—457. Фу дзивара Такайоси. Иллюстрация к произведению Мурасаки Си-кибу «Гэндзи-моноготари» («Повесть о Гэндзи»). Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. 1-я половина 12 в. Япония, частное собрание.

480—481. Воин. Фрагмент росписи храма в Бонампаке. 2-я половина 8 в.

На суперобложке: Гюльнар из окна дворца видит подъезжающего Ардашира. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. Около 1430 г. Тегеран, собрание Голестанского дворца.

Иллюстрации в тексте.

Стр.

16. Мечеть Омейядов в Дамаске. 705—715 гг. План. Реконструкция (по К. Кресуэллу).

18. Мечеть Скалы в Иерусалиме. 687—691 гг. Аксонометрия.

19. Замок Каср ал-Хайр (западный). 8 в. План. Реконструкция (по Д. Шлемберже).

30. Мечеть Ибн Тулуна в Каире. 876—879 гг. План.

31. Мечеть ал-Аэхар в Каире. 970—972 гг. Разрез.

34. Мечеть султана Хасана в Каире. 1356—1363 гг. План.

37. Мечеть султана Баркука близ Каира. Начало 15 в. Разрез.

44. Рабат — укрепление в Сусе. 8 в. Реконструкция.

45. Мечеть Омейядов в Кордове. Основана к 785 г. Расширилась и достраивалась - в 9—10 вв. План: 1. первоначальное здание; 2. расширение в 848 г.; 3. — в 961 г.; 4. — в 987 г.

46. Мечеть Хасана в Рабате. 12 в. План.

47. Медресе Бу Ананиа в Фесе. Середина 14 в. План. 50. Дворец Альгамбра в Гранаде. 13—14 вв. План. 57. Мухаммед. Медресе Сырчалы в Конье. 1242 г. План.

57. Индже Минар в Конье. 1252 г. План.

58. Ильяс-Али. Йешиль-Джами в Брусе. 1423 г. Разрез.

59. Ильяс-Али. Йешиль-Джами в Брусе. План.

60. Хаиреддин. Мечеть султана Баязида II в Стамбуле. 1500—1506 гг. План.

61. Хаиреддин. Мечеть султана Баязида II в Стамбуле. Разрез.

62. Синаи. Мечеть Селимие в Эдирне(Адрианополь). Между 1566—1574 гг. Разрез.
63. Синаи. Мечеть Селимие в Эдирне (Адрианополь). План.
78. Соборная мечеть в Исфахане 11—16 вв. Основана в 9 в. Перестраивалась в 11, 14, 16 вв. План.
79. «Святылище» соборной мечети в Исфахане. 11 в. Разрез.
80. Башня Кабуса близ Горгана. 1006—1007 гг. План.
83. Ходжи Алишах. Мавзолей хана Олджейту в Султании. Между 1307—1313 гг. Разрез.
84. Ходжи Алишах. Мавзолей хана Олджейту в Султании. План.
94. Шахская мечеть в Исфахане. Начало 17 в. План.
95. Караван-сарай Амип-Абад на дороге из Исфахана в Шираз. План.
108. Храм в селении Лякит. 6 в. План.
109. Баиловские камни в Баку. Фрагмент скульптурного фриза. 1234—1235 гг.
110. Фрагмент орнамента мавзолея Моминехатун в Нахичевани. 1186 г.
111. Ни матулла. Голубая мечеть в Тебризе. 1465 г. План.
112. Дворец Ширваншахов в Баку. 15 в.Общий вид ансамбля.
113. Али. Усыпальница Ширваншахов в Баку. 1435 г. Разрез.
113. Али. Усыпальница Ширваншахов в Баку.План.
114. Диванхапе в Баку. Конец 15 в. План.
115. Диванхане в Баку. Фрагмент орнамента. Конец 15 в.
117. Культовый комплекс в Ардебиле. 16— 17 вв. План.
130. Фрагмент деревянной скульптуры из Пянджикента. 7—8 вв.
131. Якке-парсан в Хорезме. 6—7 вв. Реконструкция.
132. Кырк-кыз, караван-сарай в древнем Термезе. 8—9 вв. План.
133. Мавзолей Саманидов в Бухаре. 9—10 вв.План и разрез.
134. Мавзолей султана Санджара в старом Мерве. Середина 12 в. Разрез.
138. Мавзолей Тюрабек-ханым в Куния-Ургенче, 14 в. План.
139. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде. 14—15 вв. План.

140. Мечеть Биби-ханым в Самарканде. 1399—1404 гг. План. Реконструкция (по Ш. Ратия).
142. Гур-Эмир в Самарканде. Начало 15 в. Разрез.
143. Гур-Эмир в Самарканде. План ансамбля.
145. Мечеть Калян и медресе Мир-и Араб в Бухаре. 16 в. Разрез.
146. Медресе Мир-и Араб в Бухаре. 1530—1536 гг. Главный фасад.
148. Ансамбль площади Регистан в Самарканде. 15—17 вв. План.
151. Гели туркменских ковров.
162. Мавзолей Гаухар-Шад близ Герата. 1-я половина 15 в. План.
184. Пещерный храм на острове Элефанта. 8 в. План.
189. Храм Кайласанатха в Элуре. 8 в. План.
201. Храм Лингараджа в Бхубанесваре. Около 1000 г. Разрез и план.
204. Храм Кандарья Махадева в Кхажурахо. 10—11 вв. План.
219. Мечеть в Гульбарге. 1367 г. План.
226. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1632—1650 гг. Разрез.
227. Мавзолей Тадж-Махал в Агре, План ансамбля.
229. Мавзолей Мухаммеда Адиль-шаха в Биджапуре. Середина 17 в. Аксонометрия.
230. Храмовый ансамбль в Мадуре. 17—18 вв. План. 256. Культовые сооружения в Полоннаруве. План. 1. Вата-да-ге; 2. Храм Тупарама; 3. Сат Махал Посада. 267. Чанди Севу. Начало 9 в. План.
269. Боробудур. 2-я половина 8—начало 9 в. Разрез.
270. Боробудур. План.
284. Храм Ананды в Пагане. Конец 11 в. План.
295. Ангкор Ват. 12 в. План.
298. Храм Байон. 12—13 вв. План.
337. Храм Фогуан в горах Утайшань. Провинция Шаньси. 857 г. Разрез и фасад.
340. Деревянные шкафы в форме архитектурных сооружений в интерьере храма Хуаяньсы в городе Датун. 1038 г.

381. Сосуд танского периода. 7—10 вв.

381. Сосуд танского периода. 7—10 вв.

381. Сосуд танского периода. 7—10 вв.

390. План города Пекина. 1. Внутренний город. 2. Внешний город. 3. Императорский город. 4. «Запретный город» — императорский дворец. 5. Холмы Цзипь-шань. 6. Озеро Бэйхай. 7. Белая пагода. 8. Ворота Тяньаньмынь. 9. Ворота Цянь-мынь. 10. Храм неба. 11. Храм земледелия. 12. Монастырь Юнхэгун. 13. Колокольная башня. 14. Барабанная башня. 15. Ворота Сичжимынь.

392. Дворцовая постройка средневекового Пекина.

392. Дворцовая постройка средневекового Пекина.

393. Дворцовая постройка средневекового Пекина.

394. «Запретный город» — императорский дворец в Пекине. 15—17 вв. Неоднократно перестраивался. План центральной части. 1. Ворота Тайхэмынь. 2. Здание Тайхэдянь. 3. Здание Чхунхэдянь. 4. Здание Баохэдянь.

495. Доугун. Деревянный кронштейн. Схема.

396. Храм неба в Пекине. Основан в 1420 г. Восстановлен в 1896 г. План.

410. Сосуд Минского периода. 14—17 вв.

410. Сосуд Минского периода. 14—17 вв.

427. Монгольский тип храмовой постройки.

427. Монголо-китайский тип храмовой- постройки.

427. Тибето-монгольский тип храмовой постройки.

432. Усыпальница Санъён-чон в Когурё. 6 в. Разрез.

434. Храм Соккул-ам близ Кёнчжу. 752 г. Разрез.

443. Кондо — главный храм монастыря Хорюд-зи близ Пара. Около 607 г. Разрез.

445. Тины деревянных кронштейнов (токийо).

446. Восточная пагода Якусидзи в Пара. 7 в. Разрез.

449. Храм Феникса в ансамбле Бёдоин близ Киото. 10 в. Фасад.

487. Храм воинов в Чичен-Ица. План.

492. Комплекс в Чан-Чане. План.

495. Роспись на сосуде, Перу, Мочика,

519. Рисунок на чуринге.

Список карт.

Стр.

12. Аравия, Сирия, Ирак, Египет.

42. Северная Африка и Испания.

56. Турция.

76. Иран.

106. Азербайджан. 128. Средняя Азия. 158. Афганистан. 174. Индия. 244. Непал. 254. Цейлон. 264. Остров Ява. 282. Бирма.

290. Камбоджа.

304. Вьетнам.

310. Лаос.

314. Таиланд.

320. Китай.

426. Монголия.

430. Корея.

440. Япония.

476. Древняя Америка.

498. Африка.

516. Австралия и Океания.

Искусство Северной Африки и Мавританской Испании

- 20. Городские ворота города Рабата. 12—13 вв.
- 21 а. Мечеть Сиди-Укба в Кайруане. Основана в конце 7 в. Перестраивалась в основном в 9 в. Общий вид. Аэрофотосъемка.
- 21 б. Мечеть Сиди-Укба в Кайруане. Аркада юго-восточной стороны двора.
- 22—23. Мечеть Омейядов в Кордове. Основана в 785 г. Расширялась и достраивалась в 9 и 10 вв. Внутренний вид.
- 24. Купол мечети в Таза. Возведен в 1294 г. Декоративная резьба.
- 25. Д ж е б е р. Минарет мечети в Севилье. В 16 в. надстроен и превращен в колокольню собора в Севилье (так называемая Ла Хиральда).
- 26. Мечеть Кутубийя в Марракеше. Основана в 12 в. Внутренний вид.
- 27. Мраморная капитель во дворе медресе Аттарин в Фесе. 1325 г.
- 28. Дворец Альгамба в Гранаде. 14—15 вв. Миртовый двор.
- 29. Дворец Альгамбра в Гранаде. Львиный двор.
- 30. Альгамбрская ваза (ваза Форту ни). 14 в. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
- 31. Мавританская ткань. Фрагмент. 12 в. Париж. Музей Ключи.

Искусство Турции

- 32. Медресе Индже Минар в Конье. Портал. 1252 г.
- 33. Мечеть Сахиб-ата в Конье. 1258 г. Фасад.
- 34. С и н а н. Мечеть Селимие в Эдирне (Адрианополь). Между 1566—1574 гг.
- 35 а. С и н а н. Мечеть Шэх-заде в Стамбуле. 1543—1548 гг. Внутренний вид.
- 35 б. С и н а н. Мечеть Сулеймание в Стамбуле. 1549—1557 гг. Вид с юго-востока.
- 36. Синаи. Мечеть Сулеймание в Стамбуле. Внутренний вид.
- 37. М е х м е д А г а. Мечеть Ахмедие в Стамбуле. 1609—1614 гг. Вид с востока.

38. Фаянсовое блюдо с росписью. 16—17 вв. Париж, частное собрание. :i9. Переправа через реку Драву. Миниатюра из рукописи «История султана Сулеймана». 1579 г. Лондон, собрание Честер-Битти.

Искусство Ирана

40. Резьба по стуку на софите арки мечети в Наине. 960 г. Фрагмент.

41. Башня Кабуса близ Горгана. 1006—1007 гг.

42. Мечеть в Ардестане. 1055—1058 гг. Внутренний вид.

43. Люстровые изразцы из Кашана. Некоторые изразцы датированы 1267 г. Париж, Лувр.

44. Мавзолей в Бестаме. Конец 13 — начало 14 в.

45. Ходжи Алишах. Мавзолей хана Олджейту в Султании. Между 1307 и 1313 гг. Общий вид.

46. К а в а м а д д и н. Мечеть Гаухар-Шад в Мешхеде. Фрагмент. 1405—1417 гг.

47. Пейзаж. Миниатюра из рукописи «Антология персидской поэзии». 1398 г. Стамбул, Музей турецкой и исламской культуры.

48. Единоборство Хосрова со львом. Миниатюра из рукописи «Антология персидской поэзии». 1410 г.

49. Бахрам Гур и Азаде. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. Около 1425 г. Оксфорд, Бодлеянская библиотека.

50. Джунаид Султан и. Поединок. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Хаджу Кер-мани. 1396 г. Лондон, Британский музей.

51. Люстровый кувшин из Кашана. 13 в.

52а. Люстровое блюдо из Рея с изображением сцены из поэмы «Хосров и Ширин» Ни-Эами 1210 г. Лондон, собрание Эморо-пулос.

52б. Шелковая ткань с изображением слонов. Фрагмент. 2-я половина 10 в. Париж, Лувр.

53. Люстровый кувшин. 14 в. Лондон, частное собрание.

54. Мечеть Лутфаллы в Исфахане. Начало 17 в. Купол большого зала.

55. Соборная мечеть в Исфахане. Основана в 9 в. Перестраивалась в 11, 14, 16 вв. Двор.

56. Шахская мечеть в Исфахане. Внутренний вид.

57. Шахская мечеть в Исфахане. Начало 17 в. Вид с востока.

58. Дворец Аликапу в Исфахане. Начало 17 в.

59. Реза Аббаси. Старик. Миниатюра. 1614 г. Москва, Государственный музей восточных культур. 60. Шелковая ткань. Фрагмент. 17 в. Нью-Йорк, Метрополитен-музей. 61. Ковер с изображением охоты. Фрагмент. 1522 г. Милан, Музей Польди Пеццолли.

Искусство Азербайджана.

62. Аджеми ибн Абу Бекр. Фрагмент фриза мавзолея Момине-хатуи в Нахичевани. См. илл. 63.

63. Аджеми ибн Абу Бекр. Мавзолей Момине-хатун в Нахичевани. 1186 г.

64. Мавзолей близ селения Джуга. Конец 12 в.—13 в.

65. Абдал-Меджид ибн Мисуд. Замок в селении Мардакян. 1232 г.

66. Мавзолей в селении Карабаглар. 30-е гг. 14 в. Вид с юго-запада.

67 а. Монгольские воины. Миниатюра из «Сборника летописей» Рашидаддина. 13)4 г. Лондон, Королевское азиатское общество.

67 б. Пленный парфянский царь Ардаван перед сасанидским царем Ардаширом. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1330—1340 гг. Париж, собрание Вевер.

68. Дворец Ширваншахов в Баку. 15 в. Общий вид ансамбля с запада.

69. Диванхана дворца Ширваншахов в Баку. Конец 15 в. Вид с северо-запада.

70. Диванхана дворца Ширваншахов в Баку. Портал.

71. Султан Мухаммед. Хосров восхищен красотой купающейся Ширин. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1539—1543 гг. Лондон, Британский музей.

72. Мир Сейид Али. Маджнун перед шатром Лейлы. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1539—1543 гг. Лондон, Британский музей.

73. Султан Мухаммед. Попойка. Миниатюра из рукописи «Диван» Хафиза. 1-я половина 16 в. Париж, собрание Картье.

74. Султан Мухаммед. Юноша с книгой. Миниатюра. 1-я половина 16 в. Ленинград, Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Муракка № 489.

75. Ковер карабахский. Фрагмент. 18 в. Москва, Государственный музей восточных культур.

Искусство Средней Азии.

- 76 а. Стенная роспись из дворца в Варахше. 7—8 вв. Фрагмент. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
- 76 б. Глиняный кувшин с росписью. 10 в. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
77. Мавзолей Саманидов в Бухаре. 9—10 вв. Общий вид.
78. Мечеть Магок-и Аттари в Бухаре. Фрагмент портала. 12 в.
79. Минарет Калян в Бухаре. Фрагмент. 1127г.
80. Али ибн Мухаммед. Минарет в Джар-Кургане. Начало 12 в.
81. Мавзолей султана Санджара в старом Мерве. Середина 12 в. Вид с юго-востока.
82. Мавзолей Шади Мульк-ака.. 1372 г. Фрагмент портала. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.
83. Мавзолей Тюрабек-ханым в Куля-Ургенче. 14 в. Мозаика купола.
- 84 а. Мавзолеи Шах-и Зинда в Самарканде. 14—1-я половина 15 в. Общий вид ансамбля с запада.
- 84 б. Надгробие Кусамы ибн Аббаса. 14 в. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.
85. Мавзолей Казы-заде Руми. Начало 15 в. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.
86. Группа мавзолеев конца 14 в. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.
87. Мечеть Биби-ханым в Самарканде. 1399—1404 гг. Главное здание.
88. Медресе Улугбека в Самарканде. Окончено в 1420 г. Фрагмент мозаичного панно.
89. Мечеть Биби-ханым в Самарканде. 1399—1404 гг. Фрагмент главного здания.
90. Мавзолей Гур-Эмир в Самарканде. Начало 15 в. Вид с северо-востока.
91. Резная дверь из мавзолея Гур-Эмир в Самарканде. Начало 15 в. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
- 92 а. Мечеть Калян в Бухаре. Начало 16 в. Двор.
- 92 б. Базарный купол Таки-Заргаран в Бухаре. 16 в.
93. Медресе Мир-и Араб в Бухаре. 1530—1536 гг. Сводчатая конструкция.
94. Медресе Шир-дор в Самарканде. 1619—1636 гг. Фасад.

95. Медресе Шир-дор в Самарканде. Двор.

96 а. Хива. Общий вид города от ворот Таш-Дарваза.

96 б. Мухаммед Мурад Самарканд и. Сыновья Феридуна сватаются к дочерям йеменского царя. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1556 г. Ташкент, Институт востоковедения Академии наук Узбекской ССР.

97. Площадь и ансамбль Регистан в Самарканде. 15—17 вв. Вид с юго-запада.

Искусство Афганистана

98. Минарет близ селения Джам. Конец 12— начало 13 в.

99. Башня султана Масуда III близ Газпи. Начало 12 в.

100. Мечеть Абу Наср Парса в Балхе. 2-я половина 15 в.

101. Битва. Миниатюра из рукописи «Шахнаме» Фирдоуси. 1430 г. Тегеран, собрание Голестанского дворца.

102. Камаладдин Бехзад. Портрет Султан Хусейна. Миниатюра. Конец 15 в. Стокгольм, собрание Ф. Р. Мартина.

103. Камаладдин Бехзад. Царь Дарий и пастухи. Миниатюра из рукописи «Бустан» Сзади. 1488 г. Каир, Египетская национальная библиотека.

104. Касем Али. Миниатюра к поэме «Юсуф и Зулейка» из рукописи «Хамсе» Джамии. Конец 15 в. Лондон, Британский музей.

105 а. Бронзовый котелок из Герата, инкрустированный серебром и медью. 1163 г. Ленинград, Государственный Эрмитаж.

105 б. Бронзовый котелок из Герата, инкрустированный серебром и медью. Фрагмент. Ленинград, Государственный Эрмитаж. См. илл. 105 а.

Искусство Индии

106. Парвати. Фрагмент рельефа «Свадьба Шивы и Парвати». Пещерный храм на острове Элефанта. 8 в.

107. Пещерный храм Рамешвара в Элуре. Фрагмент фасада. 8 в. Левая часть.

108. Пещерный храм на острове Элефанта. Скульптура интерьера. 8 в.

109. Трехликий Шива. Скульптура интерьера пещерного храма на острове Элефанта. 8 в.
110. Трехликий Шива. Скульптура интерьера пещерного храма на острове Элефанта. Фрагмент. См. илл. 109.
111. Храм Кайласанатха в Элуре. 8 в.
- 112 а. Храм Кайласанатха в ЭлУРе- 8 в. Вид сверху.
- 112 б. Храм Кайлаеанатха в Элуре. Фрагмент.
113. Шива Трипураитака. Рельеф на наружной стене храма Кайласанатха в Элуре. 8 в.
114. Похищение Ситы. Рельеф храма Кайласа натха в Элуре. 8 в.
115. Храм Дхармараджаратха в Мамаллапураме. Начало 7 в.
116. Нисхождение Ганга. Фрагмент скального рельефа в Мамаллапураме, Начало 7 в. Средняя часть.
117. Нисхождение Ганга. Фрагмент скального рельефа в Мамаллапураме. Начало 7 в. Правая часть.
118. Семейство обезьян. Скульптура в Мамаллапураме. Начало 7 в.
119. Отдыхающие лани. Фрагмент скального рельефа в Мамаллапураме. Начало 7 в.
120. Прибрежный храм в Мамаллапураме. 700 г.
121. Большой храм Шивы в Танджуре. 1000 г.
122. Храм Парашурамешвара в Бхубаиесваре. Середина 8 в.
123. Храм Раджарани в Бхубанесваре. Шикхара. 11 в.
- 124—125. Храм Лингараджа в Бхубанесваре. Около 1000 г. Общий вид.
126. Женщина, пишущая письмо. Скульптура из храма в Бхубансваре. 10—11 вв. Калькутта. Индийский музей.
127. Храм Сурья в Конараке. 1240—1280 гг.
128. Скульптура террасы храма Сурья в Конараке. Фрагмент.
129. Скульптура террасы храма Сурья в Конараке.
130. Храм Кандарья Махадева в Кхаджурахо. Фрагмент. См. илл. 131.
131. Храм Кандарья Махадева в Кхаджурахо. 10—11 вв. Общий вид.
132. Женщина, играющая в мяч. Статуи храма Кандарья Махадева в Кхаджурахо.

133. Женские фигуры. Скульптура храма Кандарья Махадева в Кхаджурахо.
134. Женская фигура. Скульптура храма в Шрирангаме. 12 в.
135. Поцелуй. Фрагмент скульптуры храма Кандарья Махадева в Кхаджурахо.
- 136 а. Небесный музыкант. Скульптура из храма в Катъяваре. 10 в. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
- 136 б. Шива-Натараджа («Царь танца»). Бронза. 11—12 вв. Амстердам, Государственный музей.
137. Храм Хойшалешвара в Халебиде. Фрагмент стены. 1141—1182 гг.
138. Кутб-Минар в Дели. Окончен в 1231 г. Средняя часть.
139. Мечеть Куват ул-Ислам в Дели. Главная арка фасада. 1193—1200 гг.
- 140 а. Плафон джайнского храма Теджпала на горе Абу. 13 в.
- 140б. Мечеть в Ахмадабаде. 1424 г. Фасад.
141. Мавзолей Шер-шаха в Сасараме. 1540 г. Общий вид.
142. Буланд-Дарваза (Врата Великолепия) в Фатехпур-Сикри. 1602 г. Фасад.
- 143 а. Храм Шивы и Чидамбараме. 12—14 вв. Общий вид. 143 б. Мавзолей Итимад уд-Даула. 1622—1628 гг. Фасад.
144. Соборная мечеть в Дели. 1644—1658 гг. Общий вид.
145. Лахорские ворота Красного форта в Дели. 1645 г.
146. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1632—1650 гг. Общий вид.
147. Придворный с соколом. Миниатюра. Середина 17 в. Лондон, Библиотека индийского общества.
- 148 а. Группа слуг. Миниатюра из альбома Джехангира. 17 в. Лондон, собрание Честер Битти.
- 148 б. Уставший Акбар. Миниатюра из рукописи «Акбар-наме». Конец 16 в. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
149. Мансур. Зебра. Миниатюра. 1620 г. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
150. Хан Давран. Миниатюра из альбома Джехангира. 17 в. Лондон, собрание Честер Битти.
151. Женщина с цветами. Миниатюра. 18 в. Лондон. Музей Виктории и Альберта.

152. Возвращение Кришны со стадом. Миниатюра. Конец 18 — начало 19 в. Бостон, Музей изящных искусств.

153. Кашмирская шаль. Фрагмент. Шерсть. 18 в. Москва, Государственный музей восточных культур.

Искусство Камбоджи

182. Статуя Хари-Хара из храма Прасат Апдет. 8 в. Песчаник. Пном-Пень, Музей.

183. Женская фигура. Фрагмент скульптуры. 7 в. Песчаник. Париж, Музей Гимэ.

184. Ваконг. Башня. 9 в.

185. Портал «библиотеки» в Бантеай Срей. 967г.

186—187. Ангкор Ват. 12 в. Общий вид. Аэрофотосъемка.

188. Женская фигура. Фрагмент скульптуры. Песчаник. Середина 11 в. Сайгон, Музей.

189. Ангкор Ват. Фрагмент центральной башни.

190. Ангкор Ват. Портал.

191. Апсара. Скульптура в Бантеай Срей. Фрагмент. 10 в.

192. Апсара. Фрагмент рельефа Ангкор Вага.

193. Принцессы и апсары. Рельеф Ангкор Вага.

194. Фрагмент рельефа с изображением ада. Ангкор Ват.

195. Статуя (возможно, Джаявармана VII). Фрагмент. Серый песчаник. 12—13 вв. Пном-Пень, Музей.

196. «Слоновая терраса» в Ангкор Томе. Фрагмент рельефа. Конец 12 в.

197. «Ворота Победы». Ангкор Том. Конец 12 в.

198. Храм Байон. 12—13 вв. Вид сверху. 199. Храм Байон. Верхняя часть.

Искусство Вьетнама

200. Танцовщица. Скульптура из храма в Тра-Къё. 10 в. Туран, Музей.

201. Башня (калан) По Клаунг-Гарай в Фан-Ранге. 14 в.
202. Пагода на одном столбе в Ханое. 11 в. Реконструкция 1955 г.
- 203 а. Пагода в Нам-Дине. Общий вид.
- 203 б. Храм Литературы в честь Конфуция в Ханое. Основан в 1070 г. Неоднократно реставрировался. Фасад.

Искусство Лаоса

204. Храм (ват) Ксенг-Тонг в Луан-Прабане. 1561 г.
- 205 а. Будда. Бронза. 15—17 вв. Ханой, Музей.
- 205 б. Святилище (тхат) храма в Луан-Прабане. 16—17 вв.

Искусство Таиланда

206. Голова Будды. Возможно, из Аютии. 15
207. Ват Махатхат в Лопбури. 12 в. 16 вв. Париж, Музей Гимэ.

Искусство Китая

208. Пагода Сунюэсы в провинции Хэнань. 523 г.
- 209 а. Пещерный храм Юньган близ города Датун. Основан в 5 в. Общий вид.
- 209 б. Колоссальная статуя Будды в пещерном храме Юньган. 5 в.
210. Храм Юньган. Внутренний вид одной из пещер. 5 в.
211. Храм Юньган. Внутренний вид одной из пещер. 5 в.
212. Центральный столб в виде пагоды в пещере храма Юньган. Конец 5 — начало 6 в.
213. Бодисатва. Фрагмент скульптуры пещерного храма Юньган. Конец 5 — начало 6 в.
214. Голова бодисатвы. Скульптура из пещерного храма Юньган. Конец 5 — начало 6 в.
215. Пещерный храм Майцзишань в провинции Ганьсу. Основан в 4 в. Общий вид.

216. Гу Кай-чжи. Придворная едена. Фрагмент свитка. Живопись па шелке. 4 в. Лондон, Британский музей.
217. Легенда о золотом олене. Настенная роспись пещерного храма Цяньфодун (Дуньхуан). Фрагмент. 5 в.
218. Донаторы. Рельеф из пещерного храма Лунмынь. Фрагмент. 500—523 гг. Канзас, Галерея искусств Нельсона.
219. Крылатый лев. Каменная статуя близ Нанкина. Фрагмент. 528 г.
220. Пагода Даяньта в Сиани. Фрагмент. См. илл. 221.
221. Пагода Даяньта в Сиани. Основана в 652 г. Перестроена в 704 г. Неоднократно реставрировалась. Общий вид.
222. Колоссальная статуя Будды Вайрочаны в пещерном храме Лунмынь. 672—676 гг.
223. Колоссальная статуя Будды Вайрочаны в пещерном храме Лунмынь. См. илл. 222.
224. Бегущий конь. Рельеф из погребения императора Тай-цзуна в Сиани. 637 г. Сиань, Музей.
225. Воин, извлекающий стрелу из груди раненого коня. Рельеф из погребения императора Тай-цзуна в Сиани. Филадельфия, Музей Пенсильванского университета.
226. Ржущий конь. Терракотовая фигура из погребения. 7—8 вв. Прага, частное собрание.
227. «Железная пагода» близ Кайфыша. 1041 г.
228. Танцовщица. Терракотовая фигура из погребения. 7—10 вв. Лондон, Британский музей.
229. Бутыль, покрытая цветными глазурями. Керамика. 7—10 вв. Лондон, Британский музей.
230. Сосуд, покрытый цветными глазурями. Керамика. 7—10 вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
231. Рельефный фриз с изображением музыкантов. Фрагмент. 7—10 вв. Вашингтон. Галерея Фрир.
232. Архат. Скульптура в пещерном храме Майцзишань. фрагмент. Раскрашенная глина. 10—13 вв.
233. Строительство пагоды. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7—10 вв.
- 234 а. Бурлаки. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7—10 вв.
- 234 б. Пейзаж. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7—10 вв.
235. Рыбаки на озере. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7—10 вв.

