

Карл Вёрман

История искусства всех времен и народов

Том 1
Книга 4-7



DirectMEDIA

Карл Вёрман

**ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
ВСЕХ ВРЕМЕН
И НАРОДОВ**

Том 1

**Искусство первобытных
племен, народов дохристианской
эпохи и населения Азии и Африки
с Древних веков до XIX столетия**

Книга 4-7



Москва-Берлин
2015

УДК 7(09)

ББК 85.03

В34

Вёрман, Карл

В34 История искусства всех времен и народов : Т. 1:

Искусство первобытных племен, народов
дохристианской эпохи и населения Азии и Африки
с Древних веков до XIX столетия. Книга 4-7 /
К. Вёрман. – М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015. –
493 с.

ISBN 978-5-4475-3805-7

Карл Вёрман – выдающийся немецкий искусствовед начала XX века. «История искусства всех времен и народов» – одно из наиболее крупных изданий по истории искусства, когда-либо переведенных на русский язык. Этот фундаментальный многотомный труд охватывает историю большинства культурных народов до начала XX-го века.

УДК 7(09)

ББК 85.03

Содержание

Книга четвертая. Искусство древней Италии и Священной Римской империи	5
I. Искусство Италии до конца римской республики.....	5
1. Искусство Италии до начала эллинистической эпохи (около 900-275 гг. до н.э.)	5
2. Искусство Италии от начала эллинистической эпохи и до конца Римской республики (около 275-25 гг. до н.э.).....	34
II. Искусство времен Римской империи.....	75
1. Введение. Архитектура.....	75
2. Живопись.....	110
3. Скульптура.....	133
4. Художественно-промышленные произведения и орнаментика.....	153
Книга пятая. Языческое искусство севера Европы и западной Азии	166
I. Искусство к северу от Альп: от Гальштатской культуры и до времени венедов	166
1. Искусство гальштатской и латенской культуры	166
2. Языческое искусство севера Европы: от времени римского провинциального искусства до эпохи викингов и венедов.....	182
II. Искусство Персии и Гандхары.....	203
1. Искусство в государствах Арсакидов и Сасанидов	203
2. Искусство Гандхары на северо-западной границе Индии	214
Книга шестая. Индийское и восточно-азиатское искусство	220
I. Искусство Индии.....	220
1. Древнебрахманское и буддийское искусство Индии	220

2. Новобрахманское искусство Передней Индии	248
3. Индийское искусство за границами Передней Индии	265
II. Искусство Китая и соседних стран	281
1. Введение. Главные черты китайского искусства	281
2. Китайское искусство до конца царствования династий Хань (2205 г. до н.э. - 221 г. н.э.)	295
3. Китайское искусство от конца династий Хань до конца династии Юань (221-1368 гг. н.э.)	306
4. Китайское искусство по воцарении династии Мин (с 1368 г. до XIX столетия)	322
5. Искусство Тибета и Кореи	336
III. Искусство Японии	342
1. Введение. Главные черты японского искусства	342
2. Японское искусство в VI-XV вв.	357
3. Японское искусство в 1400-1750 гг.	367
4. Японское искусство в 1750-1850 гг.	389
Книга седьмая. Исламское искусство.....	408
I. Исламское искусство на западе от Евфрата	408
1. Главные черты исламского искусства	408
2. Исламское искусство в Аравии, Сирии и Египте	425
3. Исламское искусство в Северной Африке, Испании, Сицилии и Турции	438
II. Магометанское искусство на Дальнем Востоке	459
1. Исламское искусство в Персии и соседних странах.....	459
2. Исламское искусство в Индии	476
Заключение	491

Книга четвертая

Искусство древней Италии и Священной Римской империи

I. Искусство Италии до конца римской республики

1. Искусство Италии до начала эллинистической эпохи (около 900-275 гг. до н.э.)

Италия, вдающаяся в виде длинного полуострова в море и связанная со всем миром торговлей и мореплаванием, была далеко не так щедро наделена задатками художественности, как ее сестра, Греция. Однако в ней еще гораздо раньше, чем в Греции, проснулось объединяющее народное самосознание, и она начала осмысленно воспринимать искусство соседних стран, применять, перерабатывать и отчасти развивать. Мы уже знаем, что с VII в. до н. э. Сицилия и Южная Италия, благодаря эллинской колонизации сделались в духовном отношении неразрывными частями Греции и с самого начала принимали деятельное участие в художественных стремлениях своей метрополии. Среднюю Италию еще за несколько сот лет до этого колонизовало сильное, загадочное в отношении своего происхождения племя этрусков (тусков, тирренов). Этруски поселились к югу и северу от Апеннин; через Тирренское море, которое получило от них свое название и вблизи которого находились их главные города, к ним ввозились и от них распространялись по всей Средней Италии произведения как восточного, так и греческого искусства.

Самосознание итальянского народа пробудилось сначала на почве гражданственности. Оно пробудилось на берегах Тибра, в небольшой территории латинян, которые, будучи теснимы с севера государственным

могуществом этрусков, а с юга – духовной силой греков, тем не менее завоевали сперва своих соседей, потом всю Италию и, наконец, весь западный мир, Рим – средоточие этой территории, сделался столицей всего этого мира, и римское искусство приняло в себя все лучи эллинистического мирового искусства, чтобы дать ему новый блеск, прежде чем оно медленно погаснет.

В *доэтрусское* и *догреческое* времена мы встречаемся в Италии со следами искусства палеолитического, неолитического и бронзового периодов. Но с микенским искусством Греции нельзя сопоставить в Италии решительно ничего. Только в раннюю пору железной эпохи, начавшейся в Италии с X или IX в. до н. э., мы находим художественное творчество, сколько-нибудь заслуживающее внимания. Исследованием его мы обязаны трудам итальянских археологов, а истолкованием, кроме них, также северным ученым: Гельбигу, Ундсету, Бёлау и Монтелиусу.

В начале этих доисторических времен итальянского искусства является искусство древнейшей ступени *Виллановы*, получившее это название от кладбища в имении Вилланова, близ Болоньи. Местные гробницы относятся к разряду так называемых *колодезных*, колодецеобразных (*tombe a pozzo*), то есть состоящих из вырытой отвесно вглубь шахты, кончающейся внизу небольшой камерой для урны с пеплом. Погребальные урны были глиняные, формованные от руки и орнаментированные нацарапанными, реже выведенными краской узорами, которые обычно располагались в две полосы, на горле и посередине вазы. Эти узоры – чисто геометрического характера. Основные их элементы – треугольники, четырехугольники и круги, но важную роль играют в них также меандр и свастика; к меандру присоединяется, как и в древнеамериканском искусстве, ступенчатый орнамент, который на греческой почве

встречается изредка. Однако сравнительно с тонко почувствованной правильностью греческого дипилонского стиля геометрическая орнаментика Виллановы кажется безобразной и своевольной. На нее надо смотреть как на продукт варварского искусства, развивавшегося параллельно с дипилонским стилем. Соображения, которые Бёлау в трактате об орнаментике Виллановы приводит в доказательство того, что ее стиль произошел от *греческой* системы украшений, родственной с дипилонским стилем, несомненно, заслуживают внимания, но не вполне убедительны для нас при нашем воззрении, что основные формы геометрической орнаментики, до меандра включительно, — начальное наследие человечества.



Рис. 460. Глиняный сосуд древнейшего виллановского периода.
По Ранк

Впрочем, глиняные сосуды виллановского периода, открытые в Средней Италии, быть может, нужно считать еще более древними, чем найденные в Северной

Италии. С ними удобнее всего познакомиться по образцам, находящимся в Болонском музее (рис. 460).

Нацарапанные украшения глиняных сосудов повторяются в орнаментах, выгравированных на литых бронзовых изделиях, происходящих из гробниц древнейшей виллановской эпохи, тогда как более крупные кованые изделия, как правило, бывают украшены выпуклыми орнаментами. Фигурные мотивы гравировальной и выбивной работы встречаются в виде грубо исполненных голов птиц и змей, помещенных одна против другой на концах кругов.

Как на вполне достоверный памятник фигурно-геометрической итальянской гравировки можно указать на бронзовый наконечник копья, дрезденский Альбертинум (рис. 461).

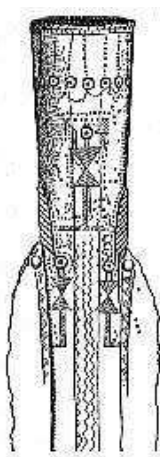


Рис. 461. Бронзовый наконечник копья древнейшего виллановского периода

Туловища изображенных здесь безруких человечков, подобно тому, как в изображении обезьян у племени ауэте в Бразилии (рис. 63), состоят из двух

треугольников, обращенных друг к другу вершинами, а головы – из кружков с точкой в середине.

К несколько более поздней ступени первой железной эпохи Италии относятся предметы, найденные в *обыкновенных могилах* (*tombe a fossa*), которые начинают встречаться с того времени, когда вместо сжигания трупы стали хоронить. Это изменение похоронного обряда может быть отнесено к концу VIII в. до н. э. В это время во главе движения стоят этрусские города – Тарквинии (Корнето), Вульчи, Ветулония, Фалерии. Ввоз произведений чужеземного, в особенности греческого, искусства заметно усиливается. Прочие греческие города Южной Италии начинают уже подделывать свои изделия под чисто греческие для сбыта их в Этрурию, и это влияет на изделия местного среднеитальянского производства. На выбивных бронзовых сосудах и цитах из Цере (Черветери), Корнето и Пренесте изображения птиц и лошадей появляются чаще. К фибулам в виде еще безногих всадников или птиц с длинными шеями присоединяются бритвы, которые имеют форму полумесяца и на которых выгравированы люди, охотящиеся за зверями.

Около 600 г. до н. э. простые могилы в Средней Италии заменяются *могилами с камерами* (*tombe a camera*). Это было время наивысшего процветания страны этрусов, богатство которых благоприятствовало ввозу к ним произведений искусства из Восточного бассейна Средиземного моря. Средняя Италия наводнилась восточными и полувосточными формами. Мы уже говорили выше (рис. 222) о кипрских цитах и чашах из гробницы Реголини-Галасси в Цере, находящихся теперь в Грегорианском музее в Ватикане. Такой же, как и на них, стиль мы видим на сокровищах из гробницы Бернадини, в Цере, и из гробницы дель-Дуче в Ветулонии. Этрусски научились изображать львов

и пантер, сфинксов, грифов и других сказочных крылатых существ, а также познакомились с пальметтами, полосами плетения и другими украшениями восточного происхождения. Во многих гробницах встречаются вазы коринфского стиля. Чисто итальянскими произведениями с заметным восточным оттенком являются грубые бронзовые и янтарные фигурки, которые найдены в особенно большом количестве в гробницах Ветулонии. Но и в гробницах Болоньи, еще служивших хранилищами пепла сожженных покойников, попадались вещи, в которых восточное влияние отражается еще сильнее. Украшения на глиняных сосудах прерываются попеременно рядами бесформенных фигур людей или птиц. Рядом со свастикой появились розетки, рядом с рыбами – обезьяны, змеи и сфинксы. Стиль этих глиняных сосудов называют *позднейшим виллановским*. Другие называют его позднейшим болонским стилем, или стилем Арноальди (по главному месту находок его произведений). Возможно, что он возник, как предполагал Бёлау, под влиянием родосских изделий. В самой Вилланове найдена бронзовая рукоятка в виде схематичной фигуры нагой женщины, на которой сидят птички (рис. 462). Ее голова и кисти рук, симметрично поднятых вверх, имеют шарообразную форму. При всем безобразии этой фигуры в ее художественно-ремесленном исполнении выказывается готовое, самоуверенное мастерство.

Надгробные стелы из некрополя в Новиларе, близ Пезаро, – гораздо более раннего времени, чем начало VI столетия до н. э. На передней их стороне нацарапаны изображения морских битв, почти столь же бесформенные, как и северные рисунки, вырезанные на скалах, а на задней стороне – орнамент, который, согласно мнению фон Дума, можно признать искажен-

ным здесь, на востоке Италии, возрождением частицы микенского стиля.



Рис. 462. Бронзовая рукоятка позднейшего виллановского периода. По Гёрнесу

В то время как в Средней Италии, около 50-х г. VI в. до н. э., доисторическая эпоха сменяется исторической, так что этруское искусство с 500 г. до н. э. и много позднее вызывает с нашей стороны уже особое отношение к нему, в Северной Италии доисторическая эпоха еще продолжается и создает в области иллирийских венетов другое своеобразное искусство, широко распространяющееся к северу за Альпы и к югу до Апеннинских гор. Центром этого искусства был, по-видимому, Эсте. По крайней мере, здесь откопано большинство его произведений, найдены главным образом изделия из листовой бронзы, обильно украшенные фигурными рисунками, выбитыми с задней стороны при помощи молотка и пунцы, а с передней обыкновенно законченными, кроме того, гравировкой контуров и внутренних линий. Такие рисунки, расположенные по большей части рядами полос, встречаются на ведрах (*situlae*), крышках к ним, поясных бляхах и ножнах кинжалов.



Рис. 463. Ситула из Чертозы. По Ранке

Полосы на ситуле Бенвенути в коллекции Барателы, в Эсте, составлены из странных фигур. В верхней полосе изображены люди в широких, низких шапках, сидящие на креслах. В средней полосе существо, имеющее вид не то человека, не то пальметты, ведет на веревке собаку. Остальные ряды наполнены сфинксами, крылатыми львами и другими фантастическими существами. На ситуле из Чертозы, близ Болоньи, ныне находящейся в музее этого города, мы видим фризы с изображениями, расположенными в большем порядке. В верхней полосе представлены пешие и конные воины, идущие и едущие один за другими. Две пальметты чисто восточного вкуса разделяют эту полосу на две части. На второй полосе сверху движется слева направо жертвенная процессия, на третьей – изображены музыканты, охотники, поселяне, на нижней – олени, львы и крылатые звери, идущие один за другим справа налево. Пустые пространства заполнены птицами в первой и третьей полосах, розетками – во второй полосе. С первого взгляда видно, что стиль этих работ произошел вообще от архаического греческого и что некоторые частности выполнены в этом стиле, тогда

как другие, как, например, шляпы и шлемы на изображенных фигурах, положительно варварские, в данном случае, иллирийско-венетские; и неуклюжесть форм, представляющих в фигурах зверей пропорции более правильные, чем в фигурах людей, причем человеческие лица отличаются сильно выступающими вперед носами, не оставляют никакого сомнения в том, что перед нами произведение местного искусства ограниченной области Северной Италии.

Изделия из листовой бронзы, украшенные фризами с изображениями только реальных или фантастических животных, гораздо многочисленнее, чем произведения, о которых мы только что говорили. Но тогда как гравировка на вышеупомянутых ситулах, несмотря на всю неумелость рисунка, отличается уверенностью и сознательностью технических приемов, работа на многих из этих вещей ограничивается беглым царапанием или пунктиром.

Мы вернемся к изделиям этого стиля, производившимся тогда в альпийских местностях нынешней Австрии, когда будем говорить о гальштатском стиле. Но необходимо теперь же упомянуть о крышке ведра из Гальштата, Венский придворный музей. На ней изображены четыре четвероногих животных, идущих одно за другим: сфинкс, крылатый лев и два обыкновенных оленя. Согласно часто соблюдавшемуся в этом роде искусства правилу, животные травоядные отмечены тем, что у них во рту ветви, а у плотоядных – части ног животных или человека. На означенном рисунке у оленей во рту – растения в виде пальметт восточного характера, а у крылатого льва – бедро какого-то животного. Все это, как говорил Гёрнес, «изображено так прекрасно и совершенно, как только может быть прекрасно и совершенно произведение рассматриваемой художественной группы». Разумеется, от истинной красоты и совершенства тут так же далеко, как и от

вполне варварской примитивности. Во всяком случае, этруское искусство этой поры представляется более сильным и более способным к развитию.

Подобно тому, как эллинистическое искусство III в. до н. э. покорило Италию и весь мир, этруское получило господство во всей Средней Италии. До этого времени у Рима еще не было своего собственного искусства. Но сущность и приемы этрусского искусства нелегко определить. Нередко мы воображаем себе, что имеем дело со своеобразными формами ничтожного, грубого, расположенного к реализму народа, между тем как при более внимательном рассмотрении в них можно открыть уже знакомые нам отдельные черты искусства восточного побережья Средиземного моря, между прочим и Греции. Некоторые произведения, считавшиеся прежде главными образцами этрусского ваяния, как, например, знаменитая бронзовая Химера во Флорентийском музее или мифологические и аллегорические рельефы на бронзовых досках в Археологическом кабинете в Перуджи, теперь признаны всеми за греческие, ввезенные в Этрурию. Мы видели, какая масса восточных металлических изделий, щитов и чаш, в которых мы узнаем продукты финикийской художественной ремесленности (рис. 461), таилась в древнейших этрусских гробницах с камерами; точно так же нам уже известно, что десятки и сотни тысяч расписных греческих глиняных сосудов сохранились вместе со множеством других вещей греческого происхождения в несколько более поздних гробницах Этрурии. Помимо этого нельзя отрицать, что, наряду с греческим искусством, на развитие этрусского имело влияние и финикийское. Тем не менее все яснее обнаруживается, что именно древнегреческое искусство, находившееся само под влиянием Востока, в особенности древнеионическое, было воспитателем этрусского. Киме (Кумы),

наиболее выдвинувшаяся на север ионическая колония в Южной Италии, находилась уже весьма близко от границ среднеитальянской культуры, и южноитальянские великогреки поддерживали торговые сношения между Этрурией и греческой метрополней в гораздо большей степени, чем мы до сих пор предполагали. При всем том этруское искусство имеет целый ряд собственных характерных особенностей. Оно разрабатывало некоторые представления, совершенно чуждые воззрениям греков; в нем встречаются образы, принадлежащие только этруской мифологии, как, например, демоны преисподней, вооруженные молотами; оно перерабатывает греческие формы там, где пытается усвоить их, невольно лишая стиль идеалистичности и заменяя его сухой и грубой любовью к действительности, но вместе с тем остается в пленках архаизма в то время, когда греческое искусство уже успело сбросить с себя последние его узы.

Памятников *этруского зодчества* сохранилось немного. В стенах городов древней Этрурии, высившихся на ее горах, мы можем проследить все ступени циклопической и правильной полигональной кладки, неправильного и правильного наслоения горизонтальных рядов плит. Лучшие образцы правильной полигональной кладки представляют городские стены Козы и Пренесте (Палестрины). Неправильное наслоение плит мы находим, например, в стенах Фезул (Фьезоле), Перузии (Перуджа), Волатерр (Вольтерра), Кортонь и Ветулонии. Правильное наслоение плит, отличавшееся в Этрурии обычно тем, что отесанные с четырех сторон плиты обращены снаружки попеременно своими длинными прямоугольными и короткими квадратными сторонами, встречается в Фалериях и Ардее, а также в древнейших частях стен самого Рима. Ноак высказывал предположение, что этот способ кладки заимствован в

Средней Италии от несколько более ранней греческой манеры строить стены и что поэтому ни одна из этрусских стен с горизонтальной кладкой не возведена раньше V столетия до н. э. Особенной заслугой этрусков считалось то, что они прежде всех в Европе стали употреблять настоящий свод, сложенный из клинообразно отесанных камней. Их считали даже изобретателями свода.

Теперь, когда нам известно, что искусство сооружать своды существовало на Дальнем Востоке в течение уже многих веков, остаются только два вопроса: когда именно и каким путем это искусство проникло в Этрурию? Мартá, в обстоятельном сочинении об этруском искусстве предположил, что и в этом случае посредниками были финикийцы. Однако после исследований Ноака становится более вероятным, что греки были учителями этрусков и в отношении сооружения сводов. Мы уже видели (рис. 442), что древнейшие греческие своды в городских стенах Акарнании относятся к V столетию до н. э., а к более древней поре нельзя отнести ни один из клиновидных сводов Этрурии. Громадная Сцоаса Махима в Риме с ее прекрасным сводом и триумфальная арка в Вольтерре с тремя головами на ее начальных камнях и замковым камне в нынешнем их виде должны быть отнесены не дальше как к эллинистической эпохе.

Но местное зодчество в Древней Этрурии прибегало к сводам также редко, как и искусство Греции. Кроме сточных каналов, каковы, например, каналы Марты близ Грависк и Сцоаса Махима в Риме, свод, с одной стороны, встречается лишь в позднейших гробницах, какова, например, Пифагорова гробница в Корнето, с другой стороны, в арках ворот, каковы арки в городских стенах в Волатеррах, Фалериях, Тарквиниях, Фелузах, и во входах некоторых гробниц Перузии, Кортоны и

Клузиума (Кьюзи). В подготовительных формах и здесь нет недостатка. Ложный свод, образованный выступами верхних плит над нижними, встречается во многих гробницах, например, в гробнице Реголини-Галасси в Цере (Черветери); затем мы находим готически стрельчатый свод в известном сооружении над источником в Тускулуме, в Альбанских горах (рис. 464) и в capitoлийской колодезной камере, впоследствии перестроенной, в так называемом Туллиануме, в Риме.

Гробница Кампана, в Вейях, крыта ложным сводом другого рода: он вплоть до замыкающего камня образуется выступами плит друг над другом, но этот камень имеет в разрезе клиновидную форму, хотя, конечно, не играет роли настоящего, скрепляющего свод замка.



Рис. 464. Каменный свод камеры над источником в Тускулуме.
По Коенину

Об этрусской архитектуре дают нам понятие главным образом *кладбища* (некрополи), которые, занимая обширные пространства, отмечают собой местонахождения прежних главных центров страны. Ни один народ, кроме египтян, не относился с таким уважением к местам погребения своих покойников, как этруски. Их

усыпальницы представляют собой подражания жилищам. Где это было возможно, их высекали в скалах; в других местах их крыли ложными или настоящими коробовыми сводами; нередко то были четырехугольные сооружения из плит, как, например, в Орвието, или земляные насыпи (*tumuli*) на круглом, просто профилированном основании, как, например, в Монтароцци, близ Корнето; однако там, где они устроены в натуральной скале, как, например, в некрополях близ Витербо, вход в них нередко отделан в виде художественно украшенного фасада, высеченного в скале.

К числу громаднейших из гробниц с земляной насыпью, сохранившихся в Этрурии, принадлежит Кукумелла, неподалеку от Вульчи. По описаниям древних авторов, гробница Порсены состояла из пяти пирамидальных башен на четырехугольном подножии, причем четыре из них находились по углам, а пятая – в середине. Поздним римско-эллинистическим потомком такого устройства может считаться так называемая гробница Горациев и Куриациев в Альбано, с ее пятью конусами на квадратном основании. Из фасадов гробниц, высеченных в скалах, в некрополях близ Витербо, фасады в Кастель-д'Ассо замечательны по своим тяжелым, трехсоставным карнизам, тогда как гробница в Норкии отличается фасадом, похожим на фасад дорического храма (с дентикулами над триглифами).

Внутри этрусские гробницы еще любопытнее, чем снаружи. Камеры в них устраивались по образцу жилых покоев. Умерших, или их саркофаги, или же урны с их пеплом помещали на скамьях у стен, или в нишах вроде альковов, причем в изобилии окружали их разной домашней утварью. Двери, настоящие и ложные, были обрамлены наличниками, имевшими в верхней своей части выступы в сторону, справа и слева (рис. 465).

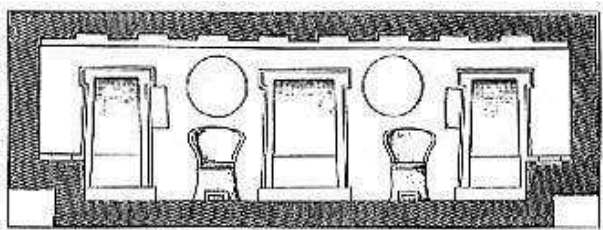


Рис. 465. План погребальной камеры в Черветери. По Коенину

В одной из гробниц в Черветери высечены в скале красивой формы сиденья. Крыша с внутренней стороны представляла собой подражание устройству деревянных крыш этрусских домов, о внешнем виде которых дают нам понятие некоторые урны для пепла. Подпорами потолка служили столбы, как, например, в Черветери, или колонны, как в Бомарцо, причем на нем можно различать вырубленные в скале балки и прочие подробности устройства деревянных потолков. Нередко встречаются также потолки с настоящими каскетками. Одна из гробниц в Корнето дает нам понятие о внутреннем виде описанного Витрувием (VI, 3) этрусского атрия с его отверстием для света в потолке, еще не подпертом колоннами; о наружности же его мы можем составить себе представление по одной урне в виде дома, найденной в Кьюзи и хранящейся во Флорентийском музее (рис. 466).

Другая урна в виде дома, в той же коллекции, доказывает, что существовали также дома с фронтоном и без отверстия для света в крыше, которые получали освещение через широкие окна в боковых стенах или через открытые галереи.

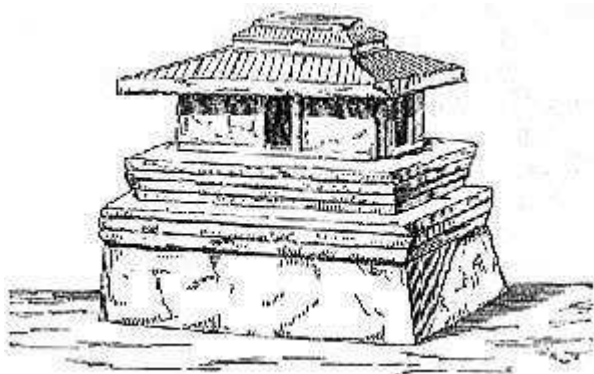


Рис. 466. Урна в виде дома. По Марта

С *архитектурой храмов* этрусков мы можем познакомиться по их описанию у Витрувия (IV, 7). Замечательно, что этот римский писатель признавал особый этрусский стиль храмов; со своей стороны, наши археологи производят этрусский, то есть древнеиталийский, храм не от жилого дома, как греческий, а от *templum*, от известной, ограниченной части небесного свода, на которой авгуры наблюдали полет птиц. Вообще этрусский храм существенным образом отличается от греческого. На его высокое основание ведет лестница, устроенная только с одной, лицевой стороны. Поднявшись по этой лестнице, мы вступаем прежде всего в портик с фронтоном, поддерживаемым четырьмя колоннами и имеющим в своей глубине еще две или несколько колонн. Каждый из трех промежутков между колоннами фасада ведет к входной двери в одну из трех *целл*, расположенных рядом и посвященных каждая одному божеству, а нередко и трем божествам. Средний интервал между колоннами и средняя *целла* – шире боковых. Задняя стена всего здания – глухая, но лицевая колоннада нередко продолжается и по его бокам. Так как вся верхняя часть храма обычно

строилась из дерева и затем богато раскрашивалась, то колонны были тонки и стройны, а промежутки между ними широки. Этрурская колонна, как ее описывал Витрувий, лишь до некоторой степени сходна с найденными, например, в Кукумелле, близ Вульчи (рис. 467).

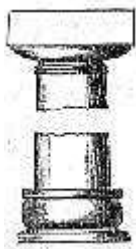


Рис. 467. Колонна из Кукумеллы. По Любке

База этих последних состоит из толстой круглой подушки, заключенной между двумя круглыми пластинами. Стержень колонны гладкий. При переходе от него к капители, под сильно стянутой шейкой идут два кольца. Сама капитель состоит из довольно низкого дорического эхина и высокой абаки. Но кроме таких колонн в Этрурии встречаются также свободно обработанные столбы и колонны, смахивающие на дорические, ионические и коринфские; равным образом и этрурские храмы, откопанные, например, в Алатри, Чивита-Кастелане, Фалериях и Марцаботто, свидетельствуют о том, что архитектура древнеиталийских храмов вовсе не так строго держалась определенных форм, как это можно было бы подумать, основываясь на описаниях Витрувия.

Знаменитейшим из храмов этрурского стиля был храм Юпитера на Капитолийском холме в Риме. По реставрации Марта, он отличался от нормального типа

храмов колоннадой, окружавшей его с трех сторон и имевшей в лицевой стороне 6 колонн. По Дурму, план этого храма был не столь простой, так как в нем средняя целла выдавалась вперед и имела, так же, как и боковые целлы, свой портик *in antis*. Средняя целла была посвящена Юпитеру, боковые – одна Юноне, другая Минерве. Остатки основания этого храма сохранились в саду германского посольства на Капитолии. Древние писатели сообщали, что общий план этого храма оставался неизменным при всех позднейших перестройках. Первоначальное его здание, сгоревшее в 83 г. до н. э., сооружено в 509 г. до н. э. То было время, когда Рим сменил монархический образ правления на республиканский.

С этой поры Рим начал быстро расширяться. Храмы воздвигались один за другим. Храм Сатурна на капитолийской стороне форума сооружен в 497 г., храм Кастора на палатинской стороне форума – в 492 г. В 496 г. выстроен храм Цереры, известный единственно по литературным источникам; несмотря на все его живописные и скульптурные украшения работы греков Горгаса и Дамофила, это был, по свидетельству Витрувия, настоящий этрусский храм, «с виду расплзшийся, плоский, низкий и широкий». Его греческие скульптурные украшения были большой новизной. Плиний Старший ясно сказал, что до тех пор все в Риме носило этрусский характер.

В 390 г. до н. э. Рим был разрушен галлами. Но, обстроившись снова уже в IV в. из туфа и пеперина и постепенно проникаясь эллинистическим духом, он вообще сохранял все еще древнеиталийский вид. В начале III в. воздвигнуто в Риме много зданий. Только с 302 по 290 г. до н. э. в этом пышно расцветавшем городе появилось 8 новых храмов. Но дошедшие до нас от

той пор развалины римских построек слишком ничтожны для каких бы то ни было выводов.

Наиболее внушительные из всех древнеиталийских художественных произведений – остатки *этруской стеной живописи*, пережившие целые тысячелетия в тиши и потемках гробниц. Мало того, эта стенная гробничная живопись этрусков, хотя и представляется не более, как ремесленным подражанием погибшему надземному искусству, принадлежит к самым ценным остаткам всей античной живописи, развитие которой мы можем проследить сколько-нибудь связно только по этим остаткам, начиная с VI в. вплоть до эллинистической эпохи.

Много гробниц, украшенных стенными картинами, находится в некрополе Тарквиний, городах Клузиум, Цере, Вульчи и Орвието. В гробницах других кладбищ стенные картины встречаются лишь изредка. В техническом отношении эти картины представляют собой, если не считать терракотовых плиток из Черветери, настоящие фрески, писанные по сырой извести, хотя местами они несколько подправлены темперой. Фон стен был обычно белый или желтоватый. Краски, в которых картины выступали на этом фоне, были поначалу немногочисленны: темно-коричневая, красная и желтая; затем появились синяя, серая, белая, потом красная различных оттенков и, наконец, зеленая; позднее этрусские живописцы научились получать различные оттенки переходных тонов посредством смешивания основных красок между собой. Поразительна в этой живописи произвольная, а иногда и противоестественная, но приспособленная к искусственному освещению подземных помещений окраска животных и растений.

Живопись в этрусских гробницах древнейшего времени брала для себя сюжеты или из повседневной

жизни, или из погребальных обрядов. Иногда картины представляют положение покойника на носилки, иногда погребальное шествие; даже и пиршества, танцы, атлетические игры, изображения которых, встречающиеся очень часто, или заимствованы из похоронных обрядов, или, подобно тому, как мы видели это в Египте, воспроизводят ту жизнь, которую родные покойника желали ему за гробом. Вскоре стали появляться совершенно этрусские крылатые божества смерти, светлые и мрачные. Собственно богом подземного царства являлся этрусский Харон с молотом в руках, крылатый или неокрыленный. Сюжеты, почерпнутые из греческих мифов, начали изображаться только в эллинистическую эпоху.

Стилистическое развитие этой стеной живописи, очевидно, было взаимосвязано с греческой живописью на вазах. Как мы уже видели, начиная с VI в. до н. э., расписные греческие сосуды ввозились в Этрурию тысячами. Вследствие этого этруская стенная живопись начинается с подражания живописи на вазах так называемого коринфского греческого стиля, впадающего в восточный. Стенная живопись в Grotta Satriana, в Вейях, с ее пегими конями, сфинксами и пантерами, с ее узорами, состоящими из усиков стилизованных цветов, бутонов и стеблей лотоса, с ее отвращением от пустоты угловых пространств, с ее тремя простыми красками на желтовато-сером фоне, произошла именно на этой почве и принадлежит, вероятно, к концу VI в (рис. 468).



Рис. 468. Фреска в Grotta Campana. По Марта

Затем вступает в силу влияние древнейшей аттической вазовой живописи. Изображения в одной гробнице в Цере, написанные на глиняных досках, из которых шесть находятся в Луврском музее, в Париже, по внешнему виду приближаются к чернофигурной вазовой живописи более свободного стиля. Они относятся к началу V в. Мужские фигуры написаны, однако, не черной краской по красному фону, но красной по светлому; женское тело и здесь исполнено белой краской, а профильное положение всех фигур, глаза которых нарисованы так, как они представляются en face, стоит по своей технике на одной ступени развития с греческой чернофигурной живописью на вазах; только фигуры с широкими бедрами здесь более округлы и приземисты; так, например, погребальное жертвоприношение с крылатым демоном, несущим умершую женщину на руках, — чисто этрусское, как и костюмы его фигур (рис. 469).

В течение V в. происходит более свободное архаическое развитие. Стиль картин, характеризующий это время, принято называть *туско-архаическим*. В основе этих изображений, разумеется, лежат также формы стиля греческой чернофигурной вазовой живописи, но содержание и чувство, отчасти также типы лиц и формы тела, остаются национально-этрусскими. Из

картин, найденных в Корнето, сюда относятся сцены похоронных обрядов в *Grotta del morto*, отличающиеся все еще немногочисленностью красок, охотничьи сцены, танцы и игры в *Grotta delle iscrizioni* с их произвольными многоцветными тонами, сцены раздачи призов в *Grotta del barone*, блестящие яркими красками, и оживленные изображения воинских игр в *Grotta degli auguri*. Из картин, открытых в гробницах Кьюзи, сюда можно отнести сцены атлетических игр в *Grotta della scimia*.

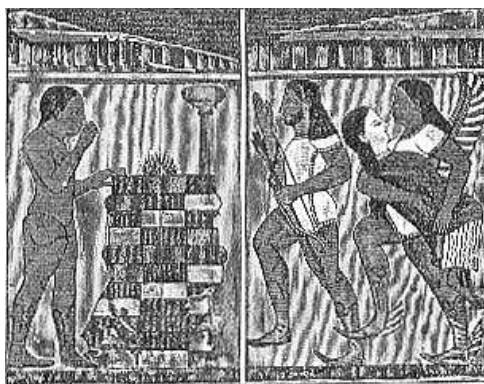


Рис. 469. Фрески из гробницы в Цере, Луврский музей. По Марта

Картины в «гробнице расписных ваз», в Корнето, принадлежат уже к более зрелым произведениям в более выраженном греческом вкусе. На стенах нарисованы греческие вазы с черными фигурами, подобные тем, которые тут же, в этой гробнице были найдены, и те же телодвижения людей в танцах, такие же, как на греческих вазах, кажется, будто сам художник указывает на источник своего искусства.

За туско-арханческим стилем следует *туско-греческий*. На этрусскую стенную живопись влияет строгий стиль краснофигурной вазовой живописи. В изображениях

туско-греческого стиля распознают Эвфрония и Дури-са (рис. 337). Но и в отношении содержания национальный этрусский элемент начинает отступать на задний план. Является мысль, что этруски этого времени мало-помалу эллинизируют свои нравы, пиршества, пляски, игры. Картины этих групп, более изобилующие красками (являются красная киноварь и зеленая), еще отличаются архаической скованностью форм. Относятся они к IV столетию. К числу таких картин принадлежат, например, открытые в Корнето изображения танцев и музыки в *Grotta del citaredo*, с фигурами, все еще отличающимися по-старинному сильным развитием бедер, сцены конских ристалищ с синими, зелеными и красными конями в *Grotta del corso delle bighe*, пляски и пиршества в *Grotta del triclino*, в которых произвольность красок бросается в глаза, но тем не менее, видимо, сообразована с требованиями декоративности. Среди относящихся сюда картин, открытые в 1866 г. в *Tomba dei cacciatori*, в Корнето, представляют собой нечто особенное: на светлом фоне изображены рыбаки, охотники и купальщики в ландшафтной обстановке с морем и скалами. Море намечено неправильными волнообразными линиями. На скалах растут цветы и травы. В воздухе порхают птицы. Так как рисунок фигур, по-прежнему архаический, не позволяет отнести — эти картины, отражающие во всяком случае более древнюю ступень греческого развития, дальше, чем к IV в., то еще Рейш совершенно справедливо приводил их в доказательство того, что со времен Аполлодора и Зевксиса ландшафтный фон не был совершенно чужд греческой живописи. Ряд рассматриваемых произведений заканчивается картинами гробницы *Tomba Casucchi*, в Кьюзи (рис. 470), древнейшими из этрусских стенных картин, в которых мы видим правильное перспективное изображение глаз. Это доказывает, что

на дорогу к полной свободе, проложенную этрусским искусством только в эллинистическом III в., вступила также и стенная живопись.



Рис. 470. Фреска из Tomba Casuccini, в Кьюзи

Народ, наполнявший усыпальницы своих мертвецов картинами, передававшими в красках земное существование, разумеется, украшал произведениями живописи также свои храмы и жилища. Но вместе с жилищами превратились в прах и их стенные картины, и только по рассказам Плиния Старшего мы знаем, что в его время еще существовали в Цере древние храмовые картины и что также в Риме еще в 500 г. до н. э. находилась в храмах древнегреческая живопись. Южноитальянские греки *Горгас* и *Дамофил* тогда же украсили своими картинами храм Цереры в Риме. С течением времени даже знатные римские граждане стали посвящать себя живописи. *Фабий Пиктор* в конце IV в. до н. э. расписал храм богини Салус. Надо полагать, что эта живопись была также проникнута духом древней строгости.

Этрусское ваяние долго находилось под влиянием греко-ионического архаизма. Около 500 г. до н. э. главным материалом ваяния была глина. Большие терракотовые группы сидящих на тронах статуй в капитолийском храме Юпитера в Риме были приписы-

ваемы некоему *Волканию* (или Вульке) из Вейев. Этрусские большие терракотовые фигуры сохранились главным образом на крышках саркофагов. Знаменитейшие из скульптур этого рода происходят из Черветери и хранятся в Луврском музее в Париже и в Британском музее в Лондоне. Чета супругов, представленных сидящими на ложе, исполнена архаически и неправильна по пропорциям, но очень жизненна (рис. 471).

В этой и ей подобных группах, так же как и в отдельных статуях, легко подметить все основные черты древнегреческого стиля, но столь же ясно различаемы в них свойственное этрускам простое и верное понимание действительности.



Рис. 471. Саркофаг из Черветери. С фотографии

Об *этрусских бронзовых произведениях* дают нам понятие не столько дошедшие до нас образцы, сколько указания, находимые в письменных источниках. Единственным произведением в своем роде остается до сего времени бронзовая волчица во Дворце деи Консерватории римского Капитолия (рис. 472). Волчица,

кормящая своим молоком Ромула и Рема, – символ Рима. Но в этом изваянии, о котором было говорено так много, фигуры братьев-близнецов прибавлены в XVI столетии художником Гульельмо дела-Порта. Некоторые признают «Капитолийскую волчицу» чисто греческой работой, другие же видят в ней произведение даже христианских средних веков. Всего вероятнее, она исполнена греком-ионийцем около 500 г. до н. э. в Средней Италии для Рима, и мы, вместе с Петерсеном, полагаем, что это то самое древнее изваяние, которое в 65 г. до н. э. было опрокинуто и повреждено в Капитолийском храме ударом молнии.



Рис. 472. Бронзовая волчица. С фотографии Алинари

Из этрусских *каменных изваяний* этой древнейшей эпохи прежде всего заслуживают упоминания известняковые надгробные стелы, сверху округленные, украшенные рельефами, встречающиеся поодиночке в Тоскане и находящиеся в большом количестве в местах этрусской оседлости близ Болоньи. Тосканские стелы этого рода, например, хранящиеся в Палаццо Буонарроти во Флоренции, представляют изображения одиночных сильных приземистых воинов с длинными волосами, широкими бедрами, в строго профильном

положении. Надгробные стелы из Чертозы, близ Болоньи, украшены низкорельефными, обрамленными волнистой лентой изображениями воинских игр, сражений, сцен выступления в поход и прощания, в которых отражаются все фазы развития греческого языка форм вплоть до персидских войн, но в исполнении скорее ремесленном, чем художественном. Познакомиться с этими произведениями можно лучше всего в Болонском музее.

О произведениях этрурской *художественной промышленности* заметим, что благодаря обычаю этрусков помещать в усыпальницах всякого рода предметы домашнего обихода до нас дошло от этого народа огромное количество художественно исполненной утвари. Мы уже видели, что многие из относящихся к ней вещей – финикийского и греческого происхождения, причем большинство сохранившихся глиняных сосудов найдено в этрурских гробницах. Мы ознакомились также с первобытной доисторической местной керамикой. Из нее постепенно развилась национальная этрурская керамика, процветавшая до конца IV столетия наряду с греческой. Цветущий период ваз *bucchero nero*, которые мы встречаем во Флорентийском музее, падает на VI и V столетия. Глина, из которой они сделаны, – совершенно черная. Рельефные изображения, которыми они сплошь покрыты, сначала имеют восточный характер, а потом постепенно эллинизируются, не выходя, однако, из границ архаизма (рис. 473). В V в. такие вазы изготавливались главным образом в Клузиуме (Кьюзи). По всему сосуду разбросаны фигуры людей и животных, головы и маски, розетки и кольца соответственно требованиям декоративности, но без всякой внутренней связи. Во многих случаях можно заметить, что прототипами изделий этого рода служили металлические сосуды Востока. Разновидностью ваз

bucchero nero являются «изделия Полледрары», которым дал это название Сесиль Смит; они изготовлялись частью из красной глины, но покрывались черным лаком и украшались цветными рельефами; производство их было сосредоточено в Вульчи (Полледраре).

Само собой разумеется, что этруски пытались подражать расписным греческим глиняным вазам, которые к ним привозились во множестве. Сосуды этого рода, в которых подражание сказывается появлением среди рисунков этруских фигур, как, например, крылатого бога с молотом, а также этруских надписей, относятся однако лишь к последнему времени вазовой живописи.



Рис. 473. Ваза bucchero nero. По Марта

Изготовление *изделий из бронзы* получает в Этрурии с VI в. сильное развитие в национальном духе. Тирренские канделябры были известны в V в. даже грекам. Происходящий из Вольтерры канделябр в Этрурском музее во Флоренции имеет три ножки в виде человеческих ног (рис. 474).



Рис. 474. Треножник-канделябр из Вольтерры. По Марта

К его стройной каннелированной колонне приделана взбирающаяся вверх лисица, преследующая петуха, помещенного несколько выше. На краях венчающей канделябр чаши сидят голуби. Разделенная на три части ножка канделябра в Грегорианском музее, в Риме, состоит из трех откинувшихся назад полунагих женских фигур; каннелированная колонка установлена на голове фигуры стоящего юноши и поддерживает фигуру другого юноши, которому дана в поднятую вверх руку чаша канделябра. Великолепная висючая бронзовая лампа в музее Кортонь, рассчитанная на то, чтобы смотреть на нее снизу, имеет вокруг главной своей чаши 16 меньших, добавочных чаш; невзирая на

древний характер ее рельефных украшений, некоторые исследователи относят ее к III столетию, но было бы правильнее приписывать ее к еще более раннему времени. Если смотреть на нее снизу, то середину ее занимает голова Медузы, окруженная фризом с фигурами животных и волнообразной лентой. Нижняя поверхность 16 небольших боковых чаш украшена попеременно фигурами крылатых гарпий и бородатых сатиров, выдержанными в строгом стиле. Характер ornamentации этого канделябра почти не производит впечатления подделки под греческий стиль.

Прекрасный бронзовый треножник из Вульчи, в Григорианском музее в Риме, относится, наверное, к V в. Ножки его имеют форму львиных лап, опирающихся на лягушек. Бронзовый обруч, охватывающий внизу прямые стержни, украшен тремя фигурами отдыхающих силенов. Средние подпорки вверху, над венчиком, в волютах которого желуды чередуются с пальметтами, украшен тремя парами фигур: божескими, демоническими и человеческими. Во всем произведении этом влияние древнегреческого ионического стиля видно столь же ясно, как и этрусские вкус и приемы исполнения.

2. Искусство Италии от начала эллинистической эпохи и до конца Римской республики (около 275-25 гг. до н.э.)

К началу эллинистической эпохи Рим, достигнув значения великой державы, был уже общепризнанным владыкой и столицей Италии. Затем, в течение ближайшей трети столетия, постепенно происходило подпадение под власть Рима всех побережий Средиземного моря и городов как древнегреческой, так и эллинистической культуры. Но в такой же мере, в какой Рим завоевывал греческий мир, греческие искусс-

во и культура покоряли себе этот город. Непрерывным потоком стекались в молодую всемирную столицу, на берега Тибра, художественные сокровища из Сиракуз, Тарента, Коринфа, Афин и многих других покоренных греческих городов, и она уже в то время опередила эти города в отношении постройки улиц и мостов, водопроводов и шлюзов, но в отношении своего украшения художественными произведениями еще училась всему у греков. Сами римляне в такой степени признавали свою зависимость от греков как в литературе, так и в образных искусствах, что попытки приписать им или этрускам сколько-нибудь важное участие в ходе художественного развития поздней древности возбуждают сильное сомнение.

Художественное творчество Италии в эллинистические века постепенно сосредоточивалось в Риме. При изучении итальянского искусства этой эпохи, наряду с Римом и его ближайшими и отдаленными окрестностями, имеют значение на севере, как раньше, Этрурия, а на юге города Кампании, засыпанные при извержении Везувия в 79 г. н. э. и вновь откапываемые с 1748 г., а между ними – прежде всего Помпея. Нивелировавший эллинизм изгладил все местные различия. Художники Рима, Этрурии и Помпеи в своих произведениях, так сказать, только выражались на различных наречиях одного и того же всемирного языка искусства.

Свою самостоятельность римляне выказали больше всего в *зодчестве*. В этом отношении их сделала художниками непосредственная надобность. При постройке как храмов, так и жилищ, они сумели сохранить древнеитальянские основные формы, но облекали их в греческое одеяние. Римские зодчие научились прежде всего чувствовать, как эллинистические художники. Если Антиох Эпифан (176–164 гг. до н. э.) пригласил в Афины римского архитектора Коссунция для постройки

там храма Зевсу, сооруженного не в итальянском, а в греческом стиле, то это доказывает, что названный римский гражданин был художник с греческим образованием. Гораздо важнее была деятельность греческих архитекторов на берегах Тибра. Уже целым веком позже Метелл, победитель Лжефилиппа, пригласил в Рим грека *Гермодора*, с тем, чтобы он увековечил там память о его победе сооружением греческого, украшенного мраморными колоннами храма Юпитера и соседнего с ним храма Юноны на Марсовом поле. Эти два храма охватывала одна общая колоннада, бывшая первой из окружавших большие мраморные здания в Риме и начальным проявлением эллинизации римской архитектуры.

Итальянские зодчие в это же время переняли от строителей этрусских и древнеитальянских храмов пристрастие к высокому основанию с ведущей на него единственной лестницей с передней стороны и колоннадой только на этой стороне. Принимая все более и более решительно очертание прямоугольника и обращая одну из узких его сторон в сени, они сводили общий план храма все более и более к плану греческого. Дорические, ионические и коринфские ордена колонн употреблялись в эллинистической переработке, но кроме них продолжал применяться к делу четвертый орден, этрусский. На итальянской почве можно проследить самые разнообразные смешанные формы. Подобно вышеупомянутой пергамской галерее (рис. 444), саркофаг Л. Корнелия Сципиона Барбата в Ватиканском музее, в Риме, имеет над дорическим фризом с триглифами ионический карниз с дентикулами. Коринфско-дорический храм в Пестуме, при своем общем итальянском характере, представлял дорический антаблемент позднейшей эпохи над колоннами нестрогаго коринфского стиля. Вообще дорический и

древнеэтрурский стили иной раз смешивались в форме колонн, которые при дорических пропорциях имели гладкий ствол, выступающее кольцо на шейке и базу, то подобную ионическо-аттической, то утонченную до степени низкой плитки. Ионическая капитель, первоначально рассчитанная только на то, чтобы на нее смотрели спереди, нередко бывала украшена, для одинаковости ее вида со всех сторон, угловыми волютами, выступающими по диагоналям горизонтального разреза капители, – переделка, которая, как можно полагать, произошла в эллинистическое время прежде всего в Италии (рис. 475).

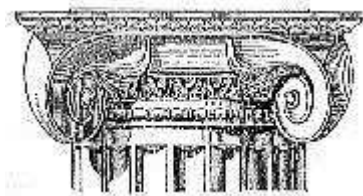


Рис. 475. Южноитальянская ионическая капитель с угловыми волютами. По Дурму

В коринфской капители аканфовые листья становились все более и более мягкими и округленными, но только в эпоху империи, через соединение их с угловыми, выступающими вперед ионическими волютами, образовалась так называемая композитная капитель (рис. 476). Фризы нередко получали украшение, состоявшее из нескольких пластических листовенных и фруктовых гирлянд, дугообразно свешивавшихся между черепами быков и сопровождавшихся розетками. Что этот важный орнаментальный мотив происходит из эллинистической Греции, доказывается, например, мраморным алтарем театра в Афинах, с которого свешиваются гирлянды, состоящие из масок. Мотив этот

получил дальнейшее развитие, по-видимому особенно в Риме, на фризах храмов и гробниц этого времени.

Древнейшие из развалин храмов Рима, развалины храма Великой Матери горы Иды, основанного в 203 г. до н. э., представляют собой лишь ничтожные остатки, по которым, однако, можно видеть, что грубые пепериновые колонны, отдельные частности которых получили надлежащую форму только после их оштукатуривания, были коринфского ордена с итальянским расположением деталей.