236. Янь Либэнь. Тринадцать императоров. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 7 в. Бостон, Музей изящных искусств.
237. Гу Хун-чжун. Ночная пирушка. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 10 в. Пекин, Музей Тугун.
238. Путники в горах. Пейзаж в стиле Ли Чжао-дао. Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. Конец 7— начало 8 в. Был в собрании музея Гугун, Пекин.
239. Ван Вэи. Просвет после снегопада. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 8 в. Киото, собрание Огава.
- 240 а. Дун Юань. Пейзаж. Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. 10 в. Пекин, Музей Гугун.
- 240 б. Олени среди деревьев красного клена. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 10 в. Был в собрании музея Гугун, Пекин.
241. Цуй Б о. Бамбук и цапля. Свиток. Живопись на шелке. Конец 11 в. Был в собрании музея Гугун, Пекин.
242. Го Си. Осенний туман рассеялся над горами и равнинами. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 11 в. Вашингтон, Галерея Фрир.
243. Ма Юань. Одиноким рыбак на зимнем озере. Свиток. Живопись на шелке. Конец 12 — начало 13 в. Токио, Национальный музей.
244. Ма Юань. Дожливый день в горах. Свиток. Живопись на шелке. Конец 12 — начало 13 в. Япония, собрание Пвасаки.
245. Ма Юань. Полнолуние. Свиток. Живопись на шелке. Конец 12 — начало 13 в, Япония, Музей Хаконэ.
- 246 а. Сю и Дао-нин. Рыболовы в горных потоках. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. Начало 11 в. Канзас, Галерея искусств Нельсона.
- 246 б. Чжао Да-нянь. Речной туман. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. Конец 11—12 в. Иокогама, собрание Т. Хара.
247. Ся Гуи. Буря. Свиток. Живопись на бумаге. Конец 12 — начало 13 в. Япония, собрание Кавасаки
248. Аи Ди. Человек, ведущий буйвола по снежной равнине. Лист из альбома. Живопись на шелке. 12 в. Токио, собрании Масуда.
249. Му Ци. Обезьяна с детенышем. Свиток. Живопись на шелке. 1-я половина 13 н. Киото, собрание Дайтокудзи.
250. Му Ци. Сорокопут на сосновом стволе. Свиток. Живопись на бумаге. Начало 13 в. Токио, собрание Матсудаира.

251. Лян Кай. Поэт Ли Тай-бо. Свиток. Живопись на бумаге. 1-я половина 13 в Токио, Национальный музей.
252. Портрет чиновника. Живопись на бумаге. 10—13 вв. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
253. Дрозд на высохшем дереве. Лист из альбома. Живопись на шелке. 11—12 вв. Пекин, Музей Гугун.
- 254—255. Чжан-Цзэдуань. Праздник Цив мин на реке Бяньхэ. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. Начало 12 в. Пекин, Музей Гугун.
256. Озорные деревенские школьники. Лист из альбома. Живопись на шелке. 12 в. Пекин, Музей Гугун.
257. Чжао Бо-су. Возвращение с охоты. Лист из альбома. Живопись на шелке. 12 в. Пекин, Музей Гугун.
- 258 а. Сосуд с изображением растений. Ма стерские Цычжоу. Керамика. 10—13 вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
- 258 б. Сосуд с изображением рыбы. Мастерские Цычжоу. Керамика. 10—13 вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
259. Чаша. Мастерские Цзюнь. Керамика. 10—13 в. Копенгаген, Художественно-промышленный музей.
260. Бутыль. Мастерские Гуань. Керамика. 10—13 вв. Лондон, частное собрание.
261. Крепостная башня городских ворот Пекина. Фрагмент. 15—17 вв. Неоднократно перестраивалась.
262. «Запретный город»— императорский дворец в Пекине. Вид с юга на площадь Тайхэмынь и Реку Золотой воды. Дворец построен в 15—17 вв.
263. «Запретный город»—императорский дворец в Пекине. Вид на Реку Золотой воды. См. илл. 262.
264. «Запретный город»— императорский дворец в Пекине. Вид от площади Тайхэ-дянь на ворота Тайхэмынь.
265. Храм Циняньдянь ансамбля Храма веба в Пекине. Внутренний вид.
- 266 а. Храм Циняньдянь ансамбля Храма неба в Пекине. 1420 г. Восстановлен в 1896 г. Аэрофотосъемка.
- 266 б. Алтарь неба ансамбля Храма неба в Пекине. 1530 г. Неоднократно реставрировался.
267. «Дорога духов» ансамбля Храма неба в Пекине.
268. Ворота на пути к царским погребениям близ Пекина. 15—16 вв.

269. Храм величия и благодеяний в ансамбле погребения императора Юн Лэ близ Пекина. 1409 г. Внутренний вид. Неоднократно реставрировался.
270. «Дорога духов» к царским погребениям близ Пекина. 15 в.
271. Скульптура «Дороги духов» царских погребений близ Пекина. См. илл. 270.
272. Чжао Мэн-фу. Лошади на водопое. Фрагмент свитка. 13 в.— начало 14 в. Вашингтон, Галерея Фрир.
273. Чжао Мэн-фу. Лошади. Фрагмент свитка. 13 — начало 14 в. Япония, частное собрание.
274. Чоу Ин. Поэма о покинутой жене. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 1522 г. Москва, Государственный музей восточных культур.
275. Ваза с изображением жанровой сцены. Подглазурная роспись кобальтом. Фарфор. 17 — начало 18 в. Брюссель, собрание Лунден.
276. Парк Ихэюань близ Пекина. Беседка и храм Фосянгэ. 18—19 вв.
- 277 а. Павильоны пяти драконов в парке Бэйхай в Пекине. 17—18 вв. Неоднократно реставрировались.
- 277 б. Стена девяти драконов в парке Бэйхай в Пекине. Фрагмент. 18 в.
278. Парк Ихэюань в Пекине. Мост Чанцяо. 1755 г.
279. Галерея Чанлан в парке Ихэюань в Пекине. 18—19 вв. Восстановлена в начале 20 в.
280. Храм Ваньфогэ монастыря Юнхэгун в Пекине. Фрагмент. 1-я половина 18 в. Неоднократно реставрировался.
281. Насыпной холм в парке Цзиньпань в Пекине. Холмы насыпаны в 10 в. Павильон основан в 17—18 вв. Неоднократно реставрировался.
282. Ши Тао. Пейзаж. Живопись на бумаге. Конец 17—начало 18 в. Китай, частное собрание.
283. Вход в Соседку одного из парков в Сучжоу. 17 в.
- 284 а. Чаша с изображением драконов. Роспись цветными эмалями. Фарфор. Конец 16—начало 17 в. Париж, собрание Мишон.
- 284 б. Блюдо с изображением драконов. Резной красный лак. 17—18 вв. Дрезден. Музей фарфора.
- 285 а. Ваза с изображением птиц на ветвях сливы мэйхуа. Роспись цветными и черными эмалями. Фарфор. Конец 17—начало 18 в. Дрезден, Музей фарфора.
- 285 б. Ваза, покрытая темно-красной глазурью. Фарфор. 17 — начало 18 в. Лондон, Британский музей.

286. Мальчик на буйволе. Статуэтка из розового кварца. 18 в. Москва, Государственный музей восточных культур.
287. Сосуд, покрытый черной глазурью. Фарфор. 17 — начало 18 в. Англия, собрание Аллен.
288. Дворец Потала в Лхасе. 16—17 вв. Начало строительства относится к 7 в. Общий вид.
- 289 а. Настенная роспись во дворце Потала в Лхасе. Фрагмент 17—18 вв.
- 289 б. Икона с изображением бодисатвы Пад-мапаии. Фрагмент. 19 в. Живопись на холсте. Москва, Государственный музей восточных культур.
290. Мужская голова. Фрагмент статуэтки из храма в Шикшине. 6—8 вв. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
291. Воин на коне. Глиняная фигура из погребения в Турфане. 6—7 вв. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
292. Бодисатва. Фрагмент настенной росписи из храма в Безеклике. Турфанский оазис. 9—10 вв.
293. Донаторы. Фрагмент настенной росписи из храма в Безеклике. Турфанский оазис. 9—10 вв.

Искусство Кореи

294. Лестница буддийского храмового ансамбля Пулькук-са близ Кёнчжу. Середина 8 в.
- 295 а. Пагода Табо-тхап ансамбля Пулькук-са близ Кёнчжу. 751 г.
- 295 б. Бодисатва Канным. Рельеф храма Сок-кул-ам близ Кёнчжу. 8 в.
296. Голова бодисатвы Канным. Базальт. 8—10 вв. Москва, Государственный музей восточных культур.
297. Пагода Ханмё-тхап храма Попчён-са в Сеуле. 1085 г.
298. Ким Хон До. Автопортрет. Живопись на бумаге. 18 в.
- 299 а. Ким Хон До. Кузнецы. Живопись на бумаге. 18 в. 299 б. Ким Хон До. Танец. Живопись на бумаге. 18 в.

Искусство Японии

300. Тор и. Статуя Будды Сакамуні в Кондо — главном храме монастыря Хорю-дзи близ Нара. Фрагмент. Бронза. 623 г.
301. Святилище храмового ансамбля Исэ. Начало 1 тыс. Реконструкция 1953 г. Вид с северо-запада.
302. Храмовый ансамбль Исэ. Основан в начале 1 тыс. Реконструкция 1953 г. Аэрофотосъемка.
303. Кондо — главный храм монастыря Хорюдзи близ Нара. Около 60(7 г. Восстановлен в 20 в.
304. Восточная пагода Якусидзи в Нара. 7 в. Неоднократно реставрировалась.
305. Голова Будды. Фрагмент статуи. Бронза. 678—687 гг. Нара, монастырь Кофукудзи.
306. Здание церемоний (Сисиндэн) Императорского дворца в Киото. Восстановлено в 1855 г. в соответствии с первоначальной постройкой начала 9 в.
- 307 а. Школа скульптора Дзете. Бодисатва Фугэн на слоне. Дерево. И — начало 12 в. Москва, Государственный музей восточных культур.
- 307 б. Священник Гандзи. Скульптура из лака. Фрагмент. 1-я половина 9 в. Нара, монастырь Тосёдайзи.
308. Бодисатва. Стенная роспись в Кондо — главном храме монастыря Хорюдзи близ Нара. Фрагмент. 711 г.
- 309 а. Фудзивара Нобузанэ. Иллюстрации к «Дневнику» Мурасаки Сикибу. Фрагмент свитка. Конец 12—1-я половина 13 в. Япония, частное собрание.
- 309 б. Фудзивара Такайос и. Иллюстрация к произведению Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари» (Повесть о Гэндзи). Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. 1-я половина 12 в. Япония, частное собрание.
- 310—311. Здание церемоний (Сисиндэн) Императорского дворца в Киото. Восстановлено в 1855 г. в соответствии с первоначальной постройкой начала 9 в. Внутренний вид.
312. Школа скульптора Ункэи. Статуя священника Сундзо. Дерево. 13 в. Нара, монастырь Тодайдзи.
313. Школа скульптора Тапкэи. Статуя Басу Сэнина. Фрагмент. Дерево. 1254 г. Киото, монастырь Миохоин.
314. «Золотой павильон» храма Рокуопдзи в Киото. 1394—1427 гг.
315. Зал приемов монастыря Нисихонгандзи в Киото. Конец 16—начало 17 в.
- 316—317. Павильон Хиункаку монастыря Ни-синхонгандзи в Киото. 1600 г. Внутренний вид.

318. Сухой сад монастыря Реандзи в Киото. Конец 15 в.
319. Сад четырех времен года монастыря Дай го-Сумбоин в Киото. 1598—1602 гг.
320. Статуя Ургуси Сигэфуса. Фрагмент. Канагава, монастырь Мэигэтсуин. См. илл. 321.
321. Статуя Уэсуги Сигэфуса. Дерево. 13 в. Канагава, монастырь Мэигэтсуин.
322. Иллюстрация к биографии священника Иппэн. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 1299 г. Токио. Национальный музей.
323. Фудзивара Таканобу. Портрет Минамото Ёритомо. Фрагмент. Живопись на шелке. См. илл. 324.
324. Фудзивара Таканобу. Портрет Минамото Ёритомо. Живопись на шелке. 2-я половина 12 в. Киото, монастырь Дзингодзи.
325. Сэсю. Зимний пейзаж. Свиток. Живопись на бумаге. 80-е гг. 15 в. Токио, Национальный музей.
326. Сэсю. Пейзаж. Фрагмент 16-метрового свитка. Живопись на бумаге. 1486 г. Ямагута, собрание Мори.
327. С э с с о н. Буря. Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. 16 в. Киото, собрание Номура.
328. Кано Мотонобу. Пейзаж из серии «Восемь видов Киото». Свиток. Живопись на бумаге. Конец 15—1-я половина 16 в. Киото, монастырь Такайэн.
329. Соами. Пейзаж. Свиток. Живопись на бумаге. Конец 15—начало 16 в. Токио, собрание Тори.
330. Сосуд глазурованный. Керамика. 17 в. Токио, собрание Сукэзо Ид.чмитсу.
331. Железный котел для чайной церемония. 15 в. Токио, Национальный музей.

Искусство Древней Америки

332. Храм в Тахине. Культура тотонаков. Общий вид.
333. Рельеф на крышке саркофага из «Храма Надписей» в Паленке. Фрагмент. Культура майя.
334. Пирамида Кецалькоатля в Теотихуакане. Фрагмент. Культура тольтеков.
335. Стела в Бонампаке. Фрагмент. Культура майя.
336. Притолока 26. Иашчилан. Культура майя.

337. Голова молодого воина из Паленке. Культура майя. Стук. Мехико, Собрание Национального института антропологии.
338. Маска из «Храма Солнца» в Паленке. Культура майя. Стук. Мехико, Собрание Национального института антропологии.
339. Терракотовая статуэтка юноши. Остров Хайна. Культура майя. Табаско, Музей Вильяэрмосы.
340. «Палама» в виде головы человека. Культура тотонаков. Базальт. Мехико, Собрание Национального института антропологии.
341. «Ача» («топор») в виде головы воина. Культура тотонаков. Базальт. Париж, Музей Человека.
342. Скульптурный декор «Дома волшебника». Фрагмент. Ушмаль. Культура майя.
343. Кариатиды «Храма Утренней звезды» к Толлане. Культура тольтеков.
344. Деталь архитектурного декора «Дома волшебника». Ушмаль. Культура майя. Известняк. Мехико, Собрание Национального института антропологии.
345. Голова «воина-орла». Культура астеков. Андезит. Мехико, Собрание Национального института антропологии.
346. Храм Кастильо в Чичен-Ица. Культура майя.
- 347 а. Золотая нагрудная пластина с изображением бога смерти из Монте Альбане. Культура миштеков. Оахака, Музей.
- 347 б. Статуя бога весны Макуильшочитля. Культура астеков. Камень. Мехико, Собрание Национального института антропологии.
348. Статуя божества дождя Чак-Моля из Чичен-Ица. Культура майя. Известняк. Мехико, Собрание Национального института антропологии.
349. Ворота в Мачу-Пикчу. Перу. Инкский период.
350. Сосуд в виде совы. Перу.
351. Сосуд с изображением борьбы героя с демоном. Перу. Мочика. Глина. Париж.
352. Сосуд в виде человеческой головы. Перу. Мочика. Глина. Чикаго, собрание Гаф-рон.
353. Сосуд в виде животного. Перу. Глина.
354. Ткань. Перу. Нью-Йорк, Бруклинский музей.
355. Сосуд в виде связанной ламы. Перу. Глина. Базель, Музей народоведения.

Искусство Тропической и Южной Африки.

- 350 а. Мужчина и женщина. Наскальная живопись в Тассили. Сафар, Сахара.
- 356 б. Антилопы. Наскальная живопись буш менов. Юго-западная Африка, Бранд берг.
357. Богиня с рогами, или «Белая дама». Наскальная живопись в Тассили. Ауангет, Сахара.
358. Изображение охоты. Наскальная живопись бушменов. Юго-Западная Африка, Брандберг.
- 359 а. Мужская статуэтка. Культура Сао. Юж ная Африка. Терракота.
- 359 б. Женская голова из Ифе. Нигерия. Терракота.
360. Голова бога моря Олокуна из Ифе. Нигерия. Бронза. Лондон, Британский музей.
361. Охотник с луком. Рельеф из Бенина. Нигерия. Бронза. Был в собрании Музея народоведения, Берлин.
362. Голова воина. Фрагмент рельефа из Бенина. Нигерия. Бронза. Париж, Музей Человека.
363. Жертвоприношение. Рельеф из Бенина. Нигерия. Бронза. Лондон. Британский музей.
364. Царь Бенина (Обба) в полном облачении, поддерживаемый придворными. Бенин, Нигерия. Бронза. Был в собрании Музея народоведения, Берлин.
365. Голова царицы из Бенина. Нигерия. Бронза. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.
366. Музыкант. Статуэтка из Бенина. Нигерия. Бронза. Лондон, Британский музей.
367. Голова женщины из Бенина. Нигерия. Бронза. Лондон, Британский музей.
368. Ритуальная маска. Бена-Лулуа, Конго. Дерево. Лейпциг, Музей народоведения.
369. Человеческая фигура с чашей в руках. Конго. Дерево. Брюссель, Музей Конго.
370. Резной табурет в виде женской фигуры. Уруа, Балуба, Конго. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.
371. Резная фигура предка. Бена-Лулуа, Конго. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.

Искусство Австралии и Океании.

372. Бегущие фигуры. Наскальная живопись. Австралия, полуостров Арnhemленд.
373. Изображение рыбы в стиле «рентгеновских снимков». Австралия, полуостров Арnhemленд.
374. Изображение животного. Живопись на коре. Австралия, полуостров Арnhemленд.
375. Изображение животного мира. Живопись на коре. Австралия, полуостров Арnhemленд.
376. Сосуд в виде головы. Новая Гвинея. Прага, Этнографический музей им. Напрст-ка.
377. Крючок в виде мужской фигуры. Новая Гвинея. Чехословакия, частное собрание.
378. Маланган. Резное деревянное украшение Меланезия, остров Новая Ирландия. Прага, Этнографический музей им. На-прстка.
- 379 а. Маска. Меланезия, остров Новая Ирландия. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.
- 379 б. Маланган. Меланезия, остров Новая Ирландия. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.
380. Весло. Фрагмент. Меланезия, Соломоновы острова. См. илл. 381.
381. Весла. Меланезия, Соломоновы острова. Раскрашенное дерево. Прага, Этнографический музей им. Напрстка.
382. Нос военной лодки. Полинезия, Новая Зеландия. Резьба по дереву. Окленд, Музей.
383. Резная доска с изображением предка. Архитектурная деталь. Полинезия, Новая Зеландия. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.
384. Колоссальные каменные изваяния острова Пасхи. Полинезия.

Иллюстрации на таблицах

Искусство Сирии, Ирака, Палестины.

1. Фриз фасада замка Мшатта. Резьба по камню. Фрагмент. 1-я половина 8 в. Берлин, Государственный музей.
2. Мечеть скалы (Куббат ас-Сахра) в Иерусалиме. 687—691 гг. Реставрация и частичные переделки в 12 и 16 вв.

3. Мечеть Омейядов в Дамаске. 705—715 гг. Неоднократно реставрировалась. Внутренний вид.
4. Мальвия — минарет мечети Мутаваккили в Самарре. Середина 9 в.
- 5 а. Архитектурный пейзаж. Мозаика мечети Омейядов в Дамаске. Начало 8 в.
- 5 б. Резьба по стуку на стенах дворца в Самарре. 9 в.
- 6 а. Яхья ибн Махмуд. Караван верблюдов. Миниатюра из рукописи «Макамы» ал-Харири. 1237 г. Париж, Национальная библиотека.
- 6 б. Три возраста. Роспись потолка в Кусейр-Амре. 1-я половина 8 в.
7. Стекланный сосуд с росписью цветными Эмалями. Сирия. 13 в. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
8. Яхья ибн Махмуд. Праздничное шествие. Миниатюра из рукописи «Макамы» ал-Харири. 1237 г. Париж. Национальная библиотека.
9. Стекланная лампада с росписью цветными эмалями. Сирия. 14 в. Лондон, Британский музей.

Искусство Египта

10. Баб ан-Наср — городские ворота Каира 1087—1092 гг.
11. Мечеть Амра в Каире. Была основана в 641 г. Расширялась и перестраивалась в основном в 9—14 вв. Внутренний вид.
12. Мечеть Ибн Тулуна в Каире. 876—879 гг. Общий вид. Аэрофотосъемка.
13. Мечеть Ибн Тулуна в Каире. Двор. Минарет и купол над бассейном в центре двора построены в конце 13 в.
14. Мечеть ал-Акмар в Каире. 1125 г. Фрагмент фасада.
15. Мечеть ал-Азхар в Каире. 970—972 гг. Расширялась и достраивалась главным образом в 11—16 вв. Двор.
16. Мечеть султана Хасана в Каире. 1356—1363 гг. Двор.
17. Маристан султана Калауна в Каире. 1284—1285 гг. Вид с юго-востока.
18. Мавзолеи на кладбище Мамлюков близ Каира. 15 в.—начало 16 в.
- 19 а. Бронзовый грифон, украшенный орнаментом и куфической надписью. 11—12 вв. Пиза, Музей Кампо Сайта.

19 б. Сосуд из горного хрусталя. 10—11 вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.

Искусство Северной Африки и Мавританской Испании

20. Городские ворота города Рабата. 12—13 вв.

21 а. Мечеть Сиди-Укба в Кайруане. Основана в конце 7 в. Перестраивалась в основном в 9 в. Общий вид. Аэрофотосъемка.

21 б. Мечеть Сиди-Укба в Кайруане. Аркада юго-восточной стороны двора.

22—23. Мечеть Омейядов в Кордове. Основана в 785 г. Расширялась и достраивалась в 9 и 10 вв. Внутренний вид.

24. Купол мечети в Таза. Возведен в 1294 г. Декоративная резьба.

25. Д ж е б е р. Минарет мечети в Севилье. В 16 в. надстроен и превращен в колокольню собора в Севилье (так называемая Ла Хиральда).

26. Мечеть Кутубийя в Марракеше. Основана в 12 в. Внутренний вид.

27. Мраморная капитель во дворе медресе Аттарин в Фесе. 1325 г.

28. Дворец Альгамба в Гранаде. 14—15 вв. Миртовый двор.

29. Дворец Альгамбра в Гранаде. Львиный двор.

30. Альгамбрская ваза (ваза Форту ни). 14 в. Ленинград, Государственный Эрмитаж.

31. Мавританская ткань. Фрагмент. 12 в. Париж. Музей Ключи.

Искусство Турции

32. Медресе Индже Минар в Конье. Портал. 1252 г.

33. Мечеть Сахиб-ата в Конье. 1258 г. Фасад.

34. С и н а н. Мечеть Селимие в Эдирне (Адрианополь). Между 1566—1574 гг.

35 а. С и н а н. Мечеть Шэх-заде в Стамбуле. 1543—1548 гг. Внутренний вид.

35 б. С и н а н. Мечеть Сулеймание в Стамбуле. 1549—1557 гг. Вид с юго-востока.

36. Синаи. Мечеть Сулеймание в Стамбуле. Внутренний вид.

37. М е х м е д А г а. Мечеть Ахмедие в Стамбуле. 1609—1614 гг. Вид в востока.

38. Фаянсовое блюдо с росписью. 16—17 вв. Париж, частное собрание. :i9. Переправа через реку Драву. Миниатюр из рукописи «История султана Сулеймана». 1579 г. Лондон, собрание Честер-Китти.

Искусство Ирана

40. Резьба по стуку на софите арки мечети в Наине. 960 г. Фрагмент.

41. Башня Кабуса близ Горгана. 1006—1007гг.

42. Мечеть в Ардестане. 1055—1058 гг. Внутренний вид.

43. Люстровые изразцы из Кашана. Некоторые изразцы датированы 1267 г. Париж, Лувр.

44. Мавзолей в Бестаме. Конец 13 — начало 14 в.

45. Ходжи Алишах. Мавзолей хана Олджейту в Султании. Между 1307 и 1313гг. Общий вид.

46. К а в а м а д д и н. Мечеть Гаухар-Шад в Мешхеде. Фрагмент. 1405—1417 гг.

47. Пейзаж. Миниатюра из рукописи «Антология персидской поэзии». 1398 г. Стамбул, Музей турецкой и исламской культуры.

48. Единоборство Хосрова со львом. Миниатюра из рукописи «Антология персидской поэзии». 1410 г.

49. Бахрам Гур и Азаде. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. Около 1425 г. Оксфорд, Бодлеянская библиотека.

50. Джунаид Султан и. Поединок. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Хаджу Кер-мани. 1396 г. Лондон, Британский музей.

51. Люстровый кувшин из Кашана. 13 в.

52а. Люстровое блюдо из Рея с изображением сцены из поэмы «Хосров и Ширин» Ни-Эами 1210 г. Лондон, собрание Эморфо-пулос.

52б. Шелковая ткань с изображением слонов. Фрагмент. 2-я половина 10 в. Париж, Лувр.

53. Люстровый кувшин. 14 в. Лондон, частное собрание.

54. Мечеть Лутфаллы в Исфахане. Начало 17 в. Купол большого зала.

55. Соборная мечеть в Исфахане. Основана в 9 в. Перестраивалась в 11, 14, 16 вв. Двор.

56. Шахская мечеть в Исфахане. Внутренний вид.

57. Шахская мечеть в Исфахане. Начало 17 в. Вид с востока.

58. Дворец Аликапу в Исфахане. Начало 17 в.

59. Реза Аббаси. Старик. Миниатюра. 1614 г. Москва, Государственный музей восточных культур. 60. Шелковая ткань. Фрагмент. 17 в. Нью-Йорк, Метрополитен-музей. 61. Ковер с изображением охоты. Фрагмент. 1522 г. Милан, Музей Польди Пеццолли.

Искусство Азербайджана.

62. Аджеми ибн Абу Бекр. Фрагмент фриза мавзолея Момине-хатуи в Нахичевани. См. илл. 63.

63. Аджеми ибн Абу Бекр. Мавзолей Момине-хатун в Нахичевани. 1186 г.

64. Мавзолей близ селения Джуга. Конец 12 в.—13 в.

65. Абдал-Меджид ибн Мисуд. Замок в селении Мардакян. 1232 г.

66. Мавзолей в селении Карабаглар. 30-е гг. 14 в. Вид с юго-запада.

67 а. Монгольские воины. Миниатюра из «Сборника летописей» Рашидаддина. 13)4 г. Лондон, Королевское азиатское общество.

67 б. Пленный парфянский царь Ардаван перед сасанидским царем Ардаширом. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1330—1340 гг. Париж, собрание Вевер.

68. Дворец Ширваншахов в Баку. 15 в. Общий вид ансамбля с запада.

69. Диванхана дворца Ширваншахов в Баку. Конец 15 в. Вид с северо-запада.

70. Диванхана дворца Ширваншахов в Баку. Портал.

71. Султан Мухаммед. Хосров восхищен красотой купающейся Ширин. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1539—1543 гг. Лондон, Британский музей.

72. Мир Сейид Али. Маджнун перед шатром Лейлы. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1539—1543 гг. Лондон, Британский музей.

73. Султан Мухаммед. Попойка. Миниатюра из рукописи «Диван» Хафиза. 1-я половина 16 в. Париж, собрание Картье.

74. Султан Мухаммед. Юноша с книгой. Миниатюра. 1-я половина 16 в. Ленинград, Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Муракка № 489.

75. Ковер карабахский. Фрагмент. 18 в. Москва, Государственный музей восточных культур.

Искусство Средней Азии.