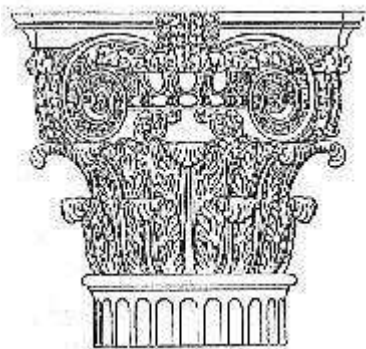


Рис. 476. Римская капитель смешанного стиля из триумфальных ворот Тита. По Баумейстеру

Храм Аполлона в Помпее стоял среди прямоугольного двора, окруженного первоначально ионическими колоннами (17×9 колонн), на высоком основании, на которое вела открытая лестница в 30 ступеней. Верхняя галерея, окружавшая его целлу, состояла из коринфских колонн (11×6); но эта колоннада окаймляла только заднюю половину храма, так что передняя часть целлы выступала из нее вперед в виде портика итальянского характера. Храм Юпитера в Помпее, относящийся к началу первого столетия до нашей эры, был еще

совершенно итальянского характера, и лишь некоторые его детали имели греческий отпечаток. От 80–25 гг. сохранились в Средней Италии и Риме различные храмы. Храм в Кори, в Вольских горах, был дорического ордена, но построен по итальянскому плану; колонны его, стоявшие на ионических базисных плитах, только на протяжении верхних $\frac{2}{3}$ ствола были покрыты каннелюрами, а капители их были тонки и снабжены необычайно низкими абаками, которые отнюдь уже нельзя назвать дорическими в строгом смысле слова. Ионическому ордену принадлежит храм Фортуны Вирилис в Риме, так называвшийся в прежнее время, а теперь носящий название *Matris matutae* (рис. 477), – псевдопериптер, который до заполнения кладкой интервалов между колоннами его портика, был вместе с тем простильным.

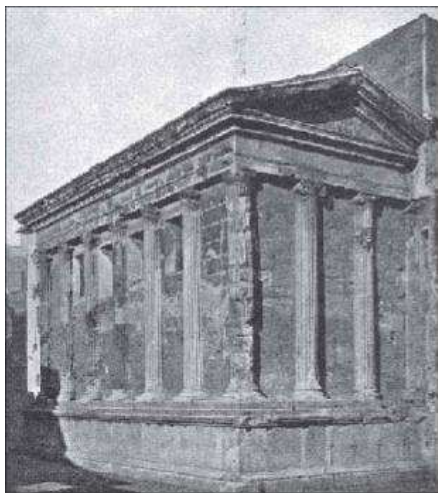


Рис. 477. Храм Фортуны Вирилис (*Matris matutae*).
С фотографии Броджи

Стены его целлы с наружной стороны расчленены полуколоннами. Коринфскому ордену принадлежат два прелестных небольших круглых храма: в Риме, на берегу Тибра, и в Тиволи, на Анио (рис. 478); круглая целла первого была первоначально опоясана венцом из 20, а такая же целла второго венцом из 18 колонн. На фризе Тиволийского храма мы находим вышеупомянутый фриз с бычьими черепами, гирляндами и розетками.

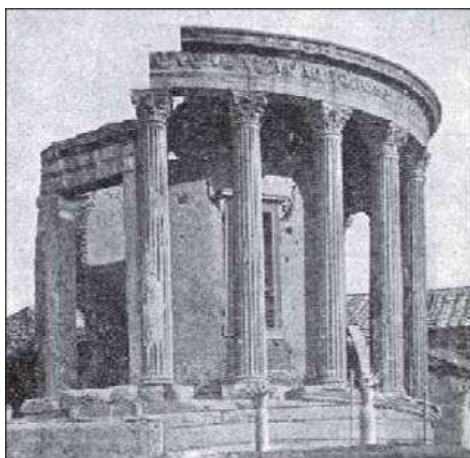


Рис. 478. Круглый храм в Тиволи. С фотографии Бродж

Из гражданских построек в Риме, в связи с форумами, то есть прямоугольными, рыночными площадями, окруженными великолепными колоннадами, появляются прежде всего *базилики* для торговых сделок и судопроизводства. Эти здания, получившие греческое название (*stoa basileios*, или *basilike*, царская палата), ведущие свое начало, несомненно, с эллинского Востока и имевшие значение «античных бирж», можно лучше всего изучить на итальянской почве. Так как приходилось пользоваться ими не только в теплое вре-

мя, но и зимой, то они были крытые. Базилики имеют в истории зодчества важное значение особенно потому, что из них развивалась в эллинистическом мире система больших крытых помещений, поддерживаемых колоннами. Обычно базилики заключали в себе три нефа и в таком случае нередко получали освещение через окна, устроенные вверху стен среднего нефа, более высоких, чем стены, ограничивавшие боковые нефы. Для целей судопроизводства у противоположной входу короткой стороны целлы воздвигалась трибуна. Марк Порций Катон воздвиг первую базилику в Риме по своем возвращении из Греции в 184 г. (*Basilica Porcia*). Однако древнейшей из базилик, которые возможно восстановить при помощи их остатков, считается базилика в Помпее. Ее боковые нефы – одинаковой высоты с центральным нефом, а окна устроены вверху стен этих нефов. Средний неф был обставлен со всех четырех сторон 28 коринфскими колоннами, возвышавшимися до самой двускатной крыши с двумя фронтонами; боковые же нефы имели, вероятно, плоские крыши вроде террас. Стены этих нефов были обставлены с внутренней стороны двухъярусным рядом колонн, снизу ионического, вверху коринфского ордена (рис. 479). В Риме расчищена базилика Юлия, сооружение Цезаря (начатая в 46 г. до н. э.). Это мраморное здание, относящееся к концу времен республики, было пятинефное. Среднее пространство, не разделенное во всю свою высоту на части, было окружено со всех четырех сторон двухъярусной двойной галереей, нижний этаж которой имел потолок в виде свода; наружные стены этого этажа были не сплошные, а представляли ряд открытых арок, заключенных между дорическими полуколоннами.

Старейшим из зданий Рима, в которых встречается такое соединение арок и колонн, несущих на себе прямолинейный антаблемент – соединение, вскоре сделавшееся характерным в римской архитектуре и

остающееся образцовым до наших дней, является государственный архив, Tabularium, главный фасад которого занимал собой склон Капитолия над форумом (рис. 480).

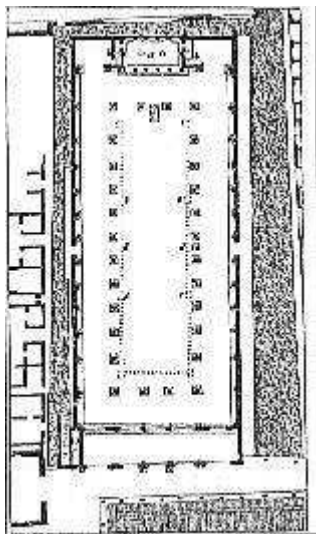


Рис. 479. План базилики в Помпее. По Овербеку

Двенадцать стройных дорических полуколонн с большими и простенькими капителями высились по бокам каждой из 11 арок и вместе со своим низким антаблементом составляли как бы рамку вокруг них; верхний ярус этих аркад не сохранился, но можно думать, что он был ионического стиля. Эта декоративная система была едва ли римского изобретения, однако ничего подобного ей до сей поры нигде не найдено на эллинистическом Востоке.

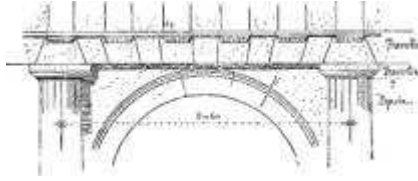


Рис. 480. Обрамленная полуколоннами арка Табулария в Риме.
По Дурму

Здания театров появились в Риме в эллинистическую эпоху, но в 185 г. до н. э. существовавший там постоянный театр был признан ненужным, и его сломали. Первый каменный театр в Риме, окруженный садами и колоннадами, был построен в 55 г. до н. э. Помпеем. Большой театр в Помпее выстроен раньше этого года. По своему первоначальному устройству он относится к доэллинистическому времени, но его возвышенная сцена, задняя стена которой представляет собой фасад дворца с тремя дверями, сооружена лишь при Августе. Мы уже знаем, что из Рима впервые распространился обычай разыгрывать пьесы не в так называемой орхестре, а на особой возвышенной сцене (рис. 306).

Это нововведение соответствовало условиям итальянских театральных представлений. Со своей стороны, любовь итальянцев к кровавым зрелищам — травле людей зверями и боям гладиаторов, происходившим поначалу на рыночных площадях, вызвала особый вид зданий. Так как в тех случаях, когда представление состояло не в изображении поэтических рассказов, а в действительной, короткой и жестокой борьбе не на живот, а на смерть, и не было надобности ни в какой сцене, то оказалось удобным занять места для зрителей и ту часть театра, которая обычно отводилась под сцену. Как полагают, *Кай Курион* в 58 г. до н. э. соединил выстроенные из дерева два театральных полукружия, через что получилась нового рода орхестра, служившая ареной для боя. Но этому назначению овальные арены

соответствовали еще лучше круглых. Каменные амфитеатры явились в Кампании раньше, чем в Риме; места для зрителей устраивались в них на массивных нижних этажах и окружали со всех сторон продолговатую арену. Вышеупомянутый театр Куриона не мог служить образцом для таких зданий. Древнейшие каменные амфитеатры Кампании, как, например, амфитеатр Помпеи, сооружены, быть может, даже раньше 58 г. до н. э.

Ясное представление о римских *общественных банях* II столетия до н. э. дают нам термы Стабианской улицы в Помпее, а о позднейших заведениях этого рода – малые термы на форуме Помпеи, построенные немного позже 80 г. до н. э. Главные части мужского отделения малых терм хорошо сохранились: раздевалка прямоугольной формы, крытая коробовым сводом, круглая холодная купальня, под куполом которой тянется штукатурный фриз с изображением конских ристалищ, теплая баня (*tepidarium*), в которой красиво отштукатуренный и впоследствии обновленный потолочный свод опирается на терракотовые мужские фигуры (теламоны, атланты) с поднятыми вверх руками (рис. 481), и паровая, крытая также коробовым сводом, баня, в которой бассейн для мытья помещался в полукруглой нише. Дорический двор с колоннами, *exedra* (ниша для беседы) и крытые сводом коридоры довершали устройство этого заведения.



Рис. 481. Тепидарий малых терм на форуме Помпеи.
С фотографии Аллиари

К наиболее хорошо сохранившимся памятникам республиканского Рима относятся некоторые *надгробные монументы*. Выше мы уже упомянули о так называемой гробнице Горациев и Куриациев близ Альбано как о сооружении древнеэтрурского стиля, хотя она принадлежит лишь этой эпохе. К I столетию до н. э. относится небольшой надгробный памятник Бибула в Риме, представляющий собой, по выражению Э. Петерса, «древнюю гробницу в форме дома, усовершенствованную в духе времени и обращенную в небольшой храм». К этому же столетию относится монументальная усыпальница Цецилии Метеллы на Виа-Аппиа, близ Рима. От нее сохранился массивный, сложенный из плит цилиндр, стоящий на квадратном основании; верхний край цилиндра украшен вышеупомянутым фризом, составленным из бычьих черепов, полукруглых гирлянд и розеток. Все целое представляло переделку в римском духе первобытного надгробного кургана (*tumulus*).

Более важное значение, чем эти усыпальницы, имеют для истории искусства *жилье дома*, которые в

Италии, как и в Греции, отличались роскошью и красотой внутренней отделки и обстановки. Однако итальянские жилые помещения и в эллинистическую эпоху значительно отличались от греческих. Ни один дом в Италии не обходился без атрия, который в Греции был совершенно неизвестен (рис. 482).

Первоначально атриум были крытые, с полом, и дым очага выходил из них через двери. Важным шагом вперед было устройство отверстия в середине крыши атриум, причем сама крыша стала устраиваться со скатами к этому отверстию, под которым находился четырехугольный бассейн, куда стекала с крыши дождевая вода.

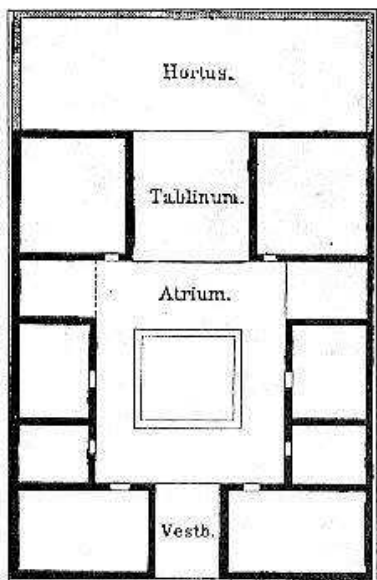


Рис. 482. План обыкновенного римского дома. По Дурму

Таким образом, был обеспечен доступ воздуха и света внутрь дома. Витрувий различал тусканский атриум, в котором покатая внутри крыша поддерживалась

только горизонтальными балками, от атрия с четырьмя колоннами, подпиравшими внутренние углы крыши, а этот род атрия он опять-таки отличал от коринфского, в котором для поддержки крыши употреблялось большее число колонн, вследствие чего атрий расширялся и получал характер греческого двора с колоннами. Атрий окружали со всех четырех сторон комнаты, между которыми оставался проход на улицу (*vestibulum*) с главной дверью дома. В последних двух комнатах, справа и слева от вошедшего в дом, передней стены обычно не было, так что они представлялись крыльями (*alae*) атрия. Как раз против входа находился *tablinum* – парадная комната, открытая как спереди, так и сзади, и служившая сообщением между передним и задним отделениями дома. Первоначальный итальянский дом состоял только из перечисленных помещений, имевших латинские названия, и из двора или сада (*hortus*), лежавшего позади *tablinum*; но эллинистическо-римский дом, как его описывал Витрувий, разросся за счет задней части в целый ряд покоев, окружавших греческий двор с колоннами, перистиль, и носивших греческие названия, например, *exedrae* (зал для бесед), *oeci* (зал для празднеств) и *triclinia* (столовые), располагавшиеся вначале вокруг атрия; некоторые потребности вызвали еще дальнейшие изменения и усложнения общего плана, главные части которого, однако, повторялись во всех домах. Дом знатного гражданина состоял собственно из одного этажа, хотя для добавочных комнат, жилья рабов и отдачи помещений внаймы, нередко с лицевой, уличной стороны дома надстраивался второй этаж. В конце республиканской эпохи появились в Риме многоэтажные дома с квартирами, сдававшимися внаем, и этого рода постройки уже в то время начали возрастать до такой высоты, что при императорах пришлось законом ограничить ее 70 фугами.

Устройство итальянских жилых домов ясно показывает, как римляне, оски и самниты воспринимали проникавшие к ним греческие искусство и культуру. От особенностей своих домов, обусловленных складом семейного быта, они не отступали. Греческий двойной дом с отдельными помещениями для мужчин и женщин противоречил итальянской семейной жизни. Для римлянина, как и для жителя Помпеи, его атрий и *tablinum* с портретами предков был святыней, без которой он не мог обходиться; но увеличение числа комнат дома сообразно условиям эллинистического времяпрепровождения и образа жизни происходило уже по греческим образцам; художественная внешность, в которую в то время облекся итальянский дом, была перенята также от греческих городов Востока.

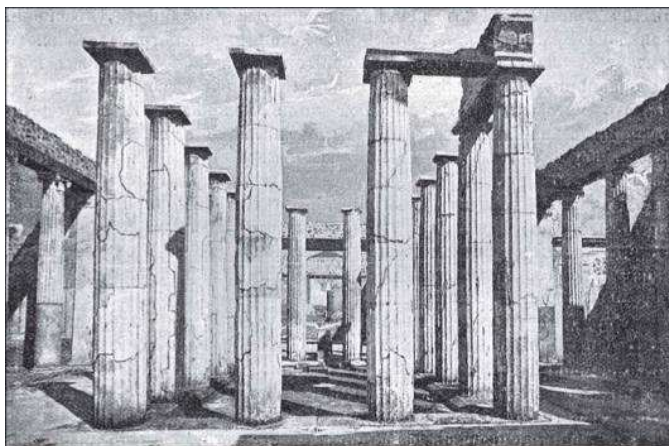


Рис. 483. Перистиль в доме Эпидия Сабина в Помпее.
С фотографии

Колонны и антаблементы в жилых домах пользовались формами, выработанными архитектурой храмов, но при этом допускалось множество вольностей и на-

рушений установленных правил, подобно тому, как это бывает с разговорным языком по отношению к литературному языку. Фантастические капители александрийского характера или произвольно придуманного вида были в рассматриваемое время не редкостью в римских и помпейских частных постройках. На рис. 483 – второй перистиль в помпейском доме Эпидия Сабина.

Конечно, дома подобного рода, в своем реставрированном виде, относятся уже ко временам империи, но, даже находясь в развалинах, они дают нам понятие о расположении, какое богатые помпейские дома имели еще при республике. Стены и колонны поначалу были кирпичные или сложенные из местного тесаного камня (туфа, травертина, пеперина), а их художественная облицовка состояла всюду в расписанной штукатурке; даже после того, как с середины I в. до н. э. стал проникать в Италию мрамор, прошло еще некоторое время, прежде чем знатные римляне начали позволять себе такую роскошь в своих домах, как мраморные колонны и облицовка стен мраморными плитами. Оратор Красс (в 100 г. до н. э.) был, по-видимому, первый римлянин, украсивший свой дом мраморными колоннами. В конце рассматриваемой эпохи Рим уже блистал своими мраморными дворцами, между тем как в провинциальных городах, какова Помпея, употребление этого ценного материала ограничивалось лишь колоннами и некоторыми отдельными частями строения. Отштукатуривание стен оставалось делом обычным как в Риме, так и в Помпее. Сравнивая изменения в стиле художественной отделки штукатурных стен, открытых в этих городах, с описаниями Витрувия (при императоре Августе), можно проследить историю развития стеновых украшений в Италии. Мы уже говорили выше, что в этой истории, по нашему мнению, отражается

процесс эволюции, происходившей перед тем на эллинистическом Востоке.

«Старинные», как называл их Витрувий, то есть эллинистические, зодчие начали с III в., а римские со II в. до н. э., подражать мраморной облицовке лепной отделкой штукатурки. Образцы ее сохранились в Помпее, в базилике и обывательских домах, известных теперь под названиями Casa del Fauno и Casa di Sallustio. Но уже стены помпейской базилики свидетельствуют, что мраморная облицовка, под которую подделывается здесь штукатурка, сопровождалась архитектурным расчленением стен на части посредством полуколонн. Такой стиль оштукатуренных стен, который Август Мау, лучший знаток этой отрасли искусства, считает *первым* по времени.

Второй стиль, вошедший в Риме в употребление, несомненно, еще с 100 г. до н. э., а в Помпее явившийся в 80 г. до н. э. вместе с заселением ее римлянами при П. Сулле и практиковавшийся как в Риме, так и в ней, до начальной поры империи, поступался пластическим украшением штукатурки в пользу сплошного раскрашивания стен. Но в росписи стен этот стиль подражал, с одной стороны, по-прежнему мраморной облицовке, а с другой – роскошной архитектурной разделке, которая, конечно, допускала в частностях множество свободных, новых и произвольных мотивов, но не была до такой степени фантастична, чтобы не иметь вида «действительно существующей» (Мау). Главное отличие второго стиля от первого состоит в том, что теперь роспись стен стала в большей мере прибегать к картинам с фигурами и к ландшафтным видам. Это мы находим в доме, украшенном ландшафтами с сюжетами из «Одиссеи», на Эсквилинском холме в Риме, а также в так называемом доме Ливии на Палатине (рис. 484) и на стенах дома близ Фарнезинской виллы, хранящихся

в Римском музее терм. Из помпейских домов представляет нам это, например, так называемая Casa del Labirinto.

О *третьем стиле*, относящемся к первым 75 годам империи, и о *четвертом*, возникшем только с 50 г. н. э., мы будем говорить впоследствии.

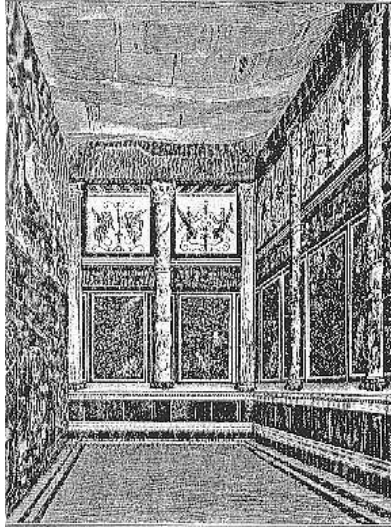


Рис. 484. Комната в доме Ливии на Палатине в Риме

Но еще при республиканском величии Рима развилось особое *искусство украшения полов* узорами в виде ковров при помощи мозаики из камней или стеклянных сплавов. Технику мозаичного дела с самого ее начала (когда цементная масса, обычно окрашенная в красный цвет, наливалась на плотно утрамбованный и выровненный земляной пол и в нее вставлялись небольшие камешки, *opus signinum*) и до достижения совершенства мы можем проследить в Италии того времени.

Живопись в Италии в рассматриваемый промежуток времени находилась в самой тесной связи с этим развитием орнаментации стен и полов. Сохранившиеся античные картины – по большей части стенные, то есть как считаем мы, вместе с Отто Доннером фон Рихтером, в противоположность мнению Эрнста Бергера и других, принадлежат к разряду фресковых произведений, за исключением отдельных случаев, когда картины вставлены в стену. Немаловажную роль играли также мозаичные картины.

Фрески этрусских гробниц и домов Рима и городов Кампании, погибших при сильном извержении Везувия, вместе с изображениями на вазах составляют главную часть всего материала, сохранившегося для изучения истории античной живописи. В 1873 г. Гельбиг обстоятельно разъяснил, что художественная живопись этой эпохи на итальянской почве была греко-эллинистическая не только по области, из которой брала она содержание, но и по своим формам и приемам письма, и все соображения, которые были по временам приводимы в опровержение мнения Гельбига, оказывались не выдерживающими критики. Этрусская живопись рассматриваемого времени сохраняла в эллинистической оболочке многие из своих местных, итальянских характерных черт. Грубо реалистичные, не греческие по духу и приемам произведения, встречающиеся среди памятников кампанийской живописи, указывают на то, что эти работы удовлетворяли иным целям, а не цели искусства. Но можно спорить о том, насколько стенные картины Рима и Кампании допускают обратное заключение относительно фигурных картин великих греческих живописцев на досках. Разумеется, при решении этого вопроса можно принимать в расчет только небольшие картины на обширных стенах, представляющиеся очевидными подражаниями

картинам, писанным на досках. Надо предполагать, что комнатные живописцы Рима и Помпеи, прошедшие более или менее ремесленную школу, не копировали с точностью ту или другую станковую картину известного мастера. Из запаса своих образцов они брали лишь отдельные фигуры, группы, мотивы движения и пользовались ими сообразно с требованиями каждого данного случая как в отношении содержания, так и в декоративном отношении, соединяли их с другими фигурами и группами, уменьшали или увеличивали, связывали с более или менее обработанным задним планом. Как доказал Тренделенбург, требования декоративности состояли прежде всего в том, чтобы на одинаковых частях противоположных друг другу стен, или на симметрично расположенных боковых полях одной и той же стены, были написаны сюжеты, соответствующие друг другу по числу и позам фигур, по их отношению к заднему плану и по краскам. Что отдельные мотивы и фигуры таких картин действительно были заимствуемы из известных картин или имели к ним отношение, это доказывает, например, упомянутая выше картина Неаполитанского музея, изображающая жертвоприношение Ифигении, передающая в своих, хотя и иначе расположенных, отдельных фигурах те же степени выражения скорби, какими одушевил фигуры Тиманф в своей знаменитой картине (рис. 335); равным образом, на существование известных образцов указывает часто встречающееся в живописи Рима и Кампании повторение одних и тех же сюжетов, как, например, Медеи, Ио и Аргуса и т. д. Без сомнения, подобные стенные картины были исполняемы живописцами эллинистических школ, попавшими в Италию. Само собой понятно, что у этих живописцев не было под руками привезенных прямо с Востока образцов для изображений каждого предмета неодушевленной при-

роды, каждого ландшафта и даже каждого сюжета с фигурами, и изменения их стиля касались главным образом разработки архитектурных подробностей и разделки расписываемых стен на части.

Что касается *стенной живописи в склепах* Этрурии (рис. 468, 469, 470), то она шла по старой дороге. Здесь по-прежнему не было и речи о подражании станковым картинам; стенная живопись продолжала держаться своих оригинальных, исконных правил, распределялась равномерно на светлом фоне, не заботилась об его красивом архитектурном расчленении.

Однако этрусские стенные картины эллинистической эпохи сильно отличаются от прежних. Все повороты и сокращения человеческих фигур воспроизводятся теперь легко и свободно. Душевные движения передаются уже не только позами, но и выражением лиц. К натуральности красок, в которых фигуры рисуются на светлом фоне, нередко присоединяется уже выработанная моделировка с обозначением света и теней. В могильные камеры Этрурии начинают проникать образы и сюжеты греческой мифологии, еще не вытесняя окончательно древнеэтрусских демонов. К реалистическим и мрачным представлениям этрусской фантазии нередко примешивается, очевидно, греческий светлый идеализм, причем и он, и эти представления проявляются непосредственно рядом друг с другом.

К начальной поре этого развития относится знаменитая гробница с 9 камерами в Вульчи, получившая от имени открывшего ее археолога название «гробница Франсуа». В разных ее камерах изображены на стенах сюжеты, взятые из греческого героического эпоса. Но в четырехугольном конечном ее помещении мы видим на одной стене изображение настоящего человеческого жертвоприношения во всем его грубом этрусском ре-

лизме, а на другой – представленное в более идеальных формах символическое человеческое жертвоприношение, а именно приносимое Ахиллесом перед Троей тени Патрокла (рис. 485).

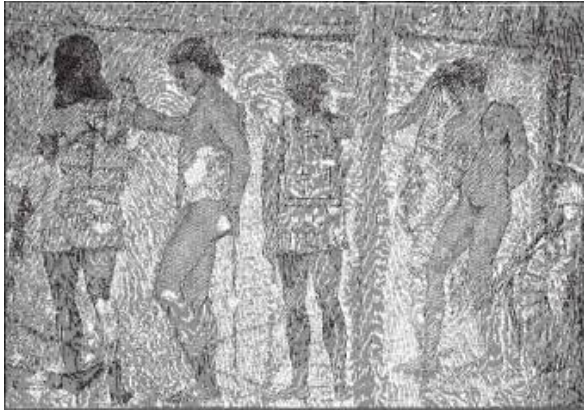


Рис. 485. Ахиллес, приносящий жертву тени Патрокла. Фреска в гробнице Франсуа в Вульчи

Этрусские демоны примешиваются здесь к героям греческого эпоса, Ахиллес, Агамемнон и Аякс обозначены в надписях на этрусском языке их этрусскими именами.

Замечательными картинами этого стиля изобилует гробница Голини в Орвието, с ее столовой (предметами неодушевленной природы), пиршеством в преисподней и триумфальным шествием усопших. Той же ступени развития принадлежит картина первой камеры в Tomba dell'orso, в Корнето, со страшной фигурой перевозчика в преисподнюю Харона, скрежещущего зубами, остроносого, свирепого; живопись эллинистической картины, находящейся во второй камере и изображающей преисподнюю, более свободна по приему

своего исполнения, но еще более свободна, хотя и более бессвязна картина в третьей камере этой гробницы, изображающая Одиссея, выкальвающего глаз Полифему. Затем в стеновых картинах из гробниц, найденных графиней Бруски в Корнето (Тарквиниях), мы уже не видим ничего этрусского. Тарквинии – римский провинциальный городок. Стиль эллинистическо-римской стеновой живописи господствует также и здесь.

Раннеэллинистическая живопись на вазах этрусской фабрики также отличается некоторыми национальными особенностями. На одном из относящихся к ней известных рисунков мы видим Аякса, убивающего своего пленника, рядом с Хароном, держащим молот и ожидающим свою добычу. Надписи на рисунке – этрусские, сюжет – греческий, стиль представляет очевидное смешение этрусского и греческого элементов.

Совершенно эллинистический отпечаток имеют картины на двух *саркофагах*, найденных в Корнето. На лучшем из них, находящемся во Флорентийском музее, с каждой из четырех сторон изображены битвы амазонок с греками. Общее расположение фигур в этих сценах столь же симметрично, сколько свободны движения отдельных действующих лиц и групп; фон на длинных сторонах – голубоватый, на коротких – черный. Ровные яркие краски картин изящно и свежо выступают на этом фоне. Этрусские надписи доказывают туземное происхождение этого произведения; но художник, который его исполнил, был, вероятно, как и многие из его товарищей в Тарквиниях, родом грек.

В гробницах Рима также найдены древние картины, имеющие некоторое значение. Фрагменты больших стеновых картин, добытые в 1876 г. из одной гробницы на Эсквилинском холме и хранящиеся ныне в Палаццо деи Консерватори в Риме, представляют сюжеты из римской истории, расположенные полосами один над

другим и написанные на белом фоне. Полководцы, совещающиеся между собой на средней полосе, в надписях римскими буквами названы Марием, Фаннием и Квинтом Фабием. Хотя эти картины, как доказал Гельбиг, исполнены не раньше последних десятилетий III в. до н. э., однако они, если можно так выразиться, говорят языком древнейшей греческой живописи в перделке на итальянское наречие.

В остатках декоративной росписи стен в римских дворцах рассматриваемого времени римская живопись представляется уже вполне эллинистической. Так как первый стиль не производил картин, а третий возник лишь вместе с империей, то очевидно, что здесь перед нами остатки прекрасной стеной живописи второго стиля.

К началу ступени развития, о которой идет речь, нужно отнести, согласно замечаниям Витрувия, эскиллинские пейзажи с сюжетами из «Одиссеи», о которых было упомянуто выше. Автор настоящего сочинения, издавший их в хромофотографиях в 1877 г., относил их тогда ко времени императора Августа, но теперь охотно присоединяется к мнению Мау, который находит, что эти картины, судя по их исполнению, должны быть отнесены приблизительно к 80 г. до н. э. и что приписывать их времени императора Траяна, как делают это другие исследователи, невозможно. По-видимому, они находились, как явствует из новейших отчетов о раскопках, не на одной высоте с глазами зрителя, а на верхней части стен комнаты со сводом, на что указывают также перспектива пилястр, разделяющих эти картины, и малая величина сделанных на них греческих надписей. Сохранился непрерывный ряд картин одной стены. Мы видим перед собой обширный пейзаж как бы позади восьми ярко-красных пилястр, с большим вкусом украшенных фантастическими капителями и

написанных так натурально, что они производят впечатление настоящих. Среди этого пейзажа происходят сцены описанных в «Одиссее» приключений Улисса среди лестригонов, у Цирцеи и при путешествии в преисподнюю (рис. 486).

Все эти сцены расположены в том же порядке, в каком рассказывается о них в поэме, и изображены чрезвычайно живо и понятно в фигурах очень небольшой величины. Картины эти, сливаясь одна с другой, тянутся вроде панорамы позади красных пилястр, совершенно независимо от деления стены этими пилястрами на части.

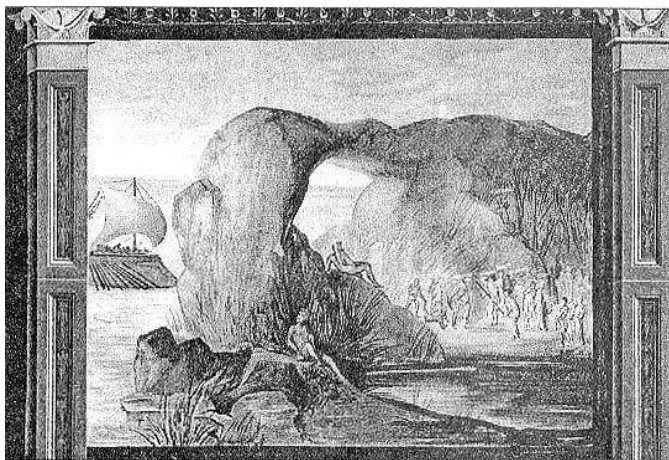


Рис. 486. Одиссей в преисподней. Фреска из Эсквилина

Пятая картина слева, которая, судя по ее перспективе, была средней на стене, архитектурно выдается вперед благодаря тому, что на ней изображен дворец Цирцеи. Здесь, на одной и той же картине, Одиссей и Цирцея фигурируют дважды, в различных, следующих один за другим эпизодах – прием, к которому древние художники продолжали прибегать и после того, как

стали изображать в картинах замкнутое в определенных рамках пейзажное пространство, но пользовались этим приемом реже, чем художники средних веков и раннего Возрождения. Пейзажи написаны широко, не без ясных намеков на атмосферные световые эффекты. Особенно хороша в этом отношении третья картина слева, изображающая голубую морскую бухту, в которой легионы уничтожают корабли греков, и предпоследняя, представляющая вход в преисподнюю среди великолепного пейзажа, проникнутого настроением; трудно найти в древней живописи что-либо подобное этим картинам. Приемы живописи – чисто современные в тогдашнем и нынешнем смысле слова. Свободные широкие мазки кисти лежат один возле другого, не сливаясь между собой, и зритель получает впечатление как бы настоящих света и воздуха.

Фрески в так называемом доме Ливии или Германика на Палатине, вероятно, полувеком моложе описанных пейзажей. Их декоративная система дает нам понятие о позднейшем развитии второго стиля. Изображенная здесь архитектура принадлежит уже к таким, которые только, пожалуй, могут быть осуществлены на самом деле. В обоих боковых придатках таблинума этого дома господствует архитектурная живопись: изображены коринфские колонны, как будто стоящие в некотором расстоянии от стен. В таблиннии, как и в триклинии, стены украшены картинами, из которых одни изображают виды, как бы рисующиеся вдали через отверстия окон, другие, очевидно, представляют подражание картинам, писанным на досках. К числу видов вдали принадлежат «священные пейзажи» в триклинии и римские уличные сцены в таблиннии; в картинах этого второго рода мы видим выходящие на улицы Рима многоэтажные высокие дома, поднимающиеся вверх в виде террас, с небольшими балконами на

колоннах и человеческими фигурами (рис. 487). Большие картины мифологического содержания в табличии, из которых на одной представлено похищение Ио, а на другой – преследование нимфы Галатеи Полифемом, производят впечатление писанных на досках и вставленных в стену. Небольшие жанровые сцены жертвоприношений вверху стен табличия, как можно судить по приделанным к ним дверцам, очевидно, подражают станковым картинам. Везде – мифологические изображения, бытовые сцены, пейзажи. У живописи того времени, видимо, уже был обширный круг сюжетов.

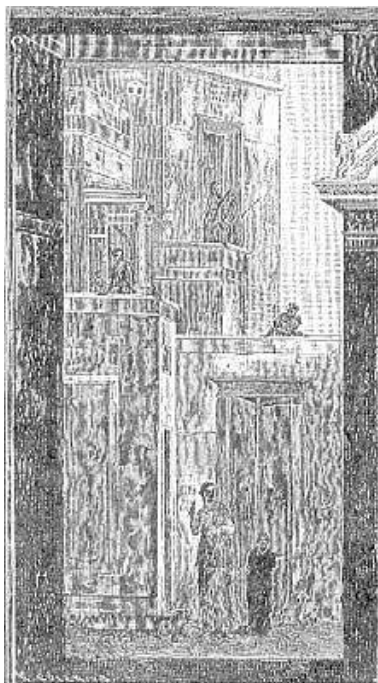


Рис. 487. Римская улица. Фреска в доме Ливии на Палатине в Риме

Еще немного дальше ведут нас фрески знатного дома отрытого в 1878 г. на правом берегу Тибра, близ Виллы Фарнезе, выставленные теперь в нижнем этаже Римского музея терм. Вообще они принадлежат ко второму стилю, однако их архитектурная живопись уже представляет кое-где переход к той разновидности третьего стиля, которую принято называть «канделябрным стилем». Штукатуренные, украшенные легкой барельефной работой своды великолепны; на них в разных полях написаны одни подле других, чередуясь между собой с большим смыслом и вкусом, пейзажи, крылатые Победы, поясные изображения богов, вакхические сцены и мифологические сюжеты.

Особенно замечательна черная стена с редко рассеянными по ней пейзажами, с лиственными, похожими на натуральные, гирляндами, вместо фруктовых гирлянд, между колоннами, с фризом, представляющим не римские, а греко-эллинистические сцены суда. Но всего любопытнее стены, на которых подражания картинам, писанным на досках, чередуются с открытыми видами вдаль. Однако ничто не доказывает, чтобы большие главные картины на этой стене, из которых важнейшая изображает в пейзажной обстановке нимфу Левкотею, кормящую младенца Вакха своей грудью, были действительно написаны, как это утверждают, наподобие сцен, видимых из окна, тем более что на той же стене представлены как бы висящими картины с совершенно таким же архитектурным обрамлением, подобные станковым картинам в рамках из колонн, какие были любимы в эпоху Возрождения. Наиболее очевидно поддельваются под писанные на досках некоторые из картин в стиле V в. до н. э., исполненные в одних контурах, без всякого пространственного ограничения заднего плана. Однако в вопросе о заднем плане во всей доэллинистической живописи на досках этим

картинам, которые, очевидно, есть подражания писанным на досках в старом стиле, нельзя придавать решающего значения. Ведь написал же, например, Лука Кранах в 1504 г. свой превосходный «Отдых на пути в Египет» среди роскошного ландшафта, а между тем в картине этого мастера «Венера и Амур», исполненной в 1509 г., фигуры рисуются на совершенно ровном черном фоне. Впрочем, эллинистическое происхождение живописи дома, о котором идет речь, подтверждается греческой подписью художника Селевка на одной из как бы написанных на досках картин в опочивальне, очень реалистично изображающих любовные сцены.

Хранящаяся в Ватиканском музее и пользующаяся всемирной известностью картина «Альдобрандинская свадьба», о которой мы упомянули в третьей книге (рис. 488), может быть отнесена к числу произведений стеной живописи второго стиля. Действие в этой картине, длинной подобно фризу, происходит в каком-то неопределенном, но просторном помещении с голыми стенами. В середине сидит на ложе новобрачная, целомудренно закутанная в покрывала; полунагая женщина, увенчанная цветами, быть может, богиня красноречия, сидя рядом с ней, ободряет ее.



Рис. 488. Альдобрандинская свадьба. С фотографии Алинари

Ожидающий жених сидит на ступеньке позади изголовья ложа. Слева идут приготовления ванны для омывания; справа три женщины, из которых одна играет на лире, совершают жертвоприношение. Композиция расположена еще сообразно с законами скорее скульптуры, нежели живописи; но и здесь рельефность моделировки достигнута посредством свободных, не сливающихся между собой штрихов кисти, с переходами красок из тона в тон, со смелым обозначением теней.

Ко второму стилю следует отнести еще одну картину, которая, однако, приводит нас уже ко времени императора Августа: мы имеем в виду стенную картину в так называемой вилле ad Gallinas, у Prima porta при въезде в Рим. Занимая все четыре стены, фресковая живопись этой виллы представляет собой один общий вид на роскошный, густой, подобно лесу, цветочный и фруктовый сад, оживленный птицами. Плиний Старший считал римлянина Лудия (имя его читается также Студий и Тадий), жившего при Августе, изобретателем пейзажных изображений не только «приморских городов» и «вилл с игривым штаффажем», но и садов. Быть может, Лудием написан и сад виллы ad Gallinas. Подобные картины так же, как и виды вилл и приморских городов, нередко встречаются в Помпее; но вышеозначенная фреска лучше их всех.

Картины второго стиля в ряду памятников *кампанийской живописи* не так многочисленны и не так хорошо сохранились, как среди памятников римской. Подражания картинам на досках с закрывающимися створками встречаются в кампанийской живописи столь же часто, как и картины, ограниченные с обеих сторон колоннами, а вверху стен помещаются более обширные пейзажи; в вилле Диомеда они заключены как бы в раме из пилястр, подобно тому, как одиссеевские пейзажи Эсквилина. Кое-где попадаются и облицовочные

плитки, украшенные легкими, одноцветными или многоцветными изображениями фигур или пейзажами. К стенным и вставным в стены картинам второго стиля можно отнести, например, «Кипариса с его козулей» в одном из домов на *Insula VI* (14, 39, *Sogliano* 110) и молодых женщин, играющих в кости, в доме М.Цезия Бланда (VII, 1, 40). Но большинство настоящих картин Помпеи принадлежит третьему и четвертому стилям. Напротив того, развитие архитектурной живописи стен второго стиля, начиная от строгих и тяжеловатых перспективных изображений в *Casa del Labirinto* и заканчивая более роскошными, изящными, цветистыми декоративными украшениями дома М. Цезия Бланда и еще позднейшими, мы в состоянии проследить по весьма характерным образцам. Август Мау ясно и убедительно изложил, как к перспективно-архитектурным изображениям, рассчитанным на то, чтобы величина горницы казалась более обширной, постепенно присоединялись полосы украшений, представляющихся менее рельефными, и более богатые орнаменты; как картины, подражающие вставленным в стены, исчезали, чтобы уступить свое место разделению стен на отдельные поля, как постепенно становилось все более и более заметно стремление к превращению «архитектурного стиля» в «орнаментный».

Впрочем, в городах Кампании, засыпанных пеплом Везувия, встречаются также и настоящие станковые картины, написанные темперой на мраморе, но сохранившиеся лишь в контурах; они были предназначены для заделки в стены и представляют собой несомненно копии более древних, настоящих греческих картин. В Неаполитанском музее находится пять подобных картин, превосходно изданных Робертом в «Галльских программах» Винкельмана. Картины эти найдены в Геркулануме. Картина «Молодые женщины, играющие в кости» (рис. 489), на которой имеется подпись художника афинянина *Александра* (*Alexandras*), относится ко

времени, протекшему между порой деятельности Полигнота и той, в которую трудился Зевксис. Более позднему времени принадлежат «Битва кентавров», «Пьющий Силен» и «Воз с впряженными в него волами». Шестая картина рассматриваемого рода происходит из Помпеи и представляет собой Ниобу и ее детей, гибнущих под стрелами Аполлона. На старейших из этих картин тени обозначены только штриховкой, а на позднейших мы находим более удачную моделировку посредством прокладки света и теней. В картине, изображающей семейство Ниобы, дворец, видимый в перспективе на заднем плане, представляет собой уже законченное ландшафтное целое. Для эллинистической эпохи Италии эти картины имеют, однако, значение лишь настолько, насколько они доказывают, что станковые картины в это время действительно вделывались в стены.



Рис. 489. Александр. Молодые женщины, играющие в кости.
По Роберту

Мы уже говорили о лучших *мозаичных полах* эллинистического стиля, найденных в Италии. Знаменитая

мозаика «Битва Александра Македонского с Дарием» (рис. 388) служила полом в Casa del Fauno, в Помпее, доме первого стиля II в. до н. э. Из того же дома происходят прекрасный мозаичный порог с изображением масок и фруктовых гирлянд, мозаичная картина так называемой неодоушевленной природы, с утками, рыбами, животными и кошкой, пожирающей птицу, и мозаичное изображение «Осени», едущей на пантере. Но одной из самых изящных дошедших до нас мозаик надо признать найденную в Помпее, которую приписывают Диоскуриду с острова Самос (рис. 490). Все эти мозаики хранятся в Неаполитанском музее.



Рис. 490. Музыканты. Мозаика. С фотографии Алинари

Особый род произведений итальянского искусства составляют *работы, выгравированные на металле*, а именно глубоко-контурные рисунки, вырезанные на металлических, большей частью бронзовых предметах, преимущественно на ручных зеркалах и ларчиках для туалетных принадлежностей, так называемых цистах. Гравированные греческие бронзы в Берлинском и Бри-

танском музеех так же, как и зеркала, найденные при раскопках в Коринфе и на острове Крит, свидетельствуют, что работы этого рода, положившие начало современному гравированию на меди, отнюдь не были чужды древним грекам. Однако число относящихся сюда произведений, найденных на греческой почве, ничтожно в сравнении с их изобилием в Италии. Зеркала принято называть этрусскими, так как они происходят главным образом из гробниц Этрурии; туалетные ларчики обычно называются пренестинскими цистами, потому что большинство их найдено в Пренесте (Палестрине). Следовательно, произведения данного рода, принадлежащие преимущественно III и II столетиям до н. э. и только отчасти более раннему времени, — это по большей части среднеитальянские изделия.

Этрусские (и пренестинские) *зеркала* с задней своей стороны украшены гравированными рисунками, которые косвенным образом относятся к греческому искусству, но этрусские и латинские надписи при них, итальянские костюмы фигур в отображениях даже греческих мифов и этрусские демоны, встречающиеся в этих изображениях, указывают на их итальянское происхождение. Прототипы некоторых из этих довольно небрежных по рисунку произведений резца нисходят до VI столетия. Но в большинстве случаев от них веет духом эллинистического времени, к которому они почти все и относятся. Однако в гробницах они встречаются лишь вместе с позднейшими вазами местного изделия. Гельбиг в 1891 г. насчитал свыше 2 тыс. подобных рисунков на зеркалах. Многие из них получили обширную известность благодаря сборнику фотографий, изданному Герхардом. Рисунок на одном зеркале Грегорианского музея в Риме, изображающий единоборство между Пелеем и Фетидой, исполнен в строгом стиле аттической вазовой живописи V в. Напротив

того, зеркало того же музея, с изображением юноши, едущего на колеснице, в которую впряжены четыре крылатых коня, как следует заключить по характеру этого изображения, относится уже к эллинистической эпохе. Большой известностью пользуются зеркала с изображениями Семелы, в Берлинском музее, возведения Геракла в боги, в Парижском кабинете медалей, и Менелая с Еленой, в Британском музее.



Рис. 491. Циста Фикорони. С фотографии Туминелло

Пренестинские эллинистические *бронзовые цисты* (ларцы для туалетных принадлежностей), у которых корпус обычно украшен гравированными рисунками, могут быть признаваемы произведениями отчасти самого Пренесте; но их также привозили сюда из Рима,

как это доказывает великолепнейший из всех экземпляров таких изделий, так называемая циста Фикорони, хранящаяся в Кирхерианском музее в Риме (рис. 491).

Надпись на ней удостоверяет, что это работа *Новия Плавция*, исполненная в Риме; прежнее мнение, будто в этой подписи поименован изготовитель только ножек цисты, кончающихся внизу львиными лапами, теперь оставлено всеми. Корпус цисты украшен неразрывно связанными между собой гравированными изображениями, с одной стороны, высадки аргонавтов в стране бибриков, а с другой – наказания Полидевком царя варваров Амика, привязанного к дереву. Расположение всей этой композиции, одинаково тщательно и со вкусом разработанной в отношении как ландшафта, так и фигур, очевидно, заимствовано из какого-нибудь хорошего греческого оригинала IV в. Только немногие из рисунков на греческих расписных вазах отличаются таким изяществом форм, такой свободой в изображении ракурсов, такой уравновешенностью композиции, как эти гравюры на цисте. Исполнены они, очевидно, мастером, жившим в III в., и подобно тому, как Марк Плавций, расписывавший храм Ардеи, был малоазийский грек, Новий Плавций мог быть родом из Греции.

Переходом к *итальянскому ваянию* рассматриваемого времени могут служить бронзовые цисты Средней Италии, украшенные пластической работой, например циста из Вульчи в Грегорианском музее в Риме, с выбивным рельефным изображением амазонок. Наряду с этого рода произведениями могут быть поставлены иллюминированные красками этрусские *погребальные урны* (ящики для пепла покойников), сделанные из алебастра или травертина и встречающиеся в большом количестве. На крышках этих по большей части прямоугольных каменных урн бывают помещены в полулежачем положении портретные фигуры умерших, величиной

меньше натуры, моделированные грубо и сухо, с коротким туловищем и большой головой. Передние стороны урн обычно украшены рельефными изображениями сюжетов из греческих сказаний о богах и героях, притом воспроизведенными не в древнем эпическом их духе, а в позднейшем драматическом характере. Сами темы нередко трактуются довольно произвольно. Иногда, в угоду требованиям пространства, фигуры, относящиеся к одному и тому же мифу, разъединяются, или же, наоборот, фигуры различных мифов соединяются между собой; мотивы извращаются и искалечиваются, вводятся в действие этрусские боги и демоны. Всюду господствуют каприз и недоразумение. Часто встречаются также чисто этрусские изображения сюжетов из земной или загробной жизни, и в таких случаях бывают не грубее, чем в вышеупомянутых. Вообще исполнение – по большей части грубое, варварское. С этими художественно-ремесленными произведениями можно познакомиться лучше всего в Этрусском музее во Флоренции и в Грегорианском музее в Риме; они интересны для нас только как последние попытки этрусского искусства отстоять некоторую свою независимость от эллинизма, проникшего в Италию.

Как на крупное произведение этрусской пластики, относящееся к тому времени, можно указать на бронзовую статую Авла Метелла, найденную в Тразименском озере и хранящуюся во Флорентийском музее. Метелл изображен в натуральную величину, стоящим с поднятой вверх рукой, подобно оратору; фигура его, по древнему приему ваяния, или в подражание такому приему, твердо опирается в землю обеими стопами. В пропорциях его тела, складках одежды и экспрессии сурового лица видно нечто этрусское, непосредственное, тем не менее и в этом произведении уже чувствуется влияние эллинистической манеры, потому что

индивидуальность лица выражена здесь не резче, чем в некоторых чисто эллинистических скульптурных портретах.

Эллинистический, а в некотором смысле и этрусский элементы еще сильнее проявляются во фронтовых глиняных изваяниях храма в Луни, изданных Л. А. Милани и хранящихся во Флорентийском музее. Они могут считаться типичными для фронтовых украшений некоторых других этрусских храмов рассматриваемой поры; большинство этих украшений или уничтожено временем, или дошло до нас в ничтожных обломках. На одном из фронтонов было представлено, по-видимому, состязание Марсия с Минервой, на другом – Аполлон и Артемида, избивающие детей Ниобы. Формы и поза Аполлона отличаются чисто греческой мягкостью, а между тем его голова с пухлыми губами, раздутыми ноздрями и гневными очами отличается этрусской реалистичностью, причем зрачки глаз, по приему скульпторов, быстро распространившемуся в Италии и сделавшемуся общим в римскую эпоху, выделаны пластически (рис. 492).



Рис. 492. Аполлон. Один из остатков скульптурного украшения фронтона в Луни. По Милани

В Риме за этим реалистическим течением последовала идеалистическая реакция, с которой мы уже знакомы. В конце республиканской эпохи рядом с новоаттической скульптурой появилась в Италии великогреческая, или греко-итальянская, преследовавшая те же самые цели. Отцом ее был *Пазитель*, родившийся в Южной Италии, вероятно, раньше 100 г. до н. э., получивший, подобно всем жителям ее городов, права римского гражданина уже в 80 г. и трудившийся в Риме главным образом во времена Помпея. Основная особенность его искусства, архаичность, по всей вероятности, обуславливалась его ученостью, плодом которой было составленное им сочинение «О выдающихся произведениях искусства всего мира». Произведений его самого не дошло до нас ни единого, и только из письменных источников мы знаем, что это был многосторонний мастер, прекрасно владевший техникой всех отраслей искусства. Его ученик *Стефан* выставил свое имя на вышеупомянутой мраморной статуе Виллы Альбани, которая признана копией древнегреческого изваяния юноши, впоследствии повторенного в различных вариациях. Учеником Стефана называет себя *Менелай*, группа которого, изображающая сцену прощания матери с сыном и находящаяся в музее Буонкомпаньи в Риме, вероятно, заимствована из какого-нибудь греческого надгробного памятника. Язык форм Менелая свободен, полон и чист, но искренность чувства, выраженного в этой группе, все-таки не оказывает сильного непосредственного впечатления.

Такое впечатление производят на нас больше всего *портретные бюсты* последних времен республики, хотя относительно изображенных в них личностей существует по большей части разногласие. Например, относительно так называемого бюста Юлия Цезаря в Неаполитанском музее, бюста Цицерона, в копии, при-

надлежащей Мадридскому музею, мраморного бюста в Неаполитанском музее, слывущего портретом Помпея (рис. 493), бронзового бюста в Капитолийском музее, который считают портретом Брута (рис. 494), портрета Помпея в Нейкарлсбергской глиптотеке, в Копенгагене, составилось мнение, что в их лицах еще больше индивидуального, жизненного, близкого сходства с натурой, чем в индивидуальнейших из портретных бюстов эллинистической Греции.



Рис. 493. Помпей. С фотографии

Однако это мнение, быть может, ошибочно; по крайней мере, трудно поверить, чтобы эти бюсты были исполнены в Риме не греками, а римлянами, так как в рассматриваемое время мы крайне редко встречаем скульпторов с римскими именами. На то, что римлянин *Колоний* изваял статуи, олицетворявшие 14 народностей, покоренных Помпеем, надо смотреть как на исключение. Вышеупомянутые художники новоаттического направления в Риме, Пазитель, Стефан и

Менелай, а также *Аполлоний*, исполнивший для Капитолия новую статую Юпитера, и *Аркесилай*, изваявший Венеру для храма Цезаря, богиню благополучия (*Felicitas*) для Лукулла и Фурию, укрощаемую Амуром, для Варрона, были греки.



Рис. 494. Брут. С фотографии Алинари

Со времени Пазителя у скульпторов вошло в обыкновение пользоваться при работах всякого рода глиняными моделями, вследствие чего особенности стиля, при различии в технических приемах, обусловливаемых материалом, постепенно сглаживались. Об Аркесилае рассказывают, что его модели ценились дороже, чем оконченные произведения других мастеров.

II. Искусство времен Римской империи

1. Введение. Архитектура

Искусство времен Римской империи – всемирное, отличающееся пристрастием к роскоши. Оно представляет собой вообще последнюю ступень развития греческого искусства, на которой его упадок и искаженность открыли, однако, путь к новому художественному творчеству. Насколько много в этом всемирном искусстве «римского» и «императорского» наряду с эллинским – еще не совсем выяснено. Во всяком случае, на вопрос о том, существовало ли «искусство Римской империи», мы, вместе с Викгоффом, даем утвердительный ответ, хотя и смотрим на это искусство иначе, нежели Викгофф, а также Роберт, выставивший достаточно веские доводы в подтверждение своего мнения о том, что искусство императорской эпохи жило и обогащалось за счет эллинизма.

После исследований Адлера становится общепринятым взгляд, что римское *зодчество*, как является оно в Пантеоне, во дворцах императоров, монументальных банях (термах), даже в триумфальных арках и украшениях театров, изобретено не в Риме и для Рима, как это признавали прежде, но возникло из подражания образцам эллинистического Востока и соперничества с ними. Как известно, архитектором роскошных сооружений Траяна был *Аполлодор Дамасский*; в последнее же время этому греческому зодчему, уроженцу дальнего Востока империи, приписывают также внутреннюю отделку Пантеона в нынешнем его виде. Что при всем том в некоторых храмах все еще заметно влияние древнеитальянского устройства, что такое сооружение, как римский Колизей, по своему общему плану, чисто итальянского происхождения, что водопроводы,

поддерживаемые арками и тянущиеся со всех сторон к Риму на протяжении многих миль, носят на себе местный отпечаток – все это столь же очевидно, как и тот факт, что в отдельных формах римских зданий выказывается итальянский вкус. О живописи в Риме и Италии можно говорить о дальнейшем развитии только стеной, так как от станковой живописи не дошло до нас ничего, кроме портретов, закрывавших собой лица мумий позднеэллинистической эпохи Египта. Викгофф доказал, и мы охотно соглашаемся с его мнением, насколько кажется нам это возможным, что так называемый третий стиль помпейской стеной росписи произошел из Египта; но при той руководящей роли, которую получила всемирная столица на берегах Тибра, было в порядке вещей, что четвертый стиль для Италии сложился впервые в Риме. Однако в виду общего положения всемирного искусства в рассматриваемую пору невероятно, чтобы этот стиль был изобретен в Риме и римлянами. Его легкая фантастичность совсем не соответствует римско-итальянскому характеру. После четвертого стиля живопись уже не создавала ничего нового. Культивируя чисто эклектически то одно, то другое из прежних направлений, она приняла участие в упадке образных искусств, происшедшем в течение многих столетий. Что касается *культуры*, то она находилась в несколько иных условиях. Рядом с классическим, подражавшим древности направлением, господствовавшим во времена императора Августа и позднее в школе Пазителя и новоаттической школе, образовался, произойдя от римской любви к славе и древнеитальянского реализма, стиль триумфальных рельефов – особое направление, которое можно считать главным в искусстве Римской империи, если вообще признавать существование этого искусства. Римское национальное художественное чувство выра-

зилось отчасти и в римской растительной *орнаментике*, отдельные формы которой стали более свободны, роскошны и натуральны, хотя некоторые из них развились в подобном же роде и на эллинистическом Востоке. Если италийский, римский дух едва заметен в осеннюю пору вообще искусства империи, то в частности этого искусства он дает знать о себе с достаточной ясностью. Подобно тому, как эпоха империи началась с классицизма, с некоторого рода возрождения древнегреческих форм, точно так же в середине II в. до н. э. этой эпохе пришлось пережить, под влиянием софистов и прежде всего в области литературы, второе «возрождение», питавшее особенное пристрастие к греческому Востоку и вскоре сделавшееся заметным также и в образных искусствах, но лишь на короткое время отсрочившее их окончательный упадок.

Но настоящий упадок после этой эпохи наступил сначала только в живописи и скульптуре. Что касается архитектуры, то она шла своим путем. В отношении разработки и расчленения монументальных внутренних помещений после того, как признание христианства (миланский эдикт о веротерпимости 313 г.) погасило свет языческого искусства, она стала считать своим призванием устройство таких помещений. Так смотрит на нее в особенности Шмарсов. Возрастание населения в Риме требовало и более обширных и пышных общественных зданий. Общий упадок проявлялся только в отдельных архитектурных формах. Конфигурация общего плана, искусство выводить своды и соединять их с колоннами и прямым антаблементом в течение всего времени Римской империи находились в прогрессирующем развитии по пути к полному владению массы; соответственно этому, в области зодчества искусство первых времен христианства создало свои первые произведения. В чем состояли точки

соприкосновения между ними и языческими постройками, мы увидим впоследствии.

Римское зодчество получило отпечаток вкуса и характера повелителей империи. Во времена Августа и его преемников из династии Клавдия Рим окончательно превратился из глиняного города в мраморный. К форуму Юлия Цезаря прибавился форум Августа. Колоннады следовали за колоннадами, триумфальные ворота за триумфальными воротами, крыши храмов высились одни над другими, полукруглые трибуны вырастали одна против другой; строительная деятельность первых императоров распространилась в отдаленнейшие провинции «Священной Римской империи». Своды отнюдь еще не были общим явлением в зданиях. Круглый *Пантеон Агриппы* (27 г. до н. э.) в Риме, построенный раньше сохранившегося до наших дней Пантеона Адриана, по мнению нашему и Петерсена, по всей вероятности имел деревянную шатровую крышу и увенчивался действительно массивной бронзовой шишкой пинии, хранящейся в саду Ватикана. От *терм Агриппы* сохранились лишь жалкие развалины. Но зато устояли 11 массивных коринфских колонн *Нептуновского храма Агриппы*, ныне перестроенного в биржу. Коринфские колонны этой ранней поры империи имеют еще классические пропорции, но венцы аканфовых листьев их капителей поднимаются все выше и выше, так что для усиков и завитков едва остается место между верхним рядом листьев и абакой. Почти все *храмы* этого времени, от которых остались развалины, были коринфского стиля; таковы в Риме, на форуме Августа, храм Марса Ультора, от которого сохранились три великолепные колонны аррарского мрамора, и, на Forum Romanum, перестроенный Тиберием храм Кастора, от которого уцелели три образцовые коринфские колонны паросского мрамора; в Ассизи – храм Минервы, в

Бреше – широко раскинувшийся храм с тремя целлами, в Поле – храм Ромы и Августа с широким портиком, имевшим в ширину четыре, а в глубину две колонны. Лучше других сохранился храм принцев Гая и Луция в Ниме, известный под названием Maison carrée (рис. 495).

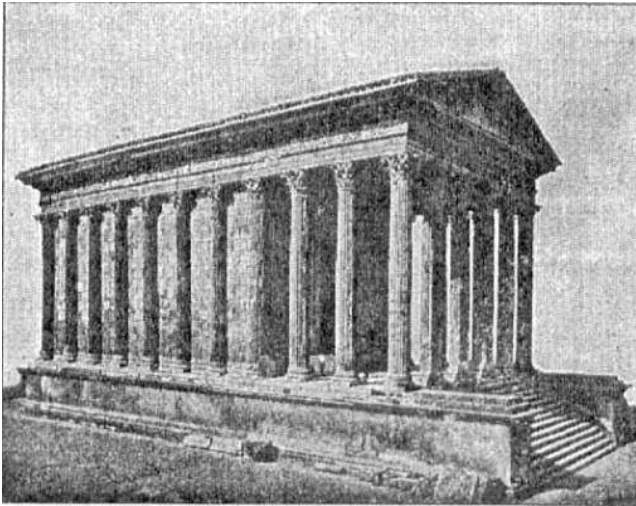


Рис. 495. Maison carrée в Ниме. С фотографии

План его – также римский: на высоком основании находится портик, имеющий с фасада 6, а в глубине 3 колонны; стены целлы с остальных трех сторон окружены прилепленными к ним полуколоннами, производящими впечатление коринфской колоннады. Как велико было пристрастие к коринфскому стилю в первое время империи, о том можно судить по нижней колоннаде помпейского храма Аполлона, в которой капители были сперва ионические с угловыми волютами, но после землетрясения 63 г. н. э. переделаны в стукковые коринфские.

В историческом отношении из всех гражданских сооружений первого времени империи особенно замечательен *театр Марцелла* (рис. 496).

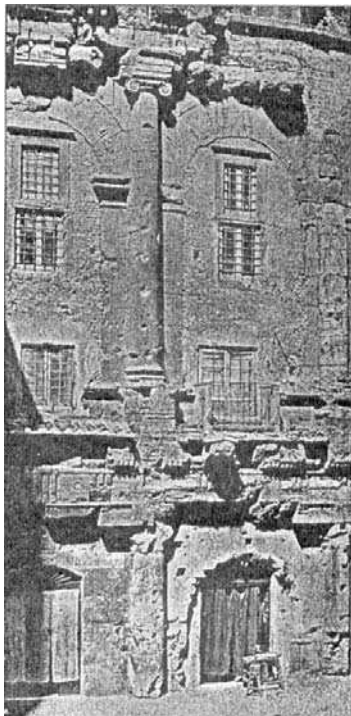


Рис. 496. Часть театра Марцелла в Риме. С фотографии

Постройка была начата еще при Юлии Цезаре и окончена только в 13 г. до н. э. при Августе. Расчленение и украшения его наружной стены, часть которой сохранилась, считаются до сих пор образцом стеной орнаментации стиля, уже знакомого нам по Табуларию (рис. 480), его главная особенность – сочетание арки с прямым архитравом. Там, где при сооружении театров нельзя было устраивать места для зрителей, как в Греции, на естественном склоне горы, надо было возво-

дять для них массивные каменные подпирающие стены, которые по практическим и эстетическим соображениям строились в виде аркад с циркульными дугами, причем каждому их этажу соответствовал ярус мест внутри здания. Но греки и римляне эллинистической поры так привыкли к колоннадам, что не могли представить себе художественно выполненную постройку с аркадами из циркульных дуг без полуколонн и архитрава над ними. Поэтому мы находим между каждыми двумя соседними арками примкнутую к стене полуколонну и горизонтальный архитрав, который, по старинному, тянется во всю длину здания, опираясь на капители колонн и вершины дуг. При этом в нижнем этаже мы видим дорический, в среднем – ионический, в верхнем – коринфский ордена. Стволы всех колонн в театре Марцелла – гладкие, и в дорическом стиле заметны этрусские переделки.

На той же художественной идее, как и расчленение наружности стен, основана общая орнаментация римской *триумфальной арки*. Сооружение в виде свободно стоящего куска стены, прорезанное парадными воротами и воздвигнутое на пути шествия триумфатора, служило символическим выражением приветствия ему со стороны его родного города. Обычно верх ворот имеет форму дуги полукруга, которая образует в толще стены коробовый свод. Вначале довольствовались только одной такой аркой с приставленными к той и другой из ее сторон полуколоннами или парами полуколонн. Но вскоре стали делать в триумфальных воротах по три пролета с дугообразным верхом – большой в середине и два меньших по его бокам. Позднейшее видоизменение этого типа сооружений с целью большей пышности составляют ворота с квадратным планом, образующие два пролета, взаимно перекрещивающиеся под прямым

углом, так что сооружение открывается арками со всех четырех сторон.

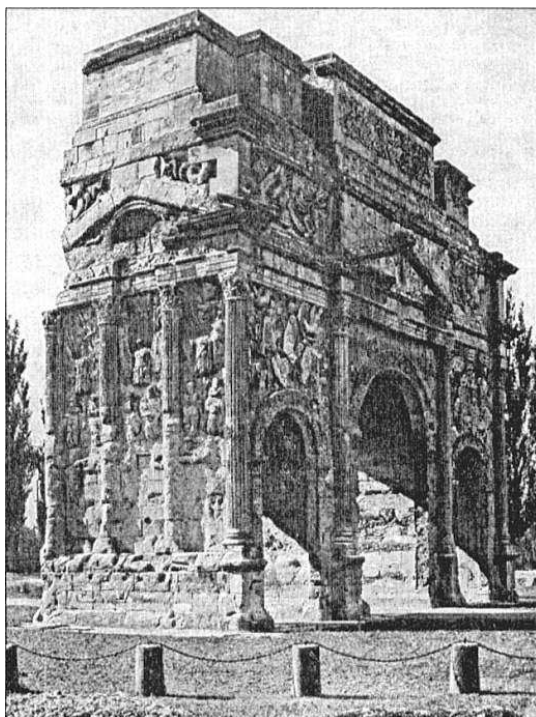


Рис. 497. Триумфальные ворота Тиберия в Оранже С фотографии

Обрамляющие триумфальную арку поверхности покрывались пластическими украшениями. Верхняя стена, венчающая постройку (аттика), служила местом для надписей и вместе с тем подножием для бронзовой статуи или триумфальной колесницы, увенчивавшей все сооружение (рис. 497, 498).

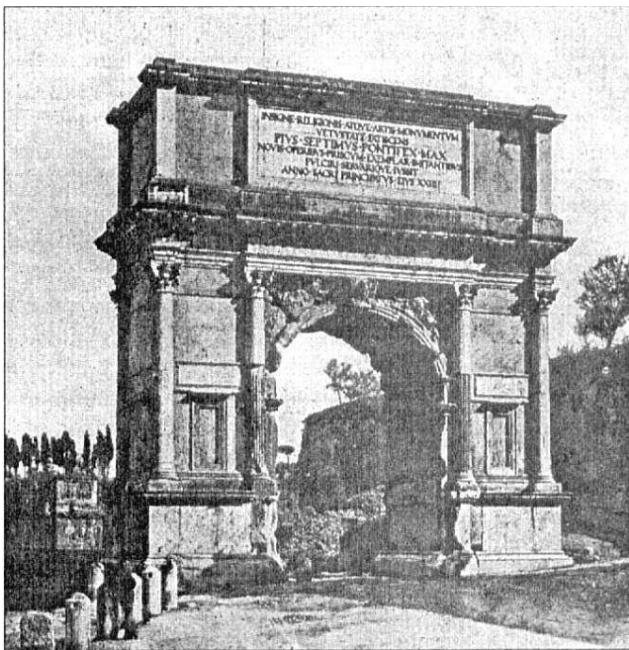


Рис. 498. Триумфальные ворота Тита в Риме. С фотографии Броджи

По данным, собранным Паулем Граефом, от времен Римской империи дошло до нас не меньше 125 триумфальных арок, воздвигнутых в честь императоров, в том числе 10 – в Риме, 20 – в других городах Италии, 14 – во Франции, 6 – в Испании, 1 – в Германии, 20 – на Востоке и не менее 54 – в Африке. Из них 85 имеют только по одному пролету, 7 – по два, 22 – по три, 2 – по четыре пролета; у 9 арок – план квадратный и пролеты, открывающиеся на все четыре стороны.

Обычай воздвигать подобные сооружения для торжественного въезда победителей, возвращающихся в свое отечество, восходит до эллинистической эпохи. Еще в 121 г. до н. э. триумфальная арка была воздвигнута одним из Фабиев на Forum Romanum. Но так же

плохо, как она, сохранились в Риме и триумфальные арки времени Августа, за исключением, быть может, арки Друза. Чтобы познакомиться с ними, надо обозреть всю империю. Из числа арок с одним пролетом в арке Августа, в Риме, над колоннами довольно слабой архитектуры мы находим род фронтона; в арке в Лосте над коринфскими колоннами, украшавшими ее также и с боков, помещен дорический триглифный фриз; арка в Сузе, в Верхней Италии, построенная в 8 г. н. э., отличается коринфскими угловыми колоннами благородной формы и фризом, тянущимся на всех четырех сторонах и украшенным пластическим изображением сцен жертвоприношения. Арка Тиберия, в Оранже (рис. 497), имеет три пролета; над средним, главным пролетом поверх антаблемента колонн выделан нааттике треугольный фронтон Вельффлин подробно исследовал архитектурное развитие однопролетных триумфальных ворот в Италии. Только в древнейших арках имеется перед аттикой ложный фронтон, а коринфские капители украшают не только пристенные колонны, но также и подпоры ступней арки пролета, причем как колонны, так и эти подпоры стоят на одном общем цоколе или, по крайней мере, на цоколях одинаковой выпины.

Затем, еще в раннюю пору империи, к архитектуре колонн и арок прибавляется особый род стеной отделки, в которой прямоугольные углубленные пространства в промежутках между полуколоннами или пилястрами увенчиваются попеременно одни небольшими фронтонами, другие невысокими дугами, как это мы видим, например, на наружной стене здания Эвмахии в Помпее, принадлежащего времени Тиберия (рис. 499).

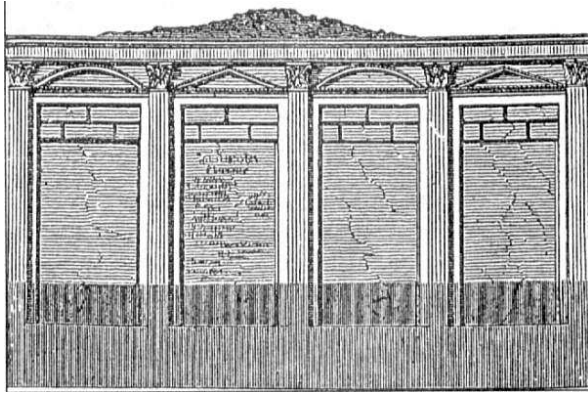


Рис. 499. Отделка стены в здании Эвмахии в Помпее. По Овербеку

Насколько в Греции еще при Августе продолжали употреблять дорический стиль с прямолинейным антаблементом и увенчанием ворот фронтонами, можно судить по воротам на Рыночной площади в Афинах, сооруженным на пожертвования Цезаря и Августа. Но пропорции этого сооружения ясно свидетельствуют о том, что и в Элладе уже давно утратилось понимание силы, свойственной дорическому стилю.

Императорский дворец на Палатинском холме в Риме в эпоху Августа сравнительно еще мало чем отличался по своему расположению от жилищ частных людей; но по мере того, как возрастали требования склада императорской придворной жизни, дворцы становились обширнее и роскошнее. После дома Августа был построен дворец Тиберия и Калигулы, от которого сохранились лишь крытые сводами коридоры подвального этажа.

Исчезнувшая *гробница* Августа, построенная им самим в 28 г. до н. э., была, по-видимому, роскошнее, чем дворец этого императора. Нижнюю ее часть составлял массивный каменный барабан, поверхность которого была расчленена на полукруглые ниши. На этом

сооружении высился усаженный вечнозелеными деревьями земляной курган с бронзовой статуей императора на вершине. В архитектурном отношении интереснее этой гробницы памятник семейства К. Юлия в Сан-Реми, близ Арля, относящийся к более позднему времени. На великолепном основании, украшенном рельефами, стоит первый этаж сооружения, имеющий вид триумфальной арки, открывающейся на все четыре стороны; над ним высится, в виде верхнего этажа, единственный из уцелевших до нашего времени моноптеров, то есть круглый храм без целлы, состоящий из колонн, расположенных по кругу, под одной общей кровлей. Колонны в обоих этажах – коринфского ордена.

Гробница Цестия, умершего в 29 г. до н. э., в Риме, имеет форму настоящей египетской пирамиды. Египетские обелиски со времен Августа усердно перевозили в Рим с берегов Нила. Еще до сей поры дюжины обелисков, расставленных на разных площадях вечного города, составляют одну из его особенностей.

После большого пожара, уничтожившего большую часть Рима при Нероне (в 64 г. по н. э.), этот город с миллионным населением возродился в еще более роскошном виде. Золотой Дом Нерона, прерываясь садами, простирался от Палатинского холма до Эсквилинского; перед дворцом красовалась колоссальная бронзовая статуя императора, превосходившая своей величиной Колосса родосского, а именно имевшая 110 футов высотой. Богато украшенные гроты, которые прежде считались частями терм Тита, мы, вместе с Ланциани и другими, признаем теперь остатками этого Золотого Дома.

При императорах из фамилии Флавиев, Веспасиане, Тите и Домициане (69–96 гг.) строительная деятельность приняла в Риме огромные размеры.

Веспасиан расширил большие общественные площади с колоннадами, прибавив к ним свой форум Мира с храмом Мира. По смерти этих цезарей им тотчас же начинали воздавать божеские почести. От храмов Веспасиана и Тита уцелели три коринфские колонны на форуме, стоящие неподалеку от десяти гранитных колонн храма Сатурна (рис. 500), которые, когда они ни были бы исполнены, раньше или позже, во всяком случае являются в Риме главными представителями колонн с ионическими капителями, имеющими угловые волюты. На другом конце форума высятся однопролетные триумфальные ворота Тита (рис. 498), воздвигнутые с соблюдением классических пропорций и украшенные великолепными рельефами; на их полуколоннах мы впервые встречаем римскую капитель стиля композита: над двумя рядами аканфовых листьев помещена верхняя часть ионической капители с угловыми волютами.



Рис. 500. Ионические колонны храма Сатурна в Риме.
С фотографии Аллиари

На аттике ворот Тита уже нет фронтона. На подпорах ступней свода арки коринфские капители уступили свое место простым выступам. Но всемирную славу зодчество Флавиев приобрело громадным амфитеатром, который, будучи известен под названием Колизей, может считаться в некотором отношении самой грандиозной из античных руин (рис. 501, а). С художественной точки зрения в нем интересна для нас преимущественно внешняя отделка. Она четырехэтажная; каждый из трех нижних этажей прорезан арками, в промежутках между которыми, как в театре Марцелла, стоит по колонне, причем колонны в первом этаже этрусско-дорические, во втором – ионические, а в третьем – коринфские. Четвертый этаж выше каждого из нижних трех и состоит из глухой стены с редкими четырехугольными окнами, а снаружи разделен в горизонтальном направлении на равные компартименты плоскими коринфскими пилястрами.

С внутренней стороны эта верхняя часть здания представляла собой заднюю стену галереи с колоннами, которая шла вокруг всего верхнего яруса эллиптического амфитеатра. Хотя арена Колизея была не самой обширной в древнем мире, так как арены амфитеатров в Поццуоли и Таррагоне занимали сравнительно большую площадь, тем не менее Колизей своим общим великолепием превосходил все здания подобного рода. Кроме вышеупомянутых наиболее известные амфитеатры находятся в Вероне, Капуе и Помпее в Италии, Арле и Ниме в Южной Франции, Поле в Австрии, Эль-Джеме в Тунисе и Пергаме в Малой Азии. Величественность архитектуры Флавиев выказывается также в сохранившихся развалинах их дворца на Палатинском холме в Риме.



a



Рис. 501. Колизей (а) и Пантеон (б) в Риме.
С фотографии Алилари

Мы распознаем здесь, между прочим, приемный зал и можем вообразить себе всю роскошь его колонн, обширность его купола, блеск мрамора и пышные краски, которыми было расцвечено это сооружение,

можем представить себе громадный, обставленный колоннами двор, на который выходили двери и ниши, находим остатки островка террас среди бассейна, принадлежавшего к нимфеуму. Нимфеумы-гроты с водоемами и фонтанами, считались в то время необходимой составной частью дворцов и богатых домов. Ввиду постоянной в них сырости их ниши обычно были отделаны мозаикой.

Новая фамилия императоров, царствовавших в течение почти целого столетия, начинается Нервой. Фальшивая галерея на форуме Нервы, принадлежавшая к ограде храма Минервы, представляет собой дальнейшее развитие архитектурной декоративности. Колонны здесь не уходят наполовину в стену, не являются в виде полуколонн, а стоят свободно, отдельно от нее. Поэтому их антаблемент выдается из стены гораздо сильнее, чем бывало раньше, и в этом выступе вперед участвует также и аттика, на которой помещено рельефное изображение Минервы.

Великий греческий зодчий Траяна (98–107 гг. н. э.) *Аполлодор Дамасский* выстроил Траяновский форум с его огромными полукруглыми трибунами, крытой бронзовыми листами базиликой (Basilica Ulpia) и трехпролетной триумфальной аркой. На этом форуме, некогда считавшемся одним из чудес света, а теперь запущенном, застроенном и только отчасти расшищенном, до сей поры высится громадная триумфальная мраморная колонна Траяна. Она стоит на массивном кубическом пьедестале, украшенном рельефами; подобно другим памятникам такого рода, она служила носительницей дара, посвященного богам, местом, на котором стоит статуя императора. Базу этой колонны образует собой чешуйчатая подушка; стержень ее высотой 27 метров обвит, как лентой, спиралью рельефных изображений, длиной 200 и шириной 1 метр, делающей 22 оборота.

Стержень увенчан эхином ионического характера. Колонна была некогда раскрашена, что усиливало получаемое от нее впечатление блеска, роскоши и стильности.

Вероятно, Аполлодором построены и термы Траяна, о гротах которых мы уже упомянули. По-видимому, они поразили римлян своими мощными сводами, так как с этих пор подражание им встречается в Риме все чаще и чаще. Из траяновских сооружений сохранились также однопролетные триумфальные арки в Беневенте и Анконе, из которых первая отличается роскошью своих рельефных украшений, а вторая представляет первый пример свода, опирающегося не на оформленные угловые устои, а покоящегося прямо на карнизе, увенчивающем нерасчлененную стену. Но страсть Траяна к постройкам распространялась и далеко за пределы Италии. На вершине горы пергамского Акрополя стоял Траянеум – храм коринфского ордена, замечательный богатством своих пластических декоративных форм и украшений.

Преемник Траяна Адриан (117–138 гг.) чувствовал себя уже чисто всемирным владыкой. Его сооружения украшали север и юг, запад и восток империи. Рим был обязан ему, между прочим, двойным храмом Венеры и Ромы, развалины которого до сего времени свидетельствуют о его своеобразном великолепии. Он состоял из двух целл, оканчивавшихся двумя полукруглыми абсидами и крытых коробовыми сводами, отделанными внутри роскошными кассетами; целлы эти примыкали друг к другу своими абсидами. Их портики, имевшие по четыре колонны между антами, выходили поэтому на две противоположные стороны в величественную коринфскую колоннаду, заключавшую в себе по десять колонн в узкой стороне и окружавшую целлы, отступая от них на расстояние двух поперечников колонны.

Надгробный памятник Адриана, гигантский круглый цилиндрический нижний этаж которого превращен в крепость св. Ангела, составляет доныне центральное место в общем виде Рима. Но развитие типа круглых храмов до недостижимого совершенства выразилось в произведенной при Адриане перестройке Пантеона, лучше всех других сохранившемся памятнике античного зодчества и первом примере архитектуры храма, рассчитанной главным образом на то, чтобы производить впечатление его внутренним убранством (рис. 501, б). На цилиндрической стене, имеющей в плане круг, лежит полусферический купол одинаковой с ней высоты. Величина поперечника основания храма равна высоте купола (более 40 метров). К цилиндрической стене, с входной стороны, пристроен портик, увенчанный фронтоном, с восемью колоннами на лицевой стороне и восемью, расположенными в четыре ряда по его глубине (рис. 502).

Связь между прямолинейной задней стеной портика и цилиндрической стеной самого храма составляют незаметные снаружи пустые пространства неправильного очертания. Купол, кажущийся снаружи плоским (стена цилиндрического корпуса храма выше с внешней стороны, чем с внутренней), в нижней своей части поднимается вверх в виде ступеней. Громадная толщина, которая по необходимости дана стене для того, чтобы она выдерживала давление купола, облегчена устройством в ней снаружи замкнутых полукруглых камер с узкими проходами к ним, а внутри – восьми больших ниш, попеременно полукруглых и прямолинейных, украшенных коринфскими колоннами. Свет проникает внутрь через круглое отверстие в куполе. Спокойное освещение распределяется равномерно на все части этого самого благородного, самого пропорционального и изящного по формам сооружения в ми-

ре, которое и в настоящее время, несмотря на некоторые переделки и добавки, сделанные в нем по превращении его в христианский храм, все еще производит поразительное впечатление.

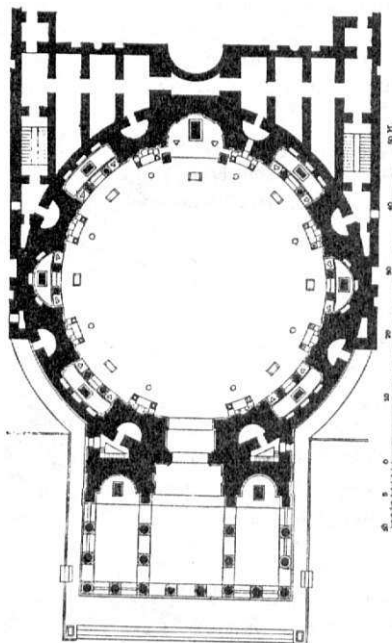


Рис. 502. План Пантеона в Риме. По Адлеру

Из сооружений императора Адриана в окрестностях Рима его вилла близ Тиволи представляет собой источник всякого рода античных находок. Она состоит из многочисленных отдельных построек и в малом размере отражает в себе, как в зеркале, архитектуру всего древнего мира.

Благодаря Адриану строительная деятельность сильно оживилась также в *Афинах*. В это время был наконец довершен большой храм Зевса между

Акрополем и Иллиссом. Олимпейон Адриана, от которого сохранилось 15 коринфских колонн, донныне стоящих на своих местах, был вместе с эфесским храмом Артемиды величайшим из всех греческих храмов. Уже одним количеством колонн окружавшей его галереи, в которой их было два ряда, по двадцать в каждом на длинных, и три ряда, по восемь в каждом ряду на коротких сторонах, он превосходил все прежние афинские храмы. Входом в Новые Афины Адриана (Адрианополь) служила Адриановская арка, по бокам пролета которой стояло по коринфской колонне (рис. 503).



Рис. 503. Вид из ворот Адриана на колонны Олимпейона в Афинах. С фотографии Костантина

Две средние колонны верхнего яруса постройки увенчаны небольшим фронтоном.

К несколько более позднему времени относятся постройки вольноотпущенного афинского гражданина Ирода Аттика в Афинах и Олимпии. Главное сооружение, основанное им в Афинах, – крытый театр, одон, у подножия Акрополя. Уцелевший от него трехъярусный фасад исполнен в стиле римских циркульных арок, который, следовательно, употреблялся в эту пору и в Афинах. Более свободной и роскошной по расположению была экседра Ирода Аттика в Олимпии – здание, похожее на нимфеум и составлявшее конечный пункт водопровода, направленного в город к месту игр.

Дальнейшее развитие архитектуры после «возрождения» времен Адриана называют стилем барокко. На самом деле, и в истории искусства одинаковые причины производят одинаковые последствия; когда глаз пресыщен чистыми, ясными формами, он начинает требовать разнообразия, резких противоположностей, более сильного раздражения. Первоначальное значение деталей забывается, или на него перестают обращать внимание. Осмысленная последовательность соблюдается все меньше и меньше. Резким переходам от света к тени, производящим впечатление живописности, отдается предпочтение перед конструктивной закономерностью. Поэтому, например, полуколонны, вместо того чтобы быть составной частью стены, начинают все чаще и чаще отделяться от нее и являться в виде стоящих перед ней полных колонн, которые, однако, не поддерживают ничего, кроме выдающегося вперед антаблемента; по той же причине из фронтонного треугольника удаляют среднюю часть вместе с его вершиной и заменяют ее произвольно придуманной декоративной надставкой; по этой же причине не

довольствуются иной раз даже тем, что антаблемент имеет прямолинейный выступ или, в круглых зданиях, следует за данной кривизной их стен, но заставляют его закругляться и загибаться как вздумается. Капители колонн становятся более пышными и нередко украшаются фигурами. Раскрашенная штукатурка и подкрашенный белый мрамор все чаще заменяются цветными сортами мрамора и другими пестрыми каменными породами, привозившимися из отдаленных местностей и придававшими постройкам позднейшего времени империи своеобразный отпечаток. Этот стиль барокко подготовлялся с самого начала империи, но наибольшие вольности он стал позволять себе незадолго до ее конца, и не на итальянской или греческой почве, а в отдаленнейших провинциях. Так, например, в помпейском храме Исиды, перестроенном между 63 и 79 гг. н. э., мы видим вдающуюся во фронтон круглую нишу, которая, однако, не ломает вершины его треугольника. Круглые колонны перед стеной вместо полуколонн, примыкающих к стене, мы находим в некоторых зданиях, построенных еще до Адриана. Капители колонн или пилястр с фигурами, входящими в состав их украшений, мы встречаем еще в хорошее время Греции (Элевзис), встречаем и в эпоху Римской республики, например в храме Зевса Меулихия, и в первые времена империи, в *Casa dei capitelli figurati* в Помпее. Но вся эта новизна стала теперь повторяться чаще и в различных вариациях.

Из уцелевших *триумфальных ворот* позднейшего времени империи особенно замечательны трехпролетные ворота Септимия Севера и Константина Великого в Риме. Те и другие были украшены не полуколоннами, но полными колоннами, стоявшими перед стенами не слитно с ними. Триумфальную колонну императора Марка Аврелия в Риме, если не обращать внимания на

ее стиль и содержание ее рельефов, можно признать повторением колонны Траяна.

О великолепии позднейших *императорских дворцов* дают нам наглядное представление многоэтажные развалины дворца Септимия Севера с их громадными сводами. Септиционий, роскошный фасад постройки императора на южной вершине Палатина, снесенный в XVI в., по-видимому, был связан с гидравлическими сооружениями. Массивное центральное сооружение предполагаемого храма Минервы Врачующей, развалины арок которого принадлежат к самым огромным в Риме, могло быть вначале также нимфеумом. В *термах* того времени бассейны воды и ванны были окружены всеми помещениями, обычными в греческих гимназиях и парках. Термы Траяна, построенные Аполлодором, по-видимому, послужили образцом для обширных, роскошных заведений подобного рода, становившихся средоточием общественной жизни высшего сословия в императорском Риме. После терм Каракаллы (211–217 гг. н. э.) и Диоклетиана (284–305 гг.) появились термы Константина Великого. Это кирпичные здания, облицованные мрамором, в галереях и залах которых искусство выводить своды в соединении с употреблением форм, свойственных колонной архитектуре, достигло высшего совершенства. Коробовые и крестовые своды громадного размера уступили место в круглых залах куполам различной конструкции. Крестовый свод, опирающийся на выступы антаблемента, лежащего на колоннах, возвратил этим последним, по крайней мере, кажущееся значение подпор, которое они имели в старину. Общее расположение терм, как это можно видеть по плану терм Каракаллы (рис. 504), при строгом соблюдении симметрии, отличалось свободой, ясностью и вместе с тем большой сложностью.

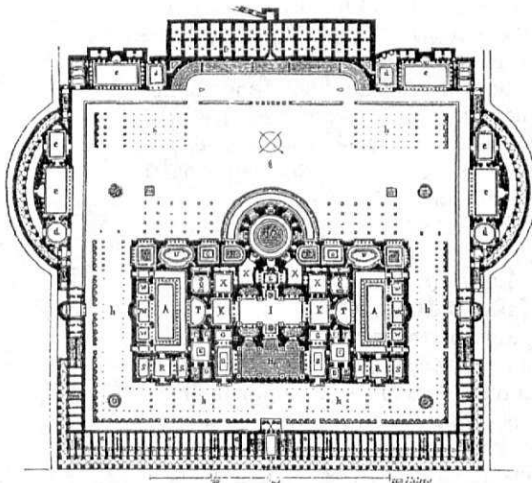


Рис. 504. План терм Каракаллы в Риме. По Баумейстеру

Из терм Каракаллы, развалины которых, не искаженные перестройками, представляют наилучшую общую картину сооружений подобного рода, происходит нарядная капитель, украшенная фигурой человека геркулесовского телосложения (рис. 505). От терм Диоклетиана сохранились два зала, благодаря тому, что были обращены в христианские церкви: круглый зал церкви Сан-Бернардо с ее древним куполом, на котором косые четырехугольные кассеты чередуются с восьмиугольными, и продолговатый зал церкви Санта-Мария дельи Анджели, в которой три громадных крестовых свода опираются на монолитные колонны красного восточного гранита. О пышности и величине терм Константина на Квиринале можно судить по поставленным неподалеку от них колоссальным статуям Диоскуров с их конями, которые, вероятно, украшали собой главный вход в эти термы, хотя и были изъяны раньше их постройки.



Рис. 505. Фигурная капитель из терм Каракаллы в Риме.
С фотографии Алинари

Из остатков памятников *времен Константина* в Риме следует прежде всего упомянуть о громадных развалинах арок северного бокового нефа базилики Максенция (рис. 506). Базилика была заложена при Максенции и освящена при Константине. Она представляет собой образец крытой сводами базилики, состоящей, в противоположность прежним базиликам с плоским покрытием и средним и боковыми нефами, разделенными друг от друга колоннами, – в строгом смысле три нефа: с юго-восточной стороны ее находится портик, с северо-западной – полукруглая ниша (абсида), в середине – высокий главный неф с тремя крестовыми сводами, опирающимися на колонны, а справа и слева от него – по более низкому боковому нефу, с тремя коробовыми сводами каждый, расположенными поперечно по отношению к длинной оси здания.

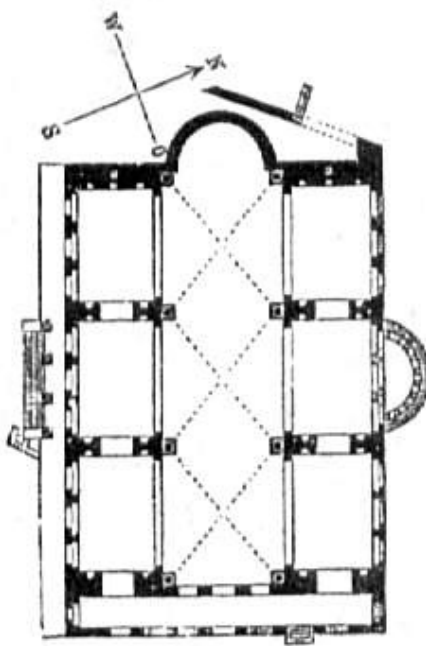


Рис. 506. План базилики Максенция. По Конраду Ланге

При изучении этого устройства кажется, будто умирающая древность еще раз собрала все свои силы для того, чтобы оставить грядущим поколениям хотя бы в области архитектуры наследие, которое удовлетворяло бы потребностям нового времени.

Вне Италии римская архитектура, не изменяя своим главным принципам, охотно воспринимала особенности чуждой ей местной среды. Так, римское провинциальное зодчество в *Германии* отличалось сухостью, нередко даже грубостью. В Трире, временной резиденции императоров, начиная с Диоклетиана сохранились такие груды развалин, каких не найдешь нигде в Центральной Европе, за исключением разве Прованса.

Здесь откопаны императорский дворец, амфитеатр и бани. Поучительным примером приспособления архитектуры к климатическим условиям является отсутствие в императорском дворце обычных на юге дворов, обставленных колоннами. Трирская базилика с одним нефом, заканчивающимся в глубине полукруглой абсидой, превращена в христианскую церковь. Неоконченная, но довольно хорошо сохранившаяся Porta nigra, монументальные трехъярусные ворота, бывшие некогда укрепленными городскими воротами, — постройка также IV столетия н. э. И здесь мы находим циркульные арки (в дверях, окнах и стенных нишах), обрамленные полуколоннами сухого дорического стиля, и антаблемент без выступа, не барокко, а несколько неуклюжий ренессанс. Памятник секундинийцев в Игеле, близ Трира, еще древнее: это постройка из песчаника, высотой 23 метра, в несколько ярусов, без всяких отверстий, остроконечная подобно пирамиде, изобилующая рельефными изображениями, варварская по своим отдельным формам, но отличающаяся благородством пропорций. Театр в Оранже с его великолепной стеной сцены, богато украшенной в стиле барокко, заслуживает внимания как лучше других сохранившийся памятник этого рода; он доказывает, что и в Провансе римский стиль не всегда оставался таким классическим, как в постройках Нима (рис. 495) и Сан-Реми.

В 305 г. н. э. Диоклетиан соорудил для своего спокойного местопребывания дворец в Салоне (Сполето), на далматском берегу. Это восьмиугольное крытое куполом здание, окруженное колоннадой, превратилось потом в христианский собор. В украшении его стен мы находим небольшие гладкоствольные колонны коринфского стиля, стоящие на кронштейнах и соединенные одна с другой циркульными арками, опирающимися на капители; этот мотив орнаментации

является как бы предвестником средневековых аркатурных фриз (рис. 507).

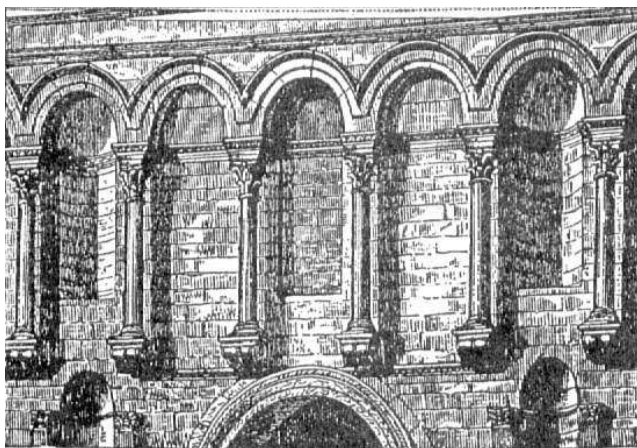


Рис. 507. Аркатуры на императорском дворце Диоклетиана в Салоне. По Любке

Архитектурные формы в рассматриваемое время, видимо, продолжали развиваться, подготавливая данные, полезные для будущего.

В *Малой Азии* сохранился целый ряд позднеимперских храмов, в которых мы встречаем все древние ордена в самых разнообразных видоизменениях, считавшихся в то время обогащениями архитектуры, а потомством признанных ее искажениями. В Миусе существуют развалины римско-дорического здания с ионическими базами колонн. В Айцаной находился позднеионический храм, от которого еще уцелело 16 монолитных колонн. По словам Кёрте, это «наряду с Эрехтейоном самый блестящий из дошедших до нас образцов ионического стиля». В императорском храме коринфского стиля в Эфесе, посвященном Клавдию, мы видим фриз с выступающим вперед профилем; храм в Лабранде пред-

ставляет фриз даже изогнутый кнаружи; но стена ограды храма Афродиты в Афродиазиасе была украшена двойными коринфскими колоннами, на которые опирались своими нижними краями попеременно треугольные и дугообразные фронтоны.

В *Алжире* трехпролетная арка Тимгада, африканского Помпея, – сравнительно ранний образчик произвольного применения традиционных архитектурных форм. В Пальмире (Гадморе), Гелиополе (Бальбек) и Герасе (Джераше), в Сирии, находятся гигантские остатки построек времен Римской империи в характере барокко, которые с первого взгляда можно принять за принадлежащие XVII или даже XVIII столетию. Эти сооружения, вычурные по форме, изобилующие подробностями, но величественные по пропорциям и весьма живописные по своему общему виду, явились также предвестниками архитектурных принципов и форм, развившихся в позднейшие века.

Пальмира лежит к северо-востоку от Дамаска. Большой храм солнца, к которому ведет колоннада, состоящая из четырех рядов коринфских колонн, был художественным центром этого некогда цветущего города. Колонны среднего ряда на трети своей высоты снабжены выступающими вперед кронштейнами, на которых, без всякого сомнения, стояли статуи (рис. 508, а): это также один из мотивов, перенятых потом средними веками.

Арка ворот с плоским сечением камней ее свода, вход в храм, в виде пилона, как бы ущемленного между колоннами, и надгробные башни перед городом – художественные особенности Востока. Но большая галерея с колоннами принадлежит к числу самых замечательных греко-римских памятников подобного рода.

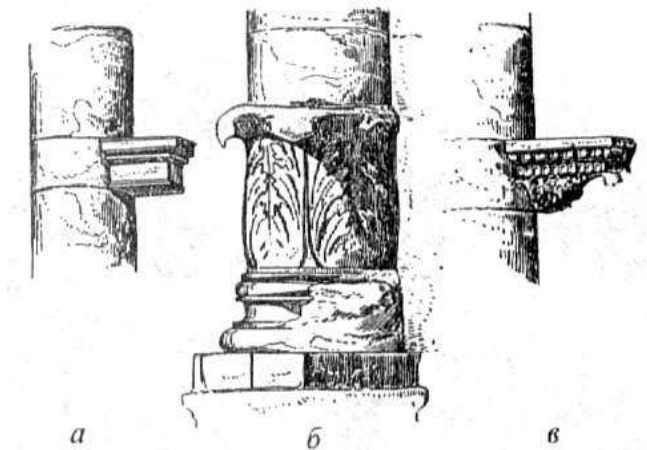


Рис. 508. а – стержень колонны с кронштейном из Пальмиры;
 б – стержень колонны с аканфовыми листьями у базы из Герасы;
 в – стержень колонны с кронштейном из Канавата. По Дурму

Бальбек находится в Ливане, к северу от Дамаска. Познакомиться с его роскошными сооружениями дает нам возможность великолепное издание Фраубергера. Главное сооружение – монументальный храм солнца, от которого уцелело шесть колонн. Он был расчленен дугообразными ребрами, поднимавшимися от пристенных полуколонн; притвор его был крыт крестовыми сводами. Но настоящее образцовое сооружение античного барокко – небольшой круглый храм в Бальбеке (рис. 509).

В стене его круглой целлы устроено снаружи пять ниш, над полукруглыми верхними краями которых помещены также дугообразные выдающиеся вперед карнизы. Фризы над ними украшены свешивающимися вниз гирляндами.



Рис. 509. Небольшой круглый храм в Бальбеке. По Фуртвенглеру

На гладкоствольные коринфские колонны, окружающие целлу, опирается антаблемент, который, однако, не тянется параллельно округлости целлы и в промежутках между колоннами представляется не выпуклым, а вогнутым и отступающим к стене целлы. Со стороны входа эта грациозная декоративная система во вкусе барокко нарушается, и притом не особенно удачно, прямолинейным портиком на четырех колоннах (рис. 510).

К югу от Дамаска сохранилось множество развалин римских сооружений, главным образом в *Герасе*. Поучительно, что здесь стержни колонн в нижней части, над базой, заключены в венец из аканфовых листьев (рис. 508, б), как это мы видели на надгробных стелах в древней живописи на вазах (рис. 311).

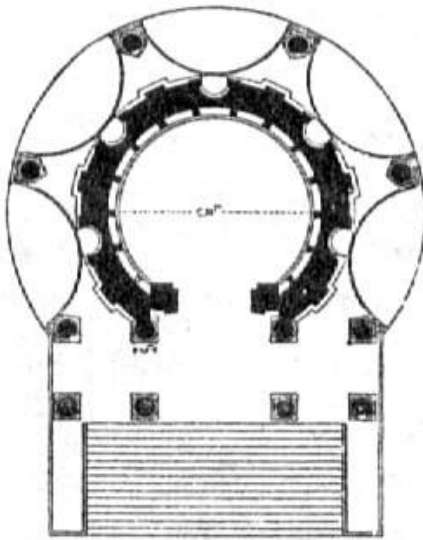


Рис. 510. План небольшого круглого храма в Бальбеке.
По Фуртвенглеру

В сооружениях собственно *Гаурана*, лежащего между Дамаском и Герасой, с которыми знакомят нас труды И.-Г. Ветцштейна и М. де Вогюе, наблюдаются также замечательные явления: в Канавате мы видим колонны с выступающими из их стержней консолями и с капителями стилиа композита, но без волют (рис. 508, в, 511); в храме Мусмийе мы находим над средним, расширенным интервалом между колоннами дугообразно приподнятый антаблемент.

Но для истории купольных покрытий особенно важны развалины в Гауране и Герасе, а также некоторые из развалин в долинах Меандра и Гермеса.