- 76 а. Стенная роспись из дворца в Варахше. 7—8 вв. Фрагмент. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
- 76 б. Глиняный кувшин с росписью. 10 в. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
77. Мавзолей Саманидов в Бухаре. 9—10 вв. Общий вид.
78. Мечеть Магок-и Аттари в Бухаре. Фрагмент портала. 12 в.
79. Минарет Калян в Бухаре. Фрагмент. 1127г.
80. Али ибн Мухаммед. Минарет в Джар-Кургане. Начало 12 в.
81. Мавзолей султана Санджара в старом Мерве. Середина 12 в. Вид с юго-востока.
82. Мавзолей Шади Мульк-ака.. 1372 г. Фрагмент портала. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.
83. Мавзолей Тюрабек-ханым в Куня-Ургенче. 14 в. Мозаика купола.
- 84 а. Мавзолеи Шах-и Зинда в Самарканде. 14—1-я половина 15 в. Общий вид ансамбля с запада.
- 84 б. Надгробие Кусама ибн Аббаса. 14 в. Ап-самбль Шах-и Зинда в Самарканде.
85. Мавзолей Кази-заде Руми. Начало 15 в. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.
86. Группа мавзолеев конца 14 в. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.
87. Мечеть Биби-ханым в Самарканде. 1399—1404 гг. Главное здание.
88. Медресе Улугбека в Самарканде. Окончено в 1420 г. Фрагмент мозаичного панно.
89. Мечеть Биби-ханым в Самарканде. 1399—1404 гг. Фрагмент главного здания.
90. Мавзолей Гур-Эмир в Самарканде. Начало 15 в. Вид с северо-востока.
91. Резная дверь из мавзолея Гур-Эмир в Самарканде. Начало 15 в. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
- 92 а. Мечеть Калян в Бухаре. Начало 16 в. Двор.
- 92 б. Базарный купол Таки-Заргаран в Бухаре. 16 в.
93. Медресе Мир-и Араб в Бухаре. 1530—1536 гг. Сводчатая конструкция.
94. Медресе Шир-дор в Самарканде. 1619—1636 гг. Фасад.
95. Медресе Шир-дор в Самарканде. Двор.

96 а. Хива. Общий вид города от ворот Таш-Дарваза.

96 б. Мухаммед Мурад Самарканд и. Сыновья Феридуна сватаются к дочерям йеменского царя. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1556 г. Ташкент, Институт востоковедения Академии наук Узбекской ССР.

97. Площадь и ансамбль Регистан в Самарканде. 15—17 вв. Вид с юго-запада.

Искусство Афганистана

98. Минарет близ селения Джам. Конец 12— начало 13 в.

99. Башня султана Масуда III близ Газпи. Начало 12 в.

100. Мечеть Абу Наср Парса в Балхе. 2-я половина 15 в.

101. Битва. Миниатюра из рукописи «Шахнаме» Фирдоуси. 1430 г. Тегеран, собрание Голестанского дворца.

102. Камаладдин Бехзад. Портрет Султан Хусейна. Миниатюра. Конец 15 в. Стокгольм, собрание Ф. Р. Мартина.

103. Камаладдин Бехзад. Царь Дарий и пастухи. Миниатюра из рукописи «Бустан» Сзади. 1488 г. Каир, Египетская национальная библиотека.

104. Касем Али. Миниатюра к поэме «Юсуф и Зулейка» из рукописи «Хамсе» Джамии. Конец 15 в. Лондон, Британский музей.

105 а. Бронзовый котелок из Герата, инкрустированный серебром и медью. 1163 г. Ленинград, Государственный Эрмитаж.

105 б. Бронзовый котелок из Герата, инкрустированный серебром и медью. Фрагмент. Ленинград, Государственный Эрмитаж. См. илл. 105 а.

Искусство Индии

106. Парвати. Фрагмент рельефа «Свадьба Шивы и Парвати». Пещерный храм на острове Элефанта. 8 в.

107. Пещерный храм Рамешвара в Элуре. Фрагмент фасада. 8 в. Левая часть.

108. Пещерный храм на острове Элефанта. Скульптура интерьера. 8 в.

109. Трехликий Шива. Скульптура интерьера пещерного храма на острове Элефанта. 8 в.

110. Трехликий Шива. Скульптура интерьера пещерного храма на острове Элефанта. Фрагмент. См. илл. 109.

111. Храм Кайласанатха в Элуре. 8 в.
- 112 а. Храм Кайласанатха в ЭлУРе- 8 в. Вид сверху.
- 112 б. Храм Кайлаеанатха в Элуре. Фрагмент.
113. Шива Трипураитак. Рельеф на наружной стене храма Кайласанатха в Элуре. 8 в.
114. Похищение Ситы. Рельеф храма Кайласа натха в Элуре. 8 в.
115. Храм Дхармараджаратха в Мамаллапураме. Начало 7 в.
116. Нисхождение Ганга. Фрагмент скального рельефа в Мамаллапураме, Начало 7 в. Средняя часть.
117. Нисхождение Ганга. Фрагмент скального рельефа в Мамаллапураме. Начало 7 в. Правая часть.
118. Семейство обезьян. Скульптура в Мамаллапураме. Начало 7 в.
119. Отдыхающие лани. Фрагмент скального рельефа в Мамаллапураме. Начало 7 в.
120. Прибрежный храм в Мамаллапураме. 700 г.
121. Большой храм Шивы в Танджуре. 1000 г.
122. Храм Парашурамешвара в Бхубаиесваре. Середина 8 в.
123. Храм Раджарани в Бхубанесваре. Шикхара. 11 в.
- 124—125. Храм Лингараджа в Бхубанесваре. Около 1000 г. Общий вид.
126. Женщина, пишущая письмо. Скульптура из храма в Бхубансваре. 10—11 вв. Калькутта. Индийский музей.
127. Храм Сурья в Конараке. 1240—1280 гг.
128. Скульптура террасы храма Сурья в Конараке. Фрагмент.
129. Скульптура террасы храма Сурья в Конараке.
130. Храм Кандарья Махадева в Кхаджурахо. Фрагмент. См. илл. 131.
131. Храм Кандарья Махадева в Кхаджурахо. 10—11 вв. Общий вид.
132. Женщина, играющая в мяч. Статуи храма Кандарья Махадева в Кхаджурахо.
133. Женские фигуры. Скульптура храма Кандарья Махадева в Кхаджурахо.
134. Женская фигура. Скульптура храма в Шрирангаме. 12 в.
135. Поцелуй. Фрагмент скульптуры храма Кандарья Махадева в Кхаджурахо.

- 136 а. Небесный музыкант. Скульптура из храма в Катъяваре. 10 в. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
- 136 б. Шива-Натараджа («Царь танца»). Бронза. 11—12 вв. Амстердам, Государственный музей.
137. Храм Хойшалешвара в Халебиде. Фрагмент стены. 1141—1182 гг.
138. Кутб-Минар в Дели. Окончен в 1231 г. Средняя часть.
139. Мечеть Куват ул-Ислам в Дели. Главная арка фасада. 1193—1200 гг.
- 140 а. Плафон джайнского храма Теджпала на горе Абу. 13 в.
- 140б. Мечеть в Ахмадабаде. 1424 г. Фасад.
141. Мавзолей Шер-шаха в Сасараме. 1540 г. Общий вид.
142. Буланд-Дарваза (Врата Великолепия) в Фатехпур-Сикри. 1602 г. Фасад.
- 143 а. Храм Шивы и Чидамбараме. 12—14 вв. Общий вид. 143 б. Мавзолей Итимад уд-Даула. 1622—1628 гг. Фасад.
144. Соборная мечеть в Дели. 1644—1658 гг. Общий вид.
145. Лахорские ворота Красного форта в Дели. 1645 г.
146. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1632—1650 гг. Общий вид.
147. Придворный с соколом. Миниатюра. Середина 17 в. Лондон, Библиотека индийского общества.
- 148 а. Группа слуг. Миниатюра из альбома Джахангира. 17 в. Лондон, собрание Честер Битти.
- 148 б. Уставший Акбар. Миниатюра из рукописи «Акбар-наме». Конец 16 в. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
149. Мансур. Зебра. Миниатюра. 1620 г. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
150. Хан Давран. Миниатюра из альбома Джахангира. 17 в. Лондон, собрание Честер Битти.
151. Женщина с цветами. Миниатюра. 18 в. Лондон. Музей Виктории и Альберта.
152. Возвращение Кришны со стадом. Миниатюра. Конец 18 — начало 19 в. Бостон, Музей изящных искусств.
153. Кашмирская шаль. Фрагмент. Шерсть. 18 в. Москва, Государственный музей восточных культур.

Искусство Камбоджи

- 182. Статуя Хари-Хара из храма Прасат Апдет. 8 в. Песчаник. Пном-Пень, Музей.
- 183. Женская фигура. Фрагмент скульптуры. 7 в. Песчаник. Париж, Музей Гимэ.
- 184. Ваконг. Башня. 9 в.
- 185. Портал «библиотеки» в Бантеай Срей. 967г.
- 186—187. Ангкор Ват. 12 в. Общий вид. Аэрофотосъемка.
- 188. Женская фигура. Фрагмент скульптуры. Песчаник. Середина 11 в. Сайгон, Музей.
- 189. Ангкор Ват. Фрагмент центральной башни.
- 190. Ангкор Ват. Портал.
- 191. Апсара. Скульптура в Бантеай Срей. Фрагмент. 10 в.
- 192. Апсара. Фрагмент рельефа Ангкор Вага.
- 193. Принцессы и апсары. Рельеф Ангкор Вага.
- 194. Фрагмент рельефа с изображением ада. Ангкор Ват.
- 195. Статуя (возможно, Джаявармана VII). Фрагмент. Серый песчаник. 12—13 вв. Пном-Пень, Музей.
- 196. «Слоновая терраса» в Ангкор Томе. Фрагмент рельефа. Конец 12 в.
- 197. «Ворота Победы». Ангкор Том. Конец 12 в.
- 198. Храм Байон. 12—13 вв. Вид сверху. 199. Храм Байон. Верхняя часть.

Искусство Вьетнама

- 200. Танцовщица. Скульптура из храма в Тра-Кьё. 10 в. Туран, Музей.
- 201. Башня (калан) По Клаунг-Гарай в Фан-Ранге. 14 в.
- 202. Пагода на одном столбе в Ханое. 11 в. Реконструкция 1955 г.
- 203 а. Пагода в Нам-Дине. Общий вид.
- 203 б. Храм Литературы в честь Конфуция в Ханое. Основан в 1070 г. Неоднократно реставрировался. Фасад.

Искусство Лаоса

204. Храм (ват) Ксенг-Тонг в Луан-Прабане. 1561 г.
- 205 а. Будда. Бронза. 15—17 вв. Ханой, Музей.
- 205 б. Святилище (тхат) храма в Луан-Прабане. 16—17 вв.

Искусство Таиланда

206. Голова Будды. Возможно, из Аютии. 15
207. Ват Махатхат в Лопбури. 12 в. 16 вв. Париж, Музей Гимэ.

Искусство Китая

208. Пагода Суньюэсы в провинции Хэнань. 523 г.
- 209 а. Пещерный храм Юньган близ города Датун. Основан в 5 в. Общий вид.
- 209 б. Колоссальная статуя Будды в пещерном храме Юньган. 5 в.
210. Храм Юньган. Внутренний вид одной из пещер. 5 в.
211. Храм Юньган. Внутренний вид одной из пещер. 5 в.
212. Центральный столб в виде пагоды в пещере храма Юньган. Конец 5 — начало 6 в.
213. Бодисатва. Фрагмент скульптуры пещерного храма Юньган. Конец 5 — начало 6 в.
214. Голова бодисатвы. Скульптура из пещерного храма Юньган. Конец 5 — начало 6 в.
215. Пещерный храм Майцзишань в провинции Ганьсу. Основан в 4 в. Общий вид.
216. Гу Кай-чжи. Придворная едена. Фрагмент свитка. Живопись па шелке. 4 в. Лондон, Британский музей.
217. Легенда о золотом олене. Настенная роспись пещерного храма Цяньфондун (Дуньхуан). Фрагмент. 5 в.
218. Донаторы. Рельеф из пещерного храма Лунмынь. Фрагмент. 500—523 гг. Канзас, Галерея искусств Нельсона.
219. Крылатый лев. Каменная статуя близ Нанкина. Фрагмент. 528 г.

220. Пагода Даяньта в Сиани. Фрагмент. См. илл. 221.
221. Пагода Даяньта в Сиани. Основана в 652 г. Перестроена в 704 г. Неоднократно реставрировалась. Общий вид.
222. Колоссальная статуя Будды Вайрочаны в пещерном храме Лунмынь. 672—676 гг.
223. Колоссальная статуя Будды Вайрочаны в пещерном храме Лунмынь. См. илл. 222.
224. Бегущий конь. Рельеф из погребения императора Тай-цзуна в Сиани. 637 г. Сиань, Музей.
225. Воин, извлекающий стрелу из груди раненого коня. Рельеф из погребения императора Тай-цзуна в Сиани. Филадельфия, Музей Пенсильванского университета.
226. Ржущий конь. Терракотовая фигура из погребения. 7—8 вв. Прага, частное собрание.
227. «Железная пагода» близ Кайфьша. 1041 г.
228. Танцовщица. Терракотовая фигура из погребения. 7—10 вв. Лондон, Британский музей.
229. Бутыль, покрытая цветными глазурями. Керамика. 7—10 вв. Лондон, Британский музей.
230. Сосуд, покрытый цветными глазурями. Керамика. 7—10 вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
231. Рельефный фриз с изображением музыкантов. Фрагмент. 7—10 вв. Вашингтон. Галерея Фрир.
232. Архат. Скульптура в пещерном храме Майцзишань. фрагмент. Раскрашенная глина. 10—13 вв.
233. Строительство пагоды. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7—10 вв.
- 234 а. Бурлаки. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7—10 вв.
- 234 б. Пейзаж. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7—10 вв.
235. Рыбаки на озере. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7—10 вв.
236. Янь Либэнь. Тринадцать императоров. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 7 в. Бостон, Музей изящных искусств.
237. Гу Хун-чжун. Ночная пирушка. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 10 в. Пекин, Музей Тугун.
238. Путники в горах. Пейзаж в стиле Ли Чжао-дао. Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. Конец 7— начало 8 в. Был в собрании музея Гугун, Пекин.

239. Ван Вэи. Просвет после снегопада. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 8 в. Киото, собрание Огава.
- 240 а. Дун Юань. Пейзаж. Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. 10 в. Пекин, Музей Гугун.
- 240 б. Олени среди деревьев красного клена. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 10 в. Был в собрании музея Гугун, Пекин.
241. Цуй Б о. Бамбук и цапля. Свиток. Живопись на шелке. Конец 11 в. Был в собрании музея Гугун, Пекин.
242. Го Си. Осенний туман рассеялся над горами и равнинами. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 11 в. Вашингтон, Галерея Фрир.
243. Ма Юань. Одинокiй рыбак на зимнем озере. Свиток. Живопись на шелке. Конец 12 — начало 13 в. Токио, Национальный музей.
244. Ма Юань. Дождливый день в горах. Свиток. Живопись на шелке. Конец 12 — начало 13 в. Япония, собрание Пвасаки.
245. Ма Юань. Полнолуние. Свиток. Живопись на шелке. Конец 12 — начало 13 в, Япония, Музей Хаконэ.
- 246 а. Сю и Дао-нин. Рыболовы в горных потоках. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. Начало 11 в. Канзас, Галерея искусств Нельсона.
- 246 б. Чжао Да-нянь. Речной туман. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. Конец 11—12 в. Иокогама, собрание Т. Хара.
247. Ся Гуи. Буря. Свиток. Живопись на бумаге. Конец 12 — начало 13 в. Япония, собрание Кавасаки
248. Аи Ди. Человек, ведущий буйвола по снежной равнине. Лист из альбома. Живопись на шелке. 12 в. Токио, собрании Масуда.
249. Му Ци. Обезьяна с детенышем. Свиток. Живопись на шелке. 1-я половина 13 в. Киото, собрание Дайтокудзи.
250. Му Ци. Сорокопут на сосновом стволе. Свиток. Живопись на бумаге. Начало 13 в. Токио, собрание Матсудаира.
251. Лян Кай. Поэт Ли Тай-бо. Свиток. Живопись на бумаге. 1-я половина 13 в Токио, Национальный музей.
252. Портрет чиновника. Живопись на бумаге. 10—13 вв. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
253. Дрозд на высохшем дереве. Лист из альбома. Живопись на шелке. 11—12 вв. Пекин, Музей Гугун.

- 254—255. Чжан-Цзэдуань. Праздник Цив мин на реке Бяньхэ. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. Начало 12 в. Пекин, Музей Гугун.
256. Озорные деревенские школьники. Лист из альбома. Живопись на шелке. 12 в. Пекин, Музей Гугун.
257. Чжао Бо-су. Возвращение с охоты. Лист из альбома. Живопись на шелке. 12 в. Пекин, Музей Гугун.
- 258 а. Сосуд с изображением растений. Ма стерские Цычжоу. Керамика. 10—13 вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
- 258 б. Сосуд с изображением рыбы. Мастерские Цычжоу. Керамика. 10—13 вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
259. Чаша. Мастерские Цзюнь. Керамика. 10—13 в. Копенгаген, Художественно-промышленный музей.
260. Бутыль. Мастерские Гуань. Керамика. 10—13 вв. Лондон, частное собрание.
261. Крепостная башня городских ворот Пекина. Фрагмент. 15—17 вв. Неоднократно перестраивалась.
262. «Запретный город»— императорский дворец в Пекине. Вид с юга на площадь Тайхэмынь и Реку Золотой воды. Дворец построен в 15—17 вв.
263. «Запретный город»—императорский дворец в Пекине. Вид на Реку Золотой воды. См. илл. 262.
264. «Запретный город»— императорский дворец в Пекине. Вид от площади Тайхэ-дянь на ворота Тайхэмынь.
265. Храм Циняньдянь ансамбля Храма веба в Пекине. Внутренний вид.
- 266 а. Храм Циняньдянь ансамбля Храма неба в Пекине. 1420 г. Восстановлен в 1896 г. Аэрофотосъемка.
- 266 б. Алтарь неба ансамбля Храма неба в Пекине. 1530 г. Неоднократно реставрировался.
267. «Дорога духов» ансамбля Храма неба в Пекине.
268. Ворота на пути к царским погребениям близ Пекина. 15—16 вв.
269. Храм величия и благодеяний в ансамбле погребения императора Юн Лэ близ Пекина. 1409 г. Внутренний вид. Неоднократно реставрировался.
270. «Дорога духов» к царским погребениям близ Пекина. 15 в.
271. Скульптура «Дороги духов» царских погребений близ Пекина. См. илл. 270.
272. Чжао Мэн-фу. Лошади на водопое. Фрагмент свитка. 13 в.— начало 14 в. Вашингтон, Галлерея Фрир.

273. Чжао Мэн-фу. Лошади. Фрагмент свитка. 13 — начало 14 в. Япония, частное собрание.
274. Чоу Ин. Поэма о покинутой жене. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 1522 г. Москва, Государственный музей восточных культур.
275. Ваза с изображением жанровой сцены. Подглазурная роспись кобальтом. Фарфор. 17 — начало 18 в. Брюссель, собрание Лунден.
276. Парк Ихэюань близ Пекина. Беседка и храм Фосянгэ. 18—19 вв.
- 277 а. Павильоны пяти драконов в парке Бэйхай в Пекине. 17—18 вв. Неоднократно реставрировались.
- 277 б. Стена девяти драконов в парке Бэйхай в Пекине. Фрагмент. 18 в.
278. Парк Ихэюань в Пекине. Мост Чанцяо. 1755 г.
279. Галерея Чанлан в парке Ихэюань в Пекине. 18—19 вв. Восстановлена в начале 20 в.
280. Храм Ваньфогэ монастыря Юнхэгун в Пекине. Фрагмент. 1-я половина 18 в. Неоднократно реставрировался.
281. Насыпной холм в парке Цзиньпань в Пекине. Холмы насыпаны в 10 в. Павильон основан в 17—18 вв. Неоднократно реставрировался.
282. Ши Тао. Пейзаж. Живопись на бумаге. Конец 17—начало 18 в. Китай, частное собрание.
283. Вход в Соседку одного из парков в Сучжоу. 17 в.
- 284 а. Чаша с изображением драконов. Роспись цветными эмалями. Фарфор. Конец 16—начало 17 в. Париж, собрание Мишон.
- 284 б. Блюдо с изображением драконов. Резной красный лак. 17—18 вв. Дрезден. Музей фарфора.
- 285 а. Ваза с изображением птиц на ветвях сливы мэйхуа. Роспись цветными и черными эмалями. Фарфор. Конец 17—начало 18 в. Дрезден, Музей фарфора.
- 285 б. Ваза, покрытая темно-красной глазурью. Фарфор. 17 — начало 18 в. Лондон, Британский музей.
286. Мальчик на буйволе. Статуэтка из розового кварца. 18 в. Москва, Государственный музей восточных культур.
287. Сосуд, покрытый черной глазурью. Фарфор. 17 — начало 18 в. Англия, собрание Аллен.
288. Дворец Потала в Лхасе. 16—17 вв. Начало строительства относится к 7 в. Общий вид.
- 289 а. Настенная роспись во дворце Потала в Лхасе. Фрагмент 17—18 вв.

- 289 б. Икона с изображением бодисатвы Пад-мапаии. Фрагмент. 19 в. Живопись на холсте. Москва, Государственный музей восточных культур.
290. Мужская голова. Фрагмент статуэтки из храма в Шикшине. 6—8 вв. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
291. Воин на коне. Глиняная фигура из погребения в Турфане. 6—7 вв. Ленинград, Государственный Эрмитаж.
292. Бодисатва. Фрагмент настенной росписи из храма в Безеклике. Турфанский оазис. 9—10 вв.
293. Донаторы. Фрагмент настенной росписи из храма в Безеклике. Турфанский оазис. 9—10 вв.

Искусство Кореи

294. Лестница буддийского храмового ансамбля Пулькук-са близ Кёнчжу. Середина 8 в.
- 295 а. Пагода Табо-тхап ансамбля Пулькук-са близ Кёнчжу. 751 г.
- 295 б. Бодисатва Канным. Рельеф храма Сок-кул-ам близ Кёнчжу. 8 в.
296. Голова бодисатвы Канным. Базальт. 8—10 вв. Москва, Государственный музей восточных культур.
297. Пагода Ханмё-тхап храма Попчён-са в Сеуле. 1085 г.
298. Ким Хон До. Автопортрет. Живопись на бумаге. 18 в.
- 299 а. Ким Хон До. Кузнецы. Живопись на бумаге. 18 в. 299 б. Ким Хон До. Танец. Живопись на бумаге. 18 в.

Искусство Японии

300. Тор и. Статуя Будды Сакямуни в Кондо — главном храме монастыря Хорю-дзи близ Нара. Фрагмент. Бронза. 623 г.
301. Святилище храмового ансамбля Исэ. Начало 1 тыс. Реконструкция 1953 г. Вид с северо-запада.
302. Храмовый ансамбль Исэ. Основан в начале 1 тыс. Реконструкция 1953 г. Аэрофотосъемка.

303. Кондо — главный храм монастыря Хорюдзи близ Нара. Около 60(7 г. Восстановлен в 20 в.
304. Восточная пагода Якусидзи в Нара. 7 в. Неоднократно реставрировалась.
305. Голова Будды. Фрагмент статуи. Бронза. 678—687 гг. Нара, монастырь Кофукудзи.
306. Здание церемоний (Сисиндэн) Императорского дворца в Киото. Восстановлено в 1855 г. в соответствии с первоначальной постройкой начала 9 в.
- 307 а. Школа скульптора Дзете. Бодисатва Фугэн на слоне. Дерево. И — начало 12 в. Москва, Государственный музей восточных культур.
- 307 б. Священник Гандзи. Скульптура из лака. Фрагмент. 1-я половина 9 в. Нара, монастырь Тосёдайдзи.
308. Бодисатва. Стенная роспись в Кондо — главном храме монастыря Хорюдзи близ Нара. Фрагмент. 711 г.
- 309 а. Фудзивара Нобузанэ. Иллюстрации к «Дневнику» Мурасаки Сикибу. Фрагмент свитка. Конец 12—1-я половина 13 в. Япония, частное собрание.
- 309 б. Фудзивара Такайос и. Иллюстрация к произведению Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари» (Повесть о Гэндзи). Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. 1-я половина 12 в. Япония, частное собрание.
- 310—311. Здание церемоний (Сисиндэн) Императорского дворца в Киото. Восстановлено в 1855 г. в соответствии с первоначальной постройкой начала 9 в. Внутренний вид.
312. Школа скульптора Ункэи. Статуя священника Сундзо. Дерево. 13 в. Нара, монастырь Тодайдзи.
313. Школа скульптора Тапкэи. Статуя Басу Сэнина. Фрагмент. Дерево. 1254 г. Киото, монастырь Миохоин.
314. «Золотой павильон» храма Рокуопдзи в Киото. 1394—1427 гг.
315. Зал приемов монастыря Нисихонгандзи в Киото. Конец 16—начало 17 в.
- 316—317. Павильон Хиункаку монастыря Ни-синхонгандзи в Киото. 1600 г. Внутренний вид.
318. Сухой сад монастыря Реандзи в Киото. Конец 15 в.
319. Сад четырех времен года монастыря Дайго-Сумбоин в Киото. 1598—1602 гг.
320. Статуя Ургуси Сигэфуса. Фрагмент. Канагава, монастырь Мэйгэтсуин. См. илл. 321.
321. Статуя Уэсуги Сигэфуса. Дерево. 13 в. Канагава, монастырь Мэйгэтсуин.
322. Иллюстрация к биографии священника Иппэн. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 1299 г. Токио. Национальный музей.

323. Фудзивара Таканобу. Портрет Минамото Ёритомо. Фрагмент. Живопись на шелке. См. илл. 324.
324. Фудзивара Таканобу. Портрет Минамото Ёритомо. Живопись на шелке. 2-я половина 12 в. Киото, монастырь Дзингодзи.
325. Сэссю. Зимний пейзаж. Свиток. Живопись на бумаге. 80-е гг. 15 в. Токио, Национальный музей.
326. Сэссю. Пейзаж. Фрагмент 16-метрового свитка. Живопись на бумаге. 1486 г. Ямагута, собрание Мори.
327. С э с о н. Буря. Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. 16 в. Киото, собрание Номура.
328. Кано Мотонобу. Пейзаж из серии «Восемь видов Киото». Свиток. Живопись на бумаге. Конец 15—1-я половина 16 в. Киото, монастырь Такайэн.
329. Соами. Пейзаж. Свиток. Живопись на бумаге. Конец 15—начало 16 в. Токио, собрание Тори.
330. Сосуд глазурованный. Керамика. 17 в. Токио, собрание Сукэзо Ид.чмитсу.
331. Железный котел для чайной церемония. 15 в. Токио, Национальный музей.

Искусство Древней Америки

332. Храм в Тахине. Культура тотонаков. Общий вид.
333. Рельеф на крышке саркофага из «Храма Надписей» в Паленке. Фрагмент. Культура майя.
334. Пирамида Кецалькоатля в Теотихуакане. Фрагмент. Культура тольтеков.
335. Стела в Бонампаке. Фрагмент. Культура майя.
336. Притолока 26. Иашчилан. Культура майя.
337. Голова молодого воина из Паленке. Культура майя. Стук. Мехико, Собрание Национального института антропологии.
338. Маска из «Храма Солнца» в Паленке. Культура майя. Стук. Мехико, Собрание Национального института антропологии.
339. Терракотовая статуэтка юноши. Остров Хайна. Культура майя. Табаско, Музей Вильяэрмосы.

340. «Палама» в виде головы человека. Культура тотонаков. Базальт. Мехико, Собрание Национального института антропологий.
341. «Ача» («топор») в виде головы воина. Культура тотонаков. Базальт. Париж, Музей Человека.
342. Скульптурный декор «Дома волшебника». Фрагмент. Ушмаль. Культура майя.
343. Кариатиды «Храма Утренней звезды» к Толлане. Культура тольтеков.
344. Деталь архитектурного декора «Дома волшебника». Ушмаль. Культура майя. Известняк. Мехико, Собрание Национального института антропологии.
345. Голова «воина-орла». Культура астеков. Андезит. Мехико, Собрание Национального института антропологии.
346. Храм Кастильо в Чичен-Ица. Культура майя.
- 347 а. Золотая нагрудная пластина с изображением бога смерти из Монте Альбане. Культура миштеков. Оахака, Музей.
- 347 б. Статуя бога весны Макуильшочитля. Культура астеков. Камень. Мехико, Собрание Национального института антропологии.
348. Статуя божества дождя Чак-Моля из Чичен-Ица. Культура майя. Известняк. Мехико, Собрание Национального института антропологии.
349. Ворота в Мачу-Пикчу. Перу. Инкский период.
350. Сосуд в виде совы. Перу.
351. Сосуд с изображением борьбы героя с демоном. Перу. Мочика. Глина. Париж.
352. Сосуд в виде человеческой головы. Перу. Мочика. Глина. Чикаго, собрание Гаф-рон.
353. Сосуд в виде животного. Перу. Глина.
354. Ткань. Перу. Нью-Йорк, Бруклинский музей.
355. Сосуд в виде связанной ламы. Перу. Глина. Базель, Музей народоведения.

Искусство Тропической и Южной Африки.

- 350 а. Мужчина и женщина. Наскальная живопись в Тассили. Сафар, Сахара.
- 356 б. Антилопы. Наскальная живопись бушменов. Юго-западная Африка, Брандберг.

357. Богиня с рогами, или «Белая дама». Наскальная живопись в Тассили. Ауангет, Сахара.
358. Изображение охоты. Наскальная живопись бушменов. Юго-Западная Африка, Брандберг.
- 359 а. Мужская статуэтка. Культура Сао. Южная Африка. Терракота.
- 359 б. Женская голова из Ифе. Нигерия. Терракота.
360. Голова бога моря Олокуна из Ифе. Нигерия. Бронза. Лондон, Британский музей.
361. Охотник с луком. Рельеф из Бенина. Нигерия. Бронза. Был в собрании Музея народоведения, Берлин.
362. Голова воина. Фрагмент рельефа из Бенина. Нигерия. Бронза. Париж, Музей Человека.
363. Жертвоприношение. Рельеф из Бенина. Нигерия. Бронза. Лондон. Британский музей.
364. Царь Бенина (Обба) в полном облачении, поддерживаемый придворными. Бенин, Нигерия. Бронза. Был в собрании Музея народоведения, Берлин.
365. Голова царицы из Бенина. Нигерия. Бронза. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.
366. Музыкант. Статуэтка из Бенина. Нигерия. Бронза. Лондон, Британский музей.
367. Голова женщины из Бенина. Нигерия. Бронза. Лондон, Британский музей.
368. Ритуальная маска. Бена-Лулуа, Конго. Дерево. Лейпциг, Музей народоведения.
369. Человеческая фигура с чашей в руках. Конго. Дерево. Брюссель, Музей Конго.
370. Резной табурет в виде женской фигуры. Уруа, Балуба, Конго. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.
371. Резная фигура предка. Бена-Лулуа, Конго. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.

Искусство Австралии и Океании.

372. Бегущие фигуры. Наскальная живопись. Австралия, полуостров Арnhemленд.
373. Изображение рыбы в стиле «рентгеновских снимков». Австралия, полуостров Арnhemленд.
374. Изображение животного. Живопись на коре. Австралия, полуостров Арnhemленд.

375. Изображение животного мира. Живопись на коре. Австралия, полуостров Арnhemленд.
376. Сосуд в виде головы. Новая Гвинея. Прага, Этнографический музей им. Напрст-ка.
377. Крючок в виде мужской фигуры. Новая Гвинея. Чехословакия, частное собрание.
378. Маланган. Резное деревянное украшение Меланезия, остров Новая Ирландия. Прага, Этнографический музей им. На-прстка.
- 379 а. Маска. Меланезия, остров Новая Ирландия. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.
- 379 б. Маланган. Меланезия, остров Новая Ирландия. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.
380. Весло. Фрагмент. Меланезия, Соломоновы острова. См. илл. 381.
381. Весла. Меланезия, Соломоновы острова. Раскрашенное дерево. Прага, Этнографический музей им. Напрстка.
382. Нос военной лодки. Полинезия, Новая Зеландия. Резьба по дереву. Окленд, Музей.
383. Резная доска с изображением предка. Архитектурная деталь. Полинезия, Новая Зеландия. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.
384. Колоссальные каменные изваяния острова Пасхи. Полинезия.

Библиография.

Редколлегия «Всеобщей истории искусств», идя навстречу пожеланиям подписчиков, приступает к опубликованию библиографии в конце каждого очередного тома.

В настоящем томе дается библиография по первому и второму томам.

Естественно, она не исчерпывает всей литературы по искусству древнего мира и средних веков, однако дает возможность читателю ознакомиться с основными изданиями, в частности вышедшими в последние годы. В ряде рекомендованных здесь изданий содержится подробная библиография, которая вполне может удовлетворить тех, у кого возникнет интерес исследовательского характера.

Библиография составлена авторами соответствующих разделов, совместно с редакторами томов, подготовлена к печати М. И. Нефедовым и М. Т. Кузьминой.

Общие работы

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 1—2. М., 1957; В. И. Ленин о культуре и искусстве. М., 1956; Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. 1—3. М.—Л., 1948—1955; Врунов Н. Очерки по истории архитектуры. Т. 1—2. М.—Л., 1933—1937; Верман К. История искусства всех времен и народов. Т. 1—3. Спб., 1903—1913; Всемирная история. В 10 т. Главн. ред. Е. М. Жуков. Т. 1—7. М., 1955—1960; Всеобщая история архитектуры. Под общ. ред. Д. Е. Аркина, Н. И. Брунова, М. Я. Гинзбурга (главн. ред.). Т. 1—2. М., 1944—1958; Всеобщая история архитектуры. (Учебное пособие для архит. вузов и факультетов). Редколлегия: Б. П. Михайлов (главн. ред.). Т. I. М., 1958; Шуази О. История архитектуры. Пер. с франц. Т. 1—2. М., 1935—1937; Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begrundet von U. Thieme und F. Becker. Bd. 1—37. Leipzig, 1907—1950; L'Art et L'homme. Publ. sous la dir. de R. Huyghe. T. 1—2. Paris, 1957—1958; Arte di tutti tempi. A cura di M. Cinotti. V. 1—2. Novara, 1955—1957; Enciclopedia dell'Arte antica classica e orientale. V. 1—3. Roma, 1959; Enciclopedia universale dell'arte. V. 1—4. Roma, 1958—1959; En cyclopedic photographique de l'art. Photographies inedites d'A. Vigneau. T. 1—3. Paris, 1936—1949; Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeitea und Volker. Hrsg. von H. Th. Bossert. Bd. 1—6. Berlin, 1928—1935; Gombrich E. H. The story of art. 9 ed. London, 1958; Hamann R. Geschichte der Kunst. Bd. 1—2. Berlin, 1959; Handbuch der Kunstgeschichte. Red. A. Springer. Bd. I—VI. Leipzig, 1929; Histoire generale de l'art. Publ. sous la dir. de G. Huisman. T. 1—4. Paris, 1939—1947; Histoire de l'art depuis les premiers temps chretiens jusqu'a nos jours. Publ. sous la dir. de A. Michel. T. 1—8. Paris, 1907—1937; Histoire universelle des arts. Red. L. Reau. T. 1—4. Paris, 1939; Les architectes celebres. Sous la dir. de P. Francastel. Paris, 1959; Les sculpteurs celebres. Sous la dir. de P. Francastel. Paris, 1954; Major M. Geschkhte der Architectur. Budapest, 1957; Masterpieces of European sculpture. Phot.: M. Hfirlimann. New York, 1959; Propylaen - Kunstgeschichte. Bd. I—XVI. Berlin, 1925—1937.

Том первый: Искусство древнего мира

Первобытное искусство

Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства. М., 1958; Гущин А. С. Происхождение искусства, Л.—М., 1937; Ефименко П. П. Первобытное общество. Изд. 3. Киев, 1953; Косвен М. О. Очерки истории первобытной культуры. Изд. 2. М., 1957; Окладников А. П. Искусство и верования. — В кн.: Всемирная история. Т. I, 1955, стр. 62—73; Окладников А. П. Неолит и бронзовый век Прибайкалья. Ч. 1—3. М.—Л., 1950—1955; Пас сек Т. С. Периодизация трипольских поселений (III—II тысячелетия до н. э.)- М.—Л., 1949; Плеханов Г. В. Письма без адреса. — В кн.: Искусство и литература. М., 1948; Равдоникас В. И. Наскальные изображения Онежского озера и Белого моря. Ч. 1—2. М.—Л., 1936—1938. Bandi H. G., Maringer J. L'art prehistorique. Basel. 1952; Bataille G. Lascaux ou la naissance de l'art. Geneve, 1955; Boas F. Primitive art. Oslo. 1927; Breuil H. Quatre cents siecles d'art parietal. Paris. 1952; Grabner F. Das Weltbild des Primitiven. Miinchen, 1924; Klindt-Jensen O. Istidens Kunst. Kobenhavii, 1959; Klihn H. Die Malerei der Eiszeit. 2 Aufl. Miinchen, 1922; Kuhn H. Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. Das Palaolithikum. Berlin-Leipzig, 1929.

Искусство Древнего Востока. Общие работы.

Авдиев В. И. История Древнего Востока. Изд. 2, М., 1953; Атлас по истории культуры и искусства Древнего Востока, Л.—М., 1940; Очерки по истории техники Древнего Востока. Под ред. В. В. Струве. М.—Л., 1940; Снегирев И. Л. Древний Восток. Атлас по древней истории Египта, Передней Азии, Индии и Китая. Под ред. В. В. Струве. Л., 1937; Струве В. В. История Древнего Востока. М., 1941; Тураев Б. А. История Древнего Востока. Изд. 3. Т. 1—2. Л., 1936; Lloyd S. Art of the Ancient Near East. (Album). London, 1960.

Искусство Передней Азии

Флиттнер Н. Д. Культура и искусство Двуречья и соседних стран. Л.—М., 1958; Bossert H. Th. Altsyrien Kunst und Handwerk in Cypren, Syrien, Palastina, Transjordanien und Arabien von den Anfängen bis zuin volligen Aufgehen in der griechisch-romischen Kultur. Tubingen, 1951; Bossert H. Th. Anatolien; Kuuist und Hand-werk in Kleinasien von den Anfängen bis zum volligen Aufgehen in der griechischen Kultur. Berlin, 1942; Contenau G. La civilisation d'Assur et de Babylone. Paris, 1952; Conte-nau G. Manuel d'archeologie orientate, depuis les origines jusqu'a t'epoque d'Alexandre. V. 1—4. Paris, 1927—1947; Contenu G. La civilisation des Hittites et des Hurrites du Mitanni. Paris, Nouv. ed., 1948; Frankfort H. The art and architecture of the ancient Orient. Baltimore, 1955; G a d d C. D. History and monuments of Ur. New York, 1929; «Gotter und Men-schen ini Rollsiegel West-Asians». Text: D. J. Wiseman. Album. Prague, 1958; Hal) H. R. H. Babylonian and Assyrian sculpture in the British museum. Paris, 1928; Harcourt-Smiths. Babylonian art. London, 1918; Loud G., A11 m a n Ch. B. Khorsabad. P. 1. Excavations in the palace and at a city gate. P. 2. The citadel and the town. Chicago, Ill., 1936; Meissner B. Babylonien und Assyrien. Bd. 1—2. Heidelberg, 1920—1925; Parrot A. Archeologie mesopota-mienne. T. 1—2. Paris, 1946—1953; Parrot A. Sumer. London, 1960. (Arts of Mankind series. V. I.); U n g e s E. A. O. Sumerische und akkadische Kunst. Breslau, 1926; Vieyra M. Hittite art. 2300—750 b. c. London, 1955; Zeivoa Ch. L'art de Ja Mesopotamie de la fin du quatrieme millenaire au XV siecle avaiit notre ere. Elam, Sumer, Akkad. Paris, 1935.

Искусство Древнего Египта

Масперо Г. Египет. Пер. с франц. М., 1915; Матье М. Э. Древнеегипетские мифы. (Исследование и переводы текстов с коммент.). М.—Л., 1956; Матье М. Э. Роль личности художника в искусстве Древнего Египта. «Труды Отдела Востока Гос. Эрмитажа», IV, Л., 1947, стр. 5—99; Матье М. Э. Древний Египет. Искусство Среднего Царства. — В кн.: История искусства Древнего Востока. Т. 1, вып. 2. М., 1941; Матье М. Э. Древний Египет. Новое царство XVI—XV вв. — В кн.: История искусства Древнего Востока. Т. 1, вып. 3. М., 1947; Матье М. Э. Искусство Древнего Египта. М., 1958; Павлов В. В. Очерки по искусству Древнего Египта. М., 1936; Павлов В. В. Скульптурный портрет в Древнем Египте. М., 1937; Павлов В. В., Ход-жаш С. П. Художественное ремесло Древнего Египта. М., 1959; Памятники искусства Древнего Египта в .музеях Советского Союза. (Альбом. Сост. и вступ. статья В. В. Павлова и М. Э- Матье). М., 1958; Тураев Б. А. Египетская литература. Т. I. Исторический очерк древнеегипетской литературы. М., 1920; Aldred C. OJtl Kingdom art in ancient Egypt. London, 1949; Aldred C. Middle Kingdom art in ancient Egypt, 2300—1590 b. c. London, 1950; Aldred C. New Kingdom art in ancient Egypt during the eighteenth dynasty 1590 to 1315 b. c. London, 1951; Baumgartel E. H. The cultures of

Prehistoric Egypt. P. 2. Oxford. 1960; Capart J. L'art égyptien. T. 1—4. Paris, 1909—1947; Champ dor A. Die altägyptische Malerei. Album. 2 Aufl. Leipzig, 1959; Davies Nina de Garis. Ancient Egyptian painting. V. 1—3. Chicago, 1936; Fechheimer H. Die Kleinplastik der Ägypter. Berlin, 1921; Fechheimer H. Plastik der Ägypter. Berlin, 1920; Firchow O. Ägyptische Plastik. Leipzig, 1959; Hayes W. G. The scepter of Egypt. P. 2. Cambridge, Mass., 1959; Jequier G. L'architecture et la décoration dans l'ancienne Egypte. Paris, 1924; Noblecourt C. D. Ancient Egypt: the New Kingdom and the Amarna periods. London, 1960; Peintures des tombeaux et des temples. Introd. J. Vandier. New York, 1954 (UNESCO); Smith E. B. Egyptian architecture as cultural expression. New York, 1948; Smith S. W. The art and architecture of ancient Egypt. London, 1958; Vandier J. Manuel d'archéologie égyptienne. T. 1—3. Paris, 1952—1958; Varga E. Egyptom művészete. Budapest, 1958; Wreszinski W. Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte. Bd. 1—3. Berlin, 1923—1935.

Эгейское искусство

Богаевский Б. Л. Крит и Микены. (Эгейская культура). М. Л., 1924; Бузе скул В. П. Древнейшая цивилизация в Европе. Эгейская или критскомикенская культура. Харьков, 1918; Виппер Р. Ю. Древний Восток и Эгейская культура. Изд. 2. М., 1916; Диль Ш. По Греции. Археологические прогулки. Пер. с франц. М., 1913; Древняя Греция. (Отв. ред. В. В. Струве и Д. П. Каллистов). М., 1956; Лихтенберг Р. Доисторическая Греция. (Эгейская культура). Пер. с нем. М., 1913; Лурье С. Я. Язык и культура Микенской Греции. М.—Л., 1957; ПендлПери Дж. Археология Крита. Пер. с англ. М., 1950; Bell E. Prehellenic architecture in Aegean. London, 1926; Charbon-n с a u J. L'art egeen. Paris, 1929; C J o t z G. La civilisation egeenne. Nouv. ed., Paris, 1952; Evans A. J. The palace of Minos. V. 1—i. London, 1921—1935; Goetz G. La civilisation egeenne. 3 ed. Paris, 1952; Matz F. Krete, Mykene, Troja. Zurich, 1956; My Ion as G. E. Ancient Mycenae, the capital city of Agamemnon. Princeton, N. Y., 1957; Pernier L. II Palazzo minoico di Festos. V. 1—2 (Tavole). Roma, 1933—1951; Webster T. B. L. From Mycenae to Homer. London, 1960; Zervos Cr. L'art de la Crete neolitique et minoenne. Paris, 1956.

Искусство Древней Греции

Маркс К. К критике политической экономии. Введение.—В кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. Изд. 2. Т. 13, М., 1969; Маркс К. и Энгельс Ф. Об античности, Л., 1932; Античные мыслители об искусстве. Изд. 2. М., 1938; Античные поэты об искусстве. М., 1938; Баумгартен Ф., Поланл Ф., Вагнер Р. Эллинская культура. Спб., 1910; Блаватский К. Д. Греческая скульптура. М. Л., 1939; Блаватский В. Д. История античной расписной керамики. М., 1953; Б р и-гова Н. Пракситель. Альбом репродукций. М., 1958; Врунов Н. Н. Греция. М., 1935; Врунов Н. Н. Эрехтейон. Альбом. М., 1938; Вальдгауер О. Ф. Античная скульптура. Пб., 1923; Вальдгауер О. Ф. Лисипп. Берлин, 1923; Вальдгауер О. Ф. Мирон. Берлин, 1923; Вальдгауер О. Ф. Описание музея древней скульптуры (имп. Эрмитаж). Спб., 1912; Вальдгауер О. Ф. Этюды по истории античного портрета. М. Л., 1938; Винкельман И. И. История искусства древности. Пер. с нем. Л., 1933; Кобылнна М. М. Аттическая скульптура VII—V веков до н. э. М., 1953; Колпинский Ю. Д. Искусство

Греции Эпохи расцвета. М., 1937; Колпинский Ю. Д. Древняя Греция. М.—Л., 1939. (Образ человека в искусстве. Т. 1); Колпинский Ю. Д. По Греции и Италии. М., 1960; Лурье С. Я. Истории общественной античной мысли. М. Л., 1929; Лурье С. Я. Очерки по истории античной науки. Греция в эпоху расцвета. М. Л., 1947; Максимова М. II. Античные фигурные вазы. Т. 1. Кипр. Троя. Киклады. Крит. Геометрический и архаический периоды Греции. М., 1916; Мальм берг В. К. Метопы древнегреческих храмов. Исследование в области декоративной скульптуры. Дерпт, 1892; Мальм берг В. К. Древнегреческие фронтоновые композиции. Исследование в области декоративной скульптуры. Спб., 1901; Недович Д. Полпклет. М.—Л., 1939. Павсаний. Описание Эллады. Т. 1—2. М., 1938—1940; Фар Маковский В. В. Художественный идеал демократических Афин. Пг., 1918; Чегодаев А. Д. Древнегреческие изобразительные искусства п архитектура. — В кн.: Большая Советская Энциклопедия. Изд. 2. Т. 12. М., 1952, стр. 533—512; В о w г а С. М. The Greek experience. London, 1958; В r unit И., Bruckmann F. Denkmäler griechischen und römischer Skulptur. München, 1886; Buschor E. Von griechischer Kunst. München, 1956; Char-bonneaux J. La sculpture grecque. Paris, 1926; Furtwängler A. Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig, 1893; Fugman E. L'architecture des périodes préhelléniques. Copenhagen, 1959; Hourticq L. Grèce. Paris, 1948; Kraiker W. Die Malerei der Griechen. Stuttgart, 1958; Livingstone R. W., ed. The legacy of Greece. Essays. Oxford, 1928; Lullies R. La sculpture grecque. München, 1956; Noac D. M. Greece. (Album). Berlin, 1957; Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen. Bd. 1—3. München, 1923; Picard Ch. La sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine. Paris, 1926; Pettier E. Le dessin chez les grecs d'après les vases peints. Paris, 1926; Reuterswärd P. Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom. Stockholm, 1960; Hirsch G. M. A Handbook of Greek art. Architecture. Sculpture. Gems. Coins. Jewellery. Metalware. Pottery and vase painting. Glass. Furniture. Textiles. Paintings and mosaics. London, 1959; Robertson D. S. Greek painting. Geneva, 1959; Robertson D. S. A Handbook of Greek and Roman architecture, Cambridge, 1929; Rodenwaldt G. Die Kunst der Antike (Propyläen Kunstgeschichte. III); Rodenwaldt G. Die Akropolis. Berlin, 1930; Rodenwaldt G. Griechische Tempel. Berlin, 1941; Rodenwaldt G. Olympia. Berlin, 1936; Salis A. Die Kunst der Griechen. 1953; Sculpture grecque et romaine de Cirenaïque. Scritti de L. Polacco. Padova, 1959; Dłatowski K. Historia architektury starożytności Grecji. Poznań, 1957; Hirt E. Bemerkungen zur altgriechischen Kunsttheorie. Berlin, 1959; Waldmann E. Griechische Originale. Leipzig, 1914.

Эллинистическое искусство

Баумgarten Ф., Поланд Ф., Вагнер Р. Эллинистическо-римская культура. Спб., 1914; Белов Г. Д. Алтарь Зевса в Пергаме, Л., 1959; Раневский А. Б. Эллинизм и его историческая роль. М.—Л., 1950; Тарн В. Эллинистическая цивилизация. Пер. с англ. М., 1949; Alscher L. Griechische Plastik. Bd. IV. Hellenismus. Berlin, 1957; Bieber M. The sculpture of the hellenistic age. New York, 1955; Dickins G. Hellenistic sculpture. London, 1920; Gerkan A. Griechische Städteanlagen. Untersuchungen zur Entwicklung der Städtebau im Altertum. Berlin — Leipzig, 1924; Hekler A. Die Bildniskunst der Griechen und Römer. Stuttgart, 1912; Kotscher J. Die griechische Terrakotten. Leipzig, 1926; Robertson D. A. A handbook of Greek and Roman architecture. 2 ed. Cambridge, 1943; Salis A. Der Altar von Pergamon. Berlin, 1912.

Искусство Древнего Рима

Блаватский В. Д. Архитектура Древнего Рима М., 1938; Вальдгауер О. Ф. Римская портретная скульптура в Эрмитаже. Пб., 1923. Гиро П. Частная и общественная жизнь римлян. Пер. с франц. Изд. 2, М., 1913; Кобылина М. М. Искусство Древнего Рима. М.—Л., 1939; Плиний Старший. Об искусстве. Пер. Б. В. Варнеке. Одесса, [1918]; Починков А. А. Помпеянские росписи. (Альбом). Л.—М., 1937; С е р г е е в М. Е. Помпеи. М.—Л., 1949; Стрелков А. С. Фаюмский портрет. Исследование и описание памятников. М.—Л., 1936; L'art des Etrusques. (Album). Paris, 1955; Babelon J. Le portrait dans l'antiquite d'apres les monnaies. Paris, 1942; Bargellini P. Belvedere. Panorama storico dell'arte. T. 2. Firenze, 1958; Brunn H., Bruchmann F. Denkmaler griechischen und romischer Skulptur. Miinchen, 1888; Brunn H., Arndt P. Griechische und romische Portrats. Hrsg. v. F. Bruckmann. Miinchen, 1891; Curtius L., Das antike Rom. Aufnahmen von A. Nawrath. Wien, 1944; Curtius L. Die Wandmalerei Pompejis. Leipzig, 1929; Ducati P. Die etruskische italo-hellenistische und romische Malerei. 2. Aufl. Wien, 1942; Ducati P. L'Italia antica dalle prime civiltà alla morte di Cesare (44 a. c.), Milano, 1936; Furtwangler A. Denkmaler griechischen und romischer Skulptur. 3. Aufl. Munchen, 1911; Etruskische Plastik. Hrsg. v. G. Haufmann. Stuttgart, 1956; Giglioli G. Q. L'arte etrusca. Milano, 1935; Hekler A. Die Bildkunst der Griechen und Römer. Stuttgart, 1912; Hekler A. Greek and Roman portraits. London, 1912; Lübke W., Pönitz E. Die Kunst der Römer. Wien, 1958; Maiuri A. Le pitture di Pompei. Ercolano e Stabia nel Museo nazionale di Napoli. Milano, 1957; Maiuri A. La villa dei Misteri. Roma, 1957; Maiuri A. Roman painting. Lausanne—New York, 1953; Marconi P. La pittura dei Romani. Roma, 1929; Pallottino M. Les grands siècles de la peinture. T. 1. La peinture étrusque. Paris, 1952; Picard Ch. La sculpture antique de Phidias à l'époque byzantine. Paris, 1926; Rizzo G. E. La pittura ellenistico-romana. Milano, 1929; Szilagyi J. G. Etruskische Kunst. Bp., 1959; Techow W. Kunst der Römer. Berlin, 1940; Zschischmann W. Die hellenistische und romische Kunst. — In: Handbuch der Kunstwissenschaft. Potsdam, 1939.

Искусство Северного Причерноморья

Античные города Северного Причерноморья. Очерки истории и культуры. (Сборник статей. Отв. ред.: В. Ф. Гайдукевич и М. И. Максимова.) Т. 1. М.—Л., 1955. Белов Г. Д. Херсонес Таврический. Истор.-археол. очерк. Л., 1948; Блаватский В. Д. Искусство Северного Причерноморья античной эпохи. М., 1947; Гайдукевич В. Ф. Боспорское царство. М.—Л., 1949; Лебелев С. А. Северное Причерноморье. Исследования и статьи по истории Северного Причерноморья античной эпохи. М.—Л., 1953; Иванова А. П. Искусство античных городов Северного Причерноморья. Л., 1953; Иессен А. А. Греческая колонизация Северного Причерноморья, ее предпосылки и особенности. Л., 1947; Каллистов Д. П. Очерки по истории Северного Причерноморья античной эпохи. Л., 1949; Пятыхева Н. В. Таманский саркофаг. М., 1949; Ростовцев М. И. Античная декоративная живопись на юге России. Т. 1. Спб., 1914; Ростовцев М. И. Скифия и Боспор. Л., 1925; Ростовцев М. И. Эллинизм и иранство на юге России. Пг., 1918; Славин Л. М. Древний город Ольвия. Киев, 1951; Шелов А. Б. Античный мир в Северном Причерноморье. М., 1956; Шульц П. Н. Мавзолей Неаполя Скифского. М., 1953; Boroffka G. Scythian art. London, 1928.

Искусство Древнего Закавказья

Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. Т. 1. М., 1950; Буниатов Н. Г. Языческий храм при дворце Трдата в крепости Гарни. Ереван, 1933; Г а р н и. Крепость и поселение. Отв. ред. Б. П. Пиотровский. 1—2. Ереван, 1951—1957; Гобеджишвили Г. Археологические раскопки в Советской Грузии. Тбилиси, 1952. (На грузинском, яз.); Ильина М. И. Древнейшие типы жилищ Закавказья. М., 1946; К а р м и р-Б л у р. Вып. 1—4. Ереван, 1950—1955 (АН Арм. ССР. Археологические раскопки в Армении); Куфтин Б. А. Археологические раскопки в Триалети. Т. 1. Опыт периодизации памятников. Тбилиси, 1941; Ломатидзе Г. Очерки по археологии Грузии. Тбилиси, 1952. (На грузинском, яз.); Меликсет-Беков Л. М. Мегалитическая культура в Грузии. Тбилиси, 1938. (На грузинском, яз.); Пиотровский Б. Б. Археология Закавказья с древнейших времен до I тысячелетия до н. э. Л., 1949; Пиотровский Б. Б. История и культура Урарту. Ереван, 1944; Пиотровский Б. Б. Вишапы. Каменные статуи в горах Армении. Л., 1939; Саинян А. А. Гарни и Гегард. М., 1950; Смирнов Я. И. Ахалгорийский клад. Тифлис, 1934; Тревер К. В. Очерки по истории и культуре Кавказской Албании. IV в. до н. э. — VII в. н. э. М.—Л., 1939; Тревер К. А. Очерки по истории культуры Древней Армении. II в. до н. э. — IV в. н. э. М.—Л., 1953; Hancar F. Urge-schichte Kaukasuens. Wien, 1937; Lehnjanji H. C. Armenien einst und jetzt. Bd. 1—2. Berlin, 1910-1931.

Искусство Древнего Ирана

Орбели И. Л., Тревер К. В. Сасанидский металл. Художественные предметы из золота, серебра и бронзы. М.—Л., 1933; Смирнов Я. И. Восточное серебро. Атлас древней серебряной посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи. СПб., 1909; Тревер К. В. Новые сасанидские блюда Эрмитажа. М.—Л., 1937; Herzfeld E. Iran in the ancient East. Archeological studies presented in the Lowell lectures at Boston. London, 1941; Sarre F. P. Th., Herzfeld E. Iranische Felsreliefs. Berlin, 1910; Sarre F. Die Kunst des alten Persien. Berlin, 1922; Schmidt E. F. Persepolis. V. 1—2. Chicago, 1953—1957; A survey of Persian art from prehistoric times to the present. Ed.: A. U. Pope. London, 1958.

Искусство Средней Азии

Грязнов М. Древнее искусство Алтая. (Альбом). Л., 1958; Массой М. Е., Пугаченкова Г. А. Парфянские ритоны. (Альбом иллюстраций). М., 1956; Руденко С. И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М.—Л., 1960; Толстов С. П. Древний Хорезм. М., 1948; Толстое С. П. По следам древне-хорезмийской цивилизации. М.—Л., 1948; Тревер К. В. Памятники греко-бактрийского искусства. М.—Л., 1940; Dalton O. M. The treasure of the Oxus with other examples of early oriental metal-works. 2 ed. London, 1926.