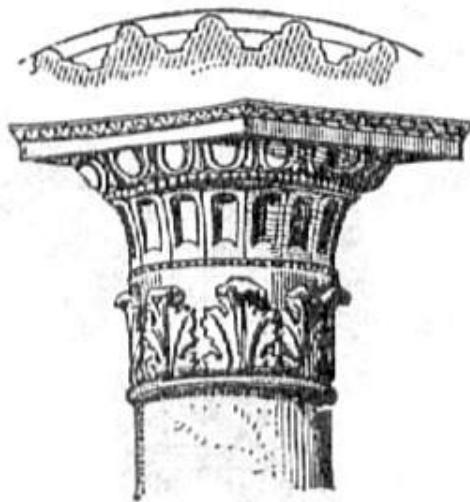


Рис. 511. Капитель стила композита из Канавата. По Дурму

Раз достигнуто было умение класть своды из тесаного камня в виде правильных куполов, нетрудно было устраивать эти последние над круглыми пространствами; но для покрытия куполами помещений с углами, особенно квадратных в плане, надо было придумать какой-либо способ перехода от прямолинейности стен, на которых должен лежать купол, к его кривизне. В Гаурани в постройках II и III в. н. э. встречаются купола над зданиями квадратного плана, в которых углы, образуемые вверху стенами, срезаны и закрыты каменными плитами, так что из квадрата получился сначала восьмиугольник, а потом, при дальнейшем скашивании углов, шестнадцатиугольник. И в Риме при устройстве купольных покрытий, например в храме Минервы Врачующей и термах Каракаллы, еще прибегали к выдвиганию горизонтальных слоев камней одного над другим для достижения клиновидной формы перехода

к куполу, что было тем более удобно, что речь шла о перекрытии не четырехугольных, но многоугольных помещений. Деятельность римских архитекторов на этом направлении можно назвать, по выражению Дурма, «робкой попыткой» по сравнению с изобретательностью почти современных им восточных зодчих (рис. 512). Здесь при образовании круглого свода над квадратным пространством мы впервые встречаемся со сферическим треугольным клином, так называемым парусом или пандантивом в его настоящем виде. В Герасе пандантивы сложены из обтесанных камней; в долине Меандра в одном кирпичном своде нашли пандантив, сложенный из оформленных камней (Formsteine). «Но это еще не следует считать проявлением великого стиля, — говорил Дурм, — а можно приветствовать только как подготовительный шаг к Айя-Софии и Петровскому собору».

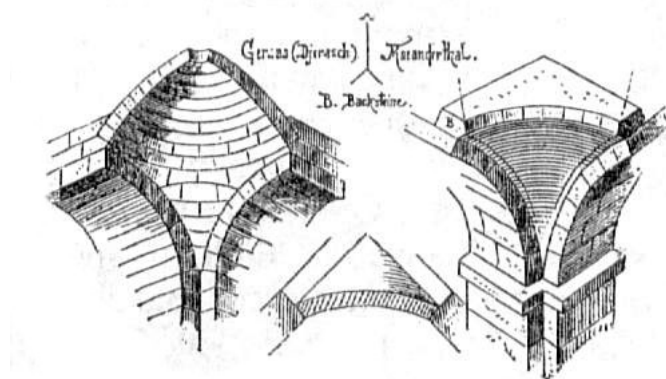


Рис. 512. Сферические треугольные клинья при переходе от четырехугольного основания к куполу (пандантивы) в Герасе и долине Меандра. По Дурму

Наконец, мы должны остановиться на восточных *гробницах в скалах*. Постепенное развитие в них стиля барокко можно проследить с особенной наглядностью. Среди фригийских горных усыпальниц, которые мы вместе с Ребером и Кёрте (рис. 229 и 230) считаем устроенными не раньше времен Римской империи, встречаются такие хорошие дорические фасады, какой находится, например, в Чукундже. Так называемые гробницы Авессалома, Захарии и Иакова в Кедронской долине под Иерусалимом, относящиеся, во всяком случае, к доадриановскому времени, представляют, за исключением способа их конструкции (например, гробница Захарии завершается пирамидой), в своих деталях еще довольно чистые дорические и ионические формы. Однако венчающим карнизом является в них нередко египетский желоб. Характер барокко в самой сильной степени имеют гробницы в скалах Петры, между Мертвым морем и Акабахским заливом (рис. 513).

Они принадлежат III и IV в. н. э. Высеченные в скалах пышные фасады едва заметных погребальных камер нередко растянуты в ширину и достигают 30 метров в высоту. Они часто бывают в два яруса и более. Их колонны и пилястры, антаблементы и фронтоны представляют античные формы, трактованные совершенно произвольно. Середина их главного фронтона нередко как бы вырезана в вертикальном направлении и удалена прочь; в образовавшемся через то пространстве между сохранными частями фронтона помещается род круглого храма, верхушка которого превышает построенный мысленно верхний угол фронтона. Как украшение особенно часто употребляется форма урны. При всей причудливости и фантастичности этого стиля в нем все еще ясно проглядывают основные формы

эллинистическо-римской архитектуры, заключительным аккордом которой он и является.



Рис. 513. Фасад гробницы в скалах в Петре. По Дурму

2. Живопись

Во времена римских императоров главным родом живописи была *живопись стенная*. Но нам лучше известна стенная живопись Кампании, чем самого Рима, и еще больше известна живопись помпейская, образцы которой найдены в огромном количестве, описаны,

опубликованы и исследованы в художественно-историческом отношении. Издание кампанийских стенных картин началось еще в XVIII столетии с большого увража Геркуланумской академии, за которым в XIX столетии следовали кроме других трудов сочинения Цана, Тернита, Рауль-Рошета, Никколини и Презуна. Но ближайшим исследованием этих многочисленных образцов, пролившим яркий свет на состояние живописи в императорскую эпоху, мы обязаны преимущественно Гельбигу и Мау.

Раскопки показали повсюду, что в начале времен империи стены внутри зданий почти сплошь расписывались яркими красками по штукатурке. Как сказано выше, несмотря на возражения со стороны других исследователей, мы вместе с Доннером фон Рихтером твердо придерживаемся того мнения, что эта роспись производилась главным образом по мокрой извести, то есть *а фреско*, но местами ретушировалась темперой.

Если ко всей этой живописи мы будем относиться как к декоративной составной части зодчества, то наше внимание будут постоянно приковывать к себе разнообразие написанных на стенах архитектурных построений, или уходящих вглубь, или рисующихся на одной плоскости и составляющих по-прежнему главное средство расчленения стен, большая роскошь симметрического или ритмического чередования фона отдельных панно и обилие орнаментных мотивов, украшающих стены. Если же, напротив, мы станем смотреть на эту роспись глазами живописца, то нас в не меньшей степени поразит изобилие сцен с фигурами, пейзажей и изображений отдельных предметов неодушевленной природы, рассеянных по стенам, равно как иногда и разнообразие соединения подобных сюжетов посредством более или менее архитектурных украшений стен. Содержание картин с фигурами самое

разнообразное. Правда, собственно исторические картины встречаются чрезвычайно редко. Геркуланумские и помпейские картины с фигурами в большинстве случаев представляют греческих богов и героев в том виде, в каком их изображает поэзия. Многочисленны также картины, идеализирующие повседневную жизнь и которые Гельбиг называет «эллинистическим жанром», – любовные сцены, пиршества, богослужebные обряды, музыкальные и другие развлечения. Женщины развлекаются с маленькими божками, поэты, музыканты и актеры – своими искусствами. Картины, взятые из жизни, изображают без прикрас преимущественно быт рабочего класса, и туземное их происхождение выказывается в безыскусственности воспроизведения сцен. Настоящие портреты редки, но порой встречаются великолепные работы в этом роде, каков, например, портрет Паквия Прокула и его жены, находящейся в Неаполитанском музее и удивительный по своей жизненной правде (рис. 514).

Пейзажи встречаются всякого рода: и большие с мифологическим стаффажем или священными деревьями, и небольшие картины, изображающие только передний план с несколькими цветами, и виды уединенных утесистых местностей, оживленных лишь дикими зверями, и виды приморских городов и вилл художника Лудия. Картины эти, имеющие различную величину, изобилуют фигурами людей и богов, изображают суда, погонщиков мулов и всю уличную и береговую жизнь юга; они то занимают собой целые стены, то подражают станковым картинам, вставленным в рамы, то бывают разбросаны по цветному фону в виде отдельных украшений.



Рис. 514. Портрет Паквия Прокула и его жены. Помпейская фреска. С фотографии Алинар

Изображения из жизни диких и домашних животных, населяющих землю, воздух и воду, переходят в небольшие, красиво скомпонованные группы плодов, овощей и других съестных припасов, принадлежностей письменного стола и жертвенного алтаря. Человеческие фигуры и неодушевленные предметы являются то среди вполне определенной окружающей их обстановки, то на одноцветном фоне без всякого намека на место, в котором они находятся. Линейная перспектива в пейзажах обычно бывает приблизительно верна, но никогда не соблюдается с научной точностью. На рис. 515 – один из пейзажей Неаполитанского музея в том виде, как он написан в действительности, и так,

как следовало бы исправить его согласно законам перспективы. Там, где над пейзажем расстилается чистое небо, нередко довольно верно передается, что оно голубого цвета в зените, а у горизонта, смотря по времени дня, кажется беловатым, светло-желтым или красноватым. Освещение, как правило яркое и веселое, бывает распределено равномерно. Тени, падающие от предметов, часто сильны и определены. Они играют важную роль особенно в пейзажах, изображающих виллы. Но о передаче других атмосферных эффектов, кроме освещения, нет и помин. Единственная «картина ночи» во всей кампанийской стенной живописи, столь часто цитируемое изображение Троянского деревянного коня, хранящееся в Неаполитанском музее, и та, вероятно, оказалась бы менее «ночной» по краскам, если бы было возможно сличить их с тонами стен и предметов, которые ее окружали.



Рис. 515. Кампанийская живопись, изображающая гавань: слева – точный снимок с этого пейзажа; справа – его снимок с надлежащим исправлением перспективы

Как и прежде, целые стены, особенно садовых залов и оград, бывали заняты большими пейзажами. Подражания обрамленным станковым картинам, обычно с определенным пейзажным или архитектурным задним планом, резко выделяются из фонов стенных панно в центре последних, а также не менее очевидно представляются как бы приставленными или привешенными к архитектурным украшениям, написанным на стенах. Среди архитектурных орнаментов, окружающих панно, на цоколях и карнизах, представлены сидящими или стоящими всякого рода отдельные фигуры; такие же фигуры прислонены к колоннам и косякам или качаются на завитках и гирляндах. На самих полях стен вместо обрамленных картин нередко изображены летящие фигуры или группы фигур, придающие кампанийской стенной живописи особенную прелесть. Эти крылатые или бескрылые мифологические или вымышленные идеальные фигуры, свободно порхающие по стенам, отличаются изящной грацией и легкостью, впечатление которых производит помпейская стенная роспись вообще. На рис. 516 – летящая группа сатира, увенчанного ветвями итальянской сосны, и вакханки с тирсом в руке – стенная картина, найденная в Casa dei Dioscuri в Помпее и хранящаяся в Неаполитанском музее.

Мы уже проследили развитие кампанийской стенной живописи почти до времен Августа. Крайний предел этого промежутка времени – 79 г. н. э., в котором Геркуланум и Помпея погибли при извержении Везувия. Следовательно, период этот охватывает собой приблизительно 100 лет, в течение которого господствовали два стиля. Около 50 г. н. э. на смену прежнему стилю явился новый. Но резкой грани между тем и другим провести невозможно. Третий и четвертый стиль, как мы называем их со времени исследований Мау, не

произошли один из другого и непосредственно сливаются со вторым, архитектурным стилем, с которым мы уже знакомы.



Рис. 516. Сатир и вакханка. Помпейская фреска. С акварельной копии К. Отто

Третий придает большее значение плоскостным составным частям второго; в нем поверхности стен снова вступают в свои права; он превращает колонны и карнизы иногда прямо в полосы и ленты; пренебрегая перспективным удалением и, во всяком случае, ограничивая его, он увеличивает отдельные поля на стенах (рис. 517). Напротив, четвертый стиль развивает фантастические архитектурные элементы второго стиля еще дальше. Он не лишает рисунки, расчленяющие стену на поля, их архитектурного характера, как делает это третий стиль, но заменяет архитектуру второго стиля, хотя и написанную только, однако, во всяком слу-

чае, возможную, отчетливой, хотя и причудливой, легкой и игривой архитектурой.

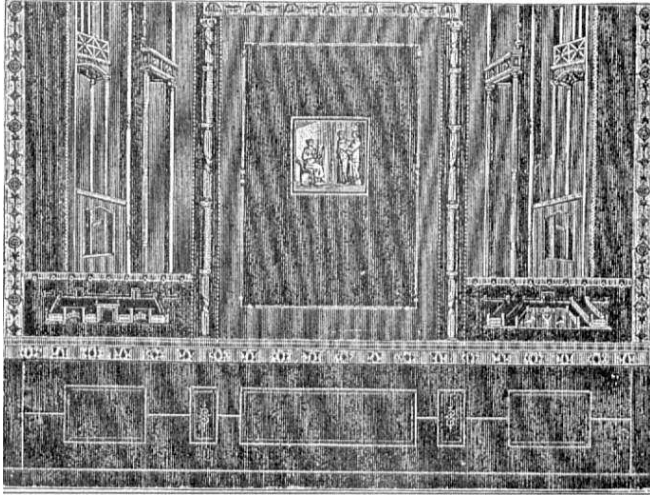


Рис. 517. Стена, выполненная в третьем стиле. Из Casa del citarista в Помпее. По Мау

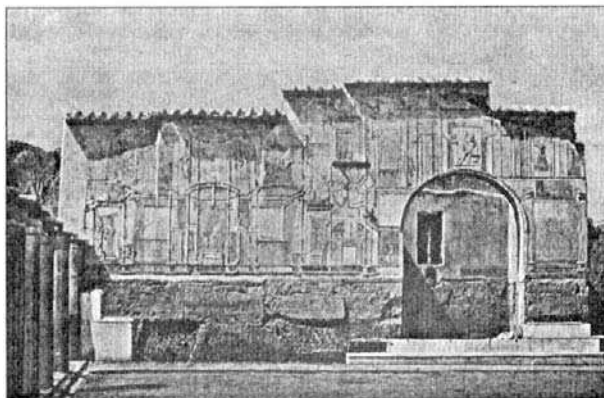
Затем третий стиль обнаруживает пристрастие к растительным гирляндам натурального вида и цвета, написанным на светлом фоне, плотно связанным и свешивающимся, к плоским орнаментам на полосах, расчленяющих стену на поля, тогда как четвертый стиль возвращается к стилизованным растительным гирляндам второго стиля, к их блестящим краскам на темном фоне, сочетанию с живыми фигурами (рис. 518, *a*).

В третьем стиле предпочтение отдается черной краске для цоколя, красной киновари — для главного поля и белой краске — для верхних частей стен, хотя иногда встречаются также фиолетовый цоколь и голубые или желтые, реже зеленые, главные поля. В четвертом стиле сочетание желтой, красной и черной красок

более часто; кроме того, появляется аккорд двух красок – желтой и небесно-голубой; фиолетовая краска исчезает, а красная киноварь уступает место коричневой или темно-красной.



а



б

Рис. 518. Стены, выполненные в четвертом стиле, в Помпее: а – стена в Casa del Sirico; б – стена с лепными украшениями в Стабийских термах. С фотографий Зоммера

Тогда как в третьем стиле расчленяющие полосы белые или беловатые с фиолетовой, желтой и зеленой орнаментацией, в четвертом стиле архитектурные украшения сплошь ярко-желтого цвета, являющегося в этом случае, вероятно, подражанием позолоте. Общее впечатление, производимое стенами третьего стиля, – спокойное, холодное и благородное; стены четвертого стиля отличаются большей теплотой и нарядностью, но вместе с тем и фантастической ненатуральностью и игривостью росписи.

Древнейшему видоизменению третьего стиля дают название стиля канделябров, отличительный признак которого – расчленение стен при помощи канделябров, написанных зеленоватыми тонами, как, например, в *Casa dei capitelli figurati* в Помпее.

В числе помпейских домов третьего стиля главные – *Casa del citarista*, дом Цецилия Юкунда и дом М. Спурия Мезора. Но значительное большинство домов в Помпее принадлежит четвертому стилю. Роскошно орнаментированная стена на дворе Стабийских терм в Помпее (рис. 518, б) доказывает, что в этом стиле к живописи присоединялась мозаика.

Третий стиль явился в Италию из Александрии. Об этом свидетельствуют египетские мотивы в его декорациях и фигуры египетского характера в его картинах. Но чтобы четвертый стиль был, как это утверждают, выработан в Риме итальянцами и для Италии – невозможно, если принять во внимание весь ход развития античного искусства. Происходит ли он из Александрии или из Антиохии в Сирии, во всяком случае на него надо смотреть как на последнюю ступень эллинистического декоративного искусства. Хотя в этом стиле распределение фигур, свободно выступающих среди нарисованных архитектурных мотивов, иногда напоминает сценические представления, однако было бы

неосновательно заключать из этого, как то делали некоторые, что само происхождение стиля кроется в театральной живописи. Как бы то ни было, порицание Витрувия, как можно судить по эпохе, в которую жил этот писатель, относится скорее к произведениям второго стиля, вроде тех, которые мы видим на стенах Фарнезского дома, чем к четвертому стилю.

Наш взгляд на развитие третьего и четвертого стиля подтверждается обзором относящихся к ним картин. В третьем стиле на середине поля стены бывает по большей части изображена постройка вроде капеллы, и внутри нее помещена главная картина, преимущественно большой пейзаж с мифологическим стаффажем, с несложной сценой жертвоприношения или со священными деревьями. Задний план главных картин на темы из греческих сказаний о богах и героях составляли в большинстве случаев также ландшафты или постройки, хотя нередко те и другие заменялись простым белым фоном. Фигуры, нередко рассеянные по всему пространству без всякой связи между собой, имеют типично идеалистический характер, часто представлены в торжественно-строгих позах, с греческими чертами лиц, с рассчитанными движениями, в роскошной одежде, со старым, заученным расположением ее складок. Нельзя не заметить их зависимости от архаического стиля скульптуры несколько более ранней и современной им эпохи, который разработали новоаттическая школа и школа Пазителя. Светлые, холодные краски без резких оттенков в желтых, фиолетовых, голубых и зеленых тонах, к которым изредка присоединяется ярко-красный, содействуют декоративно-колоритному впечатлению стен; тонкий, мелкий прием исполнения их росписи отличается тщательностью, но также и некоторой сухостью и скучностью. К произведениям подобного рода принадлежат стенные картины в

помпейском доме М.Эпидия Сабина – «Освобождение Гезионы Гераклом», «Ишполит и Федра», «Диана и Актеон» и «Геракл и Музы» – на черном фоне, снабженные греческими надписями. Таковы в особенности многочисленные картины, отделенные от стен и перенесенные в Неаполитанский музей: «Ифигения в Тавриде» из дома Цецилия Юкунда, две большие картины на белом фоне, «Геракл и Несс» и «Мелеагр и Атланта», из Casa del centauro, две картины из одного дома, открытого позже, копии которых, работы Жильберона, находятся в Археологическом музее в Галле, «Ясон и Пелий» (рис. 519) и «Пан с нимфами». Характерные мифологические ландшафты третьего стиля представляют нам картины на четырех стенах комнаты, откопанной в 1889 г.: «Падение Икара», «Афина Паллада и Марсий», «Геркулес в саду Гесперид» и «Священное дерево с жертвоприносителями». Вторая из этих картин доказывает, что и в кампанийской стенной живописи два последовательных эпизода одного и того же происшествия иногда изображались среди одного и того же пейзажа. Склонность третьего стиля к египетским формам и мотивам выказывается, например, в египетских фигурах одной из комнат дома Везония Прима.

Большинство всех помпейских картин относится к четвертому стилю. Рисунок в них более смел и свеж, классическая строгость лиц уступает свое место более одухотворенной индивидуальной жизненности, нагота тела входит в свои естественные права, пейзаж получает второстепенное значение, но в то же время теснее связывается с главными фигурами; краски становятся более сочными и яркими, письмо делается более мягким и широким, а вместе с тем и более пластичным.

Тот прием, при котором красочные пятна и мазки кисти накладываются одни подле других без притушевки друг к другу и сливаются вместе в глазах зрителя на

некотором расстоянии, наблюдается реже в обрамленных картинах на главных полях стен, чем в архитектурных мотивах, отдельных фигурах и декоративно набросанных изображениях неодушевленной природы, каковы, например, группы рыбы и дичи в «Macellum». Подобный прием мы уже видели в живописи второго стиля (рис. 486).

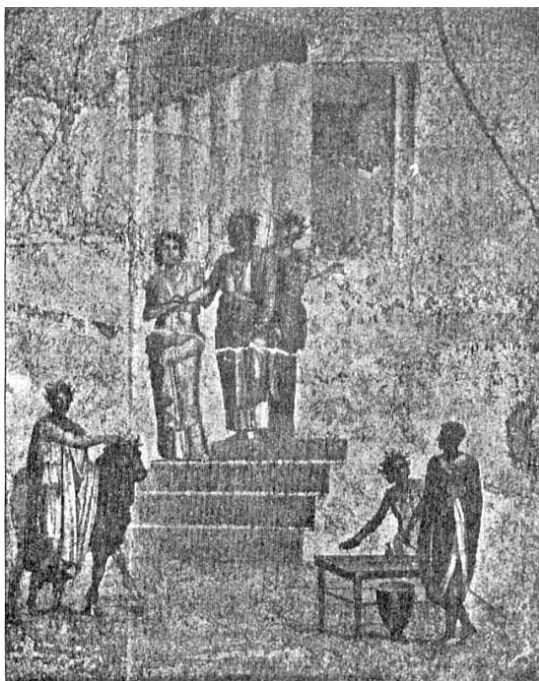


Рис. 519. Ясон и Пеллий. Помпейская фреска.
С фотографии Алинари

Третий стиль из-за своего пристрастия к архаической строгости пренебрегал этим приемом, четвертый же пользовался им неводержанно, не отказываясь, однако, вполне от другого приема письма, от пластической моделировки изображенного. Оба эти способа в

пору художественной зрелости обычно не сливаются. Ни один из них не превосходит другой в отношении иллюзии; оба они стремятся производить ее, но различными средствами: один – через разработку скульптуральной рельефности, другой – через оттенение озаренных светом поверхностей.



Рис. 520. Три грации. Помпейская фреска.
С фотографии Алинари

Из числа мифологических изображений особенно замечательны найденные в Casa del poeta tragico, а именно «Жертвоприношение Ифигении», о котором мы уже говорили (рис. 335), «Адмет и Альцеста», «Бракосочетание Зевса», «Возвращение Брисиды» и

«Отъезд Хрисеиды» – картины, хранящиеся в Неаполитанском музее. Из любовных похождения богов часто повторяется изображение суда Париса. «Наказание Эроса» и «Продажа амуров», Неаполитанский музей, и «Гнездо амуров», Casa de poeta, – характерные образцы игривого эллинистического жанра. Картина «Три грации», Неаполитанский музей (рис. 520), – копия скульптурной группы, соблазнявшей художников эпохи Возрождения на подражание ей и все еще находящей себе подражателей.

Весьма часто божества света, Аполлон и аналогичные с ним боги, но нередко и другие олимпийцы, как, например, Юпитер на одной из геркуланумских картин, снабжены лучистым венцом или нимбом, который перешел в христианское искусство как символ святости.

Впрочем, он был нередким явлением еще в вазовой живописи времен Александра Великого, и мы находим его даже в пластическом исполнении у Гелиоса в эллинистическом храме в Трое. Среди отдельных как бы летящих фигур и групп главную роль играют кроме крылатых образов, каковы богини победы, амур и психей, также сатиры и вакханки наряду с другими, не всегда понятными мифологическими женскими фигурами. Юмористические картинки и карикатуры, из которых особенной любовью пользовались изображения шгмеев в египетском вкусе, обычно помещались рядами в удобных для того местах. Об изобилии изображавшихся сюжетов и об их распределении по стенам богатого римского дома можно получить понятие в самой Помпее при посещении дома Веттийцев, полностью сохранившегося.

Кем писана хотя бы одна из этих многочисленных картин серьезного и веселого, преимущественно же веселого, ласкающего взоры содержания, остается неизвестным. Это произведения безымянных комнатных

живописцев; однако между ними легко различать работы мастеров неодинаковой силы, из которых лучшие, как, например, исполнитель «Сатира и вакханки» (рис. 516), были ремесленники первоклассные, близкие по своему искусству к настоящим художникам.

Бросив взгляд на фрески дома, соседнего с Фарнезской виллой, мы уже довели обзор *стенной живописи Рима* до времен императоров и перехода ее в стиль канделябров. Ко времени императора Августа относятся еще несколько картин, стоящих вне вышеозначенного декоративного направления, каковы, например, жанровые и пейзажные эскизы в колумбарии виллы Памфили, легко и красиво набросанные на белом фоне; судя по беглости их исполнения, можно было думать, что они принадлежат позднейшим векам, пока Гюльсен, в своем дополнении к сочинению Земпера об этих картинах, не доказал, что они исполнены в самое первое время империи. В них, как и во всей римской гробничной живописи и живописи начальной поры христианства, дано по-старинному предпочтение перед другими фонами белому фону стен уже потому, что он, сильно отражая от себя свет, более удобен для живописи в сумрачных погребальных камерах.

Остатков чистого третьего стиля в Риме не сохранилось. Но не подлежит сомнению, что четвертый стиль Помпей был распространен и в Риме. Подземные «гроты», где в начале XVI столетия была открыта великолепная живопись этого рода, срисованная Рафаэлем и Удине и перешедшая в стенную живопись высшего Возрождения под названием «гротеск» (по-итальянски – *la grottesca*), сохранились в развалинах Золотого Дома Нерона, которые некогда были принимаемы за термы Тита. Снимки этих картин и остатки этих последних с примесью лепного рельефа доказывают, что нероновский стиль стенной живописи в

Риме не уступал четвертому, помпейскому стилю в отношении фантастической пышности и оригинальности, если не превосходил его.

Определить с точностью, как долго четвертый стиль держался в Риме, невозможно. Во всяком случае, оштукатуренные потолки двух общеизвестных гробниц II столетия н. э. на *Via latina* еще в сильной степени отзываются этим стилем. Одна из них, «белая гробница», включает в себе лишь потолочные лепные рельефы, изображающие летящих сатиров и вакханок, тритонов и nereid (рис. 521); на своде другой гробницы – небольшие веселые пейзажи с удивительно хорошо соблюденной перспективой чередуются с рельефами на темы из греческих героических легенд. Быть может, к тому же времени относится стенная живопись в *Villa Negroni*, известная нам только по рисункам, приложенным к сочинению Бутиса, изданному в 1778 г.

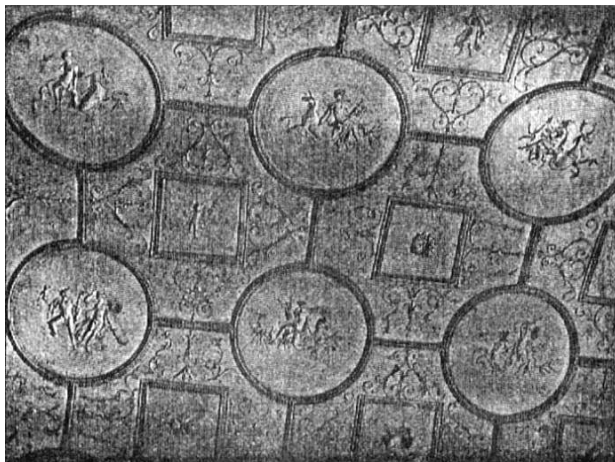


Рис. 521. Штукатурная отделка потолка «белой гробницы» на *Via latina* в Риме. С фотографии

Мау прекрасно определил характер этой живописи. Она еще не совсем отделилась от четвертого стиля; в ней все еще играют важную роль нарисованные тонкие деревянные колонки, но уже всюду заметен возврат к простоте и правде декоративной живописи времени Адриана. Полный возврат ко второму стилю виден в описанных Гюлсеном фресках столовой знатного частного дома, открытой в 1888 г., но, к сожалению, снова засыпанной. Написанные здесь постройки с колоннами, отличаясь правильностью перспективы, придавали помещению вид более просторного, чем оно было на самом деле, и не представляли собой ничего неправдоподобного. На широкой ступени перед изображенной колоннадой стояли рабы величиной в натуру, «готовые к услугам приглашенных гостей» — высший триумф реалистической пошлости! К третьему столетию, как свидетельствуют о том находящиеся при них надписи, относятся также «героини Тор-Маранчо», в Ватиканской библиотеке, — женские фигуры, в которых еще раз пытается выразиться эллинистическая сентиментальность, но которые, подражая более совершенным образцам, доводят заимствованную от них манеру исполнения до грубости. После этого времени, по видимому, наступил полный упадок стенной живописи. То, что из нее сохранилось от времени Септимия Севера, свидетельствует о ее пустоте и ничтожестве. Позднейшие произведения этой отрасли искусства доказывают, что она уже возвратилась в область ремесел.

В древности, как мы уже видели, для украшения полов употреблялся особый род живописи — *мозаика*. На закате времен республики обычай делать мозаичные полы распространялся все более и более. По видимому, тогда появился новый способ мозаичного производства — *opus sectile*, противоположный так называемому *opus tessellatum*. Для работ, исполненных по

этому второму способу, служили маленькие куски цветных камней или цветного стекла, и из них набиралось желаемое изображение; при первом же способе изображение составлялось из более или менее крупных кусков мрамора, вырезанных с точностью по форме воспроизводимых предметов. Помпейские мозаики этого рода, прототипы флорентийских мозаик, можно видеть в Неаполитанском музее («Сатир и вакханка»), а прототип римских – в Palazzo Colonna в Риме («Основание Рима»).

Среди наборных мозаик главную роль играют египетские мозаики. Из этого видно, как велико было художественное влияние, исходившее по-прежнему из Александрии. Самая большая мозаика, изображающая Нил, находится в Palazzo Barberini в Палестрине. Это пестрый, оживленный египетский пейзаж, представляющий священную реку во время ее разлива. Мозаики виллы Адриана, рассеянные по различным коллекциям (в Ватикане, Капитолийском, Берлинском и других музеях), лучшие из относящихся ко временам империи, соответствуют общему характеру искусства эпохи Адриана. Из числа этих произведений нам уже знакомы капитолийские голуби, воспроизведенные с известного эллинистического образца (рис. 448). Заслуживают также полного внимания изображения животных, как-вы, например, берлинская мозаика, представляющая борьбу кентавров с дикими зверями, и ватиканская мозаика, на которой представлен лев, напавший на быка (рис. 522).

Сюжеты подобных картин есть, по-видимому, воспоминания о цирковых зрелищах. Мозаика Латеранского музея, изображающая остатки кушаний, выказывает свое эллинистическое происхождение уже одним тем, что на ней выставлено имя художника Гераклита. Напротив, грубое мозаичное изображение ат-

летов, происходящее из терм Каракаллы и находящееся в Латеране, – характерное произведение римского искусства III в. н. э. Мозаичные полы работы римских провинциальных мастеров вводят нас уже в эпоху полного упадка. В императорское время не было недостатка в опытах украшения мозаикой также колонн и стен, по александрийскому обыкновению.



Рис. 522. Мозаика из виллы Адриана. С фотографии

Средняя часть стены сцены в театре Скавра в Риме, по словам Плиния Старшего состоявшая из стекла, вероятно, была украшена стеклянной мозаикой. Из Помпеи происходят четыре круглые колонны с изображениями охотничьих сцен на голубом фоне, находящиеся в Неаполитанском музее. В самой Помпее еще сохранилось несколько ниш фонтанов или нимфеумов, снизу доверху покрытых мозаикой. Произведения этого рода весьма любопытны в техническом отношении, как предшественники мозаичной отделки абсид в первохристианских церквях.

Образцами *станковых картин* эпохи Римской империи могут считаться эллинистические портреты мумий Среднего Египта. Изрядное количество произведений этого рода с давних пор находится в парижских коллекциях и в дрезденском собрании антиков. Благодаря открытиям, сделанным в Файуме Граефом, Кауфманом, Петри и другими, многие крупные коллекции владеют теперь несколькими экземплярами подобных портретов, имеющих величайшее значение уже потому, что это единственные сохранившиеся до нашего времени образцы античной живописи на деревянных досках и энкаустического воскового письма. Разъяснения Доннера относительно технического исполнения этих произведений кажутся нам, несмотря на возражения других ученых, вполне убедительными. Портреты, о которых идет речь, по большей части поясные, без рук. С поразительной жизненной правдой они передают индивидуальные черты людей обоюбого пола и разного возраста, смотрящих на нас широко раскрытыми глазами. В древнейшие времена в Египте для воспроизведения голов мумий обычно прибегали к пластике, и только в греческую пору такие воспроизведения стали заменяться портретами, писанными на досках. Однако не все ученые допускают, подобно Эберсу, что некоторые из этих портретов относятся к эпохе Птолемеев. Без сомнения, большинство их принадлежит I и II столетиям н. э., но, по-видимому, можно безошибочно считать их памятниками распространенного повсюду искусства Римской империи. Египет под римским владычеством оставался эллинистическим; эллинистической была в нем и портретная живопись, последними произведениями которой являются эти доски. Лучшие из них отличаются такой широтой и силой моделировки, такими свежестью и блеском красок и вместе с тем такой выразительностью изображенных лиц, какие

в истории европейского портрета мы встречаем впервые только в XVII столетии. Сколько силы, суровости и вообще характерности в выражении и позе госпожи Алины, на ее портрете, находящемся в Берлинском музее и написанном, против обыкновения, темперой на полотне!



Рис. 523. Портрет женщины, найденный на ее мумии (I).
С фотографии Бругш

Какой классической строгостью при всей теплоте экспрессии отличаются черты лица на женском портрете, принадлежащем музею Гизы (рис. 523), и какая

ясная печать индивидуальности видна в лице другого женского портрета, хранящегося в том же музее (рис. 524)!



Рис. 524. Портрет женщины, найденный на ее мумии (II).
С фотографии Бругша

Кроме этих портретов следует упомянуть о портрете мужчины с неправильными, грубыми чертами лица, находящемся в Копенгагенском национальном музее, и о портретах юноши европейского типа и старой дамы с короткими седыми фальшивыми локонами в мюнхенском Антиквариуме. Здесь восстает перед нами не только целый мир искусства, но и целый мир жизни.

Из Египта перешло в Рим также искусство *украшения книг рисунками*. Уже неоднократно было указывается, что и эта отрасль искусства распространилась по всему свету благодаря эллинизму. Сохранились только рисунки в рукописях (миниатюры) позднейшей поры античного мира. Так как даже самые ранние из них принадлежат лишь второй половине IV столетия, то рассмотрение их, собственно говоря, уже выходит из рамок настоящей главы. Тем не менее из числа этих рисунков, последних порождений античной живописи, мы укажем, во-первых, на изданные Стриговским и хранящиеся в венской и брюссельской главных библиотеках и Барбериниевской библиотеке в Риме позднейшие копии календарных рисунков хронографа 354 г. н. э., во-вторых, на 58 рисунков к утраченной рукописи «Илиады», хранящихся в Амброзианской библиотеке в Милане и опубликованных А. Маем, и на 50 рисунков в Ватиканском неполном списке Вергилия (№ 3225).

В рисунках к «Илиаде» мы замечаем снова неумелость передачи отдельных форм и мотивов движения. Эпизоды представленного нередко разбросаны по обширному заднему плану без взаимной связи. Изображения Скамандра – вполне пейзажные. Но если сравнить, например, изображение преисподней в этой серии с ее изображением на одном из фресковых Одиссеевских пейзажей Ватиканского музея, то сразу заметно, как велико расстояние, отделяющее внятный язык искусства последнего времени Римской республики от художественного лепета эпохи упадка империи.

3. Скульптура

Эллинистическое *идеалистическое* влияние в Италии сказало, в сущности, последнее свое слово в произведениях новоаттической школы и школы Пазителя. Единственным лозунгом этой отрасли искусства сделалось

подражание великим мастерам былых времен. Занесенные в Рим оригинальные произведения греческого резца и греческого литья распространялись во множестве копий, причем иногда, вследствие особых требований, являлись отступления от оригиналов и почти всегда исчезали их духовный смысл и художественная тонкость. Многие из упомянутых изваяний, в которых мы видим подражания мастерским произведениям цветущей поры греческого искусства, принадлежат к числу лучших работ этого рода. К слабейшим относятся заурядные антики наших музеев.

Лучшие из произведений эпохи Адриана были все еще полны такой же жизнью, какой проникнуты два кентавра темно-серого мрамора работы *Аристея* и *Папия* из Афродизия, находящиеся в Капитолийском музее. В других повторениях этих скульптур на спинах кентавров сидят маленькие амуры; старший кентавр везет на себе божка любви как бы против воли, а младший – с радостью и оживлением. Разумеется, Аристей и Папий были, если не эллинистические мастера, которым принадлежали оригиналы этих изваяний, то греческие копийцы эллинистических произведений. Но оба они были еще хорошие техники, и для времени, когда они трудились, характерен сам выбор их материала. Как в архитектуре, так и в скульптуре мы все чаще и чаще находим употребление цветных сортов мрамора вместо белого с полной, хотя и неяркой раскраской. Главную задачу скульптуры при Адриане составляло изготовление несчетного множества статуй и бюстов *Антиноя*, которыми она наделяла все художественные и религиозные учреждения империи. Как известно, Антиной был молодой красавец, любимец Адриана; чтобы спасти его жизнь, Антиной, движимый врачебным суеверием, пожертвовал для нее собой и утопился в Ниле. Император выразил свою благодар-

ность покойному другу причислением его к сонму богов и повелением воздавать ему божеские почести во всей империи. Благодаря этому произошли многочисленные сохранившиеся статуи и бюсты Антиноя – статного юноши с широкой грудью, крупными, строгими чертами лица, пухлыми губами, мечтательным выражением глаз, Лувр (рис. 525).



Рис. 525. Бюст Антиноя. С фотографии

О всех этих изображениях, взятых вместе, писал Дидриксон. В этих статуях и бюстах, наделенных меланхолическим выражением и при всей своей индивидуальной жизненности относящихся не столько к римскому портретному искусству, сколько к идеалистическому эллинистическому, Антиной является то в виде Бахуса, то в виде Гермеса, то в виде Аполлона, нередко даже в египетском костюме, в виде Осириса. Из

этих изображений знамениты колоссальная статуя Антиния в виде Вакха, в ватиканской Ротонде, и бюст Антиния, в той же коллекции. Один из прекраснейших бюстов Антиния находится в Луврском музее, в Париже. Благородными чертами прелестного юноши мы можем любоваться также в Неаполитанском, Британском и Берлинском музеях и дрезденском Альбертинуме.

Римляне издавна привыкли считать греческие божества своими собственными; поэтому переделки в изображениях греческих божеств сообразно представлениям местной итальянской мифологии ограничивались в римской скульптуре обычно атрибутами. Ланувинская Юнона Соспита, колоссальная и строгая, стоит в Ротонде Ватикана с козьей шкурой, накинутой на голову и завязанной на груди. Площадка лестницы Капитолийского музея украшена веселой и пышной фигурой Либеры в шкуре и венке из винограда – статуей, представляющей собой женское божество, парное с древнеитальянским богом вина Либером. Янус, Флора, Вертумн, Фортуна – все это римские божества, художественные образы которых есть переделки греческих типов.

Попытки самостоятельного дальнейшего развития скульптуры у римлян выразились, с одной стороны, в олицетворениях природы, городов и народов, подобных тем, какие были обычны в греческом искусстве эллинистического времени, с другой стороны – в изображениях чужестранных божеств, культ которых, после того как греческие боги давно слились с римскими, распространился у римлян все в большей степени.

Быть может, несомненно римский скульптор *Копоний* не составляет в ней единичного явления. Ему приписываются статуи 14 народов, покоренных Помпеем. Но 12 фигур малоазийских городов на цоколе статуи

Тиберия, посвященной ему в 20 г. н. э. этими городами, были, несомненно, греческой работы. «Путеоланская база» Неаполитанского музея есть подражание этому цоколю. В письменных источниках встречаются указания на подобные же римские произведения большего размера, и позднейшие олицетворения такого же рода нередко являются единственными идеалистическими фигурами в римских исторических рельефах, о которых мы будем еще говорить ниже.



Рис. 526. Диана Эфесская. Статуя из цветного мрамора

Введение чужеземных божеств в греческий Олимп и превращение иностранных олицетворений богов в греческие началось еще на эллинистическом Востоке. Многогрудая Диана Эфесская сохранилась именно в римской скульптуре. Одна из ее статуй, черная, в желтой одежде, находится в Неаполитанском музее (рис. 526).

Еще Бриаксис сблизил в Александрии египетского Сераписа с греческим богом подземного мира Плутоном и с высшим божеством неба Зевсом. Статуи Сераписа такого рода нередко встречаются в римских музеях. Впоследствии любимым божеством Италии сделалась египетская Исида. Чисто внешнее подражание египетским формам, одежде и атрибутам в римских статуях Исиды и ее жриц отличается некоторой театральностью, что, однако, не мешало этим статуям казаться для обитателей Италии египетскими; то же самое можно сказать и об изображениях Гарпократа, Анубиса, Канопа и сирийских божеств вроде Зевса-Ваала и едущей или восседающей на льве «Великой Матери». Со времен Домициана и Коммода выдвинулся на передний план ассирийско-персидский культ Мифры, которому приписывалось обладание тайной бессмертия. Жертвоприношение быка принадлежало к числу главных деяний этого бога, и потому к числу главных обрядов его культа, а потому заклание жертвенного быка Мифрой, представленным в виде одетого по-азиатски юноши, происходящее обыкновенно в пещере или в сводчатом гроте, стало одной из излюбленных тем пластических изображений времен упадка искусства. Подобные изваяния встречаются в римских музеях довольно часто; в них позы и все линии фигур, даже Побед, совершающих жертвоприношение, напоминают балюстраду храма в Афинах, о которой мы говорили. Одно из лучших «Жертвоприношений Мифры»

находится в Латеранском музее в Риме. Особенно же они нередки среди произведений римского провинциального искусства, каковы, например, два рельефа, хранящиеся в собрании древностей в Карлсруэ, один из Нейенгейма, а другой из Остербуркена.

Последние усилия эллинистическо-римского идеалистического искусства выказались в рельефных изображениях на *мраморных саркофагах* империи. Несмотря на прекрасное сочинение Ф. Маца и на большое, основательное исследование Роберта об уцелевших саркофагах, история их скульптурных украшений от времен Александра Великого и до эпохи Антонина, когда обычай сжигать трупы и хранить урны с их пеплом в колумбариях снова стал заменяться погребением покойников в каменных, «пожирающих тела» гробах, до сих пор еще не составлена. Тем не менее нам известно, что как в позднее, так и в раннее время саркофаги, изготовленные в греческих странах, отличались от исполненных в Риме. *Греческие* саркофаги в большей степени, чем римские, напоминают своей формой и двускатной крышкой о происхождении своем от подражания жилым домам; их рельефные украшения не так обильны и расположены на всех четырех сторонах, тогда как римские саркофаги, помещавшиеся обычно у стен, украшены скульптурной работой только на передней и на двух коротких боковых сторонах, но зато в большем обилии. Саркофаг в церкви Santa Maria sopra Minerva в Риме, с изображением борьбы Геркулеса со львом, Роберт относил ко временам Римской республики; напротив, знаменитый саркофаг с изображением Ипполита и Феды, найденный в Салониках и находящийся теперь в Константинополе, принадлежит позднеейшей поре империи.

В настоящих *римских* саркофагах времен Антонина крышка становится более плоской, а иногда, хотя и в

исключительных случаях, превращается в перину, на которой помещена полусидящая фигура умершего, как на древнеэтрурских саркофагах. Образцом таких саркофагов может служить так называемая гробница Ахиллеса в Капитолийском собрании, на крышке которой покоится чета супругов. Стенки этого саркофага украшены многофигурными рельефами, причем ввиду полумрака, в котором саркофаг должен был стоять, передние фигуры иссечены очень отчетливо и выпукло. Содержание рельефам, вообще изобиловавшим фигурами, доставляла по большей части греческая мифология, но иногда и реальная жизнь. Предпочтение отдавалось мифам о Мелеagre и Атланте, Эндимионе и Селене, Эроте и Психее, Плутоне и Прозерпине; любовью пользовались также легенды о Ниобидах, Оресте, похищении Левкипид. Наряду с частыми воспроизведениями вакхических шествий изображались торжественные процессии морских божеств. Наряду с битвами гигантов и амазонок, унаследованными от античного искусства, изображались битвы с варварами, события сравнительно недавнего прошлого. Иногда выбор сюжета символически намекает на тайну жизни и смерти. Всего яснее это видно на саркофаге Прометея в Капитолийском музее (рис. 527): изображена Афина Паллада, подающая Прометею человеческую душу в виде бабочки, затем улетающую от усопшего в том же виде.

Но свободно-вымышленных сюжетов уже почти не встречается. В большинстве мотивов бросается в глаза их эллинистическое происхождение. Вероятно, существовали особые склады живописных и пластических оригиналов, открытые для общего пользования изготовителям саркофагов. Язык форм в этих последних, вначале чистый и сильный, быстро ветшал и дичал. Наконец, даже углубление, высеченное для тела покойника, оставалось отесанным кое-как. Искусство снова снизошло на степень ремесленного. Тем более удиви-

тельно долгое существование потребности украшать даже гробы покойников призраком художественной роскоши.

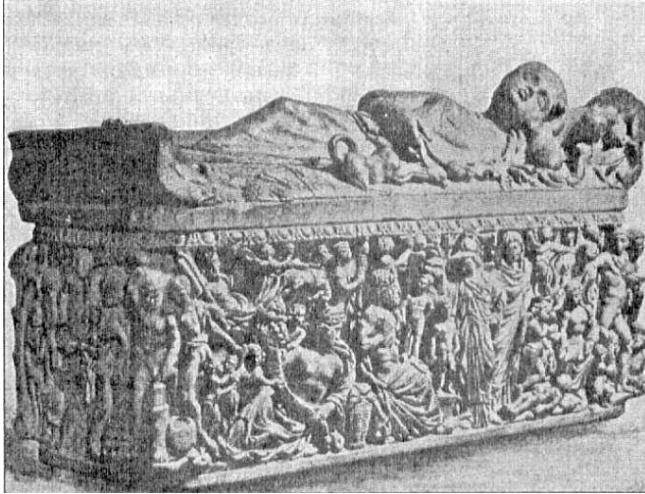


Рис. 527. Саркофаг Прометея. С фотографии Алинар

Римские *портретные* и *триумфальные рельефы* вводят нас в совершенно иной мир. О первой из этих отраслей скульптуры писал Бернулли, а о второй – Филиппи и Курбо. В области портретного ваяния и исторической рельефной скульптуры господствовал римский дух и римское чувство. Необходимо было точное изображение личностей новых владык мира и прославление их великих деяний в самом Риме и на крайних пределах вселенной. Это истинно римское императорское искусство было реалистичным в полном смысле слова, и именно потому, что это реалистичное искусство, правда считавшее иногда все-таки необходимым набрасывать на себя плащ идеализма или возвращаться к идеализированной наготе и задавшееся изображением событий и лиц своего времени, невольно сделалось

для потомства историческим искусством в более тесном значении слова, чем то, которое в давно прошедшее время производило придуманные изображения подобного рода.

При Августе в римской портретной скульптуре и триумфальном рельефе господствовала умышленная сдержанность в духе вновь оживших древнегреческих традиций; в период времени от Тита до Траяна эти отрасли искусства пользовались своими собственными, более свежими и смелыми приемами; при Адриане снова наступил на короткое время возврат к старине, возрождение греческого направления в римском искусстве. После Адриана упадок шел неудержимо. При Константине античная творческая сила окончательно исчезла и в этой области.

Задачей римской *портретной скульптуры* было вначале изображение частных лиц. Лучшими ее произведениями были бюсты, статуи во весь рост и сидящие фигуры римских граждан, их жен и дочерей, и в этих произведениях мы находим, как уже было замечено выше, характерность и настоящую, неподдельную жизненность, схваченную с таким непосредственным наблюдением действительности, какое не проявляется даже в эллинистических портретных, бюстах, несмотря на их индивидуальный характер. Римская портретная пластика обращала свое внимание главным образом на существеннейшие черты головы; все остальное обычно формировалось по более или менее установившимся общим правилам, а в некоторых случаях даже изготовлялось заранее, про запас. Из числа женских статуй, найденных в Геркулануме и хранящихся в дрезденском Альбертинуме, самая древняя представляет женщину с красивой головой, полной индивидуальной жизни, тогда как две статуи более позднего времени имеют несколько ординарные черты лица. Одежда на них и

расположение ее складок – греческие. У двух происходящих из Геркуланума конных статуй членов семейства Бальба, в Неаполитанском музее, мы видим уже прекрасно изваянные, умные, живые римские головы. Удивительной естественностью, соединенной с греческими строгостью и величием, дышат черты лица «Весталки» Музея терм, относящейся уже к эпохе Траяна (рис. 528).



Рис. 528. Весталка. Мраморная статуя. С фотографии Андерсона

Среди бюстов первых времен империи особенно замечателен бюст Клитии, в Британском музее, – грациозный, целомудренный женский образ, словно вырастающий из чашечки цветка.

Римская портретная скульптура потом превратилась также в *императорское* искусство в полном смысле слова. Статуи во весь рост и в сидячем положении, бюсты и головы римских императоров и членов их семейств мужского и женского пола важны и как исторические документы, и как памятники, свидетельствующие сначала о ходе развития, а затем об упадке искусства во времена империи. Душевное величие благородных императоров выражается в их головах с такой же ясностью, как и нравственное ничтожество в головах цезарей, бывших бичами человечества. При этом все равно, как был бы изображен император: в мирной тоге, как председатель сената, в мантии ли, накинутой на затылок, как первосвященник, во всеоружии ли, как полководец, или нагим, в виде бога или героя.



Рис. 529. Август в юности. Мраморный бюст. С фотографии

Взгляните на голову юного Августа, хранящуюся в Ватикане (рис. 529). Найдется ли в области портретной скульптуры что-либо лучшее, более правдивое и благородное, чем она? Взгляните затем на знаменитую ста-

тую уже постаревшего Августа, найденную в Prima Porta и выставленную также в Ватиканском музее (рис. 530).