Искусство Древней Индии

Маккей Э. Древнейшая культура долины Инда. Пер. с англ. М., 1951; Тюляев С. И. Архитектура Индии. М., 1939; Brown P. Indian architecture. V. I. Buddhist and Hindu periods. Bombay, 1956; C apple ri M. India prehisto-rica. Florence, 1960; Ceylon. Peintures de sanctuaires. New York, 1937 (UNESCO); C o o-maroswamy A. K. History of Indian and Indonesian art. New York, 1927; Coomaras-wamy A. K. Introduction to the Indian art. Adyar, 1936; Goetz H. India. Five thousand years of Indian art. London, 1959; Inde. Peintures des grottes d'Ajanta. Introd. Madanjeet Singh. New York, 1954. (UNESCO); K r a m r i s c h S. The art of India. Traditions of Indian sculpture, painting and architecture. 2 ed. London, 1935; R a u H. Die Kunst Indiens bis zum Islam. Stuttgart, 1958; Rowland B. The art and architecture of India. Buddhist. Hindu. Jain. London, 1953; Smith V. A. A history of fine art in India and Ceylon. 2 ed. Oxford, 1930; Yazdani G. Ajanta. The colour and monochrome reproductions of the Adjanta frescoes based on photography. V. 1—4. Oxford, 1930—1953; Zimmer H. The art of Indian Asia. Its mythology and transformations. V. 1—2. New York, 1955.

Искусство Древнего Китая

Глухарева О. Н., Денике Б. П. Краткая история искусства Китая. М.—Л., 1978; Чжэн Чжэнь-до. Великое наследие китайского искусства. Шанхай, 1957. (На кит. яз.); Ackerman Ph. Ritual bronzes of ancient China. New York, 1945; Ash ton L. An introduction to the study of Chinese sculpture. London, 1924; Chavannes E. La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han. Paris. 1893; Fischer O. Die chinesische Malerei der Han-Dynastie. Berlin, 1931; Rudolph R. C. Han tomb art of West China. Berkeley-Los Angeles, 1951; Segalen V. L'art funeraire a l'epoque des Han. Paris, 1935; Sickman L., Soper A. The art and architecture of China. London, 1956; Siren O. Histoire des arts anciens de la China. T. I—IV. Paris — Bruxelles. 1929—1930.

Том второй, книга первая. Искусство Средних веков.

Общая литература

Маркс К. Капитал. Т. 1—3. М., 1955; Маркс К. К критике политической экономии. — В кн.: Соч. Изд. 2. Т. 13. М., 1959; Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология. М., 1956; Маркс К. Формы, предшествующие капиталистическому производству. М., 1940; М а р к с . К. Хронологические выписки по истории Индии. М., 1947; Энгельс Ф. Анти-Дюринг. М., 1957; Энгельс Ф. Диалектика природы. М., 1955; Энгельс Ф. К истории древних германцев. — Франкский период. Марка. М., 1938; Энгельс Ф. Крестьянская война в Германии. М., 1953; Энгельс Ф. Развитие социализма от утопии к науке. — Избр. соч. Т. 2. М., 1955; Ленин В. И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов? — Сочинения. Изд. 4. Т. 1; Л е н и н В. И. Развитие капитализма в России. — Сочинения. Изд. 4. Т. 3; Л спин В. И. Государство и революция. — Сочинения. Изд. 4. Т. 25; Ленин В. И. О государстве. — Сочинения. Изд. 4. Т. 29; История средних веков. Т. 1.

Под ред. Е. А. Косминского и С. Д. Сказкина. М., 1952; История философии. В 5 тт. Под ред. М. А. Дынина. Т. 1. М., 1957.

Искусство Византии

Анналов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства. СпС., 1900; Банк А. В. Искусство Византии в собрании Государственного Эрмитажа. (Альбом). Л., 1960; Кондаков Н. П. История и памятники византийской эмали. Спб., 1892; Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1—2. М., 1947—1948; Мавродинов Н. Византийская архитектура. София, 1955; Вегел Л. La sculpture et les arts mineurs byzantins. Paris, 1936. (Histoire de l'art byzantiu; publ. sous la dir. de C. Diehl); Demus O. Byzantine mosaic decoration; aspects of monumental art in Byzantium. London, 1948; Diehl Ch. Manuel d'art byzantin. 2 ed. Т. 1—2. Paris, 1925—1926; Ebersolt J. Monuments d'architecture byzantine. Paris, 1934; Grabar A. La peinture byzantine. Etude historique et critique. Geneve, 1953; Peirce H., Уилер В. L'art byzantin. Т. 1—2. Paris, 1932—1934; Talbot Bice D. The art of Byzantium. London, 1959; Wulff O. K. Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin—Neubabelsberg, 1914; Weitzmann. Illustration in Boll and Codex. Princeton, 1954.

Искусство Армении и Грузии

Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. Т. 1. М., 1950; Амиранашвили Ш. Я. История грузинской монументальной живописи. Т. 1. Тбилиси, 1957; Арутюнян В. М., Сафарян С. А. Памятники армянского зодчества. М., 1951; Арутюнян В. М. Эчмиадзин. М., 1958; Беридзе В. В. Архитектура Грузии (IV—XIX вв.). М., 1948; Беридзе В. В. Архитектура Самцхе XIII—XVI вв. Тбилиси, 1955. (На грузин. яз.); Буниатов Н. Г., Яралов Ю. С. Архитектура Армении (I—XIX вв.), М., 1950; Грузинское искусство (Ars Georgica). Т. 1—4. Тбилиси, 1942—1955. (На грузинск. яз.); Джандиери М. И., Лежава Г. И. Архитектура горных районов Грузии. М., 1940; Древнеармянская миниатюра. Ереван, 1952. (На русск. и арм. яз.); Дурново Л. А. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957; Еремян А. Б. Храм Рипсимэ. Ереван, 1955; Кафадарян К. Город Двин и его раскопки. I. Ереван, 1952. (На арм. яз.); Майсурадзе З. Грузинская художественная керамика. XI—XIII вв. Тбилиси, 1954; Очерки по истории искусства Армении. М.—Л., 1939; Памятники грузинской архитектуры. I. Кумурдо и Никорцминда. М., 1947; Памятники эпохи Руставели. (Сборник). Л., 1938; Свирин А. Н. Миниатюра Древней Армении. М.—Л., 1939; Северов Н. П. Памятники грузинского зодчества. М., 1947; Северов Н. П., Чубинашвили Г. Н. Пути грузинской архитектуры. Тбилиси, 1936; Смирнов Н. М. Архитектура Древней Армении. Ереван, 1946; Токарский Н. М. Архитектура Древней Армении. Ереван, 1946. Толмачевская Н. И. Фрески Древней Грузии. Тифлис, 1931; Тороманян Т. Материалы по истории армянской архитектуры. Сборник трудов. I—II. Ереван, 1942—1948. (На арм. яз.); Чубинашвили Г. Н. История грузинского искусства. Тбилиси, 1936. (На грузин. яз.); Чубинашвили Г. Н. Грузинское чеканное искусство. Тбилиси, 1959; Якобсон А. Л. Очерк истории зодчества Армении V—XVII вв. М.—Л., 1950; Bachmann VV. Rirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan. Leipzig, 1913; Baltrusaitis J. Etudes sur l'art medieval en Georgie et en Armenie. Paris, 1929; Der Nersessian Sirarpie. Armenia and the Byzantine empire. A brief study of Armenian art and civilization. Cambridge (Mass.), 1947; Der Nersessian Sirarpie. Manuscripts Armeniens illustres

des XII, XIII et XIV siecle de la Bibliotheque du peres Menhitaristes de Venise. Paris, 1917; Strzygowski J. Die Baukunst der Armenien und Europe. Bd. 1—2. Wien, 1918.

Искусство Южных Славян. Болгария.

Кондаков Н. П. Македония. Археологическое путешествие. Спб., 1909; Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. I. М., 1947. (Гл. VII, VIII, IX); Цапенко М. П. Архитектура Болгарии. Очерк. М., 1953; Васильев А. Ивановские стенописи. София, 1953; Мавродинов Н. Росписи Боянской церкви. София, 1946; Мавродинов Н. Старобългарската живопись. София, 1946; Мавродинов Н. Старобългарското изкуство. Изкуството на Първото българско царство. София, 1959; Цонев К. Фрески Боянской церкви. София, 1957; Filer B. Geschichte der altbulgarischen Kunst. Bis zur Eroberung des bulgarischen Reiches durch die Tiirken. Berlin—Leipzig, 1932; Grabar A. La peinture religieuse en Bulgarie. (Texte et album). Paris, 1928.

Искусство Сербии и Македонии

Кондаков Н. П. Македония. Археологическое путешествие. Спб., 1909; Лазарев В. Н. История Византийской живописи. Т. I, М., 1947. (Гл. VII, VIII, IX); Покрышкин П. Православная церковная архитектура XII—XVIII столетие в нынешнем сербском королевстве. Спб., 1906; Бошковић Б. Средневековна уметност у Српмјн и Македониј. Белград, 1948; Millet G. La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montenegro). Album. Fasc. 1—2. Paris, 1954—1957; Okunev N. Monumenta artis Serbicae. Zagrebiae — Pragaе, 1928—1932; Petkovic V. R. La peinture du Moyen Age. T. 1—2. Beograd, 1930—1934; Radojcic Sv. Frescoes of Co-pocani. Beograd, 1953; Radojcic Sv. Majstozi Starog sroskog elikarstva. Beograd, 1955; Radojcic Sv. Stare srpske minijature. Beograd, 1950; Yugoslavia. Mediaeval frescoes. Preface by D. Talbot Rice. Introd. by Sv. Radojcic. New York, 1955. (UNESCO, World art series).

Искусство Древней Руси

Айналов Д. В. История русской живописи от XVI по XIX столетие. Спб., 1913; Алпатов М. В. Андрей Рублев. М., 1959; Алпатов М. В. Фрески храма Успения на Волотовом поле. — В кн.: Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. М.—Л., 1948, с. 109—148; Бартенев С. П. Московский Кремль в старину и теперь. Т. 1—2. М., 1912—1916; Безсонов [Бессонов С.]. Ростов Великий. М., 1945; Бобринской А. А. Резной камень в России. В. I. Соборы Владимиро-Суздальской области XII—XIII столетий. М., 1916; Богусевич В. Северные памятники древнерусской станковой живописи. Вологда, 1929; Буслаев Ф. И. Сочинения, т. I—III. Спб., 1908—1910; Владимиров М., Георгиевский Г. П. Древнерусская миниатюра. 100 листов миниатюр с описаниями и статьями М. Владимиров и Г. П. Георгиевского. М., 1933; Воронин Н. Н. Владимир. Боголюбове. Суздаль. Юрьев-Польский. М., 1958; Жидков Г. В. Московская живопись середины XIV в. М., 1928; Забелин И. Е. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М., 1895; История русского искусства. Под. общ. ред. акад. И. Э. Грабаря [и др.]. Т. 1—5. М., 1953—1959; История русского искусства. Под. ред. И. Э. Грабаря. Т. 1—6. Л.—М., 1909—1930;

История русского искусства. Под общ. ред. Н. Г. Машковцева, т. I. X в. — 30—50-е гг. XIX в. М., 1957; История русской архитектуры. (Учебник для архит. вузов и фак.). Изд. 2. М., 1956; К а р г е р М. К. Новгород Великий. М., 1946; Лавров В. А., Максимов М. Н. Псков. М., 1950; Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947; Лазарев В. Н. Андрей Рублев. (Альбом репродукций). М., 1960; Лазарев В. Н. Фрески Старой Ладogi. М., 1960; Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. С приложением статьи Белецкого А. А. о греческих надписях на мозаиках. М., 1960; Леонов А. И. Симон Ушаков. Русский художник XVII века. М.—Л., 1945; Лихачев Д. С. Культура Руси эпохи образования русского национального государства. (Конец XIV — начало XVI в.). М., 1946; Михайловский Е. В. Углич. М., 1948; Некрасов А. Н. Древний Псков и его художественная жизнь. М., 1923; Первухин Н. Г. Церковь Илии Пророка в Ярославле. М., 1913; Первухин Н. Г. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. М., 1913; Роговин Н. Е. Церковь Вознесения в Коломенском (XVI в.). М., 1942; Русская икона. Сб. 1—3. (Ред. изд. С. Маковский). Спб., 1914; Русское искусство XVII в. Сборник статей по истории русского искусства допетровского периода. Л., 1929; Рыбаков Б. А. Прикладное искусство и скульптура. — В кн.: История культуры Древней Руси. Т. I. М.—Л., 1951; Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М., 1948; Порфиридов Н. Древний Новгород. М.—Л., 1947; Свирин А. Н. Древнерусская миниатюра. М., 1950; Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951; Соболев Н. Н. Русский орнамент. Камень, дерево, керамика, железо, стенопись, набойка. (Образцы. Альбом). М., 1948; СССР. Древние русские иконы. (Альбом). Нью-Йорк, 1958. (ЮНЕСКО); Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Т. I. Спб., 1884; Тверской А. М. Русское градостроительство до конца XVII века. Л.—М., 1953; Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. 1—4. М., 1913—1916; Ушаков С. Слово к любителю иконного писания. — В кн.: Мастера искусства об искусстве. Т. 4. М., 1937, с 27—28; Эдинг Б. Н. Ростов Великий, Углич. Памятники художественной старины. М., 1914; Aina1ov D. Geschichte der russischen Kunst. Bd. I. Geschichte der russischen Monumental Kunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin—Leipzig, 1932; Aina1ov D. Geschichte der russischen Kunst. Bd. 2. Geschichte der russischen Monumental Kunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin—Leipzig, 1933; Kondakov N. P., Minas E. H. The Russian ikon. Oxford, 1927; Wulff O., Alpatov M. Denkmaler der Ikonenmalerei. Dresden, 1925.

Украинское искусство 14-17 веков

Архитектура Украинской ССР. (Альбом). Т. 1—2. Киев, 1951—1954; Безсонов [Бессонов] С. В. Архитектура Западной Украины. М., 1946; Драган М. Українські деревляні церкви. Генеза і розвій форм. Ч. 1—2. Львів, 1937; Земцов С. М. Львов. М., 1956. (Сокровища зодчества народов СССР); Зодчество Украины. Сборник. (Редколлегия: М. П. Цапенко и др.). Киев, 1954; Игнаткин И. А. Киев. М., 1948. (Архитектура городов СССР); Игнаткин И. А. Чернигов. М., 1955. (Сокровища зодчества народов СССР); История Украинской ССР, т. I, Киев, 1956; Кибальчик Т. В. Памятники киевского гравировального искусства XVII и XVIII столетий в оригинальных образцах. Киев, 1881; Свенціцький І. С. Іконопис Галицької України XV—XVI віків. Львів, 1928; Тарновский В. В. Каталог украинских древностей коллекции В. В. Тарновского. Киев, 1898; Щербакінський Д., Ернет Ф. Український портрет XVII—XX ст. Київ, 1925; Яремич С. П. Памятники искусства XVI и XVII ст. в Киево-Печерской Лавре. Киев, 1900.

Искусство Белоруссии 14-17 веков

Владимиров П. В. Доктор Франциск Скорина. Спб., 1888; Горбачевский Ф. Русские древности в памятниках Холмско-Подляцеской Руси. (Альбом и текст). Спб., 1891—1892; Егоров Ю. А. Градостроительство в Белоруссии. М., 1954; История Белорусской ССР. Т. I. Минск, 1954; Кацер М. С. Белорусская архитектура. Ист. очерк. Минск, 1956; Чапко В. В. Беларускі пэршадрукар Гэоргій Скарына. Мінск, 1956.

Искусство Западной и Центральной Европы в эпоху переселения народов и образования «Варварских королевств»

The art of the French book from early manuscripts to the present time. Ed. by A. Lejard. London, 194—; Boinet A. La miniature carolingienne, T. 1—2. Paris, 1920; Bossert H. Th. Folk art of primitive peoples. Album. London, 1955; Brown G. B. The arts in early England. New ed., V. 1—6. London. 1915—1930; Conant K. J. Carolingian and Romanesque architecture 800 to 1200. Harmonds-worth, 1959; Crodecki L. L'architectire ottor.ianne. Au eeuil de Part roman. Paris, 1958; Hamann R. Frlihe Kunst im Westfrankischen Reich. Leipzig, 1939; Holmqvist W. Kunst-probleme der Merowingerzeit. Stockholm, 1939; Huber J. L'art pre-roman. Paris, 1938; Jantzen H. Ottonische Kunet. Hamburg, 1959; Die Karolingisehen Miniaturen. Hrsg. von W. Kohler. Bd. 1—2. Berlin, 1933—1958. (Прил.: Tafeln, 116, III); Mahr A. Christian art in ancient Ireland. London, 1932; Les manuscripts a peintures en France du VII-e au XII-e siecle. Exposition. Paris, 1954. Catalogue. 2 ed. Paris, 1954; S chaff ran E. Die Kunst der Langobarlen in Italien. Berlin, 1941; Stern H. Recueil general des mosaïques de la Gaule. Paris, 1957; Sullivan E. The book of Kells. 2 ed. London—New York, 1920; Les Tresors des bibliotheques de France. Publ. sous la dir. M. R. Cantinelli. T. 1—7. Paris, 1926—1946; Zimmermann E. H. Vorkarolingische Miniatur. Bd. 1—5. Berlin. 1916.

Искусство Западной и Центральной Европы в эпоху развитого феодализма. Общие работы.

Виол.те ле Дюк Э. Э. Беседы об архитектуре. Пер. с франц. Т. I. М., 1937; Добиаш-Рожdestve некая О. А. Западное средневековое искусство.— В сб.: История искусств всех времен и народов. Кн. 4. Л., 1929, стр. 214—224; Кожин Н. А., Сидоров А. А. Архитектура средневековья. М., 1940; Недошивин Г. А. Реймский собор. Арх.-ист. очерк. М., 1946; Яремич С. П. Миниатюры западноевропейских рукописей 13—16 столетия. Спб., 1914; Bargellini P. Belveder. L'arte romanica. Firenze, 1960; Benoit F. L'architecture. L'Occident medieval, Romano-gothique et gothique. Paris, 1934; Brehier L. Le style roman. Paris, 1942; British museum. Reproductions from illuminated manuscripts. V. 1—3. London. 1907—1908; C1asen K. H. Die Gotische Baukunst. Potsdam, 1930; Foscillon H. Art d'occident. Le Moyen age roman et gothique. Paris, 1947; Franke P. Die Baukunst des Mittelalters. Die frilhmittelalters und romanische Baukunst. Wildpark—Potsdam, 1926; Gonse L. L'art gothique. L'architecture, la peinture, la sculpture, le decor. Paris, 1890; Goodspeed E. J. The Rockefeller Me Cormick new testament. V. 1—3. Chicago, 1932; Le H a u t moyen age. Du quatrieme au onzieme siecle. Mosaïques et peintures murales par A. Grabar. L'enluminure par C. Nordenfalk. Geneve, 1957; Lambert È. L'art gotique. Paris, 1890; Lambert È. Etudes medievals. T. 1—4. Toulouse, 1956—

1957; Morey Ch. R. Medieval art. New York, 1942; Reau L. Histoire de la peinture au Moyen Age. La miniature. Paris, 1948; Schools of illumination. Reproductions from manuscripts in the British museum. V. 1 — 4. London, 1914—1922; Schrade H. Malerei des Mittelalters. Gestalt, Bestimmung, Macht, Schicksal. I. Koln, 1959; Schrade H. Vor-und fruhromanische Malerei. Koln, 1958; Tuu1se A. Burgen des Abendlands. Wien—Miinchen, 1958

Искусство Франции

Гуртик Л. Франция. Пер. с франц. М., 1914; The art of the French book from early manuscripts to the present time. Ed. by A. Lejard. London, 194...; Aubert M. L'art frangais a l'epoque roman. Architecture et sculpture. V. 1—4. Paris, 1929— 1950; Aubert M., Robe M., Cantner J. L'art monumental roman en France. Paris, 1955; Aubert M. La sculpture francaise au moyen age. Paris, 1947; Bach a E. Les tree belles miniatures de la Bibliotheque royale de Belgique. Bruxelles—Paris, 1913; The Bayeux tapestry. Ed.: F. Stenton. New York, 1957; La Cathedral de Rouen. Paris, 1956. (Les monuments historiques de la France. Nouvelle serie. V. 2., fasc. 2). Chefs-d'oeuvre de l'enluminure frangaise du XV-e siecle. Paris, 1953; Craplet B. Auvergne romane. Paris, 1955; Daras Ch. La cathedrale d'Angouleme, chef-d'oeuvre monumental de Girard II. Angouleme, 1942; Demalson L. La Cathedrale de Reims. Paris, 1954; Deschamps P., Thibout M. La peinture murale en France. Le haut moyen age et l'epoque romane. Paris, 1951; Deehoulieries F. Au debut de l'art roman, les eglises de l'onzieme siecle en France. Paris, 1929; Dirriou P. Les tres belles heures de Notre-Dame du due Gean de Berry. Paris, 1922; L'eco1e parisienne. Album. Geneve, 1947. (Les tresors de la peinture francaise. XIV siecle); Fliche A. Aigues-Mortes et Saint-Gilles. Paris, 1952; Gasper C., Lyny F. Les principaux manuscripts a peinture de la Bibliotheque royale de Belgique. Paris, 1937; Grivot D. Autun. L'etrange aventure de la Cathedrale. Album- Paris—Lyon, 1953; Kid son P. Sculpture at Chartres. London, 1958; Lasteyrie du Saillant R. L'architecture religieuse en France a l'epoque Romane. Paris, 1929; Le Livre les plus beaux exemplaires de la Bibliotheque nationale. Paris, 1942; Les Manuscripts a peintures en France du VII au XII siecle. Exposition. Paris, 1934. Catalogue. 2 ed. Paris, 1954; Martin C. L'art roman en France. L'architecture en la decoration. Ser. 2. Paris, 1910; Martin H. La miniature franchise da XIII au XV siecle. Paris—Bruxelles, 1923; Miracles de Notre Dame. Reproductions de miniatures. T. 1 — 2. Paris, [6. r.]; Soitu Roman. Aut.: R. Crozet, Y. Lahande-Mailfert. Paris, 1957; Poree Ch. L'abbaye de Vezelay. Paris, 1930; Reau L., Cohen G. L'art du moyen age, arts plastiques, art litteraire, et la civilisation franchise. Paris, 1935; Les Tresors des bibliotheques de France. Publ. sous la drr. de M. R. Cantinelli. T. 1—7. Paris, 1926—1946; Virey J. L'abbaye de Cluny. Paris, 1927; Virey J. Saint-Philibert de Tournus. Paris, 1932.

Искусство Германии

Anthony E. W. Romanesque frescoes. Princeton, 1951; Baum J. Die Malerei und Plastik des Mittelalters. Deutschland, Frankreich und Britannien. Wildpark—Potsdam, 1930; Bange E. F. Bine bayerische Malerschule des XI und XII Jahrhun-derts. Miinchen. 1923; De hi o G. G. Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 1—4. Berlin—Leipzig, 1930—1934; Der Dom zu Worms. Beschrieben und gewiirdigt von R. Kautzsch. fu. a.| Berlin, 1938; Gerstenberg K. Deutsche Sondergotik. Miinchen, 1913; Goldschmidt A. Die deutsche Buchmalerei. Firenze, 1928; Jantzen H. Ottonische Kunst. Hamburg, 1959. Jange W. Der Dom zu Freiberg. Berlin, 1953; Panofsky E.

Die deutsche Plastik des elften bis drei-zehnten Jahrhunderts. München, 1924; Pinder W. Der Naumburger Dom und der Meister seiner Bildwerke. Berlin, 1939; Schlag G. Die deutsche Kaiserpfalzen. Frankfurt a/ M., 1940; Weigert H. Die Kaiserdome am Mittelrhein, Speyer, Mainz und Worms. Berlin. 1933.

Искусство Австрии

Benesch O. Kleine Geschichte der Kunst in Österreich. Wien, 1950; Die Bildende Kunst in Österreich. Hrsg. v. K. Ginhardt. Baden in Wien, 1939; Buchowiecki W. Die gotischen Kirchen Österreichs. Wien, 1952; Dehio G. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Österreich. Bd. 1—2. Wien, Berlin, 1933—1935; Donin R. K. Der Wiener Stephansdom und seine Geschichte. Wien, 1946; Novotny F. Romanische Bauplastik in Österreich. Wien, 1930; Pacht O. Österreichische Tafelmalerei der Gotik. Augsburg, 1929; Schaffran E. Kunstgeschichte Österreichs, 1948.

Искусство Нидерландов

Casier J., Bergmans P. L'art ancien dans les Flandres (region de l'Escaut). Bruxelles—Paris, 1914; De Nederlandse Monumenten van Geschiedenes en Kunst. Hague, 1926; Rooses M. Art in Flanders. London, 1914.

Искусство Англии

Виппер Б. Р. Английское искусство. М., 1945; Artists of the Winchester Bible. Intr. by W. Oakeshott. London, 1945; Bickert M. J. The reconstruction of an English Cormelite missal. Cambridge, Mass., 1941; Bond F. Gothic architecture in England. London, 1906; Bond F. The cathedrals of England and Wales. London, 1912; Brown G. B. The arts in early England. 2 ed. V. 1—6. London, 1903—1937; Brown R. A. English medieval castles. London, 1954; Cook G. H. The English cathedrals through the centuries. London, 1957; Dodwell C. R. The Canterbury school of illumination. Cambridge, 1954; Escher K. Englische Kathedralen. München—Berlin, 1927; Fischer E. A. An introduction to Anglo-Saxon architecture and sculpture. London, 1959; Fox C. Pattern and purpose. A survey of early Celtic art in Britain. Cardiff, 1958; Harvey J. The English cathedrals. 2 ed. London, 1956; Hurlimann M. Englische Kathedralen. Zurich, 1948; Loomis R. S. Arthurian legends in medieval art. London, New York, 1938; Millar E. G. English illuminated manuscripts, T. 1—2. Paris—Bruxelles, 1926—1928; Moore C. H. The medieval church architecture of England. New York, 1912; Oakeshott W. The sequence of English Medieval art. London. 1949; Oxford University. Bodleian- Library. The Kennicott Bible. Oxford, 1957; Power C. E. English medieval architecture. London, 1912; Prior E. S. A history of gothic art in England. London, 1900; Robinson J. Celtic illuminative art in the Gospelbooks of Durrow, Lindisfarne and Kells. Dublin, 1908; Sullivan E. The book of Kells. London, 2 ed. London—New York. 1920; Thompson A. H. English monasteries. Cambridge, 1923; Webb G. Architecture in Britain: the Middle ages. London, 1956; Wormald T. The survival of Anglo-Saxon illumination after the Norman conquest. London, 1944; Zarnecki G. The early sculpture of Ely cathedral. London, 1958.

Искусство Испании

Малицкая К. М. Испания. М., 1935; *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispanico*. V. 7. Torres Balbas L. *Arquitectura Gotica*. V. 8. Duran Sanpere A. y Ainaud de Lasarte J. *Escultura Gotica*. Madrid, 1952—1956; Bevan B., *History of Spanish architecture*. London, 1938; Calzada A. *Historia de la arquitectura espanola*, Barcelona—Buenos Aires, 1933; Cook W. W. S. *La pintura mural romanica en Gataluna*. Madrid, 1956; Dieulafoy M. *Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal*. Stuttgart, 1913; Domin-guez Bordona J. *Die spanische Buchmalerei. Von siebten bis siebzehnten Jahrhundert*. Bd. 1—2. Firenze—Munchen, 1930; *Espagne. Peintures romance*. Album. Introd. J. Ainaud. Paris, 1957; Gomez-Moreno M. *El arte romanico espanol*. Madrid, 1934; Harvey J. *The cathedrals of Spain*. London, 1957; Kingsley Porter A. *Romanische Plastik in Spanien*. Bd. 1—2. Leipzig, 1928; Kuhn C h. L. *Romanesque mural painting of Catalonia*. Cambridge, 1930; Lave-dan P. *L'architecture gothique religieuse en Catalogue, Valence et Baleares*. Paris, 1935; Lambert E. *L'art en Espagne et an Portugal*. Paris, 194-5; Lamperez y Romea V. *Arquitect-ura civil espiinola de los siglos 1 al XVIII*. V. 1—2. Madrid, 1922; Lamperez y Romea V. *Historia de la arquitectura cristiana espanola en la Edad Media*. 2 ed. V. 1—3. Madrid, 1930; Lassaigue J. *La peinture espagnole*. V. I. *Des i'resques romanes au Greco*. Paris, 1956; *Los Monumentos cardinales des Espana*. V. 2—5, 11, 12, 15, 20, 22. Madrid. 1947—1959; Lozo-j a J. de Contreras. *Historia del arte hispanico*, V. 1—i. Barcelona—Buenos Aires, 1931—1945; Mayer A. L. *Architectur und Kunstgewerbe in Alt-Spanien*. Munchen, 1921; Mayer A. L. *Gotik in Spanien*. Leipzig, 1928; Mayer A. L. *Mittelalterliche Plastik in Spanien*, Munchen. 1922; *Monumentos espanoles. Catalogo de los declarados historico-artisticos*. V. 1—3, Madrid, 1953—1954; Post Ch. R. *A history of Spanish painting*. V. 1—8. Cambridge, Mass, 1930-1941.