Рис. 530. Полководец Август. Мраморная статуя. С фотографии

Облеченный в доспехи Август обращается с речью к своим войскам; его правая рука поднята вверх с ораторским жестом; панцирь украшен эллинистическим рельефом, изображающим в величественных олицетворениях небо и землю и владычество римлян над всем миром; губы императора сомкнуты, хотя из них как бы несутся слова, и все черты его лица красноречивы. Внутренняя жизнь и здесь выражена главным

образом в голове. Амур верхом на дельфине у ног Августа намекает на Афродиту, родоначальницу дома Юлиев. Капитолийский музей владеет прекрасной статуей сидящей женщины, которую считают внучкой Августа Агриппиной Старшей (рис. 531).



Рис. 531. Агриппина Старшая. Мраморная статуя. С фотографии

Мотив сидячей задрапированной статуи и здесь эллинистический, но умное оживленное лицо совершенно римское. В Лувре находится хороший бюст Тиберия в дубовом венке; действительно ли изображает Калигулу бюст Капитолийского музея, подлежит сомнению. Знаменита колоссальная статуя Латеранского музея, изображающая Клавдия сидящим на троне в позе Зевса. Движимый самолюбием, Нерон воздвиг перед своим Золотым Домом бронзовую статую самого себя, превосходившую размером Колосса Родосского. Исполнителем этого произведения, на которое Плиний

Старший указывал как на пример упадка техники литья, считается *Зенодор*, очевидно опять-таки грек. В бюстах Нерона, исполненных некоторое время спустя, появляется короткая борода, как, например, у бронзовой головы в Ватиканской библиотеке. Вообще, обычай гладко бриться существовал до эпохи Адриана. Этот император снова ввел в моду носить короткую окладистую бороду, как в Древней Греции. На бюстах императриц можно проследить изменения, происходившие в прическах. Супруга Адриана Сабина, в Капитолийском музее, по выражению Гельбига, «образец бравурной мраморной техники» времен названного государя. Головы Марка Аврелия, хорошие как портреты, в художественном отношении уже более слабы. Бронзовая конная статуя этого императора, стоящая на Капитолии и столь часто упоминаемая в сочинениях, несмотря на свои недостатки, спустя 1300 лет после своего изготовления служила образцом для подражания. В III в. типы императоров становятся все более варварскими, а воспроизведение их более небрежным, хотя бюсты «сатаны» Каракаллы (ум. в 217 г.) еще полны поразительной жизни. Наступление средневековой окоченелости дает уже знать о себе в колоссальной голове, находящейся во дворе Палаццо деи Консерватори, в Риме, которую мы, вместе с Евгением Петерсеном, считаем головой Константина Великого.

Переход от портретной скульптуры к триумфальным рельефам составляют изображения варваров. Голова молодого германца, в Британском музее, голова молодой германки, в С.-Петербургском Эрмитаже, три колоссальные головы даков, в Ватикане, — характерные образцы произведений этого рода.

Ряд *триумфальных рельефов* времен Римской империи начинается с украшавших *Алтарь мифа*, «*ara pacis Augustae*», воздвигнутый в 13 г. до н. э. Сенатом в честь

Августа на Марсовом Поле и освященный в 9 г. до н. э. Распознавание его обломков, рассеянных по различным коллекциям (Палаццо Фиало, Вилла Медичи и Ватикан в Риме, Уффици во Флоренции, Лувр в Париже), составляет заслугу Фр. фон Дуна, но точное понятие об этом алтаре мы получили благодаря Евгению Петерсену. Наружная поверхность окружной стены алтаря, ограниченной пилястрами, была разделена горизонтальной полосой, украшенной весьма изящным меандром, на два яруса: нижний ярус был занят чрезвычайно роскошной гирляндой аканфа с выступающими из нее стилизованными цветами; в верхнем ярусе, по обеим сторонам входных ворот, было изображено принесение в жертву быка; на середине задней стороны находился известный рельеф трех элементов (теперь во Флорентийской галерее Уффици), долго считавшийся образцом эллинистического антропоморфического изображения природы; торжественное шествие, в котором участвует семейство императора, выходя из этой картины, направлялось по обеим другим сторонам стены к жертвоприношению, представленному у входных ворот. Стиль этих рельефов – двоякий (горельеф и барельеф), но все еще строгий и благородный; лица изображенных фигур отличаются тонким портретным сходством. Вообще этот памятник, принадлежащий в отношении декоративности, очевидно, второму стилю помпейской стеной живописи, дает хорошее представление о чистоте и свежести художественных форм в веке Августа.

В трех больших рельефах, изображающих группы воинов и некогда украшавших собой арку Клавдия, а теперь находящихся в Вилле Боргезе, близ Рима, фигуры переднего плана выступают вперед еще больше, чем такие фигуры на Алтаре мира. Дальнейшее развитие рельефа в римском духе мы видим в скульптурах

арки Тита. Два главных изображения на ней, относящиеся к триумфу Тита после разрушения Иерусалима, украшают собой стены под сводом пролета. На одной стороне представлен сам император, едущий в сопровождении свиты на победной колеснице, запряженной четырьмя конями, которых ведет под уздцы Рома (рис. 532).

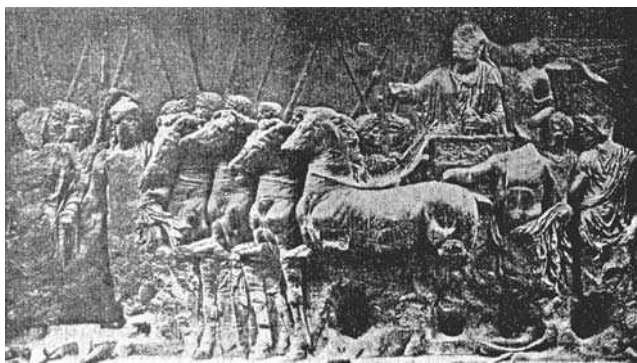


Рис. 532. Один из рельефов триумфальной арки Тита в Риме.
С фотографии

На другой стороне представлено триумфальное шествие, в котором несут захваченную в храме Иеговы утварь, между прочим семисвечник. Развитие стиля выказывается в этих изображениях главным образом большей глубиной пространства, достигнутой через применение трех картинных плоскостей рельефа вместо двух; свежим чувством действительности веет от всей толпы благородных, смелых легких в своих движениях фигур, жизненность которых некогда усиливали раскраска и позолота.

Времени Траяна принадлежат загородки форума, открытые в 1873 г. и затем восстановленные. На их внутренней стороне изображены так называемые *Suovetaurilla*, овца, свинья и бык – животные больших

римских государственных жертвоприношений. На внешней стороне представлены различные деяния Траяна как благодетеля римлян. Стиль этих рельефов еще более приближается к живописному. Все постройки заднего плана форума воспроизведены здесь плоским рельефом.

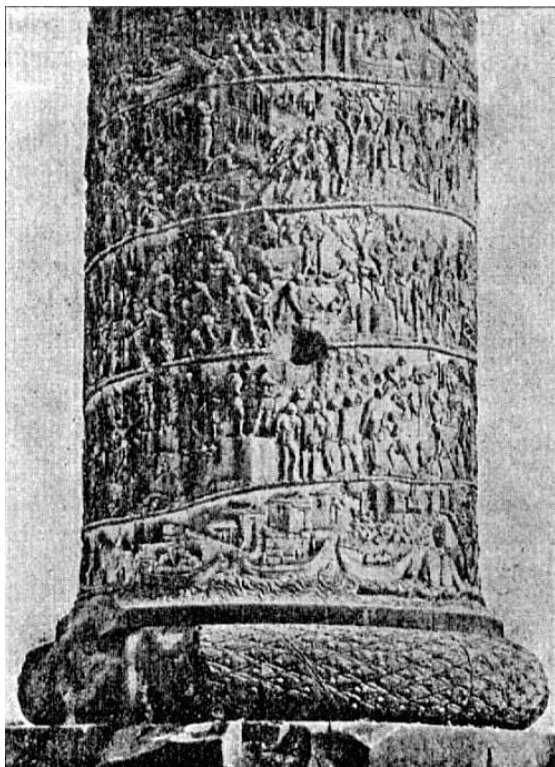


Рис. 533. Часть колонны Траяна в Риме. С фотографии

Арка Траяна в Риме разрушена. Ее мастерские рельефы, из которых 8 прелестных круглых изображений, прославляющих жизнь этого императора, были потом перенесены на арку Константина, представляют в выс-

шей степени привлекательное соединение реалистической силы с чувством стиля, унаследованным от предшествовавшего времени.

Что касается *колонны Траяна*, то она еще стоит на своем месте (рис. 533). Рельефы, обвивающие ее как бы мраморной спиральной лентой, которая делает на ней 23 полных оборота, изображают эпизоды из победоносных войн императора с даками. Отдельных фигур в этих рельефах, достигающих высоты 75 сантиметров, насчитывается больше 2500. Два похода против даков и окончательное их поражение изображены со всеми их подробностями, сильно, реально и живо.

Быстрая смена одной сцены другой возбуждает у зрителя, как говорит Е. Петерсен, «все более и более возрастающий интерес». В заключение Децебал, вождь побежденных, преследуемый римлянами, «падает под дубом, перерезав себе горло кривым мечом». Таким образом, мы видим, что римляне дошли в этих изображениях до настоящего исторического искусства. Хотя в выполнении рельефов заметно, что над ними трудились разные мастера, из которых одни, в нижней части ленты, очевидно, преднамеренно делали их более плоскими, а другие, в верхней части, более выпуклыми, однако все это скульптурное произведение в своем целом имеет совершенно одинаковый характер.

Рельефы с памятников в честь Адриана и Марка Аврелия сохранились в Палаццо деи Консерватори. Восемь плит с изображениями государственных деяний императора, находившиеся на длинных сторонах аттики арки Константина, относятся, как это доказано Петерсеном, также ко времени Марка Аврелия. Большой рельеф, обвивающий собой колонну Марка Аврелия, — не более как подражание образцу, исполненному на 60 лет раньше него. Этот спиральный рельеф делает вокруг колонны 21 оборот и представляет эпизоды из

похода императора на маркоманнов. Новые оригинальные черты встречаются здесь лишь кое-где. Даже вмешательство Юпитера Плувия, антропоморфически выражающего собой силу природы и дарующего римлянам прохладу потоками дождя, а варваров устрашающего градом, уже раньше изображалось в том же роде. Характер рельефа менее пластичен; фигуры вместо того, чтобы быть помещенными одна позади другой, изображены стоящими рядом; второстепенные пейзажные детали нередко нарушают связность расположения. Во всем этом нельзя не видеть ослабления художественной силы.

По образцу этих рельефов исполнены скульптурные украшения *арки Севера*, воздвигнутой в 201 г. н. э. в ознаменование победы императора над парфянами. Ни одна арка не изобиловала так рельефами, как эта, но и никакие другие рельефы не свидетельствуют в такой степени, как они, об упадке пластического чувства. В композиции изображенных здесь процессий, тянувшихся на обширных пространствах, расположение фигур одна возле другой, представляющее иногда четыре, пять изломов, совершенно вытесняет перспективное помещение их друг за другом. Можно подумать, что перед нами – ассирийский рельеф позднейшего стиля. При этом язык форм в отдельных частях груб и неправилен.

Лучшим доказательством крайнего оскудения творчества в рассматриваемое время может служить то обстоятельство, что когда в IV в. строилась триумфальная арка Константина Великого, то для ее украшения пришлось обратиться к арке Траяна и другим памятникам. Произведения же самой эпохи Константина до такой степени отличаются бедностью вымысла и неумением владеть формой и выражаться художественно, что в них ясно видно окончательное падение античного ис-

куства. Надо было пройти после того тысяче с сотней лет, прежде чем потомство римлян было в состоянии восстановить связь своего искусства с лучшими образцами древнего.

4. Художественно-промышленные произведения и орнаментика. Заключение

В обширной области красот прикладного искусства, к которому относится бесчисленное множество предметов утвари, украшений и ювелирных вещей – произведений небольшого размера, но истинно художественных, господствовали законы то зодчества, то ваияния, то живописи в отдельности или же всех этих отраслей искусства в совокупности, причем, однако, естественным образом вступала в свои права и орнаментика. Сохранившиеся художественно-ремесленные изделия времен Римской империи сделаны преимущественно из камня, глины, бронзы или благородных металлов. Изделия из дерева не уцелели; от тканей, за исключением египетских, дошли до нас лишь скудные остатки. Украшения художественных изделий – теперь чаще рельефные, чем плоские. Керамика для своего украшения давно уже перестала прибегать к живописи, которой широко пользовалась в Греции и в раннеэллинистической Италии, а стала употреблять полувышенную орнаментацию. Глиняные светильники, сохранившиеся в несчетном количестве, в отношении целесообразности своей формы и осмысленности украшений, могут быть поставлены на один уровень с прочими глиняными сосудами.

Наибольшую важность представляют *золотые и ювелирные изделия*. Мы уже говорили о серебряных вещах, найденных в Помпее, Боскореале, Хильдесхайме и других местах, главным образом как об эллинистических произведениях. Римские изделия резко отличаются от

них латинскими надписями мастеров и нередко более роскошными украшениями, которые, однако, иногда менее соответствуют форме самих предметов. Если великолепный хильдесхаймский серебряный кратер Берлинского музея со стилизованной гирляндой, оживленной фигурами амурчиков и морских животных, согласуется с нашим представлением об эллинистическом искусстве, то вазы, совершенно оплетенные реалистическими ветвями, каковы, например, помпейский сосуд с ветками виноградной лозы, хранящийся в Неаполитанском музее, и чудный сосуд из Боскорале с оливковыми ветками, находящийся в Луврском музее (рис. 534), ближе подходят к нашему понятию о характере орнаментики перед началом эпохи империи.

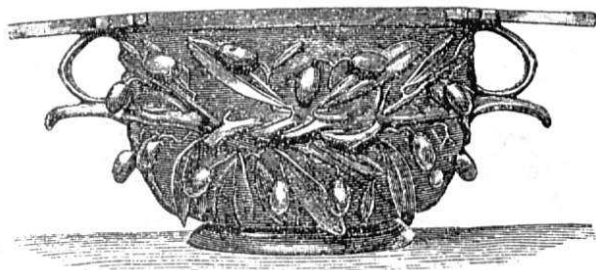


Рис. 534. Чаша из Боскорале. По Энгельману

В отношении камней установить границу легче благодаря тому, что находящиеся на них изображения прославляют римских императоров; но великолепные камни первых времен империи, как, например, знаменитая «Августовская гемма» Венского кабинета антиков, *Gemma Tiberiana* парижской национальной коллекции и *Gemma Claudiana* Гаагского кабинета, отличающиеся хорошим вообще стилем и тонкостью работы, нельзя сравнивать с камнями Птолемеев (рис. 434). То же са-

мое надо сказать и о монетах времен империи. Настоящей римской является медная монета *as* с изображениями головы двуликого Януса на одной стороне и корабельного носа на другой. Римские императорские монеты, которые в начале империи, как и в эпоху Адриана, имели греческий характер, оставались все время лишь плохими повторениями греческих образцов, а после Адриана и в этой отрасли искусства начался быстрый упадок.

В числе дошедших до нашего времени изящных по форме и художественно украшенных предметов утвари главное место занимают *мраморные* и *бронзовые изделия*. Коллекции Рима и Неаполя особенно богаты столами, креслами, треножниками, подставками для ламп, подножиями и великолепными сосудами белого и цветного мрамора. Орнаментация этих предметов становится с течением времени все более роскошной. Ножки столов и треножников обычно имеют форму крепких, эластичных львиных лап. Верхний конец ножки стола, переход к которой от низа замаскирован орнаментом стилизованного аканфового мотива, иногда сделан в виде львиной головы, поддерживающей доску стола. Ножками стола служат также сидящие сфинксы. Кроме треногого мраморного стола из Помпеи, находящегося в Неаполитанском музее, следует указать на прекрасные столы, ножки или более широкие нижние части которых, покрытые роскошными орнаментами, сохранились у водоемов в помпейских атриях, например, в доме Корнелия Руфа. После латинского канделябра с четырехсторонней базой и спиральным фустом, украшенным отдельно посаженными аканфовыми листьями, достойна внимания пара ватиканских канделябров с трехгранной базой, густо украшенных пышными листьями аканфа (рис. 535).

Бронзовая утварь по большей части изящнее мраморных предметов и исполнена лучше, в более греческом характере. Бронзовые ножки треножников или столов, фусты канделябров, ручки кресел отличаются большей стройностью и красотой. В них наряду с лапами львов и пантер часто фигурируют стройные козыи ноги; вследствие малости орнаментируемой поверхности украшения становятся более тонкими и грациозными. Помпея сберегла для нас множество мелких художественных изделий этого рода; прекраснейшие из них хранятся в Неаполитанском музее.



Рис. 535. Римский мраморный канделябр. С фотографии Алилари

Особенно известен Силен, который с усилием, заметным во всем его движении, поднимает вверх левой рукой змею, свернувшуюся в кольцо, — фигура, очевидно, служившая подставкой для какого-нибудь тяжелого сосуда. Общее восхищение справедливо возбуждает красивый треножник, эластичные ножки которого, богато орнаментированные, оканчиваются внизу лапами пантеры, а вверху представляют фигуры сидящих сфинксов с высоко поднятыми крыльями (рис. 536).

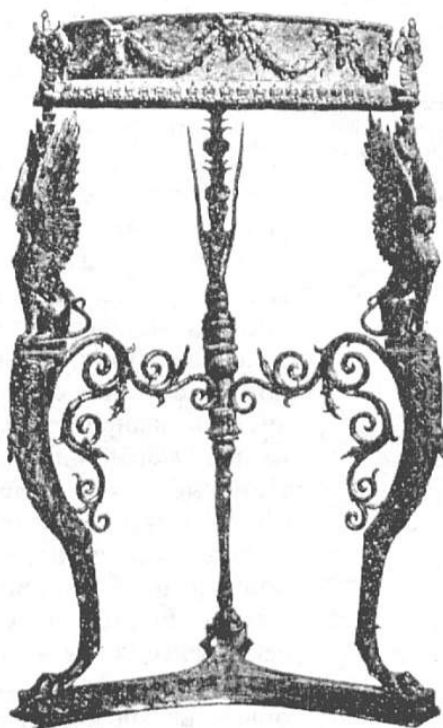


Рис. 536. Помпейский бронзовый треножник.
С фотографии Зоммера

Штативы для светильников бывают очень разнообразны по формам: от очень низких подставок до очень высоких и стройных «канделябров», от ножек для одной лампы и до сложных подставок со многими бра. Подобный штатив, как правило, снабжен сверху горизонтальной пластинкой, на которую ставились лампы; но последние нередко также привешивались на бронзовых цепочках к его отрогам; в таком случае штативу иногда придавали вид древесного ствола с ветвями, или же на упомянутой пластинке, которая по необходимости делалась широкой, помещали небольшие пластические изображения, сюжет которых был заимствован по большей части из вакхического цикла.

С точки зрения строгой стильности, далеко не все, что создано греко-римскими художественными ремеслами в Риме, Этрурии и Помпее, выдерживает критику; но нельзя не признать, что производители относящихся сюда изделий во многих случаях были наделены большим, чем наше, чувством стиля и позволяли своей фантазии решительно преобладать перед установленными законами и приемами. Вообще одни только художники Восточной Азии умели в такой же степени, как греки и римляне, придавать утвари и посуде изящную и вместе с тем целесообразную основную форму и украшать их осмысленно, с находчивой изобретательностью и вкусом. К сожалению, из того, что создано превосходнейшего в этом роде, сохранилось очень немногое, кроме глиняных сосудов.

В заключение еще раз вернемся к истории развития *римской орнаментики* во всей ее совокупности. Наряду с меандром, волнообразной лентой, плетенкой, полосой дорического и лесбосского характера, шнуром перлов и дентикулами, с зародившимися на Востоке розетками, пальметтными и лотосовыми фризами римляне унаследовали от эллинского искусства выступающие

вперед листья и стебли. Аканфовый и другие листья, скопированные с натуры, перешли в эримскую орнаментику также из греческой. К ним присоединились фигуры животных и людей, а также стилизованные цветы различного рода. В эллинистическую эпоху работали сплетения плодов и цветов в виде гирлянд, свешивающихся с бычьих черепов и иногда украшенных лентами. Во времена империи все эти мотивы не только удержались, применялись и комбинировались, но и получили дальнейшее развитие. Простые геометрические формы доброго старого времени все более и более выходили из употребления. Растительные венки, листья и усики растений получали все более и более мягкие, роскошные и натуральные формы; ими теперь чаще, чем прежде, сплошь покрывалась вся поверхность. Но рядом с ними нашли себе применение в орнаментике такие предметы, как вазы, инструменты, трофеи и развевающиеся ленты; кое-где в растительный орнамент внедрялся новый схематизм, свидетельствующий о возвращении к геометрическим формам.

Соединение унаследованных от древности элементов архитектурных украшений бросается в глаза при взгляде на фрагменты фризов и главных карнизов вновь построенного Тиберием храма Конкордии и храма Веспасиана (рис. 537); эти фрагменты хранятся в Табулариуме, в Риме. К числу самых роскошных памятников этого рода принадлежит рама «богатой двери» в Бальбеке, на которой едва ли пропущен хотя бы один из орнаментальных мотивов, завещанных историей. На фризе терм Агриппы являются дельфины, трезубцы и раковины между пальметтами; на фризе храма Веспасиана мы уже видим жертвенную посуду, жезлы, топоры и ножи – новые декоративные мотивы, фигурирующие вместе с черепами быков и розетками. Стильно нагроможденные трофеи встречаются на

некоторых из капителей; их мы находим также на четырехугольном подножии колонны Траяна. Как целые поверхности заполнялись растительными орнаментами, можно видеть не только на вазах, но и на нижней части стен Алтаря мира времен Августа. Дальнейшее развитие этого рода орнамента представляет великолепный рельеф из ветвей айвы и лимонного дерева, хранящийся в Латеранском музее в Риме.

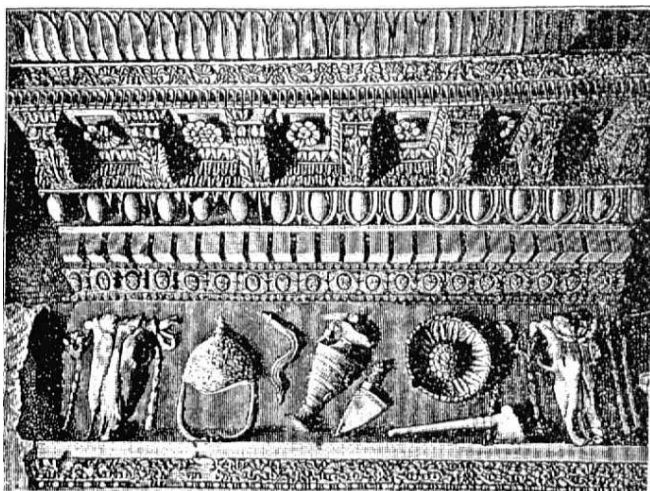


Рис. 537. Часть фриза и карниза храма Веспасиана в Риме.
По Петерсену

А. Ригль подверг подробному исследованию развитие стилизованных растительных листьев и усиков, а Фр. Викгофф прекрасно изложил успехи употребления в орнаменте натуральных форм растительных ветвей. По мере того, как стремление к стилизации отступало на задний план, натуралистическое направление выступало вперед. В стилизованной орнаментике старинные мотивы растительных усиков, чередующихся с пальметтой, постепенно все более приближались к

форме аканфа. Его листья все чаще облегают растительные усики, все выше выступают среди пальметт или стилизованных цветов лотоса, пока наконец не вытесняют их окончательно. Два сохранившиеся от фризума Нервы фриза представляют собой конечный пункт этого движения, которое, несмотря на кажущийся прогресс в отношении натурализма, но собственно лишь призрачный вследствие неестественности мотивов аканфа, было не более, как возвращение к оковам схематизма. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на обломок фриза, находящийся в Латеранском музее (рис. 538).

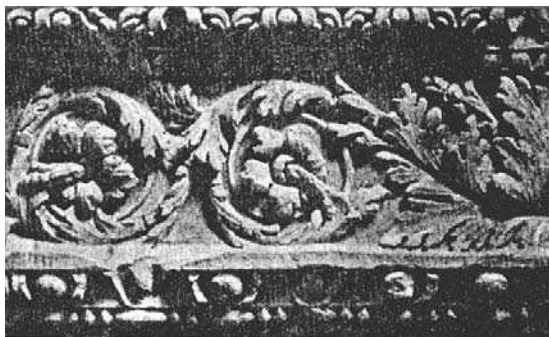


Рис. 538. Фриз с растительными завитками в формах аканфа

Натуралистическая растительная орнаментика, подобно фигурному рельефу, развивалась дальше в духе живописи. Ветвь платана на одном известном рельефе в Музее терм, в Риме, обработана пластически еще согласно с натурой, но упомянутые выше рельефные ветви айвы и лимонного дерева в Латеранском музее идут в живописном отношении уже дальше, так как в них принято в расчет действие света и теней. Характерны для этого направления драгоценные пилястры гробницы Гатериев, в Латеранском музее (рис. 539). Высокие,

обвитые розами вазы, на верхнем краю которых сидят птицы, поднимаются над вишневыми ветками, окружающими их подножие. Здесь не каждый лист, не каждый цветок скопирован прямо с природы, но стебли, листья, бутоны и цветы выступают над фоном на различную высоту и должны были игрой своих первоначальных красок, бликов и теней производить впечатление полного подобия природы. В этом произведении II в. н. э. римское искусство следует по пути, уже далеко отклонившемуся от путей древнегреческого искусства. Но другая пилястра Латеранского музея, покрытая кистями и листвой винограда, представляет собой уже обратное течение, замкнувшее рельеф в пределы, которые отводит ему высота высшей из его плоскостей.

Вообще эллинистическо-римская орнаментика во всех своих фазах стремилась к строгому центральному или симметрическому расположению украшений в отведенных для них плоскостях. Орнаментика так называемой бесконечной связи, то есть такая, где поверхность покрывается сетью повторяющихся узоров, которые по краям являются наполовину срезанными и потому вызывают представление бесконечного повторения, не соответствовала духу греко-римского искусства. Тем не менее, по-видимому, с Древнего Востока в Грецию, а из эллинистического Востока в Италию проникли намеки на подобный «бесконечный» орнамент. Ригль отмечал отдельные намеки на него в помпейских лепных из стука рельефах на полях стен и в помпейских мозаичных колоннах, хранящихся в Неаполитанском музее; при этом он замечал, что это «прямые и ближайшие предшественники сарацинского полигонального орнамента, состоящего из согнутых под углом лент». Таким образом, всюду в старом кроются зародыши нового.



Рис. 539. Плястра надгробного памятника Гатериев.
По Викгоффу

Как греческое искусство, прекрасное порождение северной страны чудес, проникло вместе с Александром Великим в жаркие страны Индостана, так эллинистическо-римское искусство последовало за императорскими легионами в самые отдаленные провинции, куда только не заносились римские орлы. При этом римская архитектура держалась границ собственно империи, и всюду на ее границах, как мы уже видели на достаточном числе примеров, слегка подчинялась

влиянию соседних искусств. На Дальнем Востоке она отчасти приняла характер восточной пышности, на жарких южных границах империи оживлялась веянием свободных африканских степей. Произведения римского зодчества на Рейне, на Мозеле и во Франции отражали в себе галльскую и германскую силу и суровость. В своем месте мы проследим, как под эллинистическо-римским влиянием все прочие отрасли искусства развились у северных варваров и обратились в римское провинциальное искусство, как все эллинистическо-римское искусство пустило корни далеко за пределы восточных границ империи среди парфян, сасанидов и индоскифов и дало новые, чужеземные корни, распространив свое влияние даже на Индию и Китай. Ни в одной из частей Старого Света «наследие античности» не исчезло окончательно, но приобщиться к этому наследию были призваны прежде всех народы Европы; даже в самую темную пору средних веков их связь с этим наследием не изгладилась вполне. То, что греки открыли и прочувствовали в области искусства, пока сохраняли свою национальность, то, что само собой приспособилось к новым потребностям жизни во времена их интернациональности, все то, что вслед за ними римляне пережили в этом отношении и разнесли со своими легионами по целому миру, – все это продолжало громко и явственно звучать среди моря чужестранных тонов, оглашавших столетия, следовавшие за переселением народов, и затем, когда настала для того пора, все это снова прорвалось наружу со стихийной силой, во всей мощи света, истины и красоты, снова на многие столетия получило руководящую роль в искусстве человечества.

По прошествии готических средних веков, которые, быть может, не ведая и не желая того, выказывали наибольшее отчуждение от антиков, но были тем не менее

одушевлены самостоятельным великим чувством стиля, лишь в новейшие времена наблюдаются отдельные попытки, и притом попытки впервые вполне сознательные, совершенно освободиться из-под влияния классических традиций; но время покажет, в какой степени стойко это движение и обладает ли оно силой для создания форм, которые могли бы помериться своей оригинальной художественностью, жизненностью и естественным чувством стиля с тем, что создано греками и римлянами.

Книга пятая

Языческое искусство севера Европы и западной Азии

I. Искусство к северу от Альп: от Гальштатской культуры и до времени венедов

1. Искусство гальштатской и латенской культуры

Начиная говорить о доисторическом искусстве севера Европы, мы должны от обзора высоких, свободных и зрелых созданий искусства вернуться еще раз к рассмотрению произведений гораздо менее совершенных и примитивных. Классическое место *первой железной эпохи* к северу от Альп – гальштатский могильник в Юго-Западной Австрии, раскопанный в 1850-х гг. и описанный Фр. фон Сакеном. Для обозначения всей культуры первой железной эпохи Центральной Европы вошел в употребление термин «гальштатская эпоха», или, вернее, «гальштатская культура». Позднейшая в сравнении с ней бронзовая эпоха севера в большей своей части продолжалась параллельно с более древней гальштатской культурой. Железо, принесшее с собой язык форм ранее созревшего юга, уже распространилось в восточных альпийских странах в то время, как собственно север Европы еще обходился без этого металла. Тогда как в древнейшую гальштатскую эпоху (700–500 гг. до н. э.) южное влияние шло, по-видимому, скорее с Балканского, чем с Апеннинского полуострова, позднейшая гальштатская культура (500–300 гг. до н. э.) находилась в зависимости от современного ей и более древнего итальянского искусства. Гёрнес называл это влияние искусства Италии на более юную гальштатскую культуру «первым мировым действием итальянского искусства». Различают два пояса гальштатской культуры – южный и северный. Юж-

ный пояс, в котором ее носителями считаются иллирийские племена, родственные венедам Верхней Италии, охватывает собой пространство от Адриатического моря до Средней Штирии; северный, в котором культуру распространяли, как предполагают, кельтские племена, простирается до Дуная, охватывает Богемию и Силезию, идет вверх по Дунаю на запад, за истоки этой реки и даже за Рейн.

В отношении некоторых художественных изделий, найденных при гальштатских раскопках, существует разногласие: исполнены ли они в восточных альпийских местах Австрии по южным образцам или же привезены в готовом виде с юга. Еще А.-Б. Мейер указывал на то, что описанная им и находящаяся в Линцском музее серповидная застежка (фибула) с великолепными длинными подвесками явилась на свет вдали от Гальштата; Гёрнес и другие исследователи считали несомненным, что знаменитый, находящийся в Венском придворном музее железный кинжал из Гальштата с бронзовой рукояткой, оканчивающейся кольцом, составленным из птичьих шеек и усеянным геометрическими фигурками нагих мужчин, занесен на север с итальянского юга; точно так же часто цитируемую, принадлежащую грацкой коллекции бляху из Штретвега, украшенную рельефным изображением принесения оленя в жертву, с очень тощими, грубыми по формам фигурами животных и людей, большинство исследователей приписывали уже знакомому нам циклу произведений итальянского искусства. Но если южные гальштатцы были, так же как и вены, иллирийского племени, то нет основания предполагать, чтобы изготовление ситул (древних бронзовых сосудов в форме ведра), которыми лучше всего характеризуется гальштатская культура, было известно одним лишь венедам; и действительно, найденные в гальштатском могильнике

изображения из листовой бронзы отличаются от найденных в Италии особым, сильно варварским характером. Поэтому мы, вместе с В. Гурлиттом и другими, думаем, что ситулы и поясные бляхи этого рода изготовлялись и в альпийских странах под непосредственным греко-восточным влиянием. Выше было уже упомянуто о крышке бронзового сосуда из Гальштата. На ситуле из Куффарна, в Нижней Австрии, хранящейся в Венском придворном музее, мы видим полосу изображений, идущую только по ее верхнему краю. В ней изображены состязание в беге, происходящее в присутствии судей, кулачный бой на приз (шлем) и пиршество. Движения чрезвычайно оживленные, но формы, при всей своей отчетливости, во многих местах неуклюжи. С первого взгляда ясно, что это искусство не развившееся самостоятельно, а заимствовано и даже успело «одичать».

Ситула из Ватша (рис. 540), Лайбахский музей, впервые описанная Гохштеттером, украшена тремя полосами изображений, расположенными одна над другой: нижняя представляет фриз, где изображен лев, пожирающий мясо, и семь каменных козлов с завитыми стеблями растений во рту; средняя – кулачный бой и пиршество, верхняя – людей, едущих в колесницах и верхом, и лошадей, вводимых в поводу. Мужские головы с большими вздернутыми вверх носами и круглыми глазами имеют совершенно северный варварский характер.



Рис. 540. Ситула из Ватша (в развернутом виде). По Ранке

Из *поясных блях* этого стиля наиболее известна бляха из Ватша. Изображенная на ней битва двух всадников считается единственной в своем роде среди всех изображений, встречающихся на иллирийских бронзовых бляхах. Резкий контраст движения сражающихся и спокойствия коней, на которых они сидят, свидетельствует о неумелости и несамостоятельности исполнившего ее мастера. На одной поясной бляхе из Магдалененберга, близ С.-Марейна, хранящейся в Лайбахском музее, находится плетенка, заимствованная из восточной орнаментики; на другой изображены фантастические крылатые существа с головами животных и человека, также восточные по происхождению. Исполнены ли все эти работы на юге от Альп или же некоторые из них принадлежат самой альпийской стране, их происхождение от архаического восточнореческого искусства ясно сказывается на всех находящихся на них изображениях, а потому Гёрнес был прав, определяя их

отношение к искусству, бывшему их родоначальником, словами «заимствование», «переделка», «шаг назад».



Рис. 541. Языческое искусство севера Европы: от гальштатской культуры до эпохи викингов. По Гёрнесу (а), Кёбке (с), Софусу Мюллеру (и-м, о-р, т), Ранке (а-в), Рейнаху (е-з), Шназе (н), Эндзету (г)

В нашу задачу не входит труд проследить множественные видоизменения *гальштатских фибул* (рис. 541, *a-b*) – с их древнейших форм, в виде очков и полукруга, во всех дальнейших их переходах в формы сердец и самострелов до латенских фибул – или сравнивать бронзовое и железное оружие гальштатской культуры в отношении его форм и орнаментации с современным ему северным оружием бронзового века. Равным образом мы не можем пуститься в подробное исследование развития найденных в могилах гальштатской культуры небольших бронзовых и глиняных фигур животных и людей. Неуклюжие бронзовые или глиняные статуэтки – иногда более и менее геометризованные, иногда исполненные более натуралистично, среди которых наиболее типичны быки с кривыми рогами, лошади с тонкими шеями и прямыми ногами, птицы с широким клювом и человеческие фигуры, за исключением всадников, встречающиеся довольно редко, – не открывают для нас ничего такого, чего не находили бы мы в доисторические времена Греции и Италии; с рукоятками же в виде головы птицы или лошади, встречающимися в бронзовой утвари гальштатской культуры, мы уже познакомились, когда рассматривали современный ей северный бронзовый век (рис. 28). Очень характерны быки на гальштатском бронзовом чане, в Венском придворном музее (рис. 542), и бронзовые сосуды в виде птиц из Венгрии, в той же коллекции; не менее характерны бронзовые подвески с лошадиными головами из Иезерина, в музее Сараева в Боснии.

Своеобразие форм гальштатской культуры мы находим преимущественно в *глиняной пластике*. Мы уже говорили об урнах в виде жилищ и лицевидных, не встречающихся собственно в области распространения гальштатской культуры и по большей части относящихся к более ранней эпохе. Но древнейшей гальштатской

культуре принадлежат замечательные глиняные изделия, происходящие из Эденбурга, в Венгрии.



Рис. 542. Бронзовый чан гальштатской культуры. По Гёрнесу

Некоторые большие черные урны Венского придворного музея украшены грубыми треугольными узорами, нацарапанными до обжигания; на горлышке этот узор переходит в довольно отчетливо различимые, хотя и вполне геометризированные человеческие фигуры в парадной одежде (рис. 543). Голова у них иногда совсем не намечена, иногда изображена в виде кружка или четырехугольника, сидящего на длинной шее. Здесь ничто не напоминает диллонский стиль, но фигуры не менее схематичны и геометризированы, чем в нем. Из Эденбурга происходят также любопытные по своим формам символические «изображения луны» — стоящие на ногах глиняные серпы с вертикально загнутыми рогами, на тронах, переходящие в обращенные друг к другу протомы быков и баранов.

Замечательны также пластические глиняные изделия, найденные в одном кургане близ Гемейнледенбарна, в Нижней Австрии, — многочисленные фигуры животных или людей и урны, хранящиеся в Венском придворном музее.



Рис. 543. Урна гальштатской культуры из Гемейнледенбарна.
По Гёрнесу

По верхнему краю одной из урн рассажены фигуры птиц, а на поверхности сосуда, там, где он начинает сужаться, были, как полагает Сцомбати, прикреплены пластические изображения всадников и стоящие бесформенные человеческие фигуры. Другие урны имеют сбоку ручки в виде дужек, оканчивающихся бычьими головами.

Наконец, некоторые особенности представляет нам *полихромная глиняная пластика* гальштатской эпохи. В собственно австрийской гальштатской области произведения такой пластики встречаются редко. Но из Виса, в Штирии, происходит, например, обломок урны, украшенной по желтому фону красными меандрами. Полихромные сосуды чаще попадаются в северной и западной областях гальштатской культуры. Сосуды, окрашенные красной и черной графитной красками с белой выкладкой в углубленных орнаментах богатой геометрической формы, встречаются нередко в Верхней Баварии, где их исследовал Ноак, а также в Бадене; подобные горшки попадают и в Силезии. В этом

можно убедиться в музеях Карлсруэ и Бреславля. Еще Л. Линденшмит признавал эту полихромную гальштатскую керамику германской, и возражения против его мнения кажутся нам не вполне убедительными.

При взгляде на гальштатскую *орнаменттику* оказывается невозможным признать за ней характер единства. Повсюду мы видим в ней различия, зависящие от местности и времени; на каждом шагу туземные украшения соединяются с занесенными извне. Животная орнаментика играет большую роль в изделиях, она может быть в виде пластических голов птиц, лошадей и быков. В некоторых местах в плоском орнаменте господствует чисто геометрическая форма, но в виде узоров и линий большего, чем прежде, размера. Очень часто, как и в бронзовом веке на севере, украшения в виде горбов и бородавок вытесняют геометрические формы. К прямым линиям везде присоединяются округленные, скрученные, согнутые в дугу; везде встречаются висячие полукруги и полосы волнообразных линий, далеко не соответствующие понятию о геометрическом стиле. Если считать некоторые формы, как, например, ряды соединенных между собой спиралей, наследием микенской орнаментики, то возникает вопрос: почему в гальштатской орнаментике не оказывается в таком случае других существеннейших черт микенского искусства? Однако в некоторых формах этой орнаментики нельзя с уверенностью отрицать сильного влияния восточного искусства, особенно древнегреческого той поры, в которую оно имело восточный характер; но лишь изредка удается ясно отличить, что именно проникло сюда прямым путем с юго-востока и что занесено окольными путями через юг и юго-запад. Можно только подметить всюду вместе с тонкостью листовой бронзы, из которой изготовлена утварь, некоторое стремление к живой, полной, сильной игре линий и

старание приспособить формы, заимствованные извне, к местным потребностям и вкусу.

Параллельно гальштатской культуре идет *культура* первой железной эпохи в *местностях по другую сторону Черного моря*, берега которого, подобно берегам Средней Италии и Сицилии, были очень рано заселены греками. Здесь из смеси греческих и скифских элементов развивалась собственная культура с довольно сходными между собой древностями, распространявшаяся от южнорусских степей до Алтая и Енисея. На востоке от Волги ей предшествовала так называемая сибирская бронзовая эпоха, от которой сохранились головы и фигуры животных, как, например, птиц, каменного козла, медведя, являющиеся иногда поодиночке, иногда парами на рукоятках ножей и кинжалов, а также надгробные камни в виде грубой человеческой фигуры. Затем в первую железную эпоху развилось, особенно в кавказской местности, искусство, выступившее в ярком блеске из гробничного мрака благодаря исследованиям могильников Кобани и Калакента, произведенным Вирховым. Это кавказское искусство в отношении техники прежде всего искусство, пользующееся металлами, из которых главным остается также бронза; что касается его содержания, то оно воспроизводило животные формы, черпая их из местной кавказской фауны, подобно тому как сибирское бронзовое искусство брало формы из фауны Сибири. В могилах *Кобани* и других мест найдено множество литых бронзовых фигур животных. По-видимому, они были отливаемы отчасти ради них самих и потом уже стали употребляться как всяческие уборы, отчасти же служили украшениями утвари, оружия, предметов роскоши, поясных пряжек. Кроме вполне пластических фигур животных встречаются рисунки животных, гравированные на бронзовых бляхах, преимущественно опять-таки поясных; прочая

линейная орнаментация составлена из различных элементов несколько иначе, чем в гальштатских произведениях. Особенность этих кавказских бронзовых блях — синий, красный и зеленоватый сплавы, которыми заполнены углубленные места орнамента.

Очень интересны бронзовые пояса из закавказских могил. Наиболее богатую добычу этого рода памятников искусства доставили калакентские могилы. В гравированных рисунках на этих поясных бляхах человеческие фигуры, которые Вирхов считал изображениями, охотников, встречаются редко среди быков, оленей, лошадей, каменных баранов, наряду с которыми являются в весьма странных сочетаниях фантастические животные (рис. 544).



Рис. 544. Поясная бляха, найденная в одной из могил Кобани.
По Вирхову

По Вирхову, это искусство самобытное, кавказское, сложившееся под влиянием Востока, а не Юго-Востока, то есть не Ассирии. Гёрнес видел в нем на каждом шагу варварское подражание микенским образцам. Так ли это, неизвестно; но, во всяком случае, можно утверждать, что в видоизменении художественного стиля первой железной эпохи в кавказских странах влияние Юга не играло никакой роли.

Это влияние ясно сказывается в *феттерсфельдских золотых находках*, к числу которых принадлежат роскошно орнаментированные животными мотивами золотые бляхи, хранящиеся в берлинском Антикварнуме. Они были найдены в Лаузице и представляют собой разрозненные остатки скифско-раннегреческого искусства колоний по берегам Черного моря. Другие писатели считали их скифско-готскими произведениями времени переселения народов; но украшения, состоящие в рядах животных и изображений борьбы между животными, указывают на их связь с кавказскими поясными бляхами. Они принадлежат, вероятно, еще VI столетию до н. э. Трудно отвести им надлежащее место в общем ходе исторического развития, как трудно вообще определять время происхождения почти всех южнорусских и сибирских древностей. Русский археолог Кондаков относил древнейшие из вещей, найденных в Кобани, только к первым столетиям нашей эры, но мнение этого ученого может быть оспариваемо; однако он, несомненно, прав, признавая произведениями эпохи переселения народов позднейшие изделия, хранящиеся в Сибирском отделении С.-Петербургского Эрмитажа, удивительные бляхи пробивной работы с грубыми рельефными фигурами фантастических животных. Только будущее прольет свет на развитие и влияние языка художественных форм стран,

простирающихся от горных хребтов Азии в глубину Европейской России.

В *североевропейском и средневропейском искусстве*, следовавшем за гальштатской культурой, не всегда легко различить друг от друга элементы галльские, германские, скифские и славянские.

Племенные особенности в художественных работах этого цикла отражались гораздо менее заметно, чем общность условий жизни. О языческом северном зодчестве этого периода времени не может быть речи уже потому, что в валах и стенах, уцелевших от городов и укреплений, нет ничего художественного, а собственно строения, которые тогда почти везде были деревянными, совсем не сохранились. От крупной скульптуры, в которой религия галлов и германцев несколько не нуждалась, дошли до нас только обломки. Живописи в собственном смысле слова это языческое искусство не знало. Оно производило преимущественно предметы так называемого малого искусства – художественной ремесленности и орнаментики.

За гальштатской культурой, доходящей до 300 г. до н. э., последовала в Европе *латенская*, которая в 100 г. н. э. уступила свое место римскому провинциальному искусству. Это последнее господствовало с 100 до 350 г. н. э. То, что явилось между 350 и 500 гг. н. э., принято называть *искусством времени переселения народов*; произведения же, созданные между 500 и 750 гг. н. э., принято относить во Франции и Германии к искусству эпохи Меровингов, в Скандинавии – к искусству позднейшей железной эпохи, за которым следовали в языческие времена на севере искусство викингов, на востоке Европы – искусство языческой Венгрии и искусство венедов. Эпоха викингов и венедов оканчивается лишь в XI в. н. э. Конец этой художественной ступени наступает с введением христианства, что, однако, происхо-

дит в разные времена, отдаленные одно от другого целыми столетиями.

Искусство *латенской культуры* примыкает непосредственно к позднейшей гальштатской. Латен – местность, по которой со времени исследований Ф. Келлера и Ф. Гросса названа эта ступень культуры, так как здесь найдены первые, и притом образцовые, ее памятники, представляет собой отмель на Невшатальском озере, близ деревни Марен. Основателями и первоначальными носителями латенской культуры были кельты, галлы в Швейцарии, во Франции и на Верхнем Рейне. Но культура эта, обойдя большой дугой собственно гальштатскую область, отвоевала себе германский Север, Англию, крайний Восток Европы и Верхнюю Италию, откуда исходили, по крайней мере, некоторые из ее проявлений. На западе Центральной Европы она подготовила почву для римского провинциального искусства, а в других местах – для искусства германской эпохи переселения народов. В искусстве латенской культуры так же мало самобытности и единства, как и в гальштатской; возникнув главным образом из смеси южных и восточных элементов, переработанных в местном духе, латенское искусство, вместе взятое, представляет, однако, больше единства, чем гальштатское.

В противоположность гальштатской культуре первой железной эпохи латенская возникла во времена вполне развитой железной эпохи. Но о ее искусстве можно говорить только с большими ограничениями. Галлы, жившие в городах, были практическим и в то же время воинственным народом. Железное оружие и орудия были главными их изделиями, которые они, как правило, не украшали, а если и были какие-то украшения, то очень скромные. Даже золотые и бронзовые изделия отличаются у них больше целесообразностью

основных форм, чем художественностью отделки. В этой отделке тонкие жестяные формы гальштатского искусства уступают место более полным, массивным, профилированным более сильно. Открытые бронзовые браслеты нередко имеют на концах пуговицы в виде шарика или чашечки (рис. 541, з). Фибула с головой животного в некоторых местностях принадлежит ранней латенской культуре. Развитая форма латенской фибулы характеризуется двойной головкой со спиральной пружиной и отогнутым гнездом для булавки. Бронзовые цепи оканчиваются иногда крючком в виде головы животного.

Настоящая *латенская орнаментика* уже не имеет строго геометрического характера, но и нигде не отличается натуралистичностью. Линии часто загибаются в одну сторону и образуют завитки вроде растительных стеблей. Рядом со спиральными линиями, которые все еще играют некоторую роль, появляется трикветрум, «трехкостие» (рис. 541, д). Закрученные концы становятся обычными, и вместе с тем кое-где появляются «рыбы пузыри» или подобия качающегося пламени – формы, воспринятые впоследствии готикой и получившие в ней дальнейшее развитие. Встречаются человеческие лица с оскаленными зубами. Фигуры животных извиваются в виде арабесок, и все их части – рога, ноги, хвосты, даже морды – оканчиваются завитками растительного характера, в которых иногда проглядывают раннеклассические образцы.

В отношении стремления присоединять живые существа к игре мертвых линий, которым отличалось языческое искусство Центральной и Северной Европы, любопытно развитие «антенных рукояток» мечей и кинжалов бронзовой эпохи в фигуры, приблизительно напоминающие человеческие (рис. 28); подобная руко-

ятка кинжала французского происхождения, хранящаяся в Сен-Жерменском музее, представлена на рис. 541, е.

В *металлической орнаментике* самостоятельное значение приобретают сквозные, открытые со всех сторон работы; в изделиях этого рода, как это можно видеть по бронзе III столетия до н. э., найденной в могилах Шампани, латенская орнаментика достигает полного развития. Иногда врезанным линиям орнамента сообщается цветной блеск при помощи «кровавого стеклянного сплава»; в бронзу вправлялись также кусочки кораллов и искусственные цветные пасты. Другого рода игрой красок отличались голубые и желтые стеклянные наручники и бусы из янтаря.



Рис. 545. Бронзовая статуэтка воина латенской культуры.

По Гёрнесу

Гончарное искусство не сделало успехов кроме того, что стало пользоваться вращающимся кругом. Монеты латенской культуры представляют собой подражание греческим, македонским и массалиотским. Вначале еще можно различать, по каким образцам они изготовлены, но потом они покрываются изображением завитков.

Среди латенских древностей встречается много небольших бронзовых и терракотовых фигурок животных. В их числе видное место занимает кабан, галльский «тотем», изображение которого появляется и на монетах, нет также недостатка и в человеческих фигурах. Небольшую бронзовую фигуру воина, происходящую из Идрии, на австрийском берегу, Гёрнес признал лучшим из произведений латенской пластики (рис. 545). Если не считать слишком большой головы, формы этой статуэтки, при всей архаичной скованности, довольно чисты и понятны.

Несмотря на всю смешанность элементов, из которых сложилось латенское искусство, оно все-таки имеет свое лицо, и роль, которую оно сыграло как посредствующее звено между формами классической древности и формами христианских средних веков дает ему право на известного рода значение во всемирной истории искусства. Но это значение приобретено им только потому, что оно умело перерабатывать все чужестранное, притекавшее к нему извне, в самобытном стиле, отнюдь не лишенном вкуса.