Искусство Португалии

Arte Portuguese. Dir. d. J. Barreira. V. 1—2. Lisboa, 1957; Bottineau Y. *Le Portugal. Ouvrage orne de 164 photogr*. Paris—Grenoble, 1956; Dos Santos R. *L'art portugais. Architecture, sculpture et peinture*. Paris, 1953; Dos Santos R. *O romanico em Portugal*. Lisboa, 1956.

Искусство Италии

Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения.; Т. I. *Искусство Проторенессанса*. М., 1956; Biehl VV. *Toskanische Piastik des frilhen und hohen Mittelalters*. Leipzig, 1926; Decker H. *L'art roman en Italic*. Album. Paris, 1958; Decker H. *Italia romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Italien*. Wien—Munchen, 1958; Lavachini E. *L'arte medioevale*. Torino, 1949; Oertel R. *Die Fruhzeit der italienischen Malerei*. Stuttgart, 1953; Ottino della Chiesa, A. *Pittura lombarda del quattrocento*. Bergamo, 1959; Tesca P. *Storia dell'arte italiana*. Torino, 1927; Venturi A. *Storia dell'arte italiana*. T. I—XI. Milano, 1901—1940; Volbach W., Vitzum G. *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*. Wildpark—Potsdam, 1924. (*Handbuch der Kunstwissenschaft*); Wilpert J. *Die rtimischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*. Freiburg im Breisgau, 1916.

Искусство Чехословакии

Маца И. Л. Архитектура Чехословакии. Ист. очерк. М., 1959; Libal D. Goticka architecture v Gechah a na Morave. Praha, 1948; Masin J. Romaniska nastenna malba v. Cechach a na Morave. Praha, 1954; Matejcek A. Ceska malba goticka. Deskove maliratsvi 1350—1450. Praha, 1950; Meister der Farbe. Die schonsten Gemalde der Prager Nationalgalerie. Red.: V. Novotny. Prague, 1959; Mencl J. Stredoveka architektura na Slovensku. Praha, 1937; Pavel J. Dejini naseho umeni. Изд. 2. Praha, 1947; Stefan O. Mluva prazske architektury. 2 изд. Praha, 1960; Wirt B. Statni gradua zamkii. Praha, 1955.

Искусство Польши

Betterowna A. Polskie ilustracye ksiazkows XV i XVI wieku (1490—1525). Warszawa, 1951; Biallowicz-Krygierowa Z. Malowidla scienne z XIV wieku w dawnym opactwie cysterskiin w Lадzie nad Warta. Poznan, 1957; Dobrowolski T. Studja nad szedowiecznym malarstwem Sciennem w Polsce. Poznan, 1927; Dobrowolski T. Sztuka na Slasku. Katowice-Wroclaw, 1948; Duryk J. Sukiennice. Krakow, 1952; Katalog zabytk6w sztuki w Polsce. T. 1—2. Warszawa, 1951—1953; Kopera F. Dzieje malarstwa w Polsce. 1. Sredniowieczne malarstwo w Polsce. Krakow, 1925; Kopera F. O malarstwie wizan-tynslдем w Polsce.— In: Musea polskie. T. I. Krakow, 1923; Lozinski W. Sztuka Lwowska w XVI-i XVII wieku. Architektura i rzezba. Lwow, 1898; 500 lat malarstwa polskiego. Warszawa, 1950; Piwocki K. O historycznej genezie polskiej sztuki liulo wej. Wroclaw, 1953; Podlacha W. Historia malarstwa polskiego. Lwow, 1914; Walicki M., Starzynski J. Dzieje sztuki polskiej. Warszawa, 1938; ZachwatowiSz J. Architektura polska do polowy XIX wieku. Изд. 2. Warszawa, 1956.

Искусство Венгрии

Венгерская скульптура. Будапешт. 1955; Гере Л. Памятники искусства Венгрии. Будапешт, 1959; История венгерского искусства. Т. 1. Будапешт, 1956; Старые деревянные статуи в Венгрии. Альбом. Сост. М. Аггхази. Будапешт, 1958; Fettich N. Die altungarische Kunst. Budapest, 1942; Genthon, 1st van. Kozepkori magyar festesztat. Budapest, 1948; Genthon, 1st van. Magyar-ország milemlekei. Budapest, 1951; Genthon, 1st van. A regi Magyar festomtiveszet. Budapest, 1932; Hekler Antal. A magyar Muveszet tortenete. Kepz6muveszeti alap Kiadovallalata. Budapest, 1956; Hekler A. Ungarische Kunstgeschichte. Budapest, 1937; Kampis Antal. Lozepkori faszohraszat Magyar orszagon. Officina. Budapest, 1940; Radocay D. A kozepkori Magyarország tablakipei. Budapest, 1955.

Искусство Румынии

Воронец. Фрески XV—XVI вв. (Цвет, фото Д. Григореску). Бухарест, 1959. (Шедевры румын, искусства); Румынская архитектура. Бухарест, 1951; Jorga N., Bals G. Histoire de l'art Romain ancien. Paris, 1922; Scutra istorie a altelor plastice in RPR. 1. Arta rointnesca in epoca feudala. Red. J. Oprescu. Bucuresti, 1957.

Искусство Дании

Bekett F. Danmarks kunst. B. 1—2. Kobenhavn, 1924—1926; Kamphausen A. Deutsche und skandinavische Kunst. Schleswig, 1956; Kobke P. De Danske kirkenbygninger. Kobenhavn, 1908; Landberg H. Danmarks bygningskultur. B. 1—2. KSbenhavn, 1955; Seesselberg F. Die frilh-mittelalterliche Kunst der germanischen Volker. Berlin, 1897; Schmidt C. M. Roskildes domkirkes middelalderige bygningshistorie, Kobenhavn, 1949.

Искусство Норвегии

Aars H. Norsk kunsthistorie. Oslo, 1925; Dietrichson L. H. S., Munthe H. Die Holzbaukunst Norwegens in Vergangenheit und Gegenwart. 2-te Aufl. Berlin, 1893; Fett H. Norges kirker i middelalderen. Kristiania, 1909; Millar R. Trondhjems domkirche. Trondhjem, 1906; Norwegian architecture throught the ages. Oslo, 1955; Norway paintings from the stave churches. New York, 1955.

Искусство Швеции

Borelius A. Romanesque mural paintings in Ostergottland. Stockholm, 1956; Curman S., Roosval J. Sveriges kyrkor; konsthistoriskt inventarium, Upsala, 1912; La u r in C. G. Nordisk konst. Bd. I. Stockholm, 1921; Lund berg E. Byggnad-konsten i Sverige. B. 1—2. Stockholm, 1940—1948; Nordstr6m F. Studier i Upsala domkyr-kas eldsta byggnadshistoria. Stockholm, 1952; Roosval J. Den Baltiska nordens kyrkor. B. 2. Upsala, 1924; Roosval J. Die Kirchen Gottlands; ein Beitrag zur mittelalterlichen Kunstgeschichte Schwedens. Lpz., 1912; Roosval J. Die Steinmeister Gottlands. Stockholm, 1918; Roosval J. och Rom da hi A. Svensk konsthistoria. Stockholm, 1913.

Искусство Финляндии

Nordman C. A. Jakeenjaanejta tutkiemia. Helsinki, 1948; Okkonen O. Suomen taiteen historia. B. I. Porvoo—Helsinki, 1945.

Искусство Эстонии

Таллин. Альбом. Ред. кол. Абори Л. и др. Таллин. 1955; Eesti arhitektuuri ajalugu. ENSV Teaduste Akademia. Tallin, 1957; Neumann W. Werke mittelalterlichen Holzplastik und Malerei in Livland und Estland. Herausgegeben von der Gesellschaft far Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands. Lttbeck, 1892; Vaga, V. Eesti kunst. Kunatide ajalugu Eestis keskajast meie paevini. Tartu—Tallin, 1940.

Искусство Литвы

Galaune P. Lietuviu liaudies menas. Kaunas, 1930; Ivinskis Z. Troku Galves ezero salos pilis; Barovskis L. Traku salos pilis, kaip didziojo kunigaikscio rezidencija, atlikto konservaciniu darbu sviesoje, «Kulturos muziejaus metrastis» I. Kaunas, 1941; Hoppen J. Malowidla scienné samku trockiego na wyspie «Prace i materialy historii sztuki», torn 11, zeszyt 1—4. Wilno, 1935; Pinkus S. Vilniaus gotika «Mokslas ir gyvenimas», 1959 m. Nr. 3; Zahorski W. Kosciol sw. Anny w Wilnie. Wilna, 1905; Jager W. Die St Annenkirche und die Klosterkirchen von St. Bernardin und St. Michael in Wilna. Wilna, 1918.

Искусство Латвии

Изобразительное искусство Латвийской ССР. М., 1957; Круминь А. К. Рига. М., 1947; Латышское изобразительное искусство. Рига, 1955; Litografiju albums «Vēca Rīga». Rīga, 1951; Purvits V. Makslas vesture. Rīga, 1934; Straubergs J. Vēca Rīga. Rīga, 1951,

Том второй, книга вторая. Искусство Ближнего и Среднего Востока.

Общие работы.

Денике Б.П. Искусство Востока. Очерк истории мусульманского искусства. Казань, 1923; Денике Б. П. Живопись Ирана. М.—Л., 1938; Исследования по истории культуры народов Востока. Сборник в честь акад. И. А. Орбели. М.—Л., 1960; Кверфельдт Э.К. Керамика Ближнего Востока. Л., 1947; Мистецтво країн ісламу. Склала М. Вязьмітіна. Київ. 1930; III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Ленинград, 1935. Доклады. Ред. И. А. Орбели. М.—Л., 1939; Arnold T. W. Painting in Islam, a study of the place of pictorial art in Muslim culture. Oxford, 1928; Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für E. Kihnel. Berlin, 1959; Barrett D. Islamic metalwork in the British museum. London, 1949; Binyon L., Wilkinson J. V., Gray B. Persian miniature painting. London, 1933; Dimand M. S. A handbook of Mo-hammadan art. 3 ed. New York, 1958; Grohmann A., Arnold T. W. Denkmäler islamischer Buchkunst. München, 1929; Grote-Hasenbalg W. Der Orientteppich, seine Geschichte und seine Kultur. Bd. 1—3. Berlin, 1922; Iran. Persian miniatures. New York, 1956. (UNESCO); Islamic art. One hundred plates in colour with an introd. Essay on Islamic art by R. P. Wilson. New York, 1957; Kihnel E. Miniaturmalerei in islamischen Orient. Berlin, 1923; Lane A. Later Islamic pottery. Persia, Syria, Egypt, Turkey. London, 1957; Lane A. Early Islamic pottery. Mesopotamia, Egypt and Persia. London, 1958; Martin F. R. The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey, from the 8-th to the 18-th century. V. 1—2. London, 1912; Marteau G., Vever H. Miniatures persanes tirees des collections de H. D'Allemagne (e. a.), exposees au Musee des arts decoratifs, juin—octobre 1912. v. 1—2. Paris, 1913; Mayer L. A. Islamic architects and their works. Geneve, 1956; Mustafa M. Persian miniatures of Behzad and his school. London, 1960; Riviere H. La ceramique dans l'art musulman. T. 1—2. Paris, 1913; Sakisian A. La miniature persane du XII au XVII siecles. Paris—Bruxelles, 1929; Sarre F. Denkmäler persischer Baukunst. Bd. 1—2. Berlin, 1901—1910; Sarre F., Martin F. R. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. 1—3. München, 1912; Schulz P. Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Bd. 1—2. Leipzig, 1914; Stchoukine I. Les peintures des

manuserits Timuridee. Paris, 1954; Stchoukine I. Les peintures des manuserits Safavis de 1502 a 1587. Paris, 1959; A Survey of Persian art. From prehistoric times to the present. Ed. A. U. Pope. V. 1—9. London—New York, 1938—1939.

Искусство Арабских народов

Веймарн Б. В., Каптерева Т. П., Подольский А. Г. Искусство арабских народов. (Средневековый период). М., 1960; Кубе А. П. Испано-мавританская керамика. М.—Л., 1940; Матье М. Э-> Ляпунова К. С. Художественные ткани коптского Египта. М.—Л., 1951; Шлемберже Д. Каср аль Хаир аль гарби. (На араб, яз.); Бейрут, 1945; Die Ausgrabungen von Samarra. Bd. I—IV. Berlin, 1923—1928; Bell G. L. Palace and Mosque at Ukhaidir. A study in early Mohammadam architecture. Oxford, 1914; Champdor A. L'Alhambra de Grenade. Paris, 1952; Collart P. Syria: problems of preservation and presentation of sites and monuments: report of the UNESCO. Paris, 1954; Creswell K. A. C. Early muslim architecture. Umayyads, early 'Abasids, Tulunids. P. 1—2. Oxford, 1932—1940; Creswell K. A. C. The Muslim architecture of Egypt. V. 1—2. Oxford, 1952—1960; Frothingham A. W. Lustreware of Spain. New York, 1951; Runnel E. Maurische Kunst. Berlin, 1924; Kusejr Amra. Bd. 1—2. Wien, 1907; La Neziere J. Les monuments mauresques du Maroc. Paris, 1921; Lezine A. La Ribat de Sousse. Tunis, 1956; Margais G. L'architecture musulmane d'Occident: Tunisie, Algerie, Maroc, Espagne et Sicilie. Paris, 1954; May F. L. Silk textiles of Spain. Eighth to fifteenth century. New York, 1957; Les Monuments Ayyoubides de Damas. Livr. 1—4. Paris, 1938—1950; The Mosques of Egypt. V. 1—2. Geza, 1949—1954; Pauty E. Les bois sculptures jusqu'a l'epoque ayyoubide. Caire, 1931; Prisse d'Avennes A. C. Th. L'art arabe d'apres les monuments du Kaire, depuis le Vile siecle jusqu'a la fin du XVIIIe. P. 1—3. Paris, 1877; Terrasse Ch. Medersas du Maroc. Paris, 1928; Terrasse H. L'art hispano-mauresque des origines au XIIIe siecle. Paris, 1932; Wiet G. Lampes et bouteilles en verre emaille. Caire, 1929.

Искусство Турции

Эссад Д. Константинополь. От Византии до Стамбула. М., 1919; Diez E., Aslanapa O. Turk Sanati. Istanbul, 1955; Esin E. Turkish miniature painting. Tokyo, 1960; Gabriel A. Voyages archeologiques dans la Turquie orientale. T. 1—2. Paris, 1940; Gurlitt C. Die Baukunst Konstantinopels. Berlin, 1912; Minorsky V. The Chester Beatty library. A catalogue of the Turkish manuscripts and miniatures. Dublin, 1958; Sarre F. Der Kiosk von Konia, Berlin, 1936; Unsal B. Turkish Islamic architecture in Seljuk and Ottoman times. London, 1959.

Искусство Ирана

Гюзальян Л. Т., Дьяконов М. М. Иранские миниатюры в рукописях «Шах-Намэ» ленинградских собраний. М.—Л., 1935; История Ирана с древнейших времен до конца XVIII века. Л., 1958; Кази-Ахмед. Трактат о каллиграфрах и художниках. 1596—1597/1005. Пер. Б. Н. Заходера. М.—Л., 1947; Diez E. Churasanische Baudenkmaler. Bd. I. Berlin, 1918; Diez E. Persien islamische Baukunst in Churasan. MUnchen. 1923; Guest G. D. Shiraz painting in the sixteenth century. Washington, 1949; Morand P. Chefs-d'oeuvre de la miniature persane (XIII—XVI siecles). Paris, 1947; Pope A. U. Masterpieces of Persian art. New York, 1945;

Robinson B. Persian miniatures. Oxford, 1957; Taylor O. Architecture of northwest Persia under Il-khan Mongols. Chicago, 1940; Wilber D. V. The architecture of Islamic Iran. The Il-khanid period. Princeton, New York, 1955.

Искусство Азербайджана

Архитектура Азербайджана. Очерки. Баку, 1952; Архитектура Азербайджана. Эпоха Низами. (Сборник статей. Отв. ред. С. А. Дадашев и М. А. Усейнов). Москва—Баку, 1947; Бретаницкий Л., Саламзаде А. Кировабад. М., 1960; Дадашев С. А., Усейнов М. А. Памятники азербайджанской архитектуры в Баку. М., 1938; Дадашев С. А., Усейнов М. А. Архитектура Азербайджана (3—19 вв.) М., 1948; Дадашев С. А., Усейнов М. А. Ансамбль дворца ширваншахов в Баку. М., 1956; Искусство Азербайджана. Сборник 2, 4, 5, 6, 7. Баку, 1949—1959; История Азербайджана. В 3-х т. Т. I. Баку, 1958; Крачковская В. А. Изразцы мавзолея Пир-Хусейна. Тбилиси, 1946; Памятники архитектуры Азербайджана. Сборник материалов. Т. 1—2. М., Баку, 1946—1950; Усейнов М. А. Памятники азербайджанского зодчества. М., 1951; Binyon L. The poems of Nizami. London, 1928.

Искусство Средней Азии

Альбаум Л. И. Балалык-тепе. К истории материальной культуры и искусства Тохаристана. Ташкент, 1960; Архитектурные памятники Туркмении. Вып. 1. Состав. Н. М. Бачинский. Москва—Ашхабад, 1939; Бернштам А. Н. Архитектурные памятники Киргизии. М.—Л., 1950; Боголюбов А. А. Ковровые изделия Средней Азии. Альбом. Вып. 1—2. Спб., 1908; Веймарн Б. В. Искусство Средней Азии. М.—Л., 1940; Воронина В. Л. Народные традиции архитектуры Узбекистана. М., 1951; Гафуров Б. Г. История таджикского народа. В кратком изложении. Изд. 3. Т. 1. М., 1953; Денике Б. П. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.—Л., 1938; Живопись древнего Пянджикента. Сборник работ. Отв. ред. А. Ю. Якубовский и М. М. Дьяконов. М., 1954; Засыикин Б. Н. Архитектура Средней Азии. М., 1948; История Казахской ССР. Т. 1. Алма-Ата, 1957; История Туркменской ССР. Т. 1—2. Ашхабад, 1957; История Узбекской ССР. Т. 1—2. Ташкент, 1955—1957; Киргизский национальный узор. Собр. и обраб. М. В. Рыидин. Л. — Фрунзе, 1948; Лавров В. А. Градостроительная культура Средней Азии (с древних времен до второй половины XIX века). М., 1950; Мавзолей Ишратхана, Моногр. сборник. Под. ред. М. Е. Массона. Ташкент, 1958; Маргулан А., Басенов Т., Мендикулов М. Архитектура Казахстана. Алма-Ата, 1959; Мечети Самарканда. Вып. 1. Гур-эмир. Спб., 1905; Полупанов С. Н. Архитектурные памятники Самарканда. М., 1948; Прибыткова А. М. Памятники архитектуры XI века в Туркмении. М., 1955; Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана. Ташкент, 1958; Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент, 1960; Пугаченкова Г. А. Пути развития архитектуры южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма. М., 1958; Ратия Ш. Е. Мечеть Биби-ханым в Самарканде. Исследование и опыт реставрации. М., 1950. Скульптура и живопись древнего Пянджикента. Отв. ред. А. М. Беленицкий и Б. Б. Пиотровский. М., 1959.

Искусство Афганистана

Arnold T. W. Bihzgd and his paintings in the Safar-namah manuscripts. London, 1930; Hackin J., Carl J., Meunie J. Diverses recherches areheologiques en Afghanistan (1933—1940). Paris, 1959; Hackin J., Carl J. Nouvelles recherches areheologiques a Bamiyan. Paris, 1933; Niedermayer O., Diez E. Afganistan. Leipzig, 1924.

Искусство Индии

Искусство Индии. Альбом. Сост. и авт. вступит, статьи С. Тюляев. М., 1958; Миниатюры рукописи Бабур-намэ. Вступит, статья С. Тюляева. М., 1960; Памятники искусства Индии в собраниях музеев СССР. Альбом. Сост. и авт. вступит, статьи С. И. Тюляев. М., 1955; Тюляев С. И. Архитектура Индии. М., 1939; Archer W. G. Indian miniatures. Album, 100 plates. London, 1960; Archer W. G. Indian painting. New York, 1957; The Art of India and Pakistan. Exhibition. London, 1947—1948. Red.: L. Ashton. London, 1950; Barr ett D. Painting of the Deccan XVI—XVII century. London, 1958; Beatty A. Ch. The library of A. Chester Beatty, a catalogue of the Indian miniatures. V. 1—3. London, 1936; Bharatha. Indian art. A short introduction. Bombay, 1958; Brown P. Indian architecture. V. I. Buddhist and Hindu periods. 3 ed. Bombay, 1956; Brown P. Indian architecture (the Islamic period). Bombay, 1943; Coomaraswamy A. K. A history of Indian and Indonesian art. London—New York, 1927; Coomaraswamy A. K. Introduction to Indian art. Adyar, 1956; Fischer K. Schopfungen in indischer Kunst. Bauten und Bilder von der frilhesten Statten bis zum mittelalterlichen Tempel. Album. Koln, 1960; Frederic L. Indian temples and sculpture. Album. 424 plates. London, 1960; Have11 E. B. A handbook of Indian art. London, 1920; Ha veil E. B. Indian architecture, its psychology, structure, and history from the first Miihammadan invasion to the present day. London, 1913; Indian temple sculpture. With an introd. by J. Nehru. Ed.: A. Goswami. Calcutta, 1958; Indian terracotta art. Album. Text by O. C. Gangoly. London, 1960; Khandabavaba K. Pahari miniature painting. Bombay, 1959; Kramrisch St. The art of India; traditions of Indian sculpture, painting and architecture. New York, 1954; Kramrisch St. The Hindu temple. V. 1—2. Calcutta, 1946; Kilhnel E. Moghul Malerei. Mit 20 Miniaturen. Berlin, 1955; La Roche E. Indische Bau-kunst. Bd. 1—6. Munchen, 1921—1922; Lubor H. Indian miniatures of the Moghul school. London, 1960; Madanjeet. Indian sculpture in Bronze and Stone. Calcutta, 1960; Rowland B. The art and architecture of India: Buddhist, Hindu, Jain. 2 ed. Baltimore, 1956; Smith V. A. A history of fine art in India and Ceylon, from the earliest times to the present day. 2 ed. Oxford, 1930; Stchoukine I. La peinture indienne a l'epoque des grands moghols. Paris, 1929; Terry J. The charm of Indo-Islamic architecture; an introduction to the northern phase. London, 1955; Zimmer H. R. The art of Indian Asia, its mythology and transformations. V. 1—2. New York, 1955.

Искусство Непала

Coomaraswamy A. K. History of Indian and Indonesian art. New York, 1927; Bowland B. The art and architecture of India: Buddhist, Hindu, Jain. 2 ed. Baltimore, 1956.

Искусство Юго-Восточной Азии. Общие работы

Архитектура стран Юго-Восточной Азии. Очерки. Ред. коллегия: Ю. С. Яралов (отв. ред.). М., 1960; Холл Д. Г. Э- История Юго-Восточной Азии. Пер. с англ. М., 1958; Coomaraswamy A. K. History of Indian and Indonesian art. New York, 1927; Fergusson J. History of Indian and Eastern architecture. V. 1—2. London, 1910; Hurliman M. Ceylon und Indochina, Burma, Siam, Kambodscha, Annam, Tonking, Jilnnan. Baukunst, Landschaft und Volksleben. Berlin, 1929; Marchal H. L'architecture compare dans l'Inde et l'Extreme-Orient. Paris, 1944; Parmentier H. L'art architectural hindou dans l'Inde et en Extreme-Orient. Paris, 1958; Bowland B. The art and architecture of India: Buddhist, Hindu, Jain. 2 ed. Baltimore, 1956; Zimmer H. R. The art of Indian Asia, its mythology and transformations. V. 1—2. New York, 1955.

Искусство Цейлона

S. Paranavitana. Art and architecture of Ceylon. Polon-naruva period. Bombay, 1954; Smith V. A. A history of fine art in India and Ceylon, from the earliest times to the present day. 2 ed. Oxford, 1930.

Искусство Индонезии

Искусство Индонезии. Альбом. Авт. сост. П. Рябинкин, М., 1959; Bernet Kempers A. Y. Ancient Indonesian art. Amsterdam, 1959; Verneuil M. P. L'art a Java; les temples la periode classique indo-javanaise. Paris—Bruxelles, 1927.

Искусство Камбоджи

Coral Bensusan G. L'art khmer. Les grandes etapes de son evolution. 2 ed. Paris, 1951; Dupout P. La statuaire preangkorienne. Ascona, Suisse, 1955; Groslier B. Ph. Angkor, arts and civilization. London, 1957; Marchal H. Les temples d'Angkor. 5-e ed. Paris, 1955; Parmentier H. L'art khmer classique: monuments du quadrant nord-est. T. 1—2. Paris, 1939; Le Temple d'Angkor Vat. P. 1—3. Paris. 1929—1932; Yves Claeys J. Angkor. Paris, 1948.

Искусство Вьетнама

Тюляев С. Искусство Вьетнама. Альбом. М., 1957; Шено Ж. Очерк истории вьетнамского народа. Пер. с франц. М., 1957; Bezacier L. L'art vietnamien. Paris, 1955; Bezacier L. Relevés de monuments anciens du Nord Viet-Nam. Paris, 1959; Parmentier H. Inventaire descriptif des monuments anciens de l'Annam. T. 1—2. Paris, 1909—1918.

Искусство Лаоса

Parmentier H. L'art du Laos. V. 1—2. Paris, 1954.

Искусство Бирмы

Бирманский союз. Сборник статей..., М 1958; Bey lie L. M. E. Prome et Samarra: voyage archeologique en Birmanie et en Mesopotamie- Paris, 1907; T h o-mann Th. H. Pagan. Bin Jahrtausend buddhistischer Tempelkunst. Heilbronn, 1923.

Искусство Таиланда

Dohring K. S. Buddhistische Tempelanlagen in Siam. Bd. I—II. Berlin, 1920; Dohring K. Kunst und Kunstgewerbe in Siam. Berlin, 1925; Dohring K. Siam. Bd. 1—3. Darmstadt, 1923; Furnereau L. Siam ancien. Paris, 1908; Le May R. A concise history of Buddhist art in Siam. Cambridge, 1938; Salmony A. Sculpture in Siam. London, 1925.