2. Языческое искусство севера Европы: от времени римского провинциального искусства до эпохи викингов и венедов

Благодаря римским завоеваниям эллинистическо-римское искусство приобрело такое влияние на древнегалльское и древнегерманское искусство, которые мы теперь будем рассматривать, что через смешение его с

ними возникло *римское провинциальное искусство*. Зодчество этого направления продолжало, однако, держаться еще всецело на почве римского мирового искусства, а живопись представляла собой лишь искаженный отпрыск эллинистическо-римской живописи. Поприщем римского провинциального искусства, имевшего вообще на Рейне римский характер, а в самой Галлии большую самостоятельность, были *скульптура* и *малое искусство*.

Греко-римские художественные произведения попадали в область распространения латенского искусства массами; кроме того, в ней поселялись римские художники и ремесленники. Вскоре стали являться, в Галлии чаще, нежели в Германии, местные уроженцы, готовые обучаться искусству завоевателей. Произведения римского малого искусства проникали путем торговых сношений даже за пределы империи, вследствие чего отдельные экземпляры римских бронз встречались далеко на севере и юге. Но собственно галльско-римское и германо-римское провинциальное искусство держалось в пределах империи, то есть в Германии, кроме Рейна, по эту сторону «*limes*», устроенного римскими завоевателями вала, имевшего 550 километров в длину и отделявшего провинцию Рецию и Верхнюю Германию от свободной Северной Германии.

Как уже было замечено выше, в римском провинциальном искусстве местностей, входящих теперь в состав Германии и Франции, особенной любовью пользовалось служение Мифре. *Идеалистическое* стремление этого искусства, конечно, было вообще еще гораздо менее значительно, чем стремление одновременного с ним искусства на берегах Тибра. Примеры того, как испорченный эллинистическо-римский язык форм употреблялся для выражения мифологических представлений галлов или германцев, не составляют редкости, но поучительны скорее для истории культуры, чем для

истории искусства. Так, например, мы находим общий римский характер при галльских подробностях в неприветливом большом лилльбонском Аполлоне Луврского музея и в многочисленных бронзовых статуэтках богов, изучать которые можно в музеях Бордо и Булони. Еще более чужестранный характер имеют такие произведения, как, например, вылепленная из белой глины архаически окоченелая, но, несмотря на это, разукрашенная галло-римская Венера, находящаяся в музее С.-Жермен-ан-Ле, или фигура галло-римского бога, сидящего, подобно Будде, с поджатыми под себя ногами. Рейнах, предполагая, что оба эти типа занесены в Галлию прямо из эллинистического Египта, считает вторую из означенных фигур, принадлежащую также С.-Жерменскому музею, египтизированным Меркурием (рис. 541, з).

Галло-римское и германо-римское провинциальное искусство является перед нами более свежим в своих реалистических произведениях. Галло-римские фигуры животных, каковы, например, бронзы музеев Лиона и С.-Жермен-ан-Ле, отличаются некоторого рода оригинальностью. Но реалистические рельефные изображения на надгробных памятниках, при всей умелости своего исполнения, все-таки свидетельствуют только о большой разнице между произведениями провинции и столичными художественными работами. В Германии как на сильные в своем роде произведения можно указать на рельефы памятника Секундинов в Игеле, близ Трира, на рельефы неймагенских памятников в Трирском музее (прощание, возвращение с охоты, сцена учения, принесение дани), при всей своей грубости отличающиеся живостью замысла, и на рельефы надгробного камня корабельщика Блусса в Майнцском музее, изображающие на лицевой стороне самого покойника с его семьей, а на задней – его судно. В конце

поры римского провинциального ваяния появляются такие грубые фигуры, как «Милосердие» Компьеньского музея, напоминающие собой древнеионийские сидячие статуи Дидимэона, близ Милета (рис. 271), или как галльский воин музея Кальве в Авиньоне, изображенный в одежде IV в. н. э.

Впрочем, римское провинциальное искусство, оттеснив в первые столетия нашего летосчисления латенское искусство, господствовавшее перед тем на севере, не могло никогда уничтожить его совершенно. В произведениях мало искусства с особенной ясностью видно, как римское и латенское направления проникают одно в другое, прилаживаются друг к другу. Так, например, римская провинциальная дугообразная фибула, в которой дужка по большей части составляла с иглодержателем один кусок, очевидно, произошла от дугообразной фибулы латенского времени, а так называемую западноевропейскую варварскую эмаль, при которой места для стекловидного сплава выдалбливались в бронзе (выемчатая эмаль), но не обводились по краям проволокой (перегородчатая эмаль), можно проследить до самой гальштатской культуры.

Чем дальше идти к северу, тем прозрачнее становится покров эллинистическо-римской культуры, облекавший собой латенскую область. Особенно любопытно влияние римских художественно-промышленных изделий, проникавших за северные границы империи, на художественное производство свободных германских стран, которые римляне никогда не занимали. Пометка мастера Публия Ципа Полиба встречается, например, на бронзовых сосудах как найденных в Помпее, так и открытых в Ютландии, на Фальстере, в Венгрии и Англии.

Пока процветала Римская империя, означенное влияние, как доказал Софус Мюллер, было столь

сильно, что мы имеем право говорить о *германо-римской орнаментике* рассматриваемого времени, продолжавшей существовать еще долго в пору переселения народов, но постепенно разрабатывавшей чисто германские элементы, которые содержались в ней вместе с римскими. Ютландские глиняные сосуды первых времен империи, хранящиеся в Копенгагенском музее, отличаются чистотой форм и не столько роскошной, сколько хорошей и ясной орнаментацией. Широкие полосы, наполненные параллельными линиями и поперечными штрихами, то идут по сосуду в горизонтальном или вертикальном направлении, то образуют на нем нечто своеобразное, вроде меандра, редко кружки. Иногда являются снова все древние элементы орнамента. Но замечательно то, что за крайне немногими исключениями и кроме отдельных случаев прямого подражания простым мотивам римский растительный орнамент северными богатырями совсем не усваивается. Подобно тому как растительный орнамент везде следовал лишь за геометрическим и животным, так и здесь племена, еще не созревшие для этого, не усваивают растительного орнамента, хотя в его образцах у них не было недостатка, и это единственно потому, что он еще был для них непонятен. Животный же орнамент в германо-римском искусстве севера, с одной стороны, приближается к эллинистическо-римским формам, как это видно, например, на фризе с четвероногими животными, украшающем собой один серебряный кубок Копенгагенского музея, и на фризе варварского характера, представляющем морских коней и козлов, в Кильском музее, и с другой – выделяет из себя зачатки новой животной орнаментации, являющиеся повсюду, где только возможно, – в углах полей, на остриях, оконечностях. Таким образом, мы совершенно неожиданно находим головы животных на пу-

говицах перевязей мечей, на рукоятках, набалдашниках, причем, как указывал Софус Мюллер, эти головы не скопированы с натуры, а порождены фантазией, находящей в любой форме сходство с головой животного и затем уже подчеркивающей это сходство через обозначение в надлежащем месте сначала глаз, а потом и всей морды. Такие головы имеют тип то птичьей головы, то головы четвероногого. Для примера можно указать на оконечность рукоятки меча и на оправу ножен меча в Копенгагенском музее. Трудно допустить, чтобы эта животная орнаментика, как думал Софус Мюллер, не имела ничего общего ни с кончиками ножей северного бронзового искусства, имеющими форму животных, ни с подобными формами гальштатского искусства, но представляла собой совершенно новый мотив, выросший на севере в позднейшие века эпохи империи. Во всяком случае, при рассмотрении этого вопроса нельзя не принимать в расчет наклонности к таким формам в латенскую эпоху; во всяком случае, эти новые или возродившиеся формы повели к подавлению германоримского характера украшений, последовавшему в эпоху переселения народов и вполне совершившемуся к началу времени Меровингов.

О том, до какой степени долго держались в варварском искусстве отголоски классических художественных форм, можно судить, например, по найденному в 1891 г. при раскопках близ Гундеструпа, в Ютландии, и находящемуся в Копенгагенском музее серебряному котлу, обильно украшенному рельефными изображениями, содержание которых осталось неразгаданным. Несмотря на то что он найден на севере, судя по некоторым из его украшений, например по фигуре бога, сидящего с поджатыми под себя ногами, можно признать его галльским произведением конца эпохи переселения народов; другие особенности этого котла дают

повод искать его родину на берегах Черного моря. Как бы то ни было, изображение человека, борющегося со львом, — почти точная, хотя и варварская копия классического рельефа, изображающего борьбу Геракла со львом — произведения, поступившего из Сабуровского собрания в Берлинский музей.

Памятники вроде вышеупомянутого гундеструпского котла имеют некоторое сходство с изделиями золотых дел мастеров *времени переселения народов*, найденными преимущественно в Венгрии и в еще более отдаленных восточных местностях. Из таких изделий прежде всего надо упомянуть о замечательных золотых пластинах, отчасти таких, которые, вероятно, украшали собой конские сбруи. Они хранятся теперь в С.-Петербургском Эрмитаже, принадлежат к главным драгоценностям его сибирского отдела. Места, в которых они были найдены в Сибири, с точностью неизвестны. С ними можно познакомиться по большому сочинению о южнорусском искусстве, изданному г. Кондаковым, гр. Толстым и Рейнахом. Иногда они имеют четырехугольную рамку, иногда их края образует сам контур изображения, но все они представляют, в грубой сквозной работе, характерно искаженных, отчасти фантастических животных в борьбе между собой или с людьми, которые вступают с ними в бой, сидя на коне или взобравшись на деревья. В общем виде этих изображений, не исключая ландшафтных аксессуаров, отражается влияние позднейшего греческого искусства, своеобразно и умышленно искаженного в духе варваров. Но золотые работы вроде, например, хищной птицы, в когтях которой корчится баран, по накладке на них цветной стеклянной эмали приближаются к драгоценностям того же времени, найденным в Европе. Богатство европейских царских сокровищниц времени переселения народов отразилось в некоторых из этих

«кладов», дающих нам представление о блеске сокровища Нибелунгов. После того как Поль Клеман в своем обстоятельном труде присоединился к результатам изысканий Жозефа Гампеля относительно золотых вещей, найденных в Наги-Сцент-Миклосе, исходным пунктом этого искусства стали считать скифо-греческие города на северном берегу Черного моря, на которые, по нашему мнению, указывают и старейшие феттерсфельдские золотые находки. Но носителями этого искусства признают германских готов, и в смешанном стиле его произведений пытаются различить элементы эллинистическо-римские, восточные (сасанидские) и местные. Роскошно украшенная благородными камнями диадема, найденная на Дону и хранящаяся в скифской коллекции Эрмитажа, украшена спереди женским бюстом, вырезанным из халцедона, а на верхнем краю пластическими фигурами лосей и кавказских каменных баранов. На рельефе серебряной чаши, принадлежавшей гр. Строганову из С.-Петербурга, изображена пирующая чета готских новобранцев. В кладе Петроссы (Петреозы, Петроассы), остатки которого составляют одно из украшений Бухарестского музея, вместе с блюдом позднего римского происхождения найдена восьмиугольная чаша с ушками в виде пантер и с богатым украшением из плоскошлифованных полублагородных камней, расположенных, по выражению Юлиуса Лессинга, «в виде простого узора в сети из ячеек с металлическими вертикальными краями». В кладе Наги-Сцент-Миклоса, в Венском придворном музее, заключается великолепный сосуд с варварски исполненным изображением всадника в кольчуге, которого одни признают сасанидским, а другие, что вернее, готским. Чаша из того же клада, имеющая неуклюжую ручку в виде головы животного, напоминающую художественные приемы

первобытных народов, украшена классически изящной каймой из пальметт. На других предметах наги-сцентмиклосского клада видны остатки ячеек, в которых были вставлены ошлифованные гранаты или находилась цветная стекловидная масса. Многочисленные золотые изделия, отрытые на Платтенском озере и в других местах Венгрии и составляющие теперь гордость Будапештского национального музея, по большей части украшены также ячеистой глазурью (*verroterie cloisonnée*), резко отличающейся от настоящей эмали. На все эти произведения, переносящие нас из III в. н. э. в V в., во многих отношениях и особенно ввиду этих украшений из цветных камней или стекла, нужно смотреть как на предшественников несколько более поздних вестготских, лангобардских, бургундских, франкских и алеманнских изделий, из числа которых здесь подлежат нашему рассмотрению как изделия несомненно дохристианского происхождения, только найденные в могилах Западной Германии, Бельгии и Франции, ибо только эти предметы украшений принято относить ко времени Меровингов, хотя они относятся к несколько более древней поре.

В исследовании *искусства Меровингов*, к которому, в широком смысле слова, присоединяются современное ему искусство англосаксонское, ирландское и скандинавское, участвовали такие ученые, как Ф. де Ластейри, С. Рейнах, Л. Линденшмит, И. Ноак, К. Лампрехт и П. Клеман. Но о некоторых главных явлениях в этой художественной области, как, например, обо всем лангобардском искусстве, мы будем говорить ниже, так как они носят на себе несомненный отпечаток христианства. Здесь мы должны ограничиться указанием на одни языческие основные черты орнаментики этой ступени развития.

Гробница короля Хильдерика I, умершего в 481 г., открытая в Дорнике, древней резиденции Меровингов, имеет языческий характер. То, что было в ней найдено, отчасти рассеялось, отчасти хранится в Луврском музее. Близко подходят к этим вещам произведения, найденные в Пуане, близ Арси-сюр-Об, в гробнице, как предполагают, вестготского короля Теодорика I, павшего в 451 г. Но корона Теодолинды в ризнице Монцского собора и родственные между собой по стилю венцы из гваррацарского клада, находящиеся в музее Клуни в Париже и в Оружейном музее (Армерии) в Мадриде, относятся, очевидно, уже к христианскому времени. Они принадлежали, как доказывают надписи на них, готским королям Свинтиле (ум. в 631 г.) и Рecessвиту (ум. в 672 г.) и потому имеют перед другими памятниками этого рода то преимущество, что время их изготовления и место известны с точностью. В музее Сен-Жермен-ан-Ле и в других французских, а также в немецких коллекциях, есть много подобных предметов, происходящих из иных мест. Отличительную особенность их орнамента составляют встречающиеся золотые ячейки, заполненные цветными, преимущественно красными, полублагородными камнями или стекловидными пастами. Украшение в виде орла, в музее в Клуни, может служить ярким примером этого способа украшения на западе Европы, и для нас уже не подлежит ни малейшему сомнению, что родиной этого способа была Восточная Европа, если только не еще более отдаленные восточные страны. Некоторые данные указывают на то, что он сасанидского происхождения. Многочисленные застёжки одежды рассматриваемого времени, кругообразная задняя сторона которых покрыта такими же украшениями, быть может, даже привезены из восточных стран. По крайней мере, фибулы типичной рыбьей или птичьей формы, с такими же вставками камней или пасты, заимствовали

оттуда технику этого рода украшений, распространенную готами по всей Европе.

Несколько иной характер имеют собственно меровингские фибулы, у которых широкая верхняя часть, у головного конца, или четырехугольная, или округленная и усеянная по краям пуговками или дугообразными выемками, представляет просторное поле для орнаментации. Хотя некоторые из подобных застежек, как, например, пользующаяся известностью фибула из Нордендорфа, в Аугсбургском музее, и походят на фибулу из Кесцтели, в Будапештском национальном музее, вероятно, более древнюю, однако не подлежит сомнению, что большинство таких меровингских фибул и многочисленные другие предметы убранства, в орнаментации которых вставка камней и стекловидной пасты встречается реже, обычно бывает обильно украшено узорами другого рода, свойственными Западной и Северной Европе. В их числе появляется германская сильно запутанная плетенка. Без сомнения, простую, еще древнехалдейскую и позднеримскую ленточную плетенку, которую мы видим на вышеупомянутой фибуле из Кесцтели, можно считать первой ступенью перехода к густой, неправильной плетенке на меровингских уборах, в каждом отдельном случае различной и нередко заключающей в себе головы животных; но эта своеобразная орнаментация, в которой не сохранилось ни одного из элементов классической растительной орнаментики и из мотивов животного мира, свойственных восточной орнаментике времени переселения народов, выработалась, как и показывает область ее распространения, во всяком случае на германском севере; что эта выработка совершилась еще во времена язычества, доказывается тем, что означенная орнаментация встречается на предметах, найденных в языческих могилах Визенталя (в Филиппсбургском округе) в Бадене.

Эта германская *животная и ленточная орнаментика* времен переселения народов и эпохи Меровингов, с северными предшественниками которой мы уже ознакомились, требует от нас особого рассмотрения.

В меровингскую эпоху (500–750 гг.) германское и французское искусство особенно часто пускало в ход в орнаментике помимо возрождавшихся латенских мотивов ленточную плетенку, тогда как скандинавское, ирландское и в особенности англосаксонское искусство, напротив того, отдавали предпочтение животным элементам. Многорядное плетение из лент, из которого нередко выступают головы или ноги животных, насколько можно судить по найденным отдельным предметам, из которых, например, заслуживают внимания кроме вышеупомянутой венгерской фибулы из Кесцтели находящаяся в Майнцском музее оправа седла из Ингельхейма и металлическая пряжка из Урсини, в Бернском музее, произошло из простой, истари известной ленточной плетенки, но получило дальнейшее развитие под влиянием разнообразных пшнуровок одежды рассматриваемого времени. Родственные этому орнаменту резные украшения деревянных пластинок из алеманнских гробниц Лупфена, в швабском Шварцвальде, находящихся в Штутгартском музее древностей, указывают на участие в развитии мотива плетенки резьбы по дереву, несомненно игравшей известную роль и в архитектуре времен Меровингов, деревянные произведения которой погибли бесследно. Орнаментика резьбы по дереву была перенесена на изделия из металлов.

В Германии, Швейцарии и Франции образцы этой орнаментики находили главным образом в могилах; на скандинавском же севере, за исключением позднейших могил на острове Борнхольм, они сохранились преимущественно в торфяных болотах как части некогда зарытых или затонувших сокровищ.

Прежде всего рассмотрим древности этого рода, найденные в алеманнских, франкских и бургундских могилах. Предметы украшения (рис. 546), добытые из языческих могил в Визентале и хранящиеся в музее Карлсруэ, представляют уже вполне развитый германский стиль ленточного плетения с впутанными в него животными. Головы животных, переходящие в ленточные петли, имеют по большей части неопределенные формы, хотя и видно, что это головы четвероногих или птиц; только в позднейшую, христианскую пору данной эпохи снова появляются, как классические припоминания, львы, грифы и крылатые кони, остающиеся чуждыми скандинавскому и англосаксонскому искусству. Змеи встречаются редко. Во всяком случае, если на ленточную петлю с условной головой животного смотрели как на змею, то это было недоразумением. Полные фигуры животных на могильных находках этой группы попадаются реже, чем отдельные части животных.



Рис. 546. Визентальские металлические пластинки времени Мерovingов. По Линденшмитту

Но такие части одни или образующие фигуры при помощи ленточного сплетения встречаются здесь реже, чем в англосаксонской и скандинавской орнаментике той же эпохи. Человеческие головы или тела в языческом германо-французском искусстве эпохи Меровингов отличаются грубостью и неумелостью рисунка. В голове на перстне с печатью Хильдерика нет и следа классических традиций. Всадник на бронзовом перстне из Оберольма, в Майнцском музее, отчасти напоминает формы древнейшего эллинского дипилонского стиля (рис. 259). В Германии предметами украшений меровингской эпохи особенно богаты Майнцкий, Висбаденский, Зигмарингенский, Штутгартский и Мюнхенский музеи.

Англосаксонская орнаментика этого рода, в оценке которой мы сходимся с Акерманом и Софусом Мюллером, несмотря на внутреннее родство свое с западногерманской, представляет некоторого рода противоположность ей. Англосаксонские животные мотивы сводятся также к немногим типам; главные из них — птичья голова с сильно искривленным клювом и голова четвероногого с глазами и ноздрями в том виде, в каком она представляется, если смотреть на нее сверху; затем в числе фигур целых животных важную роль играют птицы с кривыми когтями, небольшими крыльями и коротким хвостом, и четвероногое с вывернутой вперед передней лапой и с задней, находящейся или под брюхом или на спине. Эти изображения вырезались на бронзовых пластинках вглубь, причем внутренние линии проводились так неумело, что отдельные части фигуры представляются как бы приложенными друг к другу без всякой связи. Следствием этого было то, что англосаксонская орнаментика рассматриваемого времени расчленяла фигуры животных на отдельные куски еще чаще, чем германо-французская, и

произвольно изображала эти куски то отдельно, то соединяя их между собой. Вытянутые в нитку фигуры животных встречаются иногда в произведениях золотых дел мастеров, а отсюда именно происходят характерные для англосаксонского искусства фигуры вытянутых в ленту четвероногих неведомой породы. Софус Мюллер, определяя особенности этого искусства, говорил: «Расчленение и отбрасывание членов, составление и переделка – вот те факторы, которыми пользовалась англосаксонская орнаментика для того, чтобы до бесконечности разнообразить свои немногие мотивы; при этом собственно нового не было создано ничего».

Ирландское искусство имеет совершенно иной облик. Рукописи, которые были изготавливаемы и украшаемы миниатюрами в ирландских монастырях, играют важную роль в истории христианской живописи раннего периода средних веков. О них мы будем говорить ниже, но считаем нужным теперь же заметить, что основные принципы ирландской орнаментики возникли еще в дохристианское время. Что на нее имела влияние германская орнаментика континента, это мы, вместе с Линденшмитом и Клеманом, считаем отнюдь не так невероятным, как полагают некоторые другие исследователи. Л. Фильсер настойчиво доказывал ее германское происхождение. Однако ее следует считать в некотором отношении особой ветвью одновременного с ней северо-западного европейского искусства, принесшей свои собственные национально-ирландские плоды.

Ирландская орнаментика характеризуется ленточной плетенкой, употребление которой в ней то усиливается, то ослабевает, причем в этот мотив нередко вносится масса органической жизни; в него привходят то самостоятельные формы стилизованных растений, то фигуры людей, превращающиеся в ленты. Но глав-

ным образом ирландская орнаментика пользуется фигурами животных, из числа которых и она в доброе старое время (600–800 гг.) брала лишь четвероногих неопределенной породы, вытягивая иногда их тела в виде ящериц, да какую-то длинноногую птицу с кривым клювом. Отличительный признак животных ирландской орнаментики – лента, исходящая в виде пучка из их затылка. К разделению тела животного на части и к соединению их снова в одно целое эта орнаментика совсем не прибегает. Но зато животные оригинально и фантастично вставляются одно в другое, держат одно другое в пасти или в клюве за лентовидные отростки и, заполняя собой четырехугольные пространства, как это мы видим, например, в сен-галленской миниатюре (рис. 541, *н*), соединяются в красивые геометризованные узоры, разыгранные на диагональном основании и не строго симметричные. Эти формы ирландской орнаментики отчасти напоминают собой произведения новомекленбургских первобытных племен (рис. 53).

На скандинавском севере, орнаментика которого за рассматриваемый промежуток времени была особенно основательно исследована Софусом Мюллером, ее развитие происходило с 500 до 800 гг. н. э. параллельно с развитием орнаментик германской и англосаксонской. «Роль орнамента играют животные, и с их фигурами обращаются, как с ним. Их растягивают и сгибают, удлиняют и укорачивают, искажают соответственно с требованиями пространства, которое они должны заполнять собой». Голова животного с удлиненной затылочной линией, длинная голова животного, как она представляется, если смотреть на нее сверху, с выпученными глазами и выступающими вперед ноздрями, круглая птичья голова с кривым клювом играют и здесь главную роль. Иногда две головы животных соединены одна с другой таким образом, что получается нечто

похожее на человеческую голову. Ленточное плетение, к которому припутываются подобные части животных, является на севере по большей части в виде вытянутого в ленту тела животного. Большая бронзовая фибула (рис. 541, *д*) Копенгагенского музея – прекрасный образец северной животной орнаментики.

В период между 800 и 1000 г., в так называемую *эпоху викингов*, скандинавский орнаментный стиль подвергся значительному изменению под влиянием сильного, проникшего в Скандинавию через Ирландию, течения, которое, быть может, следует считать обратным. Ближайшим следствием этого было появление смешанного стиля; но вскоре, приблизительно с 900 г., североирландский стиль отринул все характерные черты древнейшей северогерманской орнаментики, и в скандинавской орнаментике снова отразились все особенности ирландского, преимущественно позднейшего стиля. Голова и спина у орнаментных животных иногда даже выдаются плоским рельефом над пластинкой, на которой они помещены. Животные нередко изображаются вытянутыми и бегущими. Ирландский листовидный орнамент этой эпохи примешивается сюда в своеобразной переделке; человеческие фигуры играют здесь более видную роль, чем та, какую играли они в германо-скандинавской орнаментике раньше 800 г. Сравнение ирландского орнамента, взятого из одной кембриджской рукописи, со скандинавским орнаментным животным той же эпохи на хомуте из Маммена, находящемся в Копенгагенском музее, доказывает эту связь сколь нельзя более убедительно. Наряду с этим хомутом и с хомутом из Зёллестеда характерным образцом произведений прикладного искусства эпохи викингов может служить серебряный кубок из Иеллинге, в Копенгагенском музее.

В северном искусстве рассматриваемого времени важную роль играют *памятные камни*. «Камни баута», не имеющие, подобно менгирам более древних времен, никаких надписей, украшений и изображений, встречаются на острове Борнхольм и в Швеции. В том случае, когда они снабжены надписями, их называют руническими. Руны – буквы севера; 16 знаков древнейшей рунической азбуки стоят не совсем вне всякой связи с классическими алфавитами, знаки которых приобрели на севере право гражданства как в письменности, так и разговорном языке. Но рунические камни только тогда имеют значение художественных памятников, когда украшены орнаментами или какими-либо изображениями. Важнейшие из таких художественных рунических камней находятся у громадных могильных курганов Ютландии, у курганов в Иеллинге, под которыми погребены древний король Горм и его супруга Тира. Наибольший из этих двух камней, как свидетельствует надпись на нем, воздвигнут королем Гаральдом, завоевателем Норвегии и проповедником христианства в Скандинавии, в память его родителей, Горма и Тиры. На задней стороне этого камня мы видим полуанглосаксонское, полуирландское стилизованное изображение животного, впутанное в знакомые нам ленточные петли. Но на лицевой стороне уже является Христос, как и во многих из ирландских миниатюр в позе Распятого, но без креста, причем Его тело поддерживают в этом положении листовые гирлянды и плетения из лент, вьющиеся вокруг ног и рук. Здесь перед нами уже конец северного дохристианского искусства. Начинается новая эпоха, приносящая новые чувства и воззрения, и вместе с нею начинается христианское искусство, явившееся на юге девятью столетиями раньше, чем на севере.

Ко времени искусства викингов относятся также памятники *эпохи язычества в Венгрии*, на рассмотрении которых мы не можем останавливаться; тому же времени, как и они, принадлежат произведения *древнеславянского искусства*, памятники которого, своеобразные каменные истуканы, сохранились в разных местах Восточной и Центральной Европы. В обширных степях России, на пространстве между Днепром и Енисеем, встречались в большом количестве высеченные из камня мужские и женские фигуры, первоначально стоявшие на могильных курганах, а теперь по большей части снятые с них и расставленные в других местах или совсем уничтоженные. Мужские фигуры этого рода, вырубленные из гранита, попадаются в Галиции и Сибири. Особенно характерны так называемые каменные бабы южнорусских степей, лежащих между Днепром и Азовским морем. Они вырублены из мягкого белого известняка, имеют то сидячее, то стоячее положение и достигают высоты 2–4 метров. Иногда они крайне безобразны и напоминают собой каменные женские фигуры бронзового века во Франции, в Коллорге; но даже самые лучшие из них не выходят, в отношении форм, из пределов фронтального и примитивного искусства. Лица у них плоские, с толстыми щеками и короткими носами; на голове шапка, груди отвислые; перед своим животом они держат обеими руками сосуд, – мотив, очень распространенный в доисторическом искусстве и других местностей. Впрочем, некоторые из этих истуканов принадлежат средним векам. Альбин Кон напоминал, что еще в 1253 г. французский посол Рубриквис писал об обычае «команов» насыпать над могилой умершего огромный курган и ставить на нем каменное изваяние человека, держащего в руках сосуд.

Трехъярусный каменный столб из Гусятина, в Галиции, находящийся в Краковском музее, сложнее этих

памятников. Верхнюю его часть образуют четыре мужские фигуры, обращенные лицами во все четыре стороны; одна общая шапка, прикрывающая эти головы, придает им вид одной фигуры.

Истуканы, подобные тем, о которых мы только что говорили, сохранились также и в Германии, где они считаются славянскими или венедекскими последних времен язычества. Из трех вырубленных плоским рельефом каменных фигур, найденных в русле Майна и находящихся в доисторической коллекции в Мюнхене, две более крупные изображают, очевидно, мужчин в длинной одежде, без головного убора. У одной из них – усы и борода. Моделировка головы и лица у этих изваяний почти так же примитивна, как и у вышеупомянутых коллоргских изваяний. Руки, без признаков кисти и с грубо намеченными пальцами, сложены на животе и так плоски, что едва выделяются. Столь же безобразны четыре мужские фигуры красного и серого гранита, найденные в Розенберге и хранящиеся в Данцигском музее; однако их головы посажены на туловища несколько лучше, чем у мюнхенских истуканов; в руках все они держат кубки в виде рога, а некоторые, кроме того, мечи или жезлы.

В отношении расчленения тела и головы особенно значительный шаг вперед представляет рельефная мужская фигура в церкви Альтенкирхена, на острове Рюген. В ней довольно хорошо различимы головной убор, борода и одежда. И эта фигура держит перед собой кубок в виде рога. Мнение, что этот рельеф изображает венедекского бога Свантевита, разумеется, ни на чем не основано. Так называемый монах в церкви Бергена, на Тюгене, при совершенно таких же формах и положении тела и головы, держит в руках не рог, а крест; однако М. Вейгель, исследовавший все славянские изваяния рассматриваемого нами времени, считал

этот крест позднейшей приделкой. Как бы то ни было, бергенский «монах» снова приводит нас на границу между языческой и христианской эпохами. Для дальнейшего развития искусства на севере Европы имело большое значение то обстоятельство, что, когда христианское средневековое искусство завоевывало эти местности, оно уже успело в других странах получить определенный облик.

II. Искусство Персии и Гандхары

1. Искусство в государствах Арсакидов и Сасанидов

По смерти Александра Великого Персия досталась греческим Селевкидам, которые вскоре, приблизительно в середине III в. до н. э., были низвергнуты нахлынувшими с севера парфянскими Арсакидами. В ту пору на Тигре, напротив Селевкии, возник «обильный сокровищами» Ктесифон, служивший зимней резиденцией парфянским царям скифской крови. Парфянское царство, процветавшее в течение 475 лет, было на востоке сильным оплотом против надвигавшегося владычества римлян. Только в 226 г. н. э. восстание коренных персов, освободивших свою страну, начиная с юга, положило конец суровому владычеству парфян и их чужеземному культу богов. Древний священный огонь запылал на новых алтарях. Сасанид Ардашир I (Артаксеркс) был основателем рыцарского новоперсидского государства Сасанидов, которое в своих многочисленных войнах с западными и восточными римскими императорами одерживало над ними верх, пока наконец в 641 г. не пало под натиском арабов-магометан.

В течение почти девяти столетий владычества над древней Персией сначала Арсакидов, а затем Сасанидов, страна дворцов Персеполя и Сузы имела свое искусство. Развалины великолепных построек, возведенных тогда в этой стране, свидетельствуют о богатстве и роскоши ее государей.

К сожалению, эти постройки, изданные и описанные Фландином и Костом, Тексье и Делафуа, не могут быть приурочены к определенным годам. Однако после того, как Перро и другие писатели опровергли мнение Делафуа, полагавшего, что купольные сооружения в Фирузабаде и Сервестане относятся к VI в.

до н. э., оказалось возможным определить, хотя и приблизительно, время возникновения трех главных групп зданий, в которых отзывается или предчувствуется эллинистический или эллинистическо-римский архитектурный стиль. Концу этого времени, или началу сасанидской эпохи, принадлежат те из древних купольных построек собственной Персии, которые Делафуа приписывал времени еще Ахеменидов. Позднейшие постройки со сводами и большинство рельефов на скалах явились уже в сасанидскую пору.

Древнейшее из зданий, доказывающих проникновение эллинистическо-римского стиля в Персию, — храм солнца в Канджаваре, близ Гадамана, древней Экбатаны. Его перистиль, представляющий сильное смешение стилей, может быть отнесен к I в. н. э. Колонны этой галереи имеют аттическо-ионические базы, гладкие стволы и дорические капители с коринфскими абаксами.

Дворец в кремле Аль-Гатра (Гатры), в парфянской тогда Месопотамии, был построен во II в. Три огромные циркульные арки ведут от его фасада в высокие портики, крытые коробовыми сводами. Четыре небольшие циркульные арки, находящиеся по бокам и между большими арками, ведут в помещения меньшей величины. Кусок антаблемента представляет фриз, украшенный аканфовыми листьями между древнеперсидскими ступенчатыми зубцами. Но всего замечательнее здесь многочисленные человеческие головы, которыми украшены архивольты и капители пилястр. Они изваяны в духе греко-римского искусства и напоминают собой варварский обычай выставлять головы убитых врагов у ворот крепостей. Весь фасад производит впечатление архитектуры римских триумфальных арок, искаженной в варварском вкусе.

Затем III в. принадлежат сооружения со сводами в сердце древней Персии, выросшие совсем на другой почве, но бывшие во всяком случае дворцами персидских государей. Архитектурные памятники Фирузабада – древнее развалин в Сервестане. Входной зал в этих зданиях, крытый огромным коробовым сводом во всю свою ширину, открывается кнаружи в виде циркульного портала; за ним следуют залы, крытые куполами; еще дальше лежит большой четырехугольный двор, окруженный залами с коробовыми сводами. В отношении истории развития интересно перекрытие вышеупомянутых передних четырехугольных залов высокими овальными куполами, переход к которым от прямоугольного основания составляют угловые ниши, являющиеся предшественницами настоящих, правильных пандантивов. Мы уже видели, что подобные задачи при плоских куполах приводили к таким же решениям одновременно в Италии, Сирии и Малой Азии (рис. 512). Но чтобы образцами для этих новоперсидских куполов служили римские, как это полагал, например, Шназе, столь же маловероятно, как и предположение Делафуа, что все европейские купольные сооружения ведут свое начало от новоперсидской купольной системы. Всего вероятнее, месопотамское купольное зодчество, о котором говорил еще Страбон, завоевало себе, с одной стороны, эллинистический Запад, а с другой – персидский Восток, и затем высокоовальная форма куполов, которая еще в древнеассирийских памятниках составляла характерную месопотамскую особенность, перешла из Новой Персии в строительное искусство ислама. Арки в зданиях Фирузабада и Сервестана иногда слишком высоки, и так как их опорные столбы выступают вовнутрь пролета, то они принимают, по крайней мере на вид,

ту подковообразную форму, которая впоследствии была разработана в архитектуре ислама.

В фирузабадском дворце (рис. 547) – только один порталный передний зал, но за ним идут три купольных зала, купола которых возвышенны лишь изнутри, а снаружи кажутся низкими.

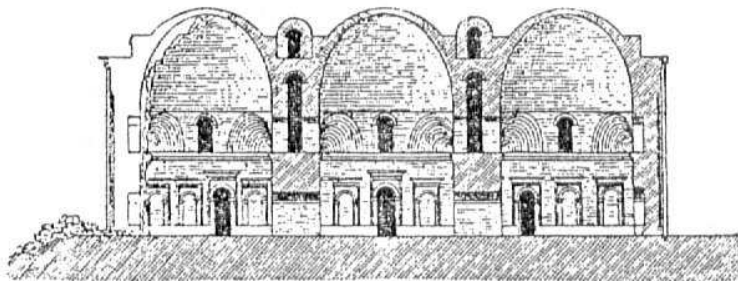


Рис. 547. Разрез фирузабадского дворца. По Фландину и Косту

Напротив того, сервестанский дворец, построенный позже, имеет три портала, но только один главный зал, купол которого, если смотреть на него снаружи, выступает над зданием в виде большого полуовала. Стены фирузабадского дворца содержат в себе множество ниш, обрамление которых представляет карниз, заимствованный от древних персов. Снаружи длинные стороны этого дворца украшены фальшивыми арками, предвещающими средневековые аркатуры. Полуколонны между арками не имеют ни баз, ни капителей; простая полоса зубцов, похожих на зубья пилы, венчает стену над главным карнизом.

Важнейшее из сооружений, дающих нам понятие об искусстве сасанидского времени, – Тахт-и-Хосру в Ктесифоне, представляющее собой один громадный зал, быть может, служивший для аудиенций царя Хосрова I (531–579 гг. н. э.). От этой постройки сохрани-

лась стена трехъярусного фасада (рис. 548), в которой, так же, как и во дворце Фирузабада, находится посредине, вместо ворот, огромная, превышающая высоту стены арка, продолжающаяся внутри здания в виде зала, крытого гигантским сводом.

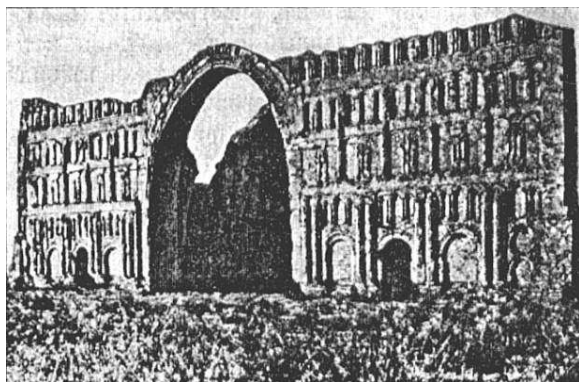


Рис. 548. Ктесифонский дворец. По Деллафуа

Для устойчивости пространного, сложенного из кирпича фасада, верхние ярусы стены несколько отступают вовнутрь; кроме того, для придания стене большей прочности служат двойные ряды аркад, благодаря которым три яруса расчленяются, так сказать, на два этажа. В вертикальном направлении нижний ярус разбит на части парами колонн с трапециевидными капителями, в которых отражается византийское влияние, а второй ярус – простыми пристенными колоннами. Дуги аркад – простые циркульные, но благодаря тому, что несущие их на себе пилястры выступают вовнутрь, производят впечатление подковообразных. Замечательно еще и то, что одна из стен внутри здания прорезана настоящей стрельчатой аркой. Таким образом, мы ясно видим здесь вообще продолжение и дальнейшее развитие фирузабадского сервестанского стиля с

некоторыми отдельными нововведениями, которые были потом восприняты и разработаны дальше как исламским, так и христианским искусством. Делафуа считал вероятным, что это здание, на кирпичках которого нигде не сохранилось ни малейшего следа глазури, первоначально имело снаружи металлический блеск от наведенного на него серебра, тогда как половые ковры и стенные занавесы сообщали внутренним помещениям здания уют и красивый веселый вид. Письменные источники упоминают о сасанидской *стенной живописи*, но отголоски ее дошли до нас разве только в тканях того времени и в позднеперсидских книжных миниатюрах.

Наконец здание в Раббат-Аммане, которое мы, вместе с Делафуа, признаем позднейшим из сохранившихся сасанидских сооружений, представляет, вместо повышенной циркульной арки входа в него, уже стрельчатую арку; на стрельчатых же сводах покоится огромный сасанидский мост в Шустере. Таким образом, мы видим здесь всюду переход ко времени магометанства.

Скульптура Арсакидов и Сасанидов не столь самостоятельна, как их архитектура. С первого взгляда она кажется отпрыском эллинистическо-римского ваяния, которым отзывается *арсакидский рельеф* на скале в Бегистуне, изображающий парфянского царя Готарцеса I (45–51 гг. н. э.), скачущего на коне и увенчиваемого богиней победы, еще больше, чем подобные *сасанидские рельефы*, в которых, при всем их сродстве со скульптурными произведениями поздней поры Римской империи, уже начинают выказываться некоторые оригинальные черты. Ряд этих рельефов начинается колоссальными изображениями подвигов Шапура I (240–271 гг. н. э.), изваянными на скале неподалеку от пещерных гробниц царей Ахеменидов в Накши-

Рустеме (рис. 236). Здесь прежде всего бросаются в глаза два всадника в богатом царском одеянии, стоящие друг против друга на таком близком расстоянии, что их кони прикасаются один к другому лбами. Правыми руками всадники держат между собой обруч. Убитые воины лежат под их конями; позади младшего всадника стоит слуга, прохлаждающий его веянием опахала. На старшем всаднике – царская корона. Этот рельеф изображает, по-видимому, Ардашира I, делающего своим соправителем сына своего, Шапура I. Справа от этого рельефа весьма живо представлено торжество Шапура над императором Валерианом (рис. 549).



Рис. 549. Триумф Шапура I над императором Валерианом.
Сасанидский рельеф на скале. По Делафуа

Вторая серия рельефов, прославляющих деяния Шапура, находится в Дараб-Герде, между Ширазом и морем. Громадного размера главные сцены замыкаются, иногда с обеих сторон, несколькими, расположенными один над другим рядами рельефов меньшего масштаба. Здесь мы видим изображения войн, заключения мирных договоров, триумфальных шествий и охотничьих сцен.

К последним временам Сасанидов, ко времени Хосрова II (591–628), относятся изваяния Таге-Бостана, близ города Керманшаха, на нынешней турецко-персидской границе. Таге-Бостан представляет собой нишу с циркульным сводом, с наружной стороны которой, у закругления, изображены две крылатые богини победы, внутри, на задней стене, изваяны фигура царя и над ней символическое изображение его восшествия на престол, а на обеих боковых стенах – охотничьи приключения. Общий характер и этих скульптур свидетельствует об их эллинистическо-римском происхождении. Как ни грубо их исполнение, по языку своих форм и мотивам представленных движений, они все-таки принадлежат не первобытному, младенческому искусству, но искусству, заимствованному от находящегося в упадке. То, что в них есть нового, отзывается средневековой эпохой.

Одинаковый с этими рельефами характер имеют монеты Арсакидов и Сасанидов (рис. 550), а равно и рельефные изображения на сасанидских *серебряных сосудах*, которые еще не всегда можно отличить от бактрийских, полуиндийских и готских. Несомненно, сасанидскими надо признать некоторые из серебряных жбанов Эрмитажа и коллекции гр. Строганова в С.-Петербурге; бесспорно, сасанидские также чаши, из которых на одной, находящейся в Парижском мюнцкабинете, изображен царь на охоте за антилопами и кабанами, а на другой, в Эрмитаже, царь, охотящийся на львов; несомненно, сасанидского происхождения и золотая чаша в упомянутой парижской коллекции с изображением на дне царя Хосрова на троне.



Рис. 550. Сасанидская монета (лицевая и задняя стороны).
По Делафуа

На ней мы находим роскошную орнаментацию из цветных камней, вставленных в золотые гнезда, — способ украшения, о котором мы говорили выше, как особый прием европейских золотых дел мастеров времен переселения народов и Меровингов, заимствованный, вероятно, с Востока.

Если серебряная чаша коллекции гр. Строганова в Риме, изображающая царя, сидящего за трапезой с поджатыми под себя ногами на ковре, постланном на полу, и описанная А. Риглем, относится действительно к эпохе Сасанидов, то она служит доказательством того, что восточный обычай сидеть на коврах на полу, а не на какой-либо мебели, был распространен в царстве Сасанидов, по крайней мере в домашнем быту. Что здесь изображен именно сасанидский царь — более чем вероятно, судя по его костюму; к тому же великолепный ковер позднейшего происхождения, с изображением роскошного сада в строгой стилизации, находящийся в коллекции д-ра А. Фигдора в Вене, согласуется со старинными описаниями сасанидских ковров, характер которых в нем отражается. Поэтому надо предполагать, что *половые ковры* были в общем употреблении если еще не в древней Персии, то в Персии

времен Сасанидов, и техника их изготовления уже была усвоена тогдашними персами. Сущность этой техники состоит в том, что к вертикальным ниткам основы привязываются пучки шерсти, причем благодаря тому, что их перекрывают рядами «уточных нитей», получается плотная ткань. Ковер, изображенный на вышеупомянутой серебряной чаше коллекции гр. Строганова в Риме, даже в отношении своего узора является предшественником прославившихся впоследствии персидских ковров: кайма волнистых линий окружает главное поле, равномерно заполненное узором из стилизованных растений. Остатки роскошных сасанидских шелковых материй сохранились в различных местах; такая материя, найденная в церкви св. Куниберта, в Кёльне, описана А. Шнюттенем и Ф. Юсти. Охотничья сцена на ее среднем поле представляет эпизод из жизни принца Барам-Гора (420–434 гг.), в столовой которого, по словам письменных преданий, висела картина, по которой выткан рисунок этой ткани. Вообще сасанидская орнаментика в ткацком деле, как и в других отраслях искусства, является связующим звеном между античным миром и исламом.

Древневосточные элементы встречаются местами также в украшениях сасанидских зданий, но обычно с теми видоизменениями, какие орнаменты этого рода получили в греко-римском мире. Ригль справедливо замечал, что еще кустистый аканф, пластически воспроизведенный на одной сасанидской капители из Исфахана (рис. 551), независимо от современной этому орнаментальному мотиву эволюции византийского искусства, имеет характер настоящего эллинистического аканфа.



Рис. 551. Сасанидская капитель из Исфахана. По Делафуа

Только средний пучок и здесь представляется как бы предшественником позднейших арабско-персидских чашевидных пальметт. Затем на капители одной пилястры из Таге-Бостана (рис. 552) мы наблюдаем дальнейшее развитие, параллельное византийскому. И здесь основным элементом является «растительный куст с мясистым стволом, в виде канделябра», но листья, выходящие из ствола, уже утратили характер аканфовых, а цветы, изображенные видимыми поочередно то сбоку, то сверху и висящие, подобно розеткам, на кончиках листьев, напоминают собой стилизованно-растительную орнаменту арабов.

Зато орнаментация в эллинистическо-римском духе, заполняющая собой фронтон одного сасанидского дворца в Машите, отличается большой реалистичностью. Здесь виноградные лозы и фигуры животных переплетаются и образуют одно роскошное целое, но соединение довольно чистых эллинистических форм с византийскими стилизованными свидетельствует, что искусство Сасанидов в художественном отношении, как и в историческом, занимает среднее положение между искусствами классическим и арабским.



Рис. 552. Капитель пиастры из Таге-Бостана. По Делафуа

2. Искусство Гандхары на северо-западной границе Индии

В течение последних арсакидских веков и первых сасанидских наиболее отдаленные страны Востока, до которых доходили войска Александра Великого, переживали также нечто вроде позднего расцвета эллинистического искусства. В греко-бактрийском царстве, к которому принадлежало Пятиречье (Пенджаб) на северо-западной границе Индии, существовала смешанная, полуиранская-полугреческая, культура, не исчезнувшая окончательно и при индоскифах, преемниках бактрийских обладателей этих стран, вследствие чего искусство Пятиречья было смешанным в том же смысле, как галло-римское и германо-римское провинциальное искусство или как искусство Арсакидов и Сасанидов. Индийский фриз с морскими слонами (рис. 553) очень

походит на германский фриз с морскими козлами (рис. 541, *и*).



Рис. 553. Индийский фриз с изображениями морских слонов.
По Курциусу

Исследование об этом своеобразном греко-индийском искусстве издано Эрнстом Курциусом еще в 1875 г. Винцент Смит, строго обособливающий эллинистическо-индийское искусство Пенджаба, высказал в 1889 г. наиболее важные и верные мнения об этом искусстве. Вопрос о греческом влиянии, выразившемся в некоторых из главных произведений раннебуддийского искусства внутренней Индии, с которыми мы вскоре познакомимся, остается еще спорным. Но в Матуре (приблизительно в 50 километрах от Агры) найдены скульптурные произведения, имеющие несомненно греческий характер и которые надо считать порождениями походов Александра Великого. Особенно любопытно, что, подобно тому как в смешанном галло-римском искусстве мы нашли поздний рельеф, изображающий Геракла в борьбе со львом (рис. 541, *м*), так и в самом греческом из греко-индийских произведений, открытых в Матуре, также рельефе, мы видим тоже Геракла, убивающего льва. Рельеф этот хранится в Калькуттском музее. Трудно предполагать, чтобы он был изваян раньше 200 г. н. э.; по времени происхождения он, должно быть, довольно близок к упомянутому рельефу на гундеструпской вазе. В нем формы слабы и расплывчаты, но не столь угловаты, как в этом

северном рельефе; однако в обоих рельефах основной мотив один и тот же, греческий.

В *гандхарском искусстве* мы встречаемся с настоящей римско-индийской скульптурой. Гандхарцы составляли главное ядро, населения бактрийского государства, из греческих царей которого Менандр еще за полтораста лет до нашей эры перешел в буддизм. Будде поклонялись и индо-скифские владыки Гандхары. Развалины их монастырей – места находок произведений гандхарского искусства, по Грюнвелелю, процветало еще в IV в. н. э.



Рис. 554. Статуя Афины. По Смигу

К числу памятников греко-бактрийского искусства принадлежит также статуя Афины в Лахорском музее

(рис. 554); она представляет, очевидно, Афину со шлемом на голове, и только недостаточная резкость форм придает ей слегка индийский характер. Но собственно гандхарское искусство воспроизводит буддийские образы и мифы в формах римского искусства времен упадка империи. Рельефы, которые, по Винценту Сми-ту, относятся к 200–350 гг. н. э., своей переполненностью фигурами напоминают рельефы римских саркофагов; на статуях складки драпировок явственно отзываются несколько испорченными классическими традициями.

Тип Будды, изображенного стоящим или сидящим с поджатыми под себя ногами, имеет иногда отдаленное сходство с типом Аполлона. Изучать гандхарскую скульптуру можно по ее произведениям, хранящимся в Британском и Берлинском музеях, главным же образом в лахорской и калькуттской коллекциях. Об ее значении для индийского искусства мы будем говорить в другом месте, а теперь ограничимся кратким указанием на присущие ей эллинистическо-римские элементы.

В Лахорском музее находится знаменитая статуя уса-того «царя», изображенного в сидячем положении. Голова ее производит такое же впечатление, как головы даков в их римских изображениях. Живот у нее взду-тый, как в индийских фигурах. Окружающие ее фигу-ры, по своим позам и одежде, довольно близко походят на римские. Лучше других сохранившиеся рельефы повествовательного содержания, а именно изобра-жающие буддийские сказания, поступили из монастыря в Джамальгари в Британский музей. При первом взгляде на них можно подумать, что это настоящие греко-римские произведения. Каким образом художественные мотивы греческой «битвы с гигантами» приспособлялись к тому или другому буддийскому мифу, можно судить по обломку треугольного рельефа, находящемуся в

Калькуттском музее. Формы тела представленных на нем фигур, игра их мышц, как и главные мотивы, напоминают эллинистическо-римское искусство. Другая группа, сохранившаяся во многих частях, составляет очевидное подражание похищению Ганимеда работы Леохареса, только в ней мы находим, вместо фигуры стройного юноши, женскую фигуру с большим животом. Рельеф Лахорского музея (рис. 555), изображающий воинство демонов Мары, злого духа, производит своим общим видом впечатление скорее варварско-римского, чем индийского изваяния.