Искусство Китая

Вестфален Э. Х., Кречетова М. Н. Китайский фарфор. История развития. Л., 1947; Глухарева О. Н., Денике Б. П. Краткая история искусства Китая. М.—Л., 1948; Денике Б. П. Китай. Альбом по архитектуре. М., 1935; Изобразительное искусство Китая. Альбом. Сост. и авт. вступит, статьи О. Глухарева. М., 1956; Кверфельдт Э. К. Предмет в китайском искусстве. Л., 1937; Китай. История, экономика, культура... Сборник статей под ред. В. М. Алексеева и др. М.—Л., 1940; Кочетова С.-М. Фарфор и бумага в искусстве Китая. Краткий истор. очерк. М.—Л., 1956; Кречетова М. Н. Резной камень Китая в Эрмитаже. Л., 1960; Памятники искусства Китая в музеях СССР. Альбом. Предисл. О. Глухаревой и М. Кречетовой. М., 1959; Ху Цзя. Пекин. Изд. лит. на иностр. языках. Пекин, 1957; Каменные пещеры храма Бинлинсы. Пекин, 1953. (На кит. яз.); Китайская национальная архитектура. Пекин, 1957. (На кит. яз.); Лю Лин-Ван. Портретная живопись Ханского периода. Шанхай, 1947. (На кит. яз.); Ли Ю и. История китайского искусства. Пекин, 1957. (На кит. яз.); Майцзишань. Пещеры в горе Майцзи. Шанхай, 1954. (На кит. яз.); Настенные росписи Дуньхуана (Альбом цветных репродукций). 1954. (На кит. яз.); Собрание трактатов о китайском искусстве. Мэйшу цуншу. Шанхай, 1947. (На кит. яз.); Фу Бао-ши. Искусство пейзажа и портрета. Шанхай, 1957. (На кит. яз.); Ху Мань. История китайского искусства. Шанхай, 1950. (На кит. яз.); Чжэн Чжень-до. Великое наследие китайского искусства. Шанхай, 1952. (На кит. яз.); Чжэн Чжень-до, Чжан Хэн, Сюй Бан-да-Живопись периода сунской династии. Альбом с кратким предисловием. Пекин, 1957. (На кит. яз.); Ash ton L. An introduction to the study of Chinese sculpture. London, 1924; Bachhofer L. A short history of Chinese art. New York, 1946; Boerschmann E. Baukunst und Landschaft in China; eine Reise durch zwöl f Provinzen. Berlin, 1923; Boerschmann E. Chinesische Architektur. Bd. 1—2. Berlin, 1925; Bush ell 8. W. Chinese art. V. 1—2. London, 1919; Conn W. Chinese art. London, 1930; Cohn W. Chinese painting. London, 1948; Ferguson J. C. Survey of Chinese art. Shanghai, 1939; Fischer O. Chinesische Landschafts-malerei; mit 63 Bildwiedergaben. Mtl n-chen, 1921; Fisher O. Monumentale Tierplastik in China. Mttncben, 1940; Giuganino A. La pittura Cinese. V. 1—2. Roma, 1959; Hobson R. L. Chinese art, one hundred plates in colour reproducing pottery and porcelain of all periods, jades, lacquer,

paintings, bronzes, furniture etc. London, 1927; Hobs on R. L. Chinese pottery and porcelain: an account of the potter's art in China from primitive times to the present day. V. 1—2. London, New York, 1915; Hobson R. L. The George Eumorfopoulos collection. Catalogue of the Chinese, Korean and Persian pottery and porcelain. V. 1—6. London, 1925—1928; Inn H. Chinese houses and gardens. New York, 1950; Lion-Goldschmidt D. Ceramique chinoise. Paris, 1959; Lion-Gold-schmidt D. Les poteries et porcelaines chinoises. Paris, 1957; Madeleine P. D. Arts et styles de la Chine. Paris, 1951; Priest A. Aspects of Chinese painting. New York, 1954; Sickman L. C.S., Soper A. The art and architecture of China. Baltimore, 1956; Siren O. Chinese paintings: leading masters and principles. V. 1—7. London, 1956—1958; Siren O. Chinese sculpture from the fifth to the fourteenth century; over 900 specimens in stone, bronze, lacquer and wood, principally from northern China. V. 1—4. London, 1925; Siren O. Histoire des arts anciens de la Chine. P. 2—4. Paris—Bruxelles, 1929—1930; Siren O. The imperial palaces of Peking; two hundred and seventy four plates in collotype. V. 1—3. Paris—Bruxelles, 1926; Speiser W. Meisterwerke chinesischer Malerei. Berlin, 1947; Walay A. An introduction to the study of Chinese painting. New York, 1958. Искусство Тибета: Козлов П. К. Монголия и Кам. 3-летнее путешествие по Монголии и Тибету (1899—1901). М., 1948; Цыбиков Г. Ц. Буддист-паломник у святынь Тибета. Пг. 1919; Ha c kin J. L'art tibetain. Paris, 1911; Hummel S. Elemente der tibetischen Kunst. Leipzig, 1949; Hummel S. Geschichte der tibetischen Kunst. Leipzig, 1953; Jisl L., Sfs V., Vanis J. Tibetische Kunst. Prag, 1958; Meurs W. J. G. Tibetan temple painting. 2 ed. Leiden, 1953; Monod-Bruhl O. Peintures tibetaïnes. Paris, 1954; Roerich. Tibetan painting. Paris, 1925. Искусство Синьцзяна: Дьяконова Н., Сорокин С. Хотанские древности. Л., 1960; Ольденбург С. Ф. Русская Туркестанская экспедиция 1909—1910 гг. Краткий предварительный отчет. Спб., 1914; Andrews F. H. Wall paintings from ancient shrines in Central Asia. London, 1948; Grttnwedel A. Altbuddhistische Kultstättten in Chinesischen Turkestan. Berlin, 1912; Le Coq A. Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. Bd. 1—7. Berlin, 1922—1933; Le Coq A. Chotscho: Facsimile-Wiedergaben der wichtigsten Funde der ersten Königlich-Preussischen

Expedition nach Turfan in Ost-Turkestan. Berlin, 1913; Stein M. A- Ancient Khotan. Detailed report of archaeological explorations in Chinese Turkestan. V. 1—2. Oxford, 1907; Stein M. A. Innermost Asia, detailed report of explorations in Central Asia, Kan-su and eastern Iran. V. 1—4. Oxford, 1928; Stein M. A. Serindia; detailed report of explorations in Central Asia and westernmost China. V. 1—5. Oxford, 1921.

Искусство Монголии

Киселев С. В. Древние города Монголии. — «Советская археология», 1957, №2; Клягина-Кондратьева М. И. О юртообразных зданиях Внешней Монголии. — «Советская этнография», 1935, № 3; Щепетильников Н. М. Архитектура Монголии. М., 1960; Art baud C., Hebert-Stevens F. Mongolia. Album. 84 plates. London, 1960; Hummel S. Die lamaistische Kunst in der Umwelt von Tibet. Leipzig, 1955.

Искусство Кореи

Достопримечательности Кореи. Альбом. Пхеньян, 1958; Коре́йская живопись. Альбом. Пхеньян, 1957; Культурные памятники Кореи. Альбом. Пхеньян, 1957; Фрески гробницы Когурё. Альбом. Пхеньян, 1958; Ayers J. Chinese and Korean pottery and porcelain. Album. London, 1960. (Seligman collection of Oriental art). V. 2; Eckardt A. Geschichte der

koreanischen Kunst. Leipzig, 1929; Kin C., Gompertz G. The ceramic art of Korea. London, 1960.

Искусство Японии

Денике Б. П. Япония. Альбом по архитектуре. М., 1935; Конрад Н. И. Японская литература в образцах и очерках. Т. I. Л., 1927; Японское искусство. Сборник статей. Отв. ред. Р. Б. Климов. М., 1959; Собрание произведений восточного искусства. Т. I—V, Токио, 1922. (На япон. яз.); Японское искусство периода Камакура 1192—1333. Токио, 1958. (На япон. яз.); Японское искусство периода Асука Хакухо и Тэмпё. V—VIII вв. Токио, 1958. (На япон. яз.); Architectural beauty in Japan. Album. Tokyo, 1957; L'art japonais a travers les siecles. Album. Paris, 1958; Blaser W. Tempel und Teehaus in Japan. Lausanne, 1955; Drexler A. The architecture of Japan. New York, 1955. (New York. Museum of Modern Art); Konji Moriya. Die Japanische Malerei. Wiesbaden, 1953; Kummel O. Meisterwerke japanischer Landschaftskunst. Berlin, 1939; Lemiere A. L'art japonais. V. 1—4. Paris, 1958; Munsterberg H. The arts of Japan, an illustrated history. Tokyo, 1957; Munsterberg H. The landscape painting of China and Japan. Tokyo, 1955; Naito Toichiro. The Wall-Painting of Horyuji. Baltimore, 1943; Noma Seiroku. Artistry in ink. New York, 1957; Noma Seiroku. Japanese sculpture. V. I—IV. Tokyo, 1955.; Okada Yuzuru. Japanese handicrafts. Tokyo, 1956; Pageant of Japanese art. Ed. by staff, members of the Tokyo national museum. Vol. 1—6. Tokyo, 1952—1954; Todanari M. Ceramic art of Japan. Tokyo, 1953; Temsuro J. Japanische Architektur. Tübingen, 1952. Temsuro J. Das Japanische Wohnhaus. Tübingen, 1954; Terry C h. S. Masterworks of Japanese art. Tokyo, 1956; Warner L. Japanese sculpture of the Tempyo period. V. 1—2. Oxford, 1960; Watson VV. Sculpture of Japan, from the fifth to the fifteenth century. Album. London, 1960.

Искусство Древней Америки

Вайян Д. К. История ацтеков. Пер. с англ. М., 1949; Кинжалов Р. В. Памятники культуры и искусства древней Америки. Путеводитель по выставке. Л., 1958. (Гос. Эрмитаж); Искусство Мексики от древнейших времен до наших дней. Л., 1961; Народы Америки. Под ред. А. В. Ефимова и С. А. Токарева. Т. 1—2. М., 1959; Сидоров А. А. Искусство древней Америки. М.—Л., 1937; Bennet W. C. Ancient arts of the Andes. New York, 1954; Bushucll G. N. S. Peru. 71 photos. London, 1956; Covarrubias M. Indian art of Mexico and Central America. New York, 1957; Kelemen P. Medieval American art; masterpieces of the New World before Columbus. New York, 1956; Krickeberg W. Altmexikanische Kulturen. Berlin, 1956; Kroeber A. L- Art Handbook of South American Indians. Washington, 1949; Mexique. Peintures pre-hispaniques. Intr. J. Bernal. New York, 1958. (UNESCO); Pi jo an J. Summa artes- Historia general del arte. V. X. Arte precolombiano, mexicano y maya. Madrid, 1946; Proskouriakoff T. A. A study of classic Maya sculpture. Washington, 1950; Schmidt M. Kunst und Kultur von Peru Berlin 1929; Te По J. C. Origen y desarrollo de las civilizaciones prehistoricas andinas. Lima, 1942; Ubbelohde-Doering H. The art of ancient Peru. New York, 1952; Vileie M. Umjetnost predkonkvistadorske Amerike. Zagreb, 1957.

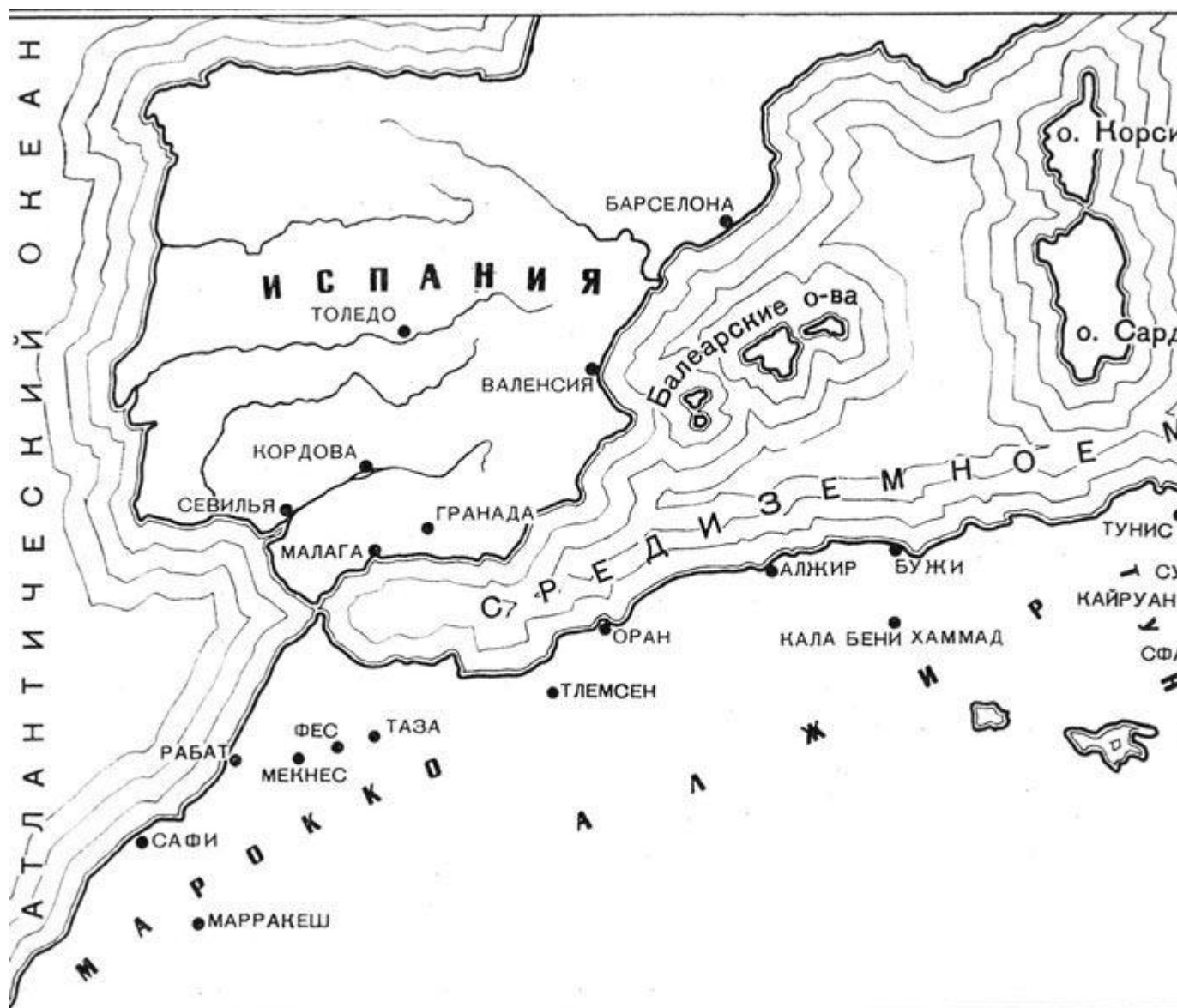
Искусство Тропической и Южной Африки

Кюн Г. Искусство первобытных народов. Пер. с нем. М.—Л., 1933; Марков В. (В. И. Матвей). Искусство негров. Пб., 1919; Народы Африки. Под ред. Д. А. Ольдерогге и И. И. Потехина. М., 1954; Ольде-рогге Д. А. Древности Бенина. Из истории изобразит, искусства народов Африки. (По коллекциям Музея антропологии и этнографии. Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР. Т. 15, 1953; Т. 16, 1955; Т. 17, 1957; Ольдерогге Д. Искусство народов Западной Африки в музеях СССР. Л.—М., 1958; Breuil H. Anibib and Omandunba. Rock paintings of Southern Africa. London, 1960; Caton-Thompson G. The Zimbabwe culture; ruins and reactions. Oxford, 1931; Fagg W. P. L'art negre: les ivoires afroportugais. Paris, 1960; Forde-Johnson J. Neolithic cultures of North Africa. Aspects of one phase in the development of African Stone Age Cultures. Liverpool, 1960; Lebeuf J. P., Masson Detourbet A. La civilisation du Tchad. Paris, 1950; Leuzinger E. Africa. London, 1960 (Art of the World series III); Lhote H. A la decouverte des fresques du Tassili. Paris, 1958; Paul me D. Les sculptures de l'Afrique noire. Paris, 1956; Summers B. Prehistoric rock art of Rhodesias and Nyasaland. London, 1960; Underwood L. Bronzes of West Africa. -London, 1949; Wingert P. S. The sculpture of Negro Africa. New York, 1950.

Искусство Австралии и Океании

Бугинов Н. Я., Розина Л. Г. Коллекции с о. Пасхи в собраниях Музея антропологии и этнографии АН СССР. Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. 18, 1958, стр. 305—323; Миклухо-Маклай Н. Н. Собрание сочинений. Т. 1—5. М.—Л., 1950—1954; Народы Австралии и Океании. Под ред. С. А. Токарева и С. П. Толстова. М., 1956; Те Ранги Хироа (Бак Питер Генри). Мореплаватели солнечного восхода. Пер. с англ. М., 1950; Adam L. Primitive art. 3 ed. London, 1954; Archy O. Sculpture and design. Maori art. Aucklend, 1955; Barre11 C h. L., C roll R. H. Art of the Australian aboriginal. Melbourne, 1943; Black L. Aboriginal art galleries of western New South Wales. Melbourne, 1943; Bilhler A. Heilige Bildvverke aus Neuguinea. Basel, 1958; Chauvet Sh. Les arts indigenes en Nouvelle-Guinee. Paris, 1930; Ernst P. In de ban der vooronders. Amsterdam, 1958; Hamilton A. Maori art. Wellington, 1901; Heinen K. Die Marquesaner und ihre Kunst. Bd. 1—3. Berlin, 1925—1928; Kenyon A. The art of the Australian aboriginal. Melbourne, 1929; Ko o ij man S. De Kunst van Nieuw-Guinea. Den Haag, 195—; Kramer A. Die Malanggane von Tombara. Munchen, 1925; Leenhardt M. Arts of the Oceanic peoples. London, 1950; Luguët G. H. L'art Neo-Caledonien. Paris, 1926; Mac Carthy F. D. Australian aboriginal rock art. Sydney, 1958; Nevermann H. Masken und Geheimbunde in Melanesien. Berlin, 1933; Phillipps W. J. Carved houses of the Arawa. Wellington, 1946; Robinson R. E. The feathered serpent: the mythological genesis and recreative ritual of the aboriginal tribes of the Northern Territory of Australia. Sydney, 1956; Schmalenbach W. Plastik der Siidsee. Stuttgart, 1956; Tischner H., Hewicker F. Oceanic art. 96 photos. New York, 1954.

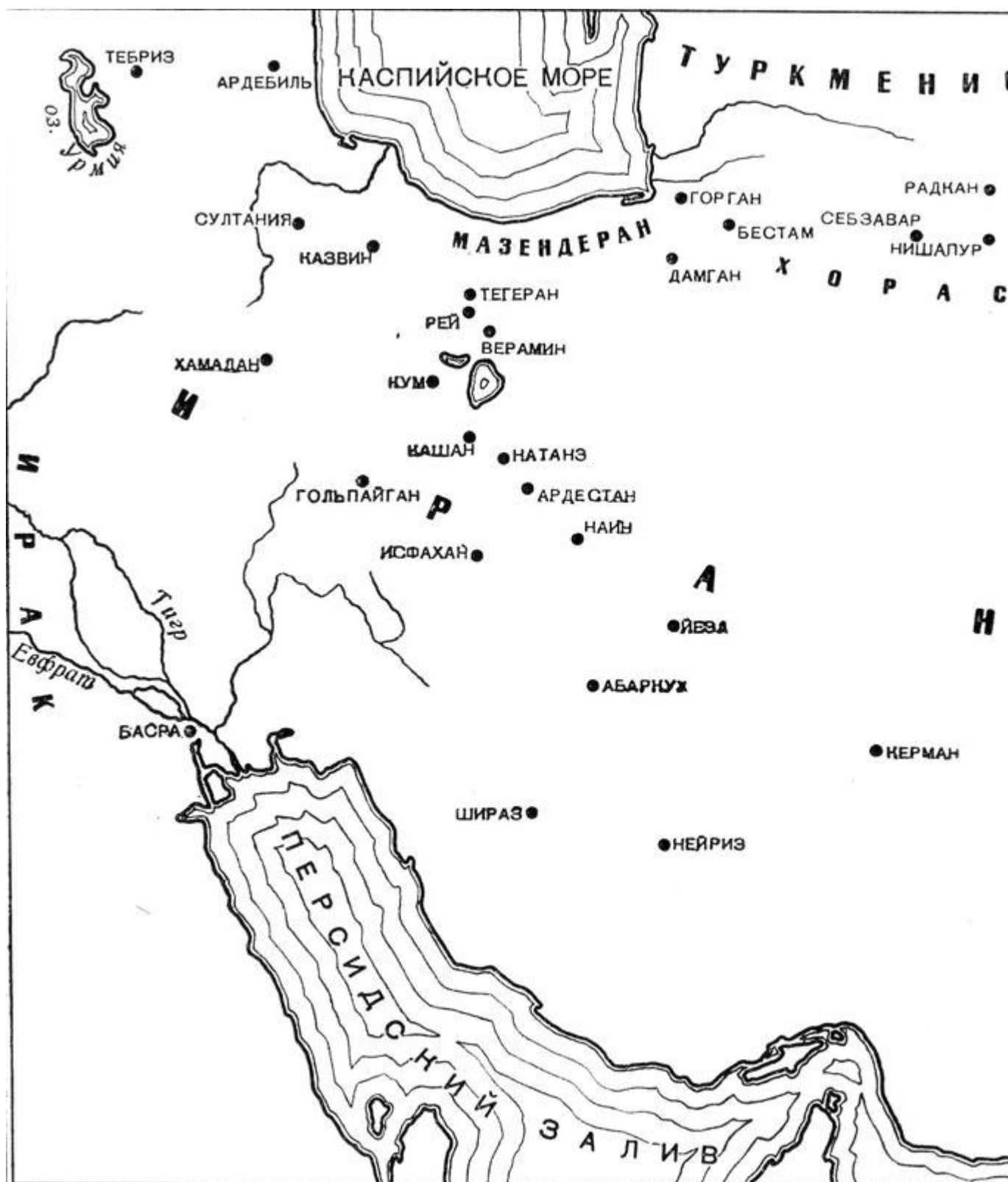
Карта. Северная Африка и Испания.



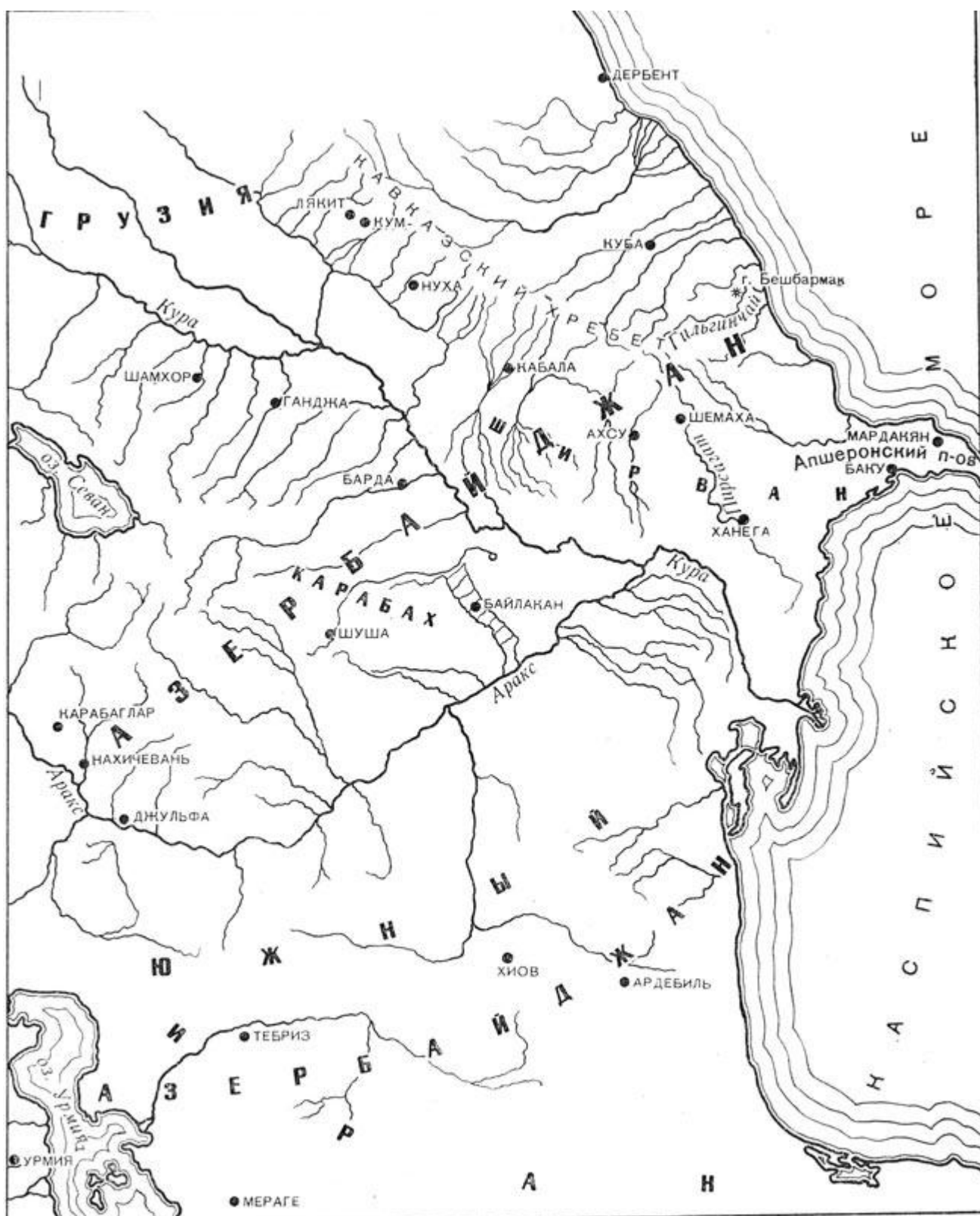
Карта. Турция.



Карта. Иран.



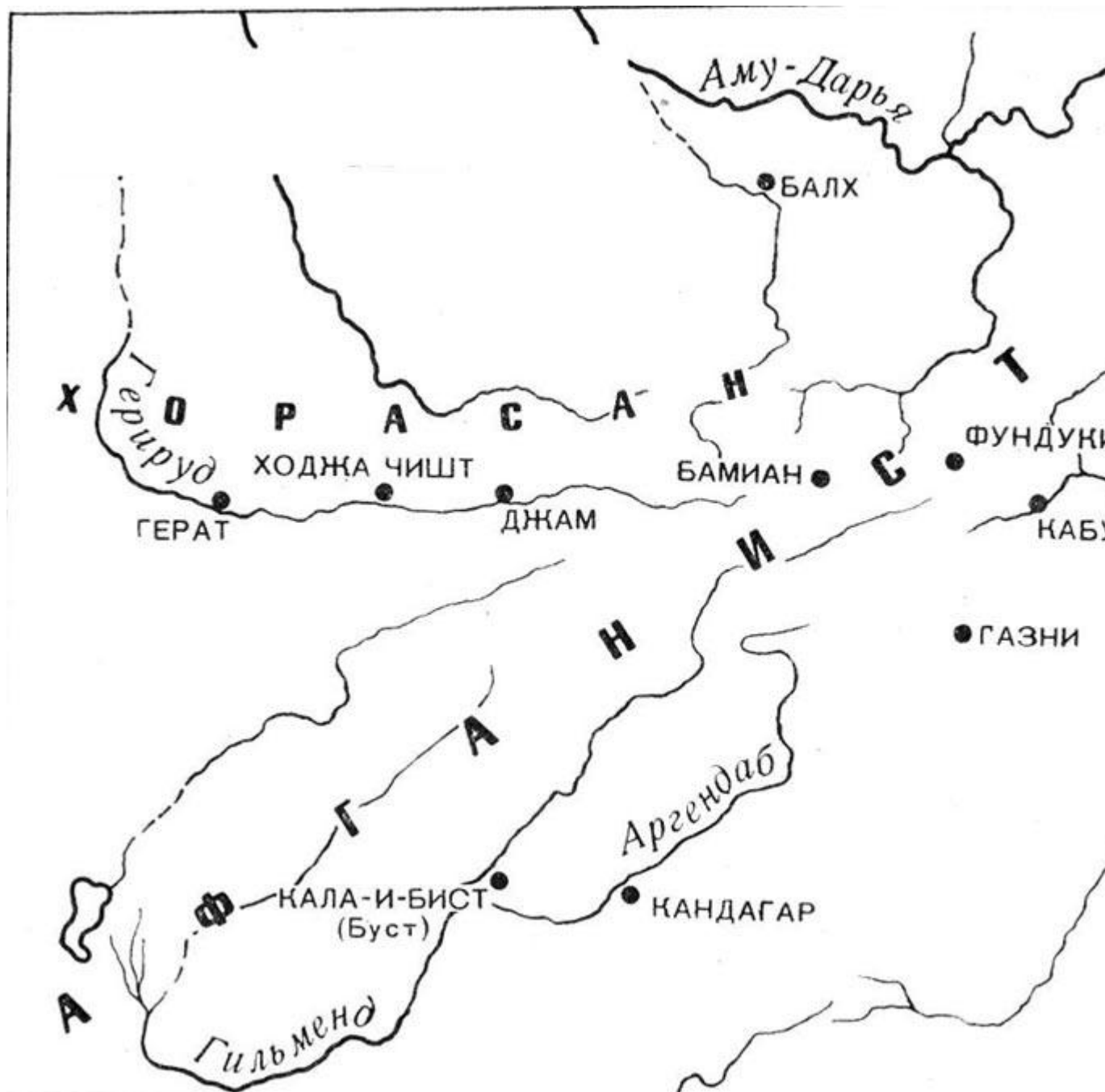
Карта. Азербайджан.



Карта. Средняя Азия.