Рис. 555. Воинство демонов Мары. Гандхарский рельеф.
По Грюнведелю

Итак, мы видим, что преемники эллинистическо-римского искусства распространились по всем странам

древнего мира. Везде между ними пробиваются, и притом в одном и том же направлении, чуждые этому искусству побегы, которые вплетаются с ними и покрывают их; в новом, возникающем отсюда искусстве, как в ткани, состоящей из основы и утока, почти повсюду проглядывают золотые нити, заимствованные у погибшего мира классической древности.

Книга шестая

Индийское и восточно-азиатское искусство

I. Искусство Индии

1. Древнебрахманское и буддийское искусство Индии

Индия, ограниченная с севера высочайшим в мире горным хребтом с его снежными, уходящими за облака вершинами, с северо-запада – долиной Инда, с северо-востока – областью Брахмапутры, величайшего из притоков священного Ганга, с прочих же сторон омываемая темными водами океана, представляет собой роскошный тропический мир, в котором богато возделанные местности чередуются с непроходимыми первобытными лесами, болота, поросшие бамбуком, сменяются непроходимой чащей джунглей, плоскогорья – речными долинами. Носителем исторической культуры древней Индии было одно родственное нам арийское племя, которое, явившись с севера за 2000 лет до н. э., проникло до Инда, а потом и до Ганга, постепенно, хотя и не вполне, покорило себе туземцев и распространило свою культуру, могучую и плодотворную, на весь полуостров. Это было племя, уже прожившее свои каменный и бронзовый века, вполне ознакомившееся с употреблением металлов, вполне научившееся земледелию и скотоводству, но променявшее свою северную родину на знойный юг; это был народ жрецов и воинов, касты которых резко отделились от двух низших каст, от рабочих и слуг, – народ пророков и поэтов, унаследовавший от предков богатую в художественном отношении письменность и изложивший в священных песнях вед свои верования, благочестие, право и обычаи.

За временем сложения гимнов вед последовало время возникновения героических поэм «Махабхараты» и «Рамаяны», которое следует отнести к 1000 г. до н. э. В этих поэмах подготавливалось на почве пантеистических общих представлений эпохи вед древнебрахманское учение о богах, приведшее в конце концов к признанию трех великих, главных божеств: Брахмы как творца, Вишну как охранителя и Шивы как разрушителя, причем в отдельных государствах этой громадной страны первенство переходило то к одному, то к другому из этих божеств, со всей его свитой бесчисленного множества второстепенных богов и полубогов. Около 500 г. до н. э. реформатором брахманской религии явился Гаутама Сиддгарта из рода Сакьямуни, в качестве Будды, то есть «просвещенного». История его жизни преисполнена легендами. Достоверно лишь то, что он «перешел в Нирвану», то есть умер в 477 г. до н. э. После того как Ашока, царь могущественного индусского государства Магады, в 250 г. н. э. возвел учение Будды на степень государственной религии, оно широко распространилось и, завоевав в своем быстром, победоносном шествии большую часть Южной, Средней и Восточной Азии, сделалось первой религией в мире. Основанием мудрости буддистов, вероятно, была мудрость брахманов. Пантеизм и вера в переселение душ остались абсолютно неприкосновенными, но место богов заняли многочисленные святые; самобичевание сменилось удалением от мира в монастыри, Нирвана получила значение высшего блаженного состояния, конечного пункта всех странствований души, для которой в этом состоянии наступает вечность без снов и забот. Разумеется, в народной буддийской религии сам Будда довольно скоро превратился в божество. Лассен говорил: «Характер буддизма заставляет предполагать, что первоначально он был чужд всякой мифологии; но

так как его последователи были индусы, обладавшие обширным учением о богах, то ему недолго пришлось оставаться свободным от влияния этого учения». Сами будды размножились. Истинные будды рождались еще раньше Гаутамы, могли рождаться и после него. Эти второстепенные будды носят название «бодхисатва», и каждый благочестивый человек может стремиться к тому, чтобы по смерти своей снова явиться в виде бодхисатвы. Таким образом, к сонму небожителей присоединилось целое полчище второстепенных богов и демонических полубогов, которые нередко олицетворяют собой отвлеченные понятия, как, например, богиня красоты, Шри (Шири).

Между тем как буддизм утверждался все более и более на Цейлоне, в Индокитае, на Зондских островах, в Тибете, Китае и Японии, в самой Индии он был начиная с VI в. н. э. поглощаем старой политеистической народной религией, которая получила преобладание как новобрахманизм. Уже с VII в. буддийские памятники в Передней Индии встречаются все реже и реже, а в VIII в. почти совершенно исчезают. Только немногие из них относятся к XI столетию.

Новобрахманизм, бывший, подобно буддизму, силой не только религиозной, но и художественной, находился в полном расцвете, когда ислам начал в конце XI в. покорять себе Индию. Миллионы индусов обратились в магометанство, и рядом с храмами Вишну и Шивы появились многочисленные мечети. Однако в истории *индийского искусства* рассмотрению подлежат только художественные произведения брахманизма и буддизма.

Несмотря на всю добросовестность, с какой такие исследователи, как Фергюссон, Бёрджесс, Кеннингем, Смит, Коль, Ле-Бон, Мендрон, Бюлер и Грюнведель, изучали и описывали многочисленные уцелевшие па-

мятники индийского искусства, его история еще только что начинает получать научную постановку. Правда, мы уже умеем различать местные особенности, которые могут быть приписываемы различным влияниям; но о внутреннем прогрессивном развитии индийского искусства мы знаем очень немногое. Грюнведель, взгляды которого мы разделяем во многих случаях, даже утверждал, что видит в индийском искусстве лишь движение назад.

Так как уцелевшие древнеиндийские художественные произведения есть почти исключительно памятники монументального религиозного искусства, то можно думать, что за тысячелетним древне-брахманским искусством (до 250 г. до н. э.) следовало тысячелетнее же буддийское (до 750 г. н. э.), а за ним снова тысячелетнее новобрахманское. От древнебрахманской эпохи, однако, не сохранилось никаких индийских художественных памятников. Древнейшие из них принадлежат уже времени царя Ашоки и признания буддизма государственной религией. Но было бы ошибочно заключать из этого, что древнебрахманского искусства совсем не существовало. Бесследное исчезновение произведений этого искусства, отличавшегося богатством красок и воспетого в великих индийских героических поэмах, объясняется непрочностью материалов, которыми пользовались индийские зодчество и ваяние; то были преимущественно дерево, и как это доказано Земпером, оппукатуренные кирпич и битая глина. Разумеется, в жарком климате Индии ни тот, ни другая не могли сохраниться по прошествии нескольких веков.

Таким образом, история индийских художественных памятников начинается приблизительно лишь с 250 г. до н. э. — с того времени, как индийское искусство перешло к каменным постройкам. Очевидно, индийское каменное зодчество возникло благодаря

религиозности царя Ашоки, желавшего увековечить многочисленные сооружения, воздвигнутые им в честь Будды. При этом переходе к каменным постройкам отдельные их формы были заимствованы из зодчества великих соседних западных государств, что было весьма естественно, так как эти государства уже в течение веков находились в сношении с Индией. Прежде всего нужно указать на некоторые формы, заимствованные из *Передней Азии* через посредство Персии, каковы, например, колоколообразная, похожая на опрокинутую чашечку капитель колонн, фигуры животных над капителями, поддерживающие архитрав (рис. 556 и рис. 249), крылатые животные и фантастические существа, рассеянные повсюду в орнаментах, и так называемые пальметтные и лotosовые орнаменты, стилизованные в духе западного искусства. Затем надо указать на найденные в Матуре, в верхней области Ганга, даже совершенно греческие по виду, несколько более поздние статуи (рис. 554). В искусстве северозападного, пограничного края Индии, в искусстве Гандхары в области Сват, в течение первых веков н. э. греко-римский элемент до такой степени преобладает во всей совокупности художественных форм при чисто буддийском содержании, что все знатоки истории искусства приходят в изумление (рис. 553).

Спрашивается, однако, достаточно ли этих фактов для того, чтобы соединять, как это вошло в обыкновение с легкой руки Кеннингема, все буддийское искусство Индии в одно персидско-индийское и греко-индийское, так что для национального индийского искусства вообще уже не остается никакого места? Ответ на этот вопрос, по нашему мнению, может быть только отрицательный.

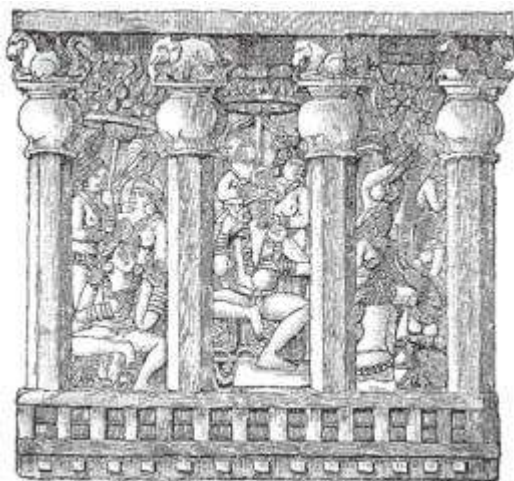


Рис. 556. Рельеф правой пилястры восточных ворот в Санчи.
По Грюнведелю

Прежде всего, что касается так называемого персидско-индийского искусства, то в его орнаментике уже с самого начала мы находим, рядом с формами заимствованными, формы несомненно местных животных и растений; кроме того – и это еще важнее! – все индийское зодчество и ваяние в своих формах и содержании отнюдь не слепо придерживались персидских образцов. Если бы сохранились остатки древнейших из деревянных художественных произведений Индии, то вопрос был бы поставлен, надо полагать, совершенно иначе. Далее, что касается греко-буддийского искусства Индии, то, если не считать упомянутых памятников Матуры, область его распространения ограничивалась лишь крайним северо-западом нынешней Индии, который первоначально никто и не причислял собственно к Индии. Искусство Гандхары следует признавать не одним из источников индийского искусства, но отпрыском греко-римского. Грюнведель, державшийся

вообще английской классификации, говорил: «Тогда как в древнейшей персидско-индийской группе национально-индийский элемент составляет главное ядро и получает дальнейшее развитие на индийской почве, школа Гандхары усваивает себе чужеземные, античные формы. Впоследствии эта школа повлияла на индийское искусство, но осталась сама изолированной и удержалась наиболее прочно в религиозном искусстве северной внеиндийской школы». Так называемое персидско-индийское искусство выступает для нас на первый план как древнебуддийское искусство Индии. Сохранившиеся буддийские памятники этой страны есть тройкого рода: памятные столбы, ступы и пещерные сооружения.

Остановимся прежде всего на *памятных столбах*, снабженных надписями (*stambha*, lat). На вершине их стройных фустов мы находим вышеупомянутую колоколообразную персидскую капитель, которая нередко бывает сверху и снизу отделена от прочих частей памятника рельефными нитками перлов и шнурами; иногда на стволе, иногда на абаке столба, над капителью, мы встречаем вполне развитый пальметтный или лотовый орнамент, заимствованный из западного искусства; но тут же, на верхней площадке памятника, находим символические религиозные изваяния чисто индийского характера, например, колесо со спицами, или слона (рис. 557), чаще же всего любимую во всей Азии фигуру льва.

Памятников этого рода, относящихся ко времени царя Ашоки, отчасти разрушенных, отчасти перенесенных с одного места на другое, дошло до нас довольно много во всей долине Ганга, например, в Дели, Аллагабаде, Тиргута и Санкисе. Такой столб стоит перед знаменитым пещерным храмом в Карли, неподале-

ку от Бомбея. Изображения подобных памятников встречаются на рельефах времен Ашоки.



Рис. 557. Капитель победной колонны в Санкисе. По Фергюссону

По стройности этих столбов, которой отличается в особенности аллагабадский, можно заключить, что их родоначальниками были стволы деревьев, обращенные в мачты.

В большом числе сохранились огромные *кулолообразные памятники Будды*, воздвигнутые в воспоминание его земного странствия или для хранения его мощей.

Эти сооружения, называемые *ступами* (англ. *topes*), принадлежат к наиболее своеобразным произведениям индийского национального искусства. Если в них помещаются останки Будды, то они носят преимущественно название дагоб (*dhatugharba, dagoba*). На четырехугольной террасе высится массивный купол, сложенный из небольших камней, напоминающий своей формой водяной пузырь. Эта форма символически выражает непрочность всего земного. На приплюснутой вершине купола находится надстройка, служащая напоминанием о священной смоковнице, под которой Будда получал откровения. Широкий цоколь здания обычно бывает окружен каменной оградой с высокими входными воротами вроде триумфальных и с обильными скульптурными украшениями. Эти каменные ограды (англ. *railings*) с их воротами, сохранившими на себе отпечаток стиля древнейших построек этого рода, принадлежат к важнейшим, а нередко и к самым блестящим памятникам индийского искусства. Местами, в различных областях Индии, ступы сохранились вместе с их каменными оградями или без них, местами же уцелели одни каменные ограды, без ступ или с их развалинами. От 25 до 30 ступ, из которых наиболее знаменита ступа в Санчи (рис. 558), находится недалеко от Бильсы, у северного подножия виндгианского горного хребта, в самом сердце Индостана.

На берегу Ганга, близ Бенареса, находится сарнатская ступа. На границе горной Индии стояла ступа Амаравати; фрагменты ее ограды хранятся в Лондонском индийском музее. В Барагате (Баргате, между Бильсой и Саратом) и в Матуре уцелели только каменные ограды с воротами; еще дальше к востоку, в Будда-Гайе, каменная ограда перед «храмом» принадлежит древнейшим буддийским временам Индии.

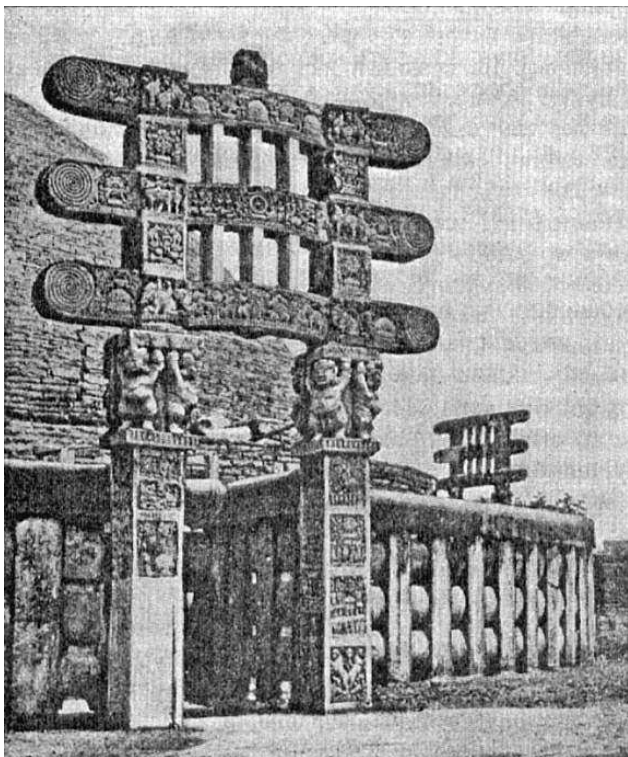


Рис. 558. Ступа в Санчи. По Колю

Но самые многочисленные и замечательные памятники древнеиндийского искусства – *пещерные постройки*, служившие то местами молитвенных собраний (чай-ты), то монастырями с большим количеством келий (вигары), но нередко состоявшие из храма и примыкающих к нему келий. *Пещерные храмы* мы уже видели у египтян (рис. 113); но собственно буддийскому стремлению удаляться от мира суждено было расширить, усложнить, довести до монументальности и наделить обильными украшениями те *пещерные жилища*, о которых мы уже упоминали, говоря о первобытных

народах, и к которым эти последние прибегали по необходимости. Кое-где для устройства таких храмов и монастырей пользовались естественными пещерами, но по большей части они были с великим трудом вырублены искусственно в твердых горных породах. План этих экскаваций был вообще сообразуем с их назначением; в монастырях квадратное или прямоугольное среднее помещение с потолком, подпираемым столбами, окружено небольшими квадратными кельями. С точки зрения истории искусства, без сомнения, более важны собственно храмы, то есть залы для молитвенных собраний, внутренние помещения которых походят на помещения древнехристианских базилик, хотя их отнюдь нельзя считать предшественниками этих последних. В рассматриваемом случае одинаковые потребности приводили к устройству одинаковых помещений. Эти продолговатые залы, в которых сторона, противоположная входу, имеет форму полукружия, настолько обширны, что их потолки нуждаются в подпорках — в столбах, которые, как и в греческих храмах, отделяют узкие боковые нефы от широкого среднего, а иногда, как, например, в пещерных храмах Бедсы и Карли (рис. 559), стоят полукругом перед задней закругленной стороной храма.

Здесь, впереди них высятся куполообразная дагоба, увеличенное навесом хранилище мощей; у таких дагоб, или вместо них, впоследствии явились колоссальные изваяния Будды, столь характерные для многих из этих молитвенных залов. Свет проникает лишь со стороны входа, в которой иногда дверь и громадное окно составляют одно отверстие; обычно же полукруглая, стрельчатая, подковообразная или килевидная арка окна помещается над настоящим порталом, и перед этим последним находится род сеней (веранда), ограниченных с боков скалами.

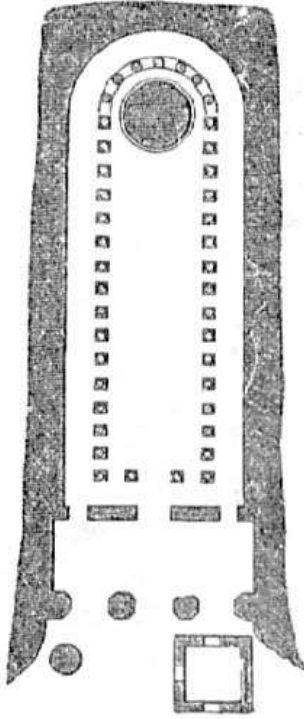


Рис. 559. План пещерного храма в Карли. По Фергюссону

Само отверстие заслонено ажурной, роскошно орнаментированной загородкой (*англ.* screen). Потолок внутри пещерных залов вырублен в виде полуциркульного или даже подковообразного свода, так что производит впечатление правильного или выпуклого коробового свода. Замечательно, что такие своды обычно покрыты ребрами, очевидно заимствованными из стиля деревянных построек и которые иногда, как воспоминание о таких постройках под открытым небом, существовавших до этих пещерных храмов и одновременно с ними, бывают на самом деле деревянные.

К древнейшим пещерным сооружениям рассматриваемого рода, принадлежащим еще III или II столетию до н. э., причисляются храмы в Бигаре и Удайяджири, на бенгальском востоке великого индийского полуострова. Гораздо многочисленнее и важнее пещерные храмы и монастыри, иссеченные в твердом красном граните горного хребта Гат, на западе Передней Индии. Пещерные сооружения в Бхаджи, Кондане, Бедсе, Насике, Питалькоре, Аджанте (Адьюнте), относящиеся ко II в., и в Карли – к I столетию до н. э., а равно и позднейшие залы в Аджанте и грот в Кенгери на острове Сальсетт, в бомбейской гавани, представляют длинный ряд важных по своему значению созданий древнеиндийского искусства.

Единственная *буддийская каменная постройка* под открытым небом, которую относят ко времени царя Ашоки, – знаменитый девятиэтажный храм Будды-Гайи в древнем царстве Магада. По преданию, Ашока воздвиг это святилище напротив смоковницы, под которой Будда достиг высшей степени просветления. Каменная ограда, окружающая храм, действительно может быть отнесена к эпохе царя Ашоки. Сам храм в виде великолепной башни, причисленный, впрочем, Фергюссоном к разряду ступ, построен многими столетиями позже ограды, но тем не менее принадлежит к древнейшим первоначальным башенным храмам Индии. Что касается *деревянных построек* под открытым небом древнеиндийского стиля с вышеупомянутыми персидско-индийскими колоннами и чисто индийскими мотивами оград и арок, то с ними мы можем ознакомиться только по их изображениям в рельефах.

Ход *исторического развития* древнеиндийского буддийского искусства можно проследить при помощи пещерных храмов и каменных оград ступ.

Хронология древнейших пещерных храмов Индии, определяемая, впрочем, только приблизительно, дает нам понятие о постепенном переходе древних деревянных построек в каменные. Первоначальный деревянный храм, стоявший под открытым небом, представлялся как бы вдвинутым в пещеру. В Бхаджи еще ясно видны гнезда в скале, в которых помещались бревна деревянного сооружения; деревянные ребра еще сохранились в храме Карли (78 г. до н. э.); остатки загородки, которая отделяла внутренние помещения храма от портика и которая вначале везде была деревянной, можно еще различить в чайтхи в Кондане. Там, где эта деревянная загородка не была потом заменена каменной, как, например, в Бадже, в десятой (старейшей) пещере в Аджанте и в одном из гротов в Питалькгоре, она совсем отсутствует, а там, где была каменная, как, например, в Бедсе, Насике, Карли и в прочих позднейших пещерах, она сохранилась.

Каменотес вначале просто подражал формам деревянной постройки, что особенно ясно видно в одной из бигарских пещер и в конданской чайтхи, фасад которой отличается от других наибольшей полнотой и наибольшим единством, но потом строитель постепенно стал применять мотивы деревянного зодчества по своему усмотрению, нередко как бы шутя, например в Бедсе и Насике (рис. 560), и еще произвольнее в Карли; даже вполне законченный стиль каменных фасадов, каким мы его видим в V в. до н. э. в позднейших гротах в Аджанте, все еще представляется как бы подражанием плотницкой работе. Все фризы и стенные поля фасадов богатейшим образом украшены скульптурой, причем орнаментными мотивами иногда служат рельефные изображения дагоб, как, например, в Бхаджи и Питалькгоре. Но любимым орнаментом в Бхаджи и Бедсе, равно как в Кондане и Карли, является

подражание плетню, бывшему сначала настоящим, а потом выделывавшимся из дерева и, наконец, из камня. Потолочные подпоры внутри сооружения и их изображения на фасадах, вначале приземистые, простые, четырехгранные или восьмигранные, постепенно превратились в совершенно развитые колонны с базами и капителями, состоящими из нескольких частей, и с коротким восьмигранным фустом.

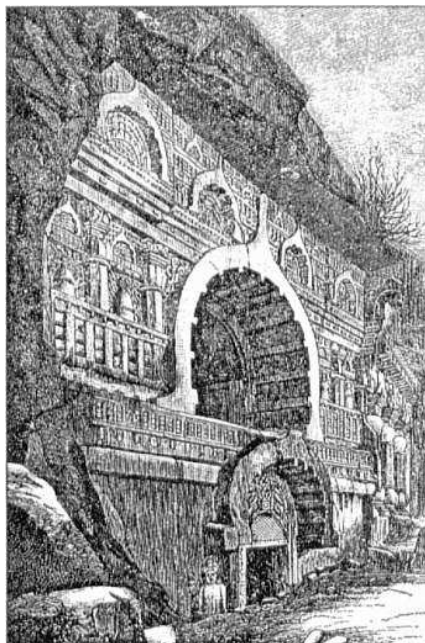


Рис. 560. Фасад пещерного храма в Насике. По Фергюссону

База их состоит из высокой подушки, выступающей своим краем вперед и лежащей на четырехугольной ступенчатой плите; капитель сперва состояла из упомянутого выше западноазиатского колокола, имеющего вид цветочной чашечки, перевернутой вверх дном, а затем стала состоять из нее, из лежащей над ней такой

же ступенчатой плиты, как и в базе, только перевернутой низом вверх, и из помещенных на этой плите вышеупомянутых человеческих фигур или изваяний животных, непосредственно служащих подпорами бабок.

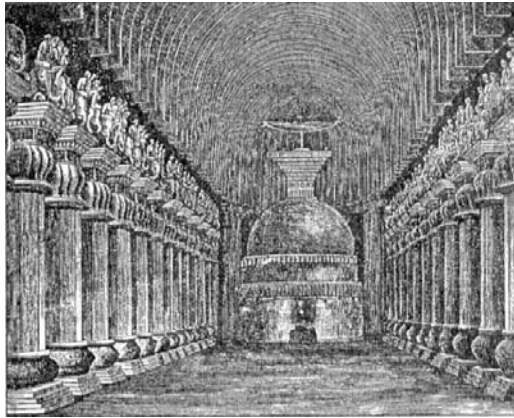


Рис. 561. Интерьер храма в Карли. По Фергюссону

Фантастические фигуры вроде сфинксов появляются на капителях уже в Бхаджи, а в Питалькгоре мы видим даже настоящих крылатых сфинксов. В Насике эта древнеиндийская колонна, которая, несмотря на то что отдельные ее части западноазиатские, носит на себе вообще индийский отпечаток, является в своем полном развитии; вверху она украшена фигурами лежащих индийских быков. Наибольшим благородством пропорций отличаются 30 колонн *пещерного храма в Карли*, имеющего 38 метров в длину и более 30 в ширину. На абаке каждой колонны помещено по два слона, опустившихся на колени, с сидящими на них индийскими принцами. Общий вид этого храма, красивейшего из всех в Индии (рис. 561), в высшей степени необычен, и несмотря на некоторую неорганичность перехода

отдельных форм его архитектуры одних в другие, он производит впечатление спокойствия и праздничного величия.

Совершенно другое впечатление производят внутренние помещения позднейшего пещерного храма в Анджанте, относящегося уже к V в. н. э., а именно благодаря иным соотношениям между его подпорами и потолком. Здесь колонны еще очевиднее составляют подражание былым деревянным подпорам, потому что над их капителями находятся консоли, как бы поддерживающие балки, причем фусты отчасти покрыты растительными арабесками или изящными, похожими на ювелирные орнаментами, отчасти же обильно украшены рельефными изображениями и пластическими круглыми фигурами, в числе которых теперь главную роль играют множество раз повторяющиеся фигуры Будды, тогда как в прежнее время напоминали о нем только символы, – например, колесо, щит, крючковатый крест (свастика) или следы ног Будды (рис. 562).



Рис. 562. Следы ног Будды. Амаваратский рельеф. По Фергюссону

Фигуры Будды дают нам повод перейти к истории развития *буддийско-индийской пластики*. Независимо от некоторых по-древнему неуклюжих изваяний на скалах северо-запада, например близ Гвалиора, мы застаем даже древнейшие из сохранившихся скульптурных произведений Индии, соответственно времени их происхождения, на той ступени развития, на которой уже пережиты характерные признаки собственно примитивного искусства, окоченелость членов тела и неверность их пропорций, — на ступени, на которой искусство уже ушло дальше фронтальности, насколько последняя не удержалась еще в изображениях, задуманных в настроении благочестия, и иногда в фигурах богов, играющих роль архитектурных частей. В рельефах передаются, без малейшего стеснения, всяческие положения, начиная со строго профильного и заканчивая поворотом en face; в круглой пластике воспроизводятся самые свободные и трудные мотивы движения. При этом индийская каменная скульптура с самого начала получила определенно выраженный национальный характер. Мягкость форм и гибкость членов индийского племени, верно подмеченные, отражаются в изваяниях. Но скульптура индийцев отличается поразительным отсутствием даже намека на анатомические особенности человеческого тела. Нигде мы не находим резко схваченной индивидуальности изображаемой личности, нигде не удаивается воспроизведения даже внешняя игра мускулов, ни один мотив движения нигде не прослежен до его анатомической причинности. Нагота привлекала к себе внимание индийских художников в меньшей степени, чем роскошь золотых украшений и нежность тканей, покрывающих тело. Целый ряд скорее искусственных, чем естественных законов красоты вскоре навел на индийских скульпторов слепоту и заставил их создавать схемы вместо живых существ.

Историческое развитие индийской скульптуры можно проследить лучше всего по тем сценам, которые представляют нам изваяния на каменных оградах. Приблизительно к 200 г. до н. э. относятся ограды перед Барагатом (Баргуготом) и Будда-Гайей. Более древними признаются рельефы Барагата, изображающие шествия слонов и львов к священным деревьям, отчасти же, больше чем на сотне отдельных рельефов, буддийские легенды с объяснительными надписями. Стиль этих рельефов, как настаивал на том еще Фергюссон и подтверждал Винцент Смит, представляется, если не принимать в соображение некоторых фигур, заимствованных с запада, фигур кентавров, капителей колонн и растительных орнаментов, во всех отношениях более индийским, еще более сухим, строгим и индивидуальным, чем стиль последующего времени. Почти такой же стиль мы видим на обломках рельефов Будда-Гайи, изображающих частью поклонение деревьям и буддийским символам, частью домашние сцены и растительные орнаменты. В Берлинском музее народоведения находятся некоторые оригинальные обломки этой ограды с изображениями крылатых антилоп и лошадей рядом с естественными фигурами индийских животных – баранов, зебу, буйвола и коня.

Ко II в. н. э. относятся, судя по исследованию надписей, произведенному г. Бюлером, также знаменитые изваяния на четырех воротах каменной ограды вокруг большой ступы в Санчи. Южные ворота, которые, во всяком случае, древнее остальных и до сей поры были приписываемы первой трети I столетия н. э., на основании означенных исследований должны быть отнесены к 140 г. до н. э. Прочие ворота были прибавлены несколько позже. Оба вертикальных столба каждого ворот, значительно превосходящие высотой саму ограду, связаны между собой сверху тремя поперечными пере-

кладинами, которые оканчиваются спиральными дисками; между этими перекладинами находятся три вертикальных столбика поменьше, так что над воротами получается нечто вроде решетки. Все вертикальные и горизонтальные части этого каменного сооружения, представляющего собой подражание плотницкой работе, сверху донизу сплошь покрыты скульптурными украшениями. Изображения растений и животных в *декоративной части* этих рельефов обычно не лишены символического значения, что можно утверждать, по крайней мере, относительно крылатых животных на столбах и поперечных перекладинах; но растительный орнамент преобладает в удивительных полосах на внешней стороне приворотных столбов и состоит из натуральных и стилизованных, местных и занесенных с запада растительных элементов. На одном из красивейших орнаментированных полей восточных ворот средняя полоса украшена цветами лотоса, расплавленными в виде колес, и бутонами таких цветов, тогда как узкие боковые полосы заполнены гирляндами чисто индийских цветов (рис. 563) – гирляндами, для которых, как замечал Грюнведель, образцом послужили гирлянды натуральных цветов, «развешиваемые в священных местах».

Среди рельефов *повествовательного содержания* в Санчи можно опять-таки различить изображения поклонения людей и животных священным деревьям, священным ступам, священным столбам, от сцен из жития Будды и его позднейших возрождений (джатаки). Замечательно, что при этом сам Будда никогда не изображается, даже в эпизодах из его жизни, и рельеф воспроизводит только побочные обстоятельства эпизодов, иногда с пейзажным задним планом, исполненным неумело, но в достаточной степени понятно.



Рис. 563. Цветочный орнамент на одной из пилястр ступы в Санчи. По Грюнвелделю

Зато индийские скульпторы несчетное множество раз повторяли типичные изображения древнего бога вед Индры с перунами в виде палицы и Шри (Лакшми), богини красоты. Богиня изображалась сидящей на чашечке лотоса с поджатыми под себя ногами; справа и слева от нее помещалось по слону, лившему ей на голову воду. Из второстепенных божеств индийской мифологии встречаются Наги, люди-змеи, царь которых наделен пятью змеиными головами, и Кинпарис,

дух женского пола с туловищем птицы; из баснословных животных изображаются птицы гаруды, на которых, по народному поверью, ездят боги, львы с головами грифов и собак и вышеупомянутые быки с человеческим лицом, остроконечной бородой и львиной гривой, образующей прямые пряди, – фигуры, несомненно заимствованные у Запада. Таким образом, например, изображение поклонения всего царства животных священной смоковнице имеет довольно много чужестранного рядом с фигурами индийских зверей, срисованными с натуры. Точно так же живо и натурально, насколько было доступно для индийского искусства, воспроизводились человеческие фигуры, например, в Санчи. В их продолговатых головах, больших глазах и толстых губах сказывается индийский народный тип. У женских фигур мы находим уже необыкновенно тонкие талии, шарообразные большие груди и очень широкие бедра – особенности, которые и до сего времени считаются в Индии главными признаками женской красоты.

О скульптурных украшениях древнейших буддийских *пещерных сооружений* мы отчасти уже говорили при описании архитектурных форм этих сооружений (рис. 558). Рельефы знаменитой пещеры в Удайаджири относятся, вероятно, к 150-м гг. до н. э.; эти изображения отдаленных, отчасти еще не разъясненных легенд, исполненные смело, напыщенно и по художественным приемам в национальном индийском духе, способны сильно действовать на воображение зрителей. К первым векам до нашей эры можно отнести реалистично выполненные группы животных на колоннах фасада в Бедсе, пары человеческих фигур на внешней стороне храма в Карли и наиболее древние из вышеупомянутых великолепных фигур на слонах, которые украшают собой колонны внутри храма. Все эти 120 принцев на 60 слонах над капителями колонн подземного храма в

Карли, чисто индийские по своим непринужденным декоративно-красивым позам и свободным мягким формам.

Рельефы каменной ограды в Амаравати, изваянные лишь около 200 г. н. э. и находящиеся теперь в Индийском музее в Лондоне, еще более закончены и выглажены, но во многих отношениях и более ординарны по исполнению, чем все произведения, указанные выше. Но мы не можем с уверенностью сказать, в первый ли раз являются здесь, рядом с обычными сценами поклонения, изображениями легендарных событий и декоративно повторяющимися фигурами животных и мальчиков, сам Будда и нимб, сияние святости вокруг его головы; однако учитель изображается еще стоящим среди своих учеников и еще не превращается в идола, сидящего с поджатыми ногами. Фергюссон и Грюнвельд полагали, что эти рельефы исполнены уже под влиянием гандхарской школы; но Винцент Смит, оспаривая это мнение, находил в них, по-видимому с большей основательностью, хотя и легкое, малозаметное, но прямое эллинистическое влияние, которое может быть прослежено наряду с персидским во всем этом древнейшем индийском искусстве и, по мнению названного ученого, отразилось здесь настолько сильно, что возникает сомнение в национальности основного характера этих произведений.

Лишь позднее, хотя, быть может, и непосредственно вслед за временем исполнения рельефов Амаравати в Гандхаре развилось вышеупомянутое римско-буддийское искусство, изображавшее буддийские легенды с фигурами в костюмах эпохи греко-римского упадка (рис. 555). Эти скульптуры имеют значение не столько для истории индийского искусства, сколько для буддийской иконографии. Тем не менее было совершенно в порядке вещей, что это гандхарское искусство вначале восприняло индийские образы в их индийской обработке. И саму фигуру стоящего Будды, вместе с

которым появляется злой дух Мара, гандхарские художники заимствовали скорее из рельефа Амаравати, чем она, наоборот, перешла от них в него. Грюнведель замечал, что и настоящий идол Будды, сидящего в созерцании с поджатыми под себя ногами во фронтальном положении, – изобретение не гандхарской школы, причем высказывает предположение, что этот древнеиндийский тип Будды сохранился в глиняном изваянии из Будды-Гайи, относящемся к VI в (рис. 564, а). Поэтому мнение, что господствующий тип Будды возник в гандхарской школе под влиянием греческого идеала Аполлона, ничем не оправдывается. Скорее, гандхарская школа заимствовала индийский тип Будды, место возникновения которого неизвестно, и притом в его чисто индийском виде, с его чисто индийскими отвислыми мочками ушей, с его клочком волос между бровями и выпуклостью черепа на затылке, но не со всеми остальными особенностями, принадлежащими к числу 33 великих и 18 малых признаков красоты «великого существа», данных ему письменным преданием и признанных за ним религией, каковы, например, короткие прямые волосы на голове, которые образуют одинаковые завитки, а иногда имеют вид крючковатых крестиков (свастики).

Что гандхарские художники старались приблизить черты Будды к чертам греко-римского Аполлона – весьма возможно, но отнюдь не так очевидно, как принято утверждать. Довольно и того, что они приближали к греко-римскому идеалу красоты голову обоготворенного Индры, хотя иногда и оставляли ему небольшие восточные усы и вместо выделки волос на его голове в виде сухих кольцеобразных локонов придавали им форму в позднегреческом вкусе, прикрывая темя аполлоновским пучком волос, а драпировки укладывали свободно. Грюнведель неопровержимо доказал, что этот Будда гандхарской школы, лишь слегка измененный в греко-римском духе, служил образцом

для всей тибетской и вообще для всей северной буддийской школы. Но мы не менее того убеждены, что этот Будда, со всеми своими подробностями, – чуждое, проникшее извне явление, не в индийском, а в гандхарском искусстве.

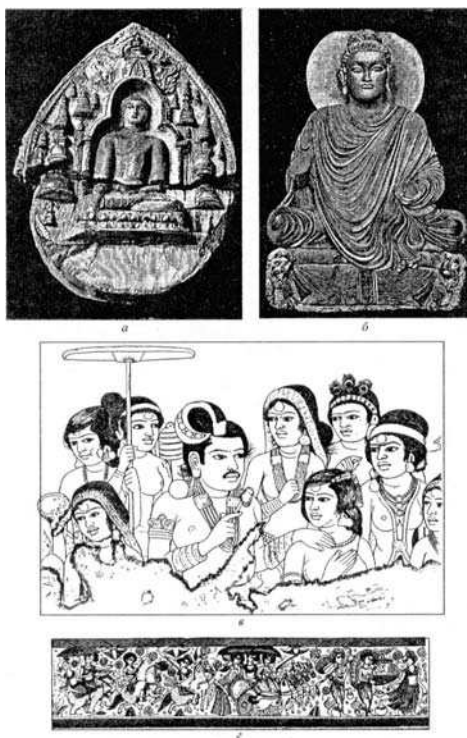


Рис. 564. Индийское искусство: а – древнеиндийский глиняный рельеф с изображением Будды. По Грюнв делю; б – древнеиндийская статуя Будды. По Грюнведелю; в – народные типы. Фреска из пещеры X в Аджанте. По Бёрджессу; г – гравировка на медной вазе (в развернутом виде). По Бирвуду

Начиная с IV в. статуи Будды уже перестают быть редкостью во всей индийской скульптуре. К числу любопытнейших изображений в Аджанте принадлежат

«Детство Будды» во 2-й и «Искушение Будды» в 26-й пещере (по английскому счету). Пластика V в. представляется здесь уверенной, но по формам несколько надутой, а по содержанию мистическо-буддийской; к этому позднему времени буддийского искусства относятся также два часто упоминаемых изваяния Будды высотой 7 метров, находящиеся на концах портика пещерного храма в Кенгери.

В Аджанте мы имеем возможность ознакомиться также и с индийской *стенной живописью*, от которой кроме малоисследованных остатков в других пещерах важные, но, к сожалению, все более и более разрушающиеся следы сохранились только в 13 подземных залах. Самые значительные или, по крайней мере, самые большие фрагменты этих картин на стенах и потолках, писанных частью а fresco, частью а tempera по тонкому слою штукатурки, находятся в 1, 2, 9, 10, 16-м и 17-м залах. Древнейшие из них, в 9-м и 10-м залах, приписывают концу II в. н. э., то есть тому же времени, что и рельефы в Амаравати; позднейшие, к числу которых принадлежат картины в 1-м и 2-м залах, быть может, нисходят до VII в., но большинство их написано в V или VI в. Их копии, находившиеся в Соут-Кенсингтонском индийском музее, отчасти уничтожены пожаром, но выставленные вместо них рисунки дают прекрасное понятие об этой живописи. Джон Гриффитс издал их в двух роскошных томах. Картины эти изображают сцены существования Будды до его воплощения и последних лет его земной жизни, а также из истории его учения и его останков. Свобода, с которой нарисованы отдельные фигуры со всех сторон и во всякого рода движениях, соответствует свободе, господствовавшей в современном этим картинам стиле индийских рельефов. Но ракурсы передаются только приблизительно и бывают верны лишь случайно; о

правильной перспективе фона нет и помина ни в отношении линий, ни в отношении красок. Наброски ландшафтов, если в них не обозначены те или другие породы деревьев посредством изображения их листьев в большом размере, несколько кудреваты и спутаны. Дворцы, как и в европейских средневековых рисунках и картинах, изображаются без передних стен, так, чтобы было видно все, что происходит внутри них, за колоннами и стенами фасада. Формы человеческого тела – индийского типа и шаблонного характера; тем не менее беглая моделировка нагого тела внутри резких коричневого контуров выказывает некоторое понимание живописности. Общая композиция иногда отличается строгой симметричностью; но обычно картина бывает переполнена фигурами, нагроможденными несколько беспорядочно.

Древнейшие из картин 9-го и 10-го залов отличаются от остальных особенно тщательным и тонко прочувствованным исполнением. На одной из картин 9-й пещеры Будда торжественно восседает на троне между двумя второстепенными буддами. Голова у всех трех окружена сиянием, ноги покоятся на раскрытых чашечках лотоса; прислуживающие им духи осеняют их зонтиками. На больших картинах 10-й пещеры, передающих сказание о белом слоне Бодхисатве с шестью хоботами, изображены типы диких народов, слоны, антилопы и тропические деревья, причем рисунок отличается большой живостью и подробностью. В 16-й пещере наше внимание привлекают к себе полное внутренней жизни изображение Будды среди его учеников и еще более глубоко прочувствованная картина, в которой Будда, прячась за колоннами, смотрит на женское отделение своего дома, чтобы незамеченным проститься с женой и детьми, спящими (на переднем плане) на богатом ложе. Наиболее важная из

больших картин 17-й пещеры изображает высадку на Цейлон и коронавание князя Виджайи среди оживленной толпы людей, слонов и пальм. Как на важнейшие из картин 1-й пещеры позднейшего времени должно указать на «Посольство» и на «Искушение Будды», напоминающие христианские изображения «Искушение св. Антония». Одно из стеновых украшений этой пещеры переносит нас к орнаментике; здесь повторяются, подобно узорам ковров, фигуры Будды, то стоящего, то сидящего на цветках лотоса, между которыми весь фон заполнен цветочными гирляндами с длинными стеблями.

Потолки и фризы в этих пещерах покрыты обильными, роскошными и вместе с тем свежими и стильными орнаментами. Римские аканфовые листья, переплетающиеся с индийскими животными и цветами, листья индийского лотоса, звездчатые цветы, розетки всякого рода, меандр, зубчатые и разные другие полосы, — все это, представляя крайне разнообразные сочетания и блестя великолепами колерами, образует одно целое, поразительно фантастичное и полное вкуса.

По мнению Фергюссона, в Гандхаре должна была существовать школа живописи, из которой выходили произведения, подобные описанным, и которая имела влияние на школу Аджанты. По мнению же Винченца Смита, художники Аджанты находились под непосредственным влиянием искусства Римской империи эпохи упадка. Нельзя отрицать, чтобы при сношениях, существовавших между Индией и Западом, художественные формы этого последнего понемногу не проникали в Индию. Но и в этом случае все ограничивалось заимствованием и переработкой отдельных чужеземных мотивов и, быть может, технических приемов

искусством, которое или было с самого начала национальным индийским, или сделалось таковым.

2. Новобрахманское искусство Передней Индии

Новобрахманское искусство – наследственный приемник буддийского искусства Индии, которое оно стало постепенно вытеснять с VIII столетия н. э. Все, что создано им собственной силой при дальнейшем развитии, было великолепно в области зодчества, но непривлекательно в ваянии и ничтожно в живописи. Новобрахманское искусство – искусство, породившее те громадные храмы с колоссальными конусообразными или пирамидальными башнями, которые мы называем пагодами, и скульптурные изображения бесчисленных, снова сошедших с небес богов и богинь, которые своим многоголовием и многоручием производят на нас впечатление чего-то чудовищного. По части живописи тем меньше можно признать в этом искусстве самостоятельного проявления жизни, что принадлежащие ему часто упоминаемые миниатюры обязаны своим происхождением лишь эпохе вторжения в брахманский мир мусульманства с его влиянием.

Составная часть новобрахманского искусства – также искусство секты Джайна, достигшее высшего процветания после вытеснения буддизма, благодаря тому что эта секта сумела примирить основные буддийские воззрения с признанием всего брахманского Олимпа богов и полубогов. Однако попытка выделить из средневекового североиндийского искусства особое искусство Джайны до сих пор не имела успеха, равно как и старание распознавать различные архитектурные стили в храмах различных брахманских богов, из которых Вишну и Шиве воздвигались храмы чаще, чем Брахме.

Прежде всего брахманские художники переняли от буддийских *пещерные сооружения*, причем перестали закруглять их заднюю сторону для того, чтобы заменять куполообразные дагобы четырехугольными святилищами. Они наделяли свои устроенные в скалах храмы всякого рода архитектурными и пластическими украшениями гораздо обильнее и роскошнее, чем делали это буддийские художники; подпоры потолка получили у них бóльшую массивность и более тяжелые формы, причем четырехгранные стержни столбов иногда уже на половине своей высоты переходили в широкую подушку. Этим архитекторы сильно и фантастично выражали, что столбы несут на себе тяжесть целой горы.

Знаменитейшие из брахманских пещерных храмов находятся на острове Элефанта, близ Бомбея, в Эллоре и Балами, в западном хребте Индийских гор, и в Магавеллипуре, к югу от Мадраса. Здесь брахманская пещерная архитектура сделала очень смелый шаг, начав не только выдалбливать в глубину скалы, но и обрабатывать их с внешней стороны так, что получалось подобие зданий, стоящих под открытым небом. *Монолитные храмы*, иссеченные из целой скалы, таким образом можно считать настоящими произведениями ландшафтной архитектуры. Важнейшие сооружения этого рода — пять знаменитых монолитных храмов на морском берегу в Магавеллипуре и еще более знаменитая Каиласа в Эллоре (рис. 565). Упомянутые пять храмов высечены из свободно лежащих утесов; внутреннее убранство их никогда не было закончено; Каиласа же, отделанная и внутри, вырублена из склона горы таким образом, что стоит совершенно отдельно, как бы в громадном ящике без крышки, отделяясь от его стенок коридорами высотой 30 метров. Соседние скалы изрыты гротами и галереями, к ним ведут мосты, коридоры

местами расширяются и образуют дворы. Все наружные и внутренние стены четырехугольных частей этого замечательного сооружения, имеющих плоские, но ступенчатые крыши, разделены на компартименты пилястрами и нишами и украшены фигурами богов и животные различной величины и в разнообразной группировке. Всюду выражается культ Шивы и Вишну, которым было посвящено это чудо света, бóльшие части которого появились в VIII в. н. э.



Рис. 565. Каиласа в Эллоре. По Ле-Бону

Каким образом от простых буддийских пещерных храмов, замыкавшихся полукружием, произошли свободно стоящие храмы, о том лучше и нагляднее всего дают понятие планы небольших храмов в Ливулли и

Питтадуле в Западной Индии (рис. 566 и 567). Первый из них, который может быть отнесен к VII столетию н. э., несмотря на свою внешнюю колоннаду и на целлу внутри вместо дагобы, еще довольно близко напоминает в отношении плана подземный храм в Карли, а второй, сооруженный, быть может, веком или двумя позже, представляет уже четырехугольный план, квадратную целлу и колоннаду позднейших больших брахманских храмов.

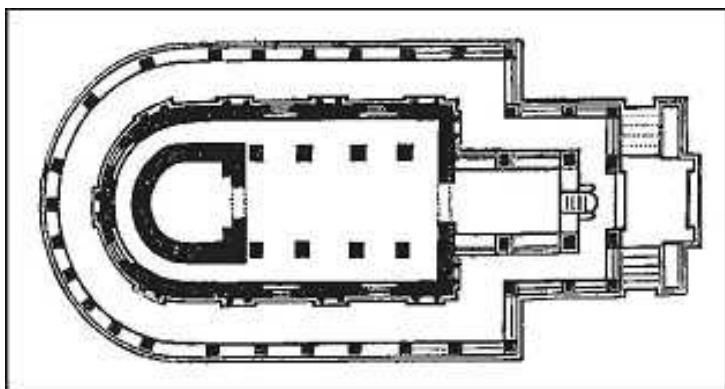


Рис. 566. План храма в Анвулли. По Фергюссону

Здесь над целлой, как бывало потом везде, уже возвышается на четырехугольном основании огромная башня, которая на юге полуострова принимает вообще форму высокой многоступчатой пирамиды по образцу североиндийской древнебуддийской башни в Будда-Гайе, на севере же имеет слегка криволинейный, клинообразный или конический свод, а снаружи суживается к закругленной верхушке, образуя также легкую кривизну.

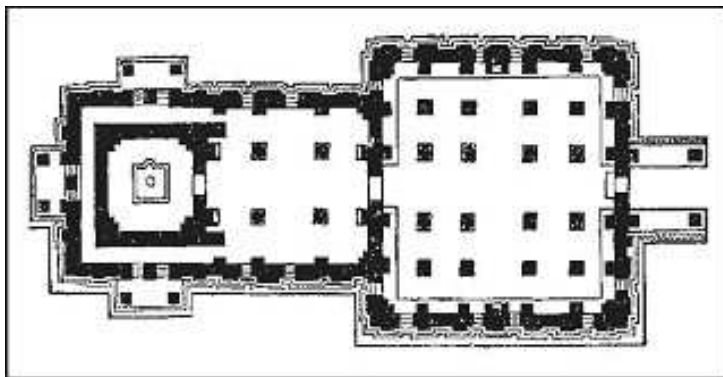


Рис. 567. План храма в Питгадкуле. По Фергюссону

О форме этих конусообразных башен может дать понятие разрез так называемой *черной пагоды* в Конараке в Ориссе (рис. 568).