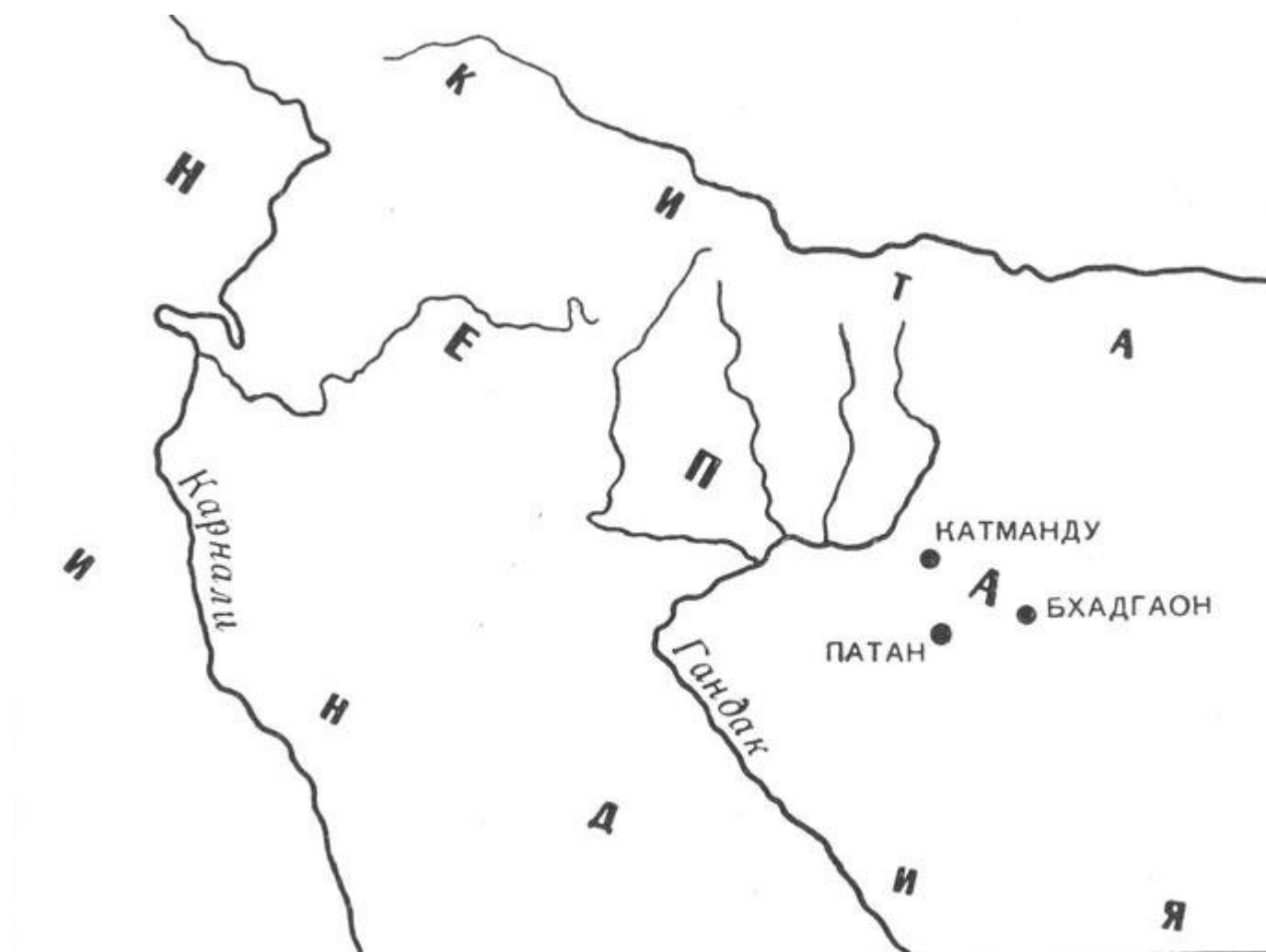
Карта. Афганистан.



Карта. Индия.



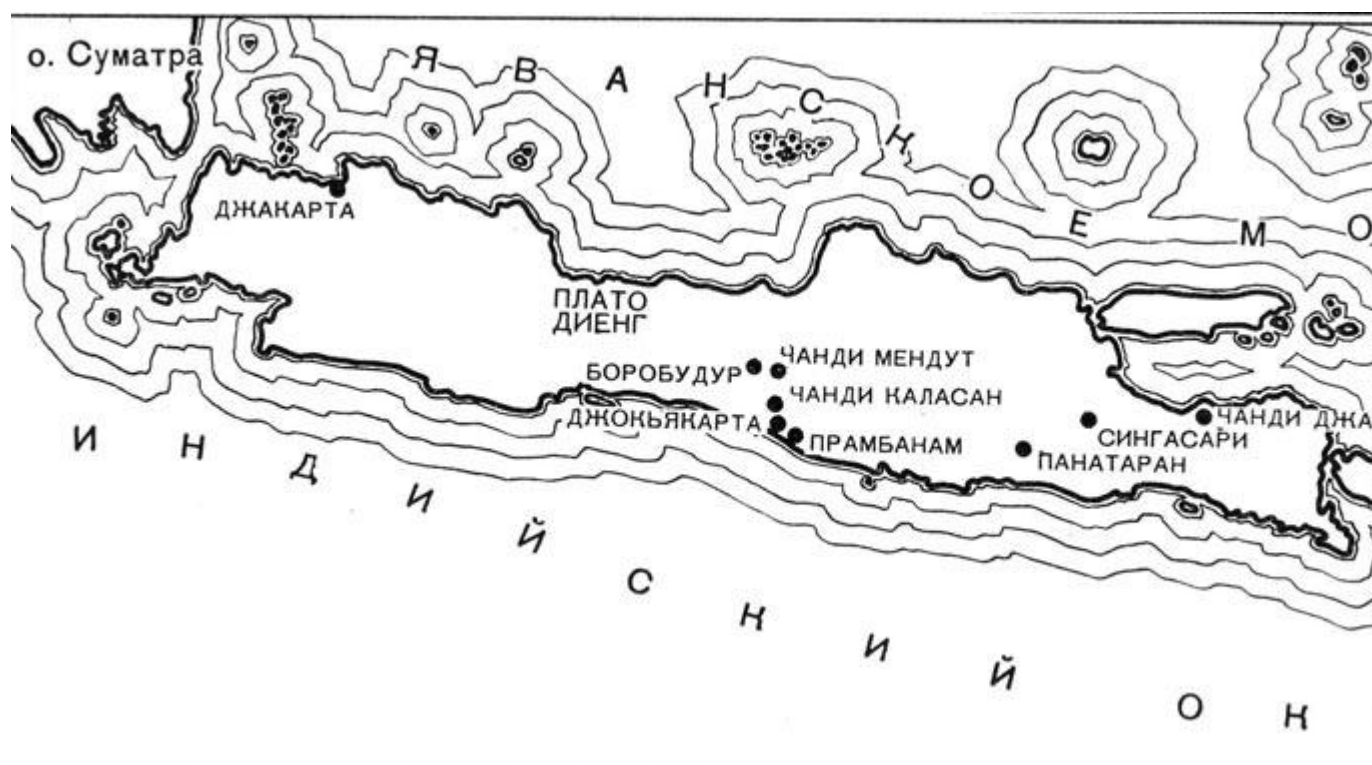
Карта. Непал.



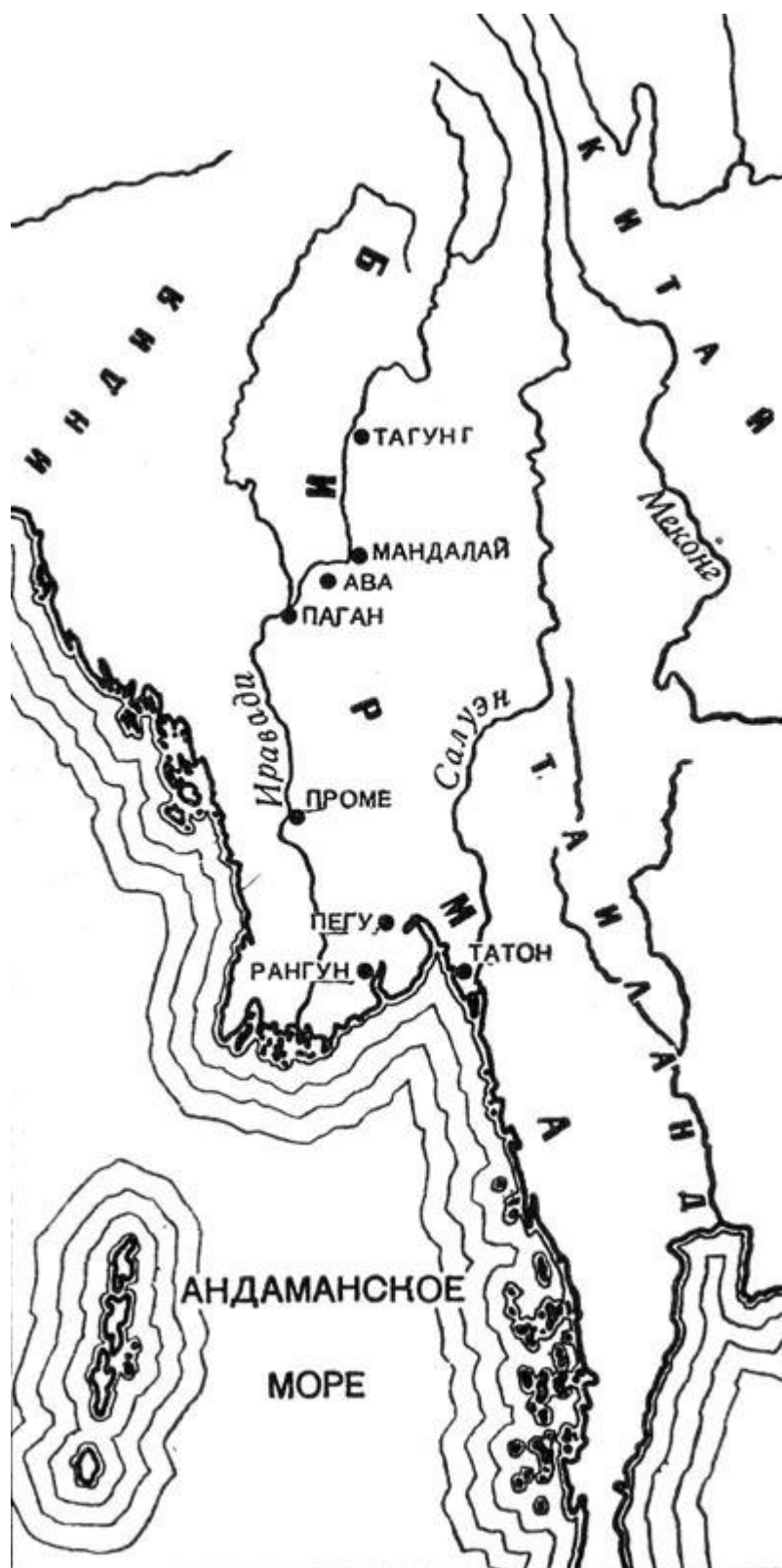
Карта. Цейлон.



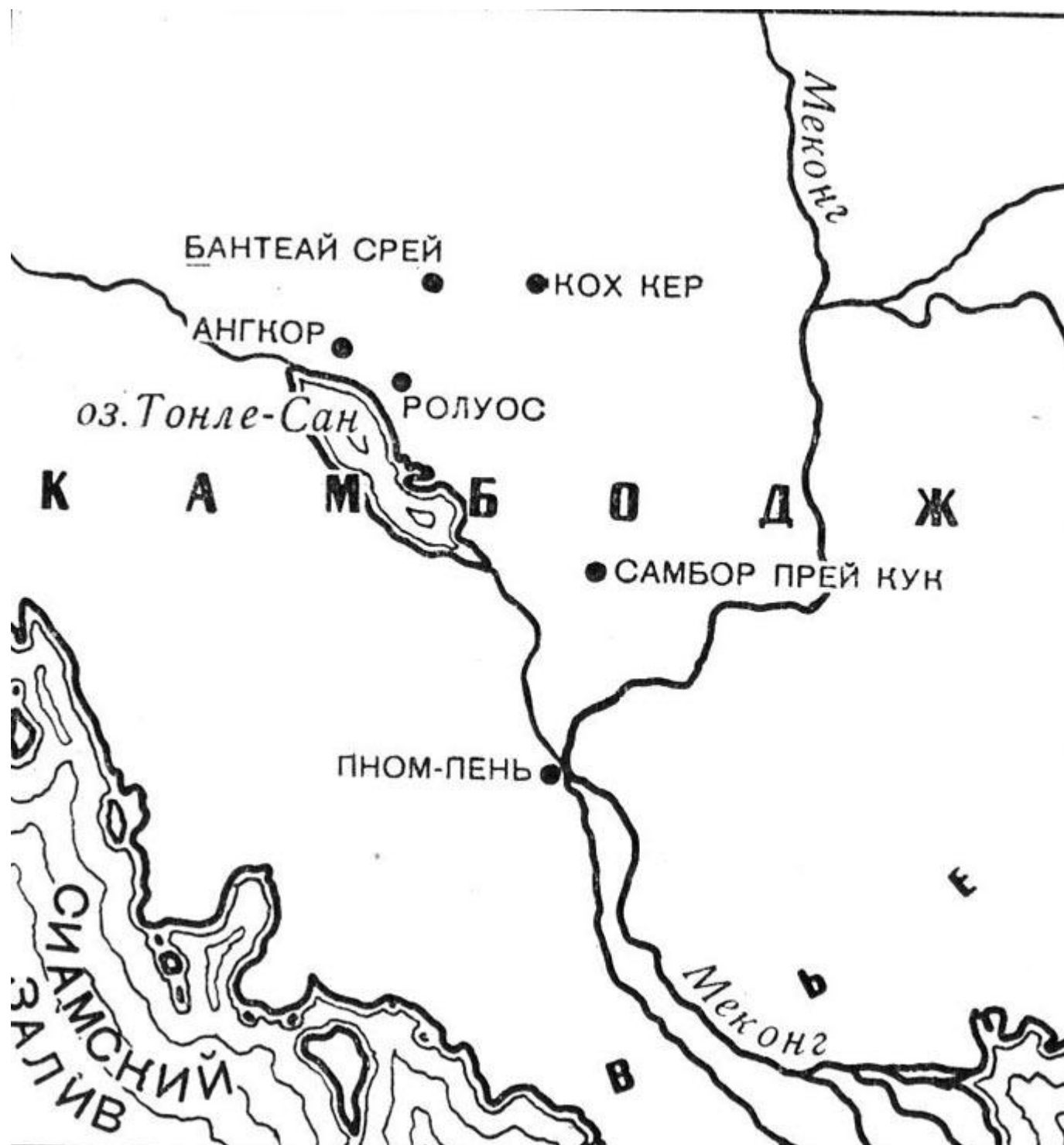
Карта. Остров Ява.



Карта. Бирма.



Карта. Камбоджа.



Карта. Вьетнам.



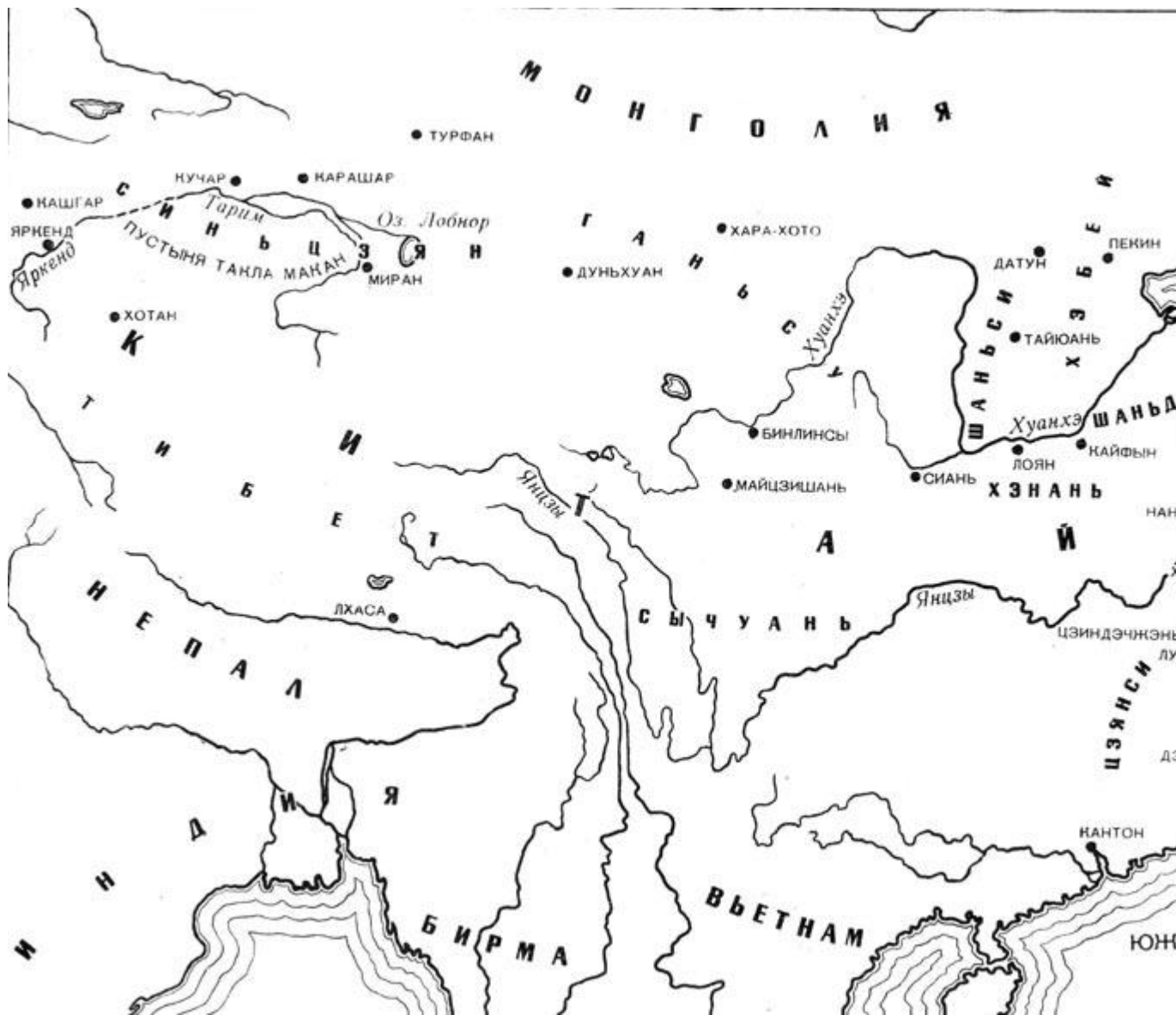
Карта. Лаос.



Карта. Таиланд.



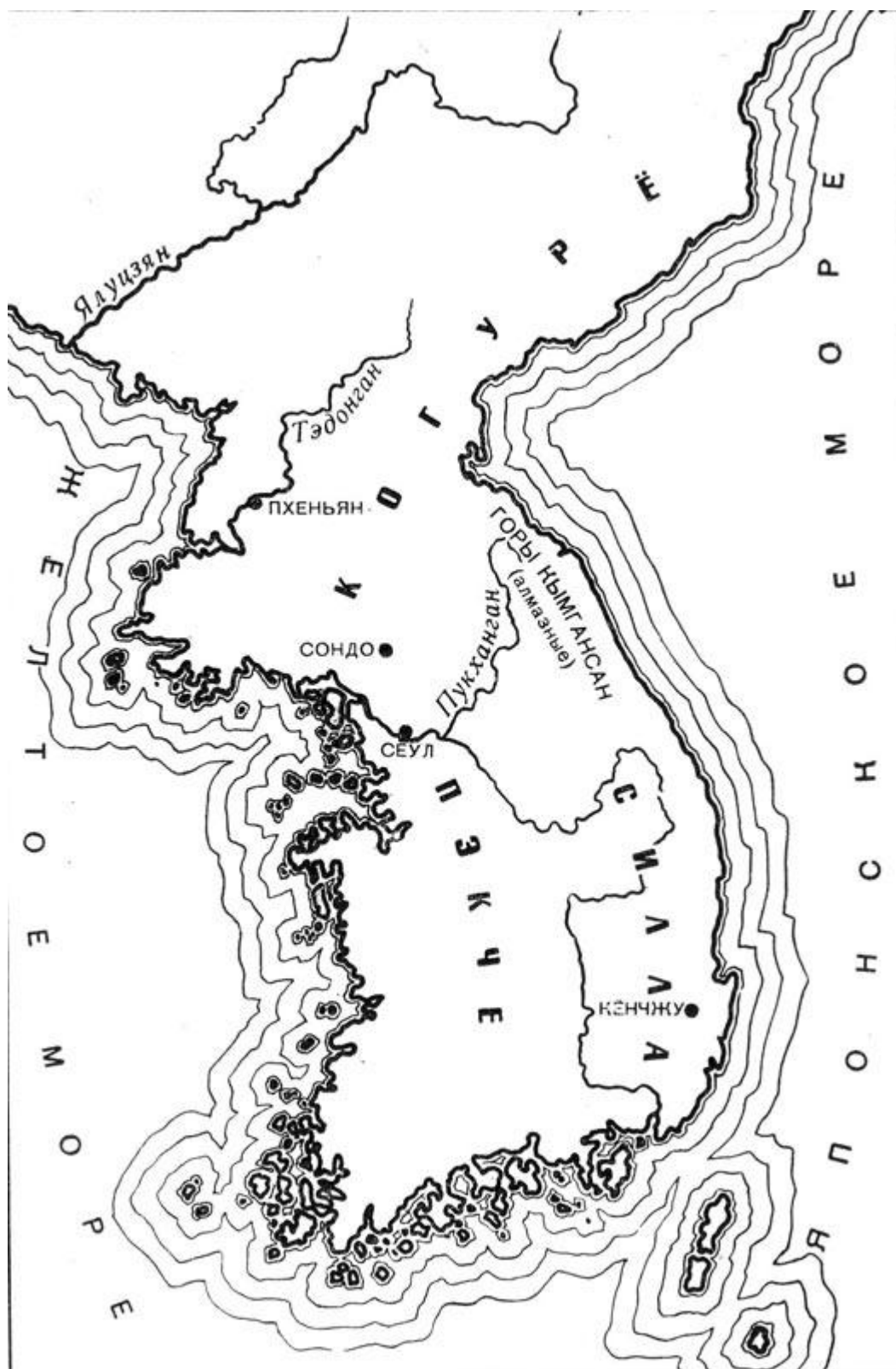
Карта. Китай.



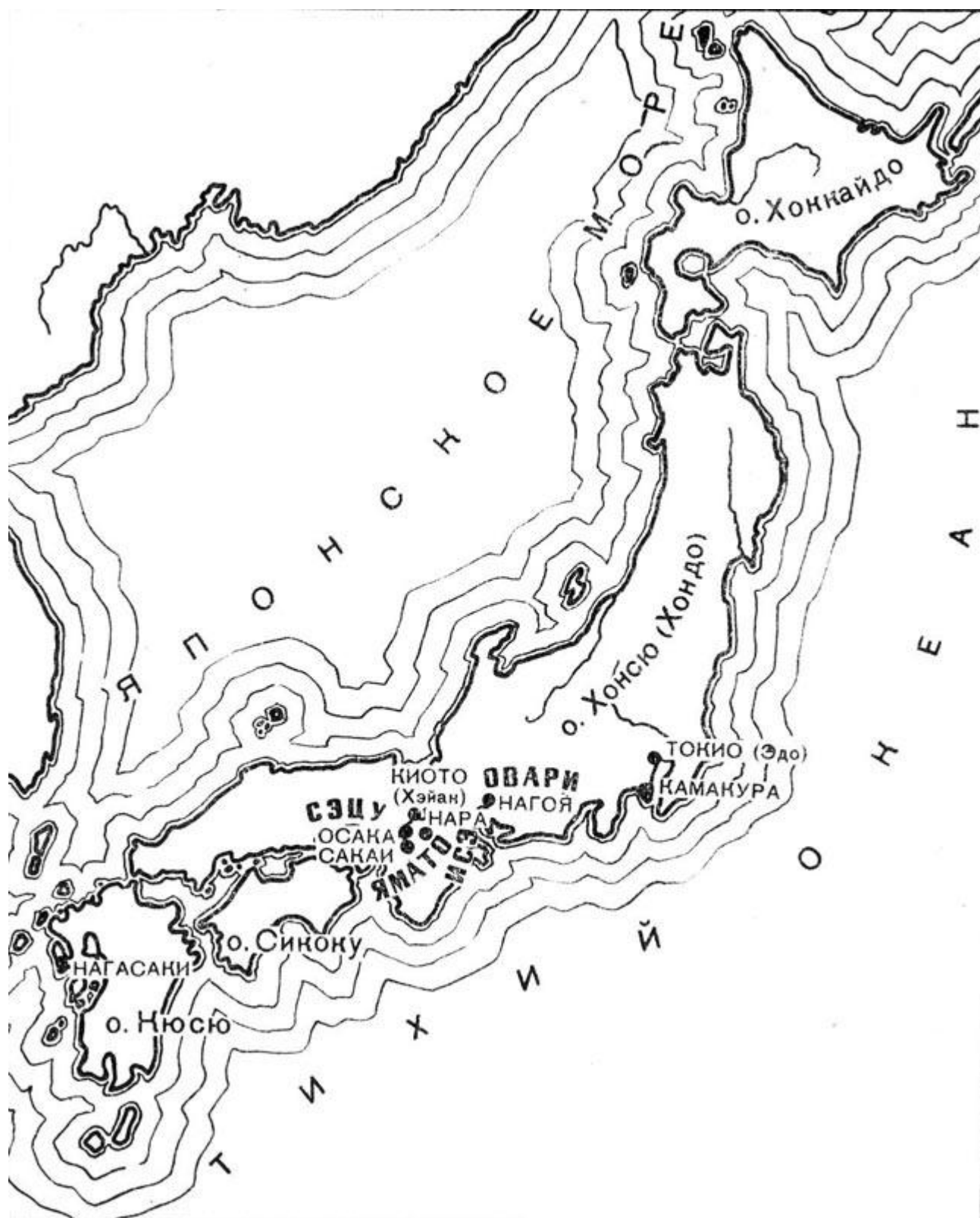
Карта. Монголия.



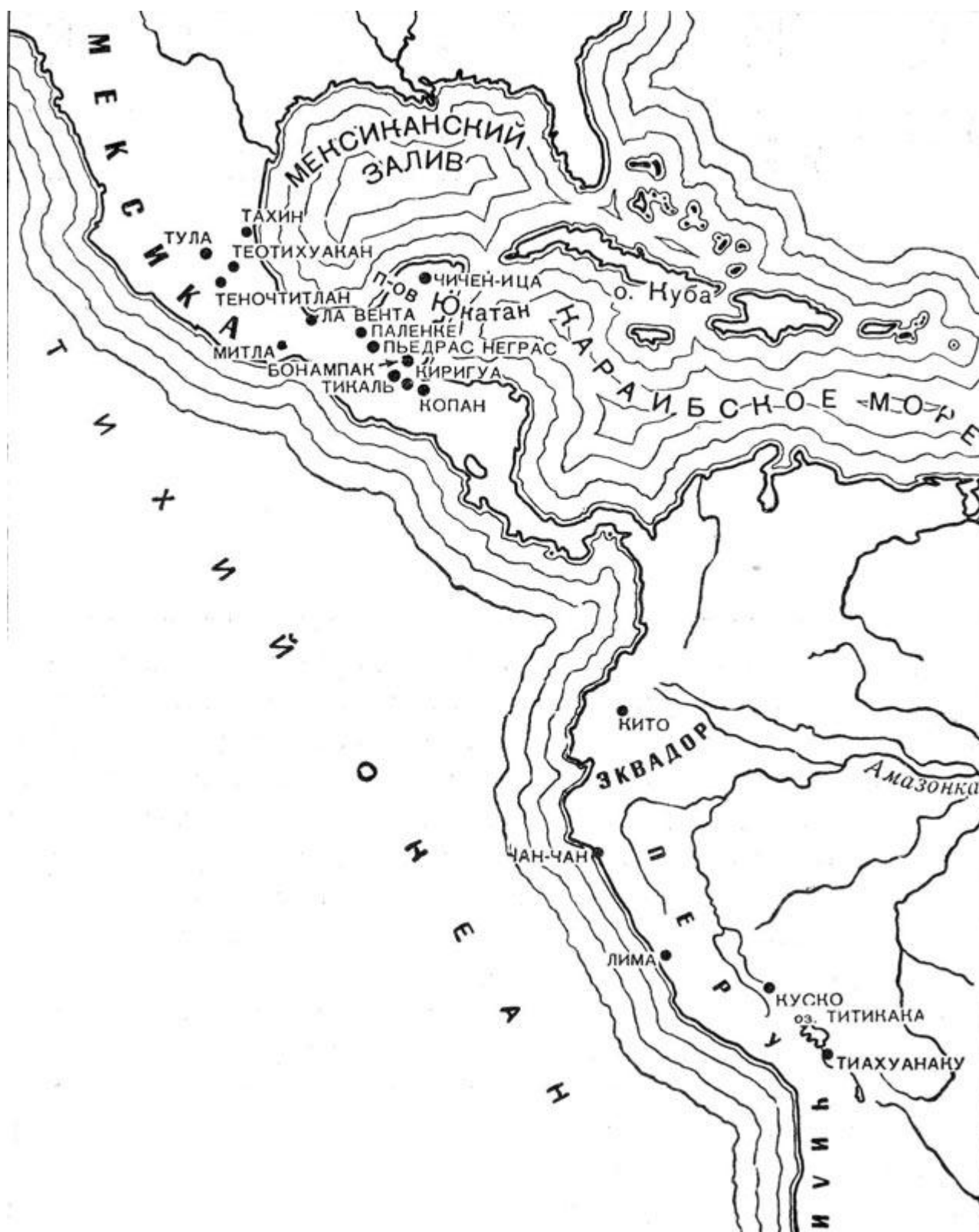
Карта. Корея.



Карта. Япония.



Карта. Древняя Америка.



Карта. Африка.



Карта. Австралия и океания.