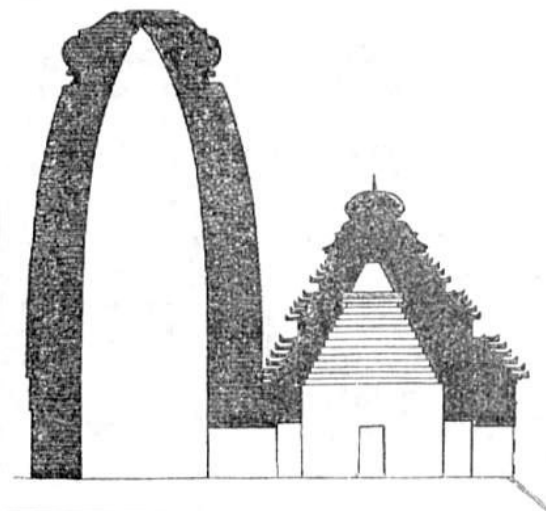


Рис. 568. Разрез черной пагоды в Конараке. По Фергюссону

Индийцы почти совершенно пренебрегали кладкой арок и сводов из концентрически расположенных клиновидно отесанных камней даже после того, как магометане принесли с собой в Индию этот способ постройки своих куполов. Но естественным последствием горизонтальности кровель и кладки сводов было преобладание горизонтальных линий в расчленении внешности индийских башен и куполов; быть может, даже расширение капителей колонн консолевидными приставками находится в связи с этим строительным приемом.

При дальнейшем развитии индийской архитектуры простая пагода с целлой и нефом подвергается разнообразным видоизменениям. Различные святилища или капеллы соединяются в одно целое, количество башен и куполов увеличивается, помещения для пилигримов (чутьтри) становятся неотъемлемой принадлежностью больших храмов; появляются громадные залы с колоннами, священные пруды, и дворы окружаются колоннадами. Четырехугольник, образуемый стенами святилища, становится слишком тесен: вокруг него сооружается второй четырехугольник, более значительного размера, вокруг второго – третий, а иногда и четвертый вокруг третьего. Но входы во всех этих стенах делаются постоянно в виде роскошно орнаментированных ворот, причем над каждым воротами – особенно в Южной Индии – высится одна из огромных, уступчато-пирамидальных башен, придающих всему сооружению своеобразное величие.

Индийская архитектура не терпит голых, ничем не занятых поверхностей стен. Они разбиваются на части выступами и впадинами как снаружи, так и внутри зданий, заслоняются пилястрами, оживляются нишами или же покрываются сплошь орнаментами, то заимствуемыми у ювелирного искусства и напоминающими

филигранную работу, то состоящими из частей растений, которые переходят в игру линий, то представляющими в изобилии пластические изображения людей и животных. В колоннах и пилястрах наблюдается также бесконечное разнообразие фантастических форм. Но и здесь все имеет известное значение. Чем глубже всматриваются исследователи в архитектурные памятники Индии, тем больше света вносится в ее первобытные художественные дебри. В настоящее время уже едва ли кто-либо из серьезных исследователей повторит сказанное Риттером в «Землеведении», изданном в 50-х гг. XIX в.: «Природа и искусство, меры людей, животных, богов и растений, являются здесь в состоянии еще зачаточного хаоса».

Храмы в местности Ориссы на *северо-востоке* полуострова, простые по плану, приземистые и массивные, сложены из искусно отесанного песчаника без цементной смазки, причем, однако, отдельные их части связаны железными скрепами. Над святилищем и входными галереями высятся конусообразные башни, кверху суживающиеся, но с выпуклым очертанием и плоской надставкой на вершине. Формы пластической ornamentации этих сооружений крайне разнообразны. Трудно представить себе что-либо более характерное для манерной, мягкой, чересчур свободной обработки форм в индийской скульптуре, чем женская статуя, происходящая из храма в Бхубанешваре и находившаяся у Ле-Бона, в Париже (рис. 569). Знаменитейшие из храмов Ориссы находятся, кроме Бхубанешвара (VI, VII и X вв.), в Конараке (X в.) и Джаггернауте (XII в.).

На *северо-западе* Индии храмы нередко имеют кроме таких же конусообразных башен еще плоские купола, сложенные из горизонтальных рядов камня по способу, о котором мы говорили; но главное их отличие от храмов северовосточной части полуострова состоит в изо-

бии колонн и пилястр. В храмах к Кхаджурахо и Гвалиоре X и XII столетий стены даже прорезаны колоннадами, дающими обильный доступ свету и воздуху. Особенно оживлены колоннами в своих внутренних помещениях и на дворах беломраморные джайнские храмы на горе Абу, относящиеся к XI и XII столетиям. Пластические украшения их стен, потолков, пилястр и колонн поражают такой декоративной роскошью, с которой едва ли может сравниться роскошь великолепнейших готических произведений этого рода: получается впечатление окаменевшей ювелирной работы, наложенной на окаменевшую столярную.



Рис. 569. Женская статуя из храма в Бхубанешваре. По Ле-Бону

Особый характер приняла индийская архитектура в сердце *Декана*, в области древних князей Чалукья. В этом *чалукийском стиле*, как его называл Фергюссон, над центральной целлой храма, имеющей звездообразную форму в плане, возвышается только одна, также звездообразная уступчатая пирамида, обычно увенчанная стилизованным цветком или вазой. Роскошные пластические украшения покрывают собой храм. Среди них особенно резко выделяются полосы фриза, украшенные рядами животных и окружающие горизонтальными рядами весь храм начиная с цоколя. Нижний фриз всегда представляет слонов, второй – львов, третий – коней и т.д.; иногда выше всех этих горизонтальных рядов животных, как, например, в знаменитом храме в Халебиде, идет более широкая полоса, разделенная на части в вертикальном направлении нишами, из которых в каждой помещено по статуе бога. Роскошнейшие из храмов этого рода, к которым надо причислить и Халебидский храм (рис. 570), находятся в провинции Майсура (Мисора) и сооружены между 1000 и 1300 гг. н. э.

Архитектура индийских пагод в некотором отношении всего великолепнее развилась на собственно дравидийском, или туранском, *юге* полуострова. *Дравидийский стиль* играет главную роль в новобрахманском искусстве Индии: в нем распространены высокие четырехгранные пирамидальные башни, состоящие из многих постепенно уменьшающихся ярусов; они встречаются здесь в большем числе над порталами, чем над целлами храмов. Именно этому стилю принадлежат знаменитые большие храмы, состоящие из ряда четырехугольных оград, снаружи все более и более увеличивающихся, что свидетельствует о постепенном разрастании святилищ; именно здесь залы для пилигримов (чультри) превращаются в громадные открытые

помещения — в так называемые тысячеконные галереи, которые иногда находятся в связи с прудами и заставлены целым лесом колонн крайне фантастических форм.

Особенность богатой пластической орнаментации этих храмов составляют стоящие на задних лапах и поддерживающие карнизы наподобие кариатид фигуры слонов, львов и коней, которые иногда, как, например, в Веллорском храме, служат каждая фустом колонны, иногда же, как, например, в большой Мадурайской пагоде, поставлены по несколько одна над другой у одной и той же пилястры в тех искаженных обликах, которые они получили в древнеиндийском животном эпосе.

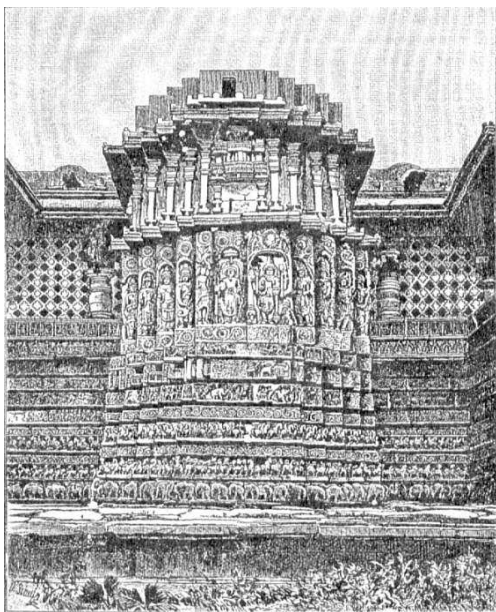


Рис. 570. Часть Халебидского храма. По Ле-Бону

Чаще всего встречаются готовые прыгнуть львы, но нередко и всадники на конях, поднявшихся на дыбы; наконец, промежутки между пилястрами занимают целые охотничьи сцены, как это мы видим в большой Сирингамской пагоде (рис. 571).

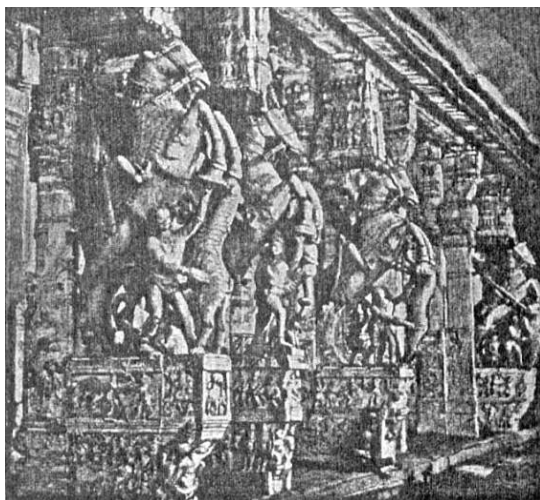
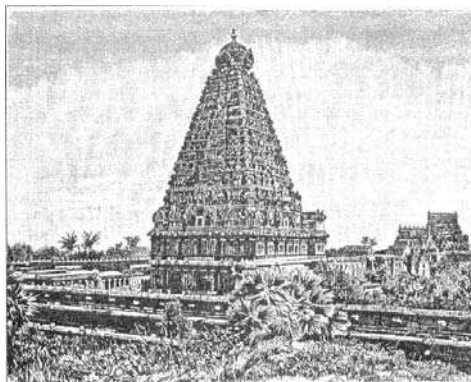


Рис. 571. Всадники, заменяющие собой пилястры в большой Сирингамской пагоде. По Колю

С X до XV столетия строился храм в Чидамбараме, с XIV по XV в. — большая пагода в Танджавуре (рис. 572, а), с XIV по XVIII в. — большая пагода в Мадурай. Самый обширный из этих храмов, вышеупомянутая большая пагода в Сирингаме, на которой высится 14—15 массивных надворотных башен, относится к XVII и XVIII столетиям.

Индийская *архитектура* дворцов в новобрахманском тысячелетии выступает вперед несколько заметнее, чем раньше. Самая роскошная из северных царских резиденций, принадлежащая XVI столетию, сохранилась в Гвалиоре. Гладкие стены этого дворца, облицованные

глазурованным кафелем персидского происхождения, расчленены стоящими в равном расстоянии друг от друга высокими круглыми башнями с небольшими куполами. Напротив того, дворцы Южной Индии, каковы, например, Мадурайский и Танджавурский, принадлежащие позднейшим столетиям, при всей своей роскоши, выстроены уже не в индийском каменно-балочном стиле, а в магометанском сводчатом.



а



б

Рис. 572. Индийское искусство: а – большая пагода в Танджавуре.
По Ле-Бону; б – браминское божество. Рельеф из Эллары.
С фотографии

С новобрахманской *скульптурой* в ее связи с индийской архитектурой той же эпохи мы уже знакомы. Даже идолов нельзя представить себе отдельно от окружающей их обстановки. Изображения брахманских богов с четырьмя, с шестью и даже с восемью руками, как, например, в одном горельефе из Эллары, вследствие своей чудовищности уже в рельефе производят тяжелое впечатление, а в круглой пластике и совсем невыносимы. Свободная индийская пластика ограничивается главным образом производством мелких изваяний, причем повторяет одни и те же примитивные типы, как это доказывают, между прочим, нередко встречающиеся статуэтки древней богини красоты Шри, являющейся снова в брахманском Пантеоне в лице Лакшми и которая, получая разный вид и различные имена, отличается всегда одними и теми же признаками – преувеличенностью особенностей форм женского телосложения, одинаковым жеманством позы и избытком золотых ювелирных украшений.

По всему складу жизни индийцев можно заключить, что они издревле были искусны в *художественно-ремесленных производствах*. Указания на это встречаются еще в их древних поэмах. Но потом во многих отраслях прикладного искусства персидское и арабское влияние исказили чисто индийские формы до неузнаваемости. Почти только одни металлические работы могут быть предметом рассмотрения в истории национального индийского искусства.

Железная колонна древнего персидско-индийского стиля, стоящая на дворе мечети Кутаб в Старом Дели, приписывается IV в. н. э. Одно ее существование доказывает, что индийцы умели раньше европейцев ковать куски железа значительных размеров. В Лондонском индийском музее хранится медная ваза, на шарообразной поверхности которой тянется выправленное

вокруг него изображение торжественного шествия принца Гаутамы, прежде нежели он сделался Буддой (рис. 564, г; и по месту своего нахождения, и по стилю этот сосуд должен быть отнесен к более позднему времени, чем III в. н. э. Данный рисунок представляет собой одно из важнейших произведений древнебуддийского искусства, какими мы только обладаем. Золотая рака из Кабула, украшенная статуями святых между нишами с приподнятыми циркульными арками, находящаяся в Соут-Кенсингтонском индийском музее, принадлежит, может быть, более ранней поре; но она характерный памятник римско-буддийского искусства Гандхары.

К позднешему времени относятся индийские металлические изделия, донныне пользующиеся славой в пределах своей родины. Известные сосуды для воды с длинными горлышками из Кашмира и Лакнау (Лукно-ва), покрытые золочеными орнаментами на серебряном фоне, приписываются монгольской технике. Серебряные изделия Южной Индии, украшенные выбивными рельефными изображениями богов и чудовищ, – по-видимому, туземного происхождения. Но гораздо более распространено было в Индии искусство украшать стальные и железные изделия золотой и серебряной инкрустацией, или «дамаскировать» их, то есть вставлять в железо золото или серебро в виде пластинок или проволоки. Эта техника, так называемая бидри, была доведена в Пятиречье (Пенджабе) до высшей степени совершенства, как о том можно судить по сосуду с серебряной проволочной выкладкой (рис. 573); но великолепные образцы работ этого рода встречались кое-где и на юге. Эмалирование, покрытие металла цветной глазурью, практиковалось в Индии также сотни лет тому назад. Лагор, Лукнов, Бенарес производят знамени-

тые эмалированные чаши, но уже в мусульманско-индийском вкусе.

С производством в Индии ювелирных украшений знакомят нас многочисленные их образцы, встречаемые еще в древнейшей индийской пластике. Уже в ней находим мы украшения для ушей и носа, браслеты для рук и ног и нарядные, составленные из цепочек и щита с гримасничающей физиономией шейные и нагрудные подвески для женщин.



Рис. 573. Индийский сосуд с серебряной проволочной инкрустацией. По Бирдвуду

О постоянстве индийской традиции свидетельствует то обстоятельство, что украшения этого рода, исполненные в старинном вкусе, до сего времени выделяются в некоторых местностях Индии, мало затронутых европейской цивилизацией. Филигранное производство в Индии, одна из наиболее распространенных в ней отраслей прикладного искусства, появилось несколько позже. Мастера, изготавливающие серебряные филигранные вещи, не только служащие собственно для украшения, но и такие, как, например, табакерки, чашки и разная утварь, существуют донныне почти в каждой индийской деревне.

Определить общий характер индийской *орнаментики* не совсем легко. Вначале мы находим в ней мотивы, очевидно – заимствованные от деревянных построек и плетневых оград, к этим мотивам присоединяются потом мотивы, свойственные золотых, дел мастерам. Одновременно с этим завоевывают себе место занесенные извне стилизованные линейные и растительные орнаменты великих западных искусств. Вместе с тем как самостоятельное явление арийского севера Индии возникает целый ряд полных жизни форм, взятых из местной флоры, но только приведенных в плоскость с тонким чувством природы и большим чувством стиля. И здесь рядом со священным цветком лотоса являются цветы и листья других растений; с ними переплетаются фигуры животных – тигров слонов и антилоп, павлинов и других птиц, – реже человеческие фигуры. Орнаментика дравидийского юга трактует цветы несколько схематичнее и местных животных чаще заменяет стилизованными сказочными чудовищами. В развитом индийском монументальном декоративном искусстве архитектурные мотивы и фигурная пластика преобладают до такой степени, что настоящие орнаменты при первом взгляде почти исчезают под их

тяжестью. Но при ближайшем рассмотрении мы находим, что и здесь главную роль играют животные и растительные мотивы, приспособленные к декоративной цели. Даже ряды слонов, львов, лошадей, быков и птиц, наполняющие собой целые фризы, производят, каково бы ни было их символическое значение, впечатление прежде всего живо гной орнаментики; и растительная орнаментика соединяется здесь, как и в западном искусстве, которое, вероятно, и влияло на нее, с волнистыми лентами, образуя выющиеся арабески, полные стильной красоты. В отношении украшений на произведениях позднейшей художественной промышленности Индии надо остерегаться, чтобы не принимать арабско-персидские формы за индийские. Но в конце концов известное тропически пылкое и все-таки закономерное чувство стиля связало между собой на почве индийской орнаментики самые разнообразные элементы, составив таким образом целое, которое производит впечатление единства.

Если мы будем и после этого считать, что индийское искусство с самого начала заимствовало из соседних с ним художественных миров массу декоративных частных элементов, то при ретроспективном взгляде на него мы не впадем в заблуждение относительно национального содержания буддийского и брахманского искусства Индии. Не только никто не станет искать чужеземные образцы для индийской ступы, индийского пещерного или монолитного храма, для какой-либо индийской пагоды во всей ее совокупности, но и почти всякая взятая наугад отдельная индийская статуя, по всему характеру своей пластики, окажется индийской с головы до пят; даже индийские орнаменты, рассматриваемые в своей совокупности, преисполнены чисто индийской оригинальностью. И что бы мы ни говорили об этом искусстве Передней Индии, нельзя не признать,

что в раннюю пору средних веков были столетия, когда в Индостане процветало искусство более зрелое и более натуралистическое, чем в какой-либо другой стране.

3. Индийское искусство за границами Передней Индии

Превосходством, которое индийское искусство приобрело в раннюю пору средних веков над художественным творчеством других азиатских народов, объясняется его распространение после этого времени до самых отдаленных островов юго-восточного азиатского архипелага.

Правда, на северо-востоке, в *Кашмире*, мы наталкиваемся на стиль, который кажется, подобно гандхарскому искусству, происходящим непосредственно от античного греко-римского. В Гандхаре встречаются колонны вроде коринфских и ионических, в Кашмире – вроде дорических, но наряду с этим и трехдужные дверные арки, напоминающие арки в виде трилистника, свойственные исламу или романскому стилю в Европе, и, сверх того, высокие покатые крыши, осеняющие каждый ярус многоярусного здания. Лучшие образцы этого стиля представляют нам храмы Марттанда и Банияра, где он процветал в VI–XIII столетиях и потом был вытеснен искусством ислама.

Совершенно иное лицо имеет искусство в *Непале*, гималайской горной стране, в которой до новейшего времени мирно уживались одна подле другой обе древнеиндийские религии. Эта страна до такой степени изобилует религиозными учреждениями, что о ней преувеличенно говорили, будто в ней больше храмов, чем домов, больше изображений богов, чем людей. Характерна склонность непальских храмов стремиться в высоту. Их отделяет от земли уступчатое основание,

на которое с передней стороны ведет лестница с перилами, украшенными фигурами слонов или богов. При этом уже в буддийских ступах символический верхний навес обычно заменяется особой надстройкой в виде башни; галереи буддийских храмов также бывают нередко увенчаны дагобой в виде небольшого купола. Но большие брахманские каменные храмы, поднимающиеся вверх несколькими ярусами на квадратном основании, довольно часто имеют, кроме того, высокую чисто индийскую конусообразную башню, более стройную, чем башни Бхубанешвара и Кхаджурахо, например, в каменном храме столицы Батгаон и в большом храме перед королевским дворцом в Патане — здании, состоящем из массивного уступчатого основания и четырех ярусов, каждый из которых окружен верандами на колоннах. Еще чаще непальские пагоды имеют форму китайских башен. Так, например, храм Девы-Бовани в Батгаоне со своим основанием, состоящим из пяти высоких уступов, и верхним сооружением с пятью высокими, выдающимися вперед крышами, хотя и не загнутыми по-китайски кверху, кажется производением скорее долины Янг-Тсе-Кианга, чем долины Ганга. Непальское влияние обращается вполне на индийской почве. Древненепальская статуя Будды в Берлинском музее, описанная Грюнвелелем, произошла, очевидно, не от гандхарского, а от древнеиндийского типа, хотя Непал и служил проводником для северной школы буддийского учения. Правое плечо у этой фигуры обнажено, «бугор интеллигентности» на затылке выдается ничем не покрытым над короткими, архаически волнистыми кудрями. Это тип, проникший через Непал в Тибет, родину буддийского ламаизма.

Острова, лежащие к югу от Индии, от Цейлона до Явы и дальше, богаты памятниками индийского искусства.

Цейлон принадлежит к числу мест, в которых буддизм водворился впервые. Здесь не мешали ему господствовать никакая брахманская реакция, никакое вторжение мусульманства; искусство этой омываемой морем гористой страны со времени Ашоки было и оставалось буддийским. Древние пещерные храмы Цейлона отличаются только наготой архитектуры и отсутствием пластических украшений. Для истории искусства имеют большее, чем они, значение древнебуддийские надземные сооружения, находившиеся на этом благословенном острове. Важнейшие из их развалин находятся на севере в Анурадхапуре, древней буддийской столице острова, на востоке в Полоннаруве, позднейшей столице, процветавшей всего более в середине XII столетия. Древнейшие ступы Анурадхапурские принадлежат к числу самых обширных и самых высоких во всей Индии. Некоторые из позднейших ступ, каковы находящиеся в Тупарамае и Ланкарамае, отличаются той особенностью, что их окружает тройной ряд отдельно стоящих стройных колонн со своеобразной капителью в форме цветочной чашечки с пуговчатой крышечкой, между тем как в анурадхапурских капителях такие чашечки раскрыты. Среди развалин Полоннаруна небольшой храм Сат-Мегал-Прасада стоит на высокой уступчатой пирамиде, образующей пять больших ярусов и напоминающей собой, с одной стороны, древнеассирийские, а с другой — древнеамериканские постройки подобного рода; но какой бы то ни было связи этого сооружения с теми или другими доказать нельзя.

Статуи Будды древнеиндийского типа, сидящие или стоящие, колоссальные или величиной в натуру, сохранились в различных священных местах Цейлона. Среди произведений орнаментальной пластики, сохранившихся в различных цейлонских развалинах,

встречаются изображения рядов животных, цветов и бутонов лотоса и листовых гирлянд. Но собственно повествовательная рельефная пластика на Цейлоне, в противоположность индийскому континенту, совершенно отсутствует.

В начале средних веков сильный поток индийской культуры излился на *Зондские острова*. По карте Уле, изданной А. Б. Мейером, известно на Суматре свыше 60, на Яве свыше 30, на юге и востоке Борнео до 20, на юге Целебса не менее полудюжины древнемалайских пунктов с индийскими древностями.

На *Яве*, этом наиболее известном и наиболее исследованном из названных островов, отличающихся удивительно величественными роскошью и красотой природы, брахманские развалины встречаются чаще, чем буддийские. Зато этот остров обладает, кроме других выдающихся буддийских сооружений, знаменитым храмом в Боробудуре, на южном своем берегу, — зданием, представляющим собой громаднейшее из всех созданий буддийского искусства. Степень древности этого храма остается неопределенной. Тогда как одни относят его к промежутку времени между 1000 и 1300 гг., другие видят в нем произведение 900–1100 гг. н. э. Фергюссон приводил веские доводы в пользу того, что по времени своей постройки этот храм гораздо ближе к периоду процветания буддийского искусства в Передней Индии и мог быть воздвигнут между 650 и 750 гг. н. э. Во всяком случае, сооруженный руками индийцев среди малайского населения, он является последним великим художественным порождением индоостанского буддизма и вместе с тем великолепнейшей из форм, в какие только могла вылиться идея ступы. На самом деле, знаменитое святилище Боробудура не что иное, как ступа: это постройка без внутреннего устройства, громада художественно сложенных и украшенных скульпп-

турой камней, гигантская уступчатая пирамида с широким основанием и десятью террасами, из которых шесть нижних имеют в плане квадратную, а четыре верхние – круглую форму. Верхняя терраса увенчана собственно куполообразной ступой, седьмая, восьмая и девятая террасы окружены 72 каменными целлами в виде дагоб или колоколов, с решетками, как у клеток, причем в каждой из них помещается по статуе Будды или Бодхисатвы. На нижних террасах имеются галереи, коридоры и ниши; стены между нишами сплошь покрыты фризобразными горельефными изображениями (рис. 574).

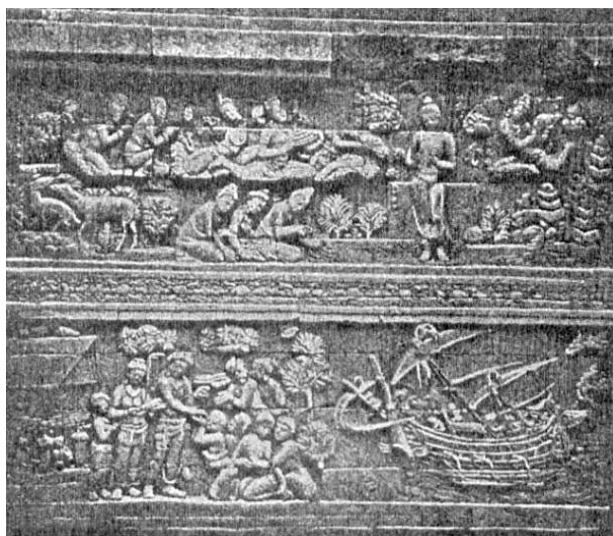


Рис. 574. Рельеф храма в Боробудуре. С фотографии

Нижние из этих изображений представляют всю жизнь Гаутамы, равно как предшествовавших ему и позднейших будд, в оживленных скульптурных картинах, изобилующих бытовыми чертами и исполненных с большой свободой и чистотой форм и движения; в

бесчисленных повторениях фигуры Будды на верхних террасах отражается индийское мировоззрение, по которому отдельные будды – только члены одной и той же цепи воплощений, считающихся заточениями на земле. «Тип Будды, – говорил Грюнведель, – трактуемый декоративно, применяется к украшению фасадов великолепных храмовых сооружений, которые, иллюстрируя космогонию, должны изображать мир созерцательных сфер на земле». Каждая из боробудурских фигур Будды сама по себе принадлежит к числу самых прекрасных и характерных его изображений, какие когда-либо были созданы (рис. 575).



Рис. 575. Боробудурский Будда. С фотографии

Но и в них мы не можем подметить гандхарский тип, а, напротив, древнеиндийский в благороднейшем его виде. Короткие архаистические завитки волос на голове, родинка между бровями, бугор на черепе, плотно прикрытый волосами, длинные ушные мочки и толстые губы — здесь все налицо, но выполненное с чувством стиля и соединенное одно с другим не без понимания красоты. Глаза полузакрыты как бы в состоянии спокойного размышления. В каждой из этих фигур отражается внешнее проявление души, совершенно ушедшей в себя, не ищущей и не находящей ничего в окружающем мире.

Многочисленны на Яве также и брахманские статуи. Но буддийское и брахманское искусство быстро исчезли с этого острова, когда индусы, эмигрировавшие на него в XIV столетии, были поглощены туземным полумалайским населением.

В *Индокитае* мы встречаемся с новым миром чудес. А. де Понвурвилль посвятил искусству этой страны особую небольшую книгу «Индокитайское искусство». Издавая ее, он, однако, заявил, что слово «индокитайское» имеет у него значение только названия, что культура и искусство Индокитая отнюдь не произошли от сочетания индийских и китайских элементов, но составляют совершенно особые, самостоятельные культуру и искусство. Действительно, западный берег Индокитая более тысячи лет был под индийским влиянием, тогда как китайская культура испокон веку распространялась по восточным берегам Индокитая, которые потом более или менее подчинились французам. Поэтому на северо-востоке и востоке полуострова искусство всегда носило на себе китайский отпечаток, тогда как в Западной Бирме, Сиаме и Камбодже в течение многих веков процветало искусство, которое, при

всех своих особенностях, было несомненно индийского происхождения.

В *Бирме*, рано принявшей буддизм, сохранились многочисленные ступы, отчасти своеобразной формы, воздвигнутые в древнее и новое время. В Бирме, равно как и в Пегу, существует также довольно много храмов, имеющих внутреннее помещение и украшенных и индийском вкусе. Но оригинальное бирманское строительство храмов, в сущности, признает лишь массивные уступчатые сооружения, внутри которых заключаются отдельные ходы и целлы, тогда как внешний вид представляет собой красивое двухъярусное здание с четырехугольным крестообразным основанием, увенчанное высоким стройным куполом. Главные храмы столицы Пегу принадлежат XI и XII столетиям. Замечательно, что они чисто кирпичные, что в них имеются настоящие, сложенные из клиновидных кусков своды, стрельчатые фронтоны, выступающие вперед зубцами в виде языков пламени, и порталы, что они завершаются ложным куполом, происшедшим, очевидно, от конусовидных башен Ориссы и северо-запада Индии; но всего поразительнее в этих зданиях – совершенное отсутствие декоративной скульптуры; зато на углах, по уступам и карнизам они украшены многочисленными повторениями небольших моделей пагод, несколько напоминающих остроконечные башенки и балдахины европейских готических зданий.

В *Сиаме*, центральном государстве Индокитая, которое омывается морей с юга, прежде всего заслуживают внимания развалины древней столицы этой страны Аюттии, и роскошная, обремененная деталями архитектура новой столицы Бангкока. Аюттия процветала с половины XIV, Бангкок – с половины XVII столетия. Башни-пагоды Аюттии отличаются также особенной формой, основные черты которой древнеиндийские.

Они не имеют ни приблизительно конической формы, подобно башням севера, ни вида уступчатых сооружений Южной Индии, но, будучи одного и того же диаметра как вверху, так и внизу, состоят из нескольких ярусов одинаковой ширины, четырехугольной или приблизительно цилиндрической формы, и увенчиваются куполом в виде дагобы. В Бангкоке мы видим повторения башен подобного рода, но они образуют здесь лишь вершины сильно поднимающихся вверх уступчатых пирамид с четырехугольным планом, уступы которых украшены роскошными сквозными балюстрадами, пластическими орнаментами и воротами, косяки которых увенчаны фронтонами с зубцами в виде языков пламени и острыми вышками. В детали этих построек действительно врываются китайские мотивы. Одним из характерных образцов этой роскошной, но беспокойной и чисто «внешней» архитектуры может служить пагода Ват Чинг в Бангкоке.

Истинные чудеса индокитайского искусства мы находим только в *Камбодже*, древнем южном государстве полуострова, стране кхмеров, которые, к какому бы корню ни принадлежали, во всяком случае были одним из самых художественных племен Азии. Сам Понурвилль признавал, что их искусство, процветавшее, по мнению Фергюссона, с X до XIV столетия, было ветвью индостанского искусства. Но нельзя не удивляться тому, как кхмеры благодаря своему тонкому чувству величественности целого, своему верному расчету малейших подробностей, своему ясному пониманию правильности и соразмерности вдохнули в индостанские традиции новую жизнь; в высшей степени замечательно, что они, будучи окружены со всех сторон буддизмом, исповедовали брахманскую религию с особенно резко выраженным культом змей и учением Наги. На старинных рельефах в их храмах мы находим

вместо эпизодов из жизни Будды многочисленные изображения на темы из древнебрахманской героической поэзии; но любопытно также присутствие в них многочисленных статуй сидящего и стоящего Будды совместно с четырехголовым Брахмой и другими многорукими брахманскими божествами. Вероятно, первоначально брахманские храмы, после того как Сиам завоевал столицу Камбоджи Ангкор, были посвящены буддийскими бонзами служению Гаутаме. Особенно же много встречается в пластике этих развалин сюжетов из легенд о Наги. Рядом с исполинскими слонами, изображенными натурально, со львами и тиграми, стилизованными архаически, любимым украшением зданий служил царь змей с семью или девятью головами, расположенными в виде веера.

Важнейшие развалины кхмерских сооружений находятся на границе Сиам и нынешней Камбоджи, между рекой Меконгом и большим внутренним озером. Из этих сооружений лучше других сохранилась большая пагода в Ангкор-Вате. Согласно южноиндийским образцам, ее общий план представляет три квадрата стен, заключающихся один в другом; на значительном расстоянии они обнесены четвертой стеной, которая благодаря вытянутой в длину улице, ведущей к храму, образует продолговатый прямоугольник. Три внутренних квадрата поднимаются один над другим в виде уступов, из которых каждый верхний меньше предыдущего. Нижний ярус открывается наружу галереей со столбами, имеющей 250 метров в длину. Галерея прерывается многосложными порталами с дверями прямоугольной формы, имеющими фронтоны, украшенные зубцами в виде факелов (пламенников). Над порталами и на углах уступов высятся массивные башни, из которых самая громадная в середине, над самым святилищем. Эти башни представляют собой девятиярус-

ные уступчатые пирамиды округленной формы, имеют общий вид конусов, оканчиваются вверху стройными пилярами и украшены в каждом ярусе балюстрадами с факелами. Все здесь распределено более равномерно и симметрично, чем в дравидийских пагодах.

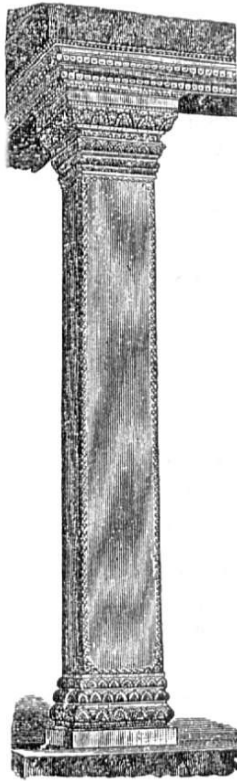


Рис. 576. Колонна большой Ангорватской пагоды.
По Фергюссону

Превосходство кхмерских зодчих перед североиндийскими выказывается и в классической отделке всех 1532 четырехгранных колонн или пилястр этого храма;

их элегантные базы и капители, состоящие из изящно украшенных валиков и желобов, находятся в правильной пропорциональности со стержнями и напоминают формы римско-дорического стиля или стиля эпохи Возрождения (рис. 576). Только нижняя часть стержней иногда украшена изящно выполненной рельефной работой (рис. 577). Вообще в искусстве кхмеров скульптура играет служебную роль при архитектуре, не сливаясь, однако, с ней в одно нераздельное целое, как в Индостане. Скульптурные изображения повествовательного содержания исполнены настоящим горельефом и наполняют собой все определенные для них зодчим и ничем не занятые пространства стен. Исплинские фигуры людей и животных, изваянные вполне кругло, расставлены, подобно стражам, при входах на лестницы и в храмы, везде в надлежащих местах. Но что всего оригинальнее в кхмерском искусстве, это применение мотива гигантской змеи для перил на улицах и мостах, ведущих к главным порталам. Тело змеи образует горизонтальную перекладину перил, вертикальные же подпорки этой последней состоят или из коротких столбов, похожих на древесные, как в Анкор-Вате, или же из массивных человеческих фигур, как в Анкор-Преа-Хане, между тем как семь или девять голов царя змей, поднявшись кверху, образуют передние концы перил. В Кхмерском музее в Трокадеро в Париже хранятся части подобной балюстрады с царем змей, составляющим верхнюю перекладину. По реставрации Делпорта большая терраса в Пиманакасе была также украшена балюстрадами, в которых львы, стоя на страже, служили подпорками, а семиголовые исполинские змеи составляли верхние перекладины.

Фигуры людей в архаическом фронтальном положении, с массивными сдавленными членами тела, охраняли храм в Преа-Тколе. Но что всего замечательнее

в развалинах башен некоторых из кхмерских зданий, это органическое сочетание исполинских голов с архитектурными частями.



Рис. 577. Рельеф на стержне одной из колонн большой Анкорватской пагоды. По Фергюссону

Со всех четырех сторон башни вделано в нее по огромной голове таким образом, что верхняя часть сооружения образует над этими головами высокую многоярусную тиару, как бы увенчивающую четырехликое божество. Нет никакого сомнения в том, что это

божество не кто иной, как Брахма. Точно так же «все-
зидитель» смотрит вниз с одних из ворот в Ангор-
Тхоме; точно так же, по реставрации, сделанной Дела-
портом на основании сохранившихся частей, несколь-
ко дюжин подобных лиц смотрело с высоты
многобашенного и многоярусного храма в Байоне
(рис. 578), причем каждый ярус был украшен рядом не-
больших портиков на колоннах с фронтонами, увен-
чанными языками пламени. Храм этот был если не
большой, то самый роскошный и самый необычный из
всех храмов Ангора. Во всем мире не было равного
ему по сказочному великолепию; поразительны в нем
почти хрустальная ясность и правильность архитектур-
ного целого, соединявшиеся с самой причудливой рос-
кошью, с самой фантастической пышностью.

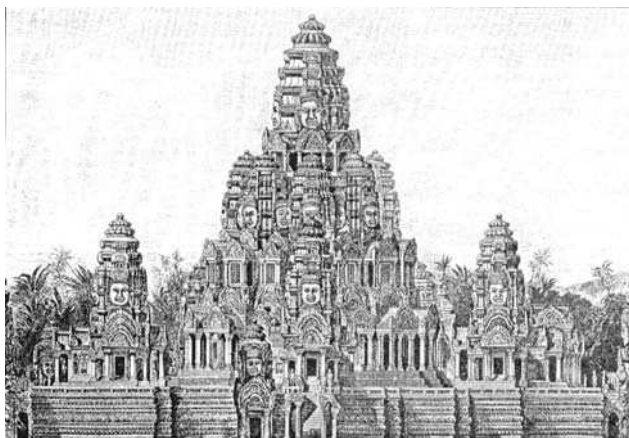


Рис. 578. Байонская пагода близ Ангора в Сиаме. По Делапорту

Объем настоящего сочинения не позволяет нам
вдаваться в ближайшее рассмотрение кхмерской пла-
стики. Заметим только, что в ней лица людей, если не
изображены умышленно чужеземные воины, воспроиз-

водят полумонгольский, полумалайский тип местного населения. Носы более приплюснуты, глаза поставлены более косо в отношении один к другому, губы шире и толще, чем в типах индоистанского искусства. Таковы вышеупомянутые громадные головы Брахмы на наружных стенах байонских башен, но таковы и многочисленные, вероятно позднейшие, изображения Будды в храмах, которые в остальном, по своим одеревенелым, коротким кудрям волос и большой выпуклости на черепе, имеют характер древнеиндийского типа южной школы буддизма, господствовавшей во всем Индокитае.

Из ворот гротов и пагод, с высоты ступ и храмовых башен, из глаз буддийских и брахманских богов индийского искусства льются к нам сотни загадочных вопросов; однако это искусство уже не представляется нам таким неразвитым, произвольным и фантастическим, каким его считали прежние исследователи. Теперь уже признано, что индийское искусство, не похожее в своем целом ни на какое другое искусство в мире, было достаточно крепким, в смысле национальности, для того чтобы заимствовать из чужих стран одни лишь внешние частности и усваивать их, однако, без намерения пользоваться ими целиком и поступаться своим собственным достоянием; теперь мы уже имеем возможность проследить в истории буддийской архитектуры Индии постепенный ход развития, начиная с простейшей ступы Индостана и Цейлона до чудного сооружения в Боробудуре на Яве, равно как и изучить прогресс архитектуры брахманских пагод, начиная от простых построек в Айвулли и Конараке и до величественных, многосложных групп зданий Южной Индии и Индокитая; теперь уже сделана попытка изложить историю развития типа статуй Будды, гораздо обстоятельнее прежнего объяснить содержание

большинства горельефной и барельефной скульптуры индийских храмов и в большей степени определить их связь с историей развития религиозных представлений, чем мы могли сделать это в узких рамках своего обзора.

Индийскому искусству, несомненно, в сильной степени недоставало понимания закономерности в отдельных художественных отраслях; несомненно также, что оно в передаче духовного содержания, еще больше, чем в технике, не шло дальше поверхностного изложения. Но, с другой стороны, нельзя отрицать того, что индийские художники были наделены своеобразным чувством природы и своеобразно сильной фантазией. Чтобы быть справедливым к индийскому искусству, надо помнить, что оно принадлежит исключительно чувственному и мечтательному миру самого жаркого тропического пояса. Оно является перед нами безусловно и бесспорно наивысшим созданием одухотворенного человеческого мастерства, искусством истинно тропическим во всех отношениях.

II. Искусство Китая и соседних стран

1. Введение. Главные черты китайского искусства

Когда заводят речь о Китае, нам приходят на мысль прежде всего Великая китайская стена, китайские косы, фарфор, знаменитая нанкинская Фарфоровая башня, и в нашем воображении является представление о самом населенном, самом древнем, самом устойчивом и наиболее замкнувшемся в самом себе государстве на всем земном шаре. Однако при ближайшем рассмотрении некоторые из этих понятий являются в несколько ином свете. Великая китайская стена, построенная 2200 лет тому назад вдоль прежней северной границы империи, не задержала завоевания Китая татарами, против нашествия которых была воздвигнута. Китайская коса, впервые навязанная сынам Небесной империи последним татарским завоеванием Китая (в 1640 г. н. э.), существует лишь с воцарения последней из 22 великих династий китайских императоров татарской династии Маньчжу. Нанкинская Фарфоровая башня, воздвигнутая в начале XV столетия н. э., разрушенная в 1853 г. бывшая действительно чудом искусства по своей облицовке блестящими фарфоровыми пластинами, высотой 65 метров и состоявшая из девяти этажей с крышами, по углам которых висели колокольчики, испытала общую участь почти со всеми сооружениями китайской архитектуры участь просуществовать лишь немногие века. Мнение о неизменности китайской культуры и о ее замкнутости для всяких чужеземных влияний не выдерживает строгой критики. В истории китайского искусства неопровержимо доказано, что оно подвергалось этим влияниям. Фр. Гирт посвятил этому вопросу даже особое сочинение. Хотя Гирт и считает недоказанным, чтобы древние западноазиатские формы влияли на

древнее китайское искусство еще в тысячелетия, предшествовавшие христианской эпохе, однако на это имеются указания, и с последнего столетия до н. э. в китайском искусстве отражались одно за другим влияния западно-азиатское, греческое, новоевропейское, иногда даже оживляя и видоизменяя его, а оно, со своей стороны, было корнем всего восточноазиатского искусства.

История китайского искусства с древнейших времен была подробно изложена китайскими писателями. Фр. Гирт посвятил этой литературе специальное сочинение. Еще в IX столетии н. э. Чанг Йен Юань написал историю китайской живописи до его времени – большой труд, представляющий собой важный источник наших познаний по этому предмету. От следующего столетия дошли до нас описания музеев со множеством иллюстраций, художественные сборники и учебники. Однако художественно-исторический материал, заключающийся в этих сочинениях, до сей поры был известен нам лишь очень отрывочно.

В конце XIX в. знакомство Европы с китайским искусством основывалось главным образом на трудах и сочинениях французских миссионеров в Пекине, таких французских знатоков, как Поттье, Станисл Жюльен и Дю-Сартель, таких английских исследователей, как сэр Уильям Чемберс и Уильям Андерсон, и таких германских ученых, как барон Ферд. фон Рихтгофен. После того как Палеолог в 1887 г. издал первый связный очерк этой истории, изучение ее сделало быстрые успехи особенно благодаря тому, что за него взялись исследователи, вооруженные основательным знанием китайского языка. С этими успехами тесно связаны имена Эд. Шаванна во Франции и Фр. Гирта в Германии. Гирт в целом ряде монографий указал Европе на совсем новые основы истории китайского искусства, а

выставка собранных Гиртом произведений китайской живописи, устроенная в Дрездене в 1897 г., была весьма интересной.

Достоверная история «Срединной империи» начинается с династии Чжоу (1122–255 гг. до н. э.). Тем не менее историки китайского искусства относят некоторые из сохранившихся художественных произведений Китая, особенно сосуды, к эпохе предшествовавшей династии Шан (1766–1122 гг. до н. э.). Период самостоятельного национального развития китайского искусства продолжается до династии Хань (206 г. до н. э. – 221 г. н. э.), хотя в архитектуре более ранней эпохи замечаются признаки вавилонско-ассирийского влияния. Около 115 г. до н. э. начинается влияние на китайское искусство со стороны западноазиатского, греко-бактрийского, а с 67 г. н. э. стало медленно распространяться в Китае искусство индийско-буддийское. Однако китайское искусство снова поглощало и преодолевало все чужеземные веяния. Крупные его создания, современные нашим средним векам и эпохе Возрождения, носят на себе вполне национальный отпечаток.

По главным своим чертам китайское искусство, в противоположность индийскому, не может быть названо ни монументальным, ни фантастичным; скорее всего, пристало ему название «искусство мелких изделий» и «рассудительное». Говоря это, мы не отрицаем того, что китайское искусство в свое время выказывало стремление к монументальности размеров и к фантастичности форм, но хотим сказать, что сохранившиеся его памятники, равно как и те, которые известны нам только по их уцелевшим китайским изображениям, несомненно, прежде всего произведения так называемого малого искусства, прелесть которых заключается в своеобразном чувстве природы, в тонком понимании

требований декоративности и в отчасти изысканном, отчасти наивном вкусе, нередко возбуждающем в нас удивление и восторг. Самым монументальным из произведений, созданных китайскими руками, все-таки остается Великая стена, тянущаяся сотни миль, с ее огромными четырехугольными башнями и величественными воротами в виде циркульных арок. Самыми же фантастичными произведениями китайского искусства должно, вероятно, признать некоторые из древних образцов живописи на шелке или на бумаге, хотя и от этих работ веет скорее мечтами чувственности и сонными грезами о природе, чем силой пламенного воображения.

Китайской *архитектуре* недостает монументального величия и прочности; это выказывается не только в легковесности употребляемых ею материалов, дерева и кирпича, которые, как и у полинезийских первобытных племен (рис. 57 и 59), заменяются большими каменными глыбами только при постройке массивных террас и уступчатых фундаментов, но и в малости масштаба всех архитектурных форм; даже в храмах и императорских дворцах увеличение помещений достигается устройством многих небольших отдельных построек и расположением их друг возле друга, в одной общей ограде. Свобода художественного творчества невозможна для китайских зодчих уже вследствие стеснительных и нелепых правительственных предписаний, которые определяют для каждого дома то или другое число колонн, соответственно рангу его владельца, устанавливают точное цифровое отношение между всеми частями постройки и предоставляют некоторый простор капризу строителя разве только в частях здания, скрытых от взоров прохожего.

Китайское зодчество прибегает к сводам кроме кладки фундаментов только при постройке ворот и

мостов; но и в этом случае ложный свод, образуемый выступами взаимно противоположных стен (рис. 150), еще часто употребляется вместо настоящего свода с замковым камнем. Куполов это зодчество не признает совершенно. Деревянные стропила крыши всех построек, остающиеся ничем не замаскированными изнутри, а иногда, прикрытые потолком с кассетами, поддерживают черепичную кровлю, очень выступающую вперед над стенами и по краям загнутую кверху; стропила покоятся на деревянном каркасе стен, состоящем из рам, форма которых в главных частях обуславливается, конечно, строительными законами, но в некоторых частях подражает решетчатой работе, происшедшей от плетневых построек. Стена в промежутках между этими рамами несет на себе лишь свою собственную тяжесть. Она, по выражению Земпера, «в сущности представляет собой не более как исполненную из кирпича испанскую стену, похожую на ковер», которая тем более не имеет значения части сооружения, играющей роль опоры или несущей на себе тяжесть, что всюду ей дается вид «чего-то подвижного, натянутого между лесами, совершенно не зависящего от груза кровли». Поэтому столбы в каркасе, служащем опорой кровли, обычно круглые, большей частью деревянные и лишь в императорских дворцах мраморные, расставляются то перед стеной, то позади нее, то в ней самой. В первом случае они образуют перед зданием веранду, во втором – их совсем не видно снаружи, в третьем – они выступают из стены в виде полуколонн. Базы их, как правило, состоят из простых круглых подушек, а роль капителей часто играют, как в Индии, распорки в виде консолей, причем им дается иногда форма дракона, олицетворяющего собой китайское небо и могущество китайского императора, или каких-либо других символических баснословных животных.

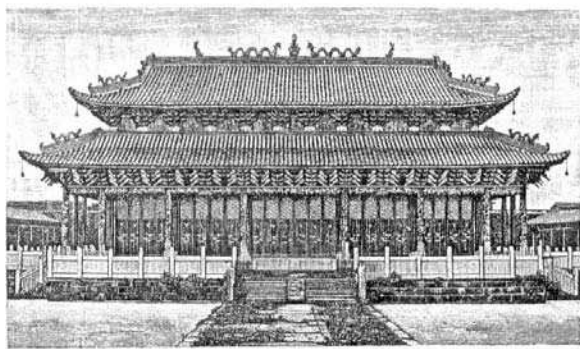
Вообще решетка, по словам Земпера, составляет основной элемент китайской архитектурной орнаментики: мы находим ее в виде тонкой бамбуковой плетенки в облицовке нижней части внутренних стен, в виде частой решетки изящно изменяющегося узора, иногда геометрического со множеством украшений, во внешней ограде садовых павильонов (рис. 579, а) и других воздушных домиков, в архитектурных деревянных поделках, чередующихся со столбами и перекладинами, особенно в перилах, связующих легкую верхнюю часть здания с его массивным фундаментом.

Эти здания, развертывающиеся главным образом в горизонтальном направлении, производят художественное впечатление преимущественно своей *крышей*, выдающейся вперед над поверхностью стен и заглубляющейся вверх по своим нижним краям. Такие крыши, обычно со скатами и лишь в редких, исключительных случаях со щипцами, имеющие рубчатый вид вследствие того, что состоят из вогнутых, прикрывающих друг друга черепиц, снабженные иногда на вершине терракотовыми фигурами змей, драконов и других животных, вместе со своим решетчатым подпором из брусьев затейливой резной работы, окаймленным зубами драконов, венчают собой храмы, хижины, башни и ворота, а при отсутствии балок даже простые ограды. Одна из главных особенностей китайской архитектуры состоит в том, что подобная крыша для эффекта делается двойной или даже тройной, одна над другой, так что здание имеет несколько ярусов крыш. Известные башни, господствующие над китайскими городами и селениями, высятся в 9 и даже в 15 этажей, из которых каждый отделен от следующего за ним выступающей крышей, причем отвесные линии подобных построек до такой степени скрадываются этими навесами, что кажется, будто нагромождены друг на

друга не настоящие этажи, а одни только крыши, обвешанные по краям колокольчиками.



а



б

Рис. 579. Китайское зодчество: а – китайский садовый павильон; б – храм Неба в Кантоне. С фотографии

Предположение, которое нередко было высказываемо, что форма китайской крыши – подражание форме татарской палатки, опровергнуто Фергюссоном, указавшим на то, что преобладающая форма этих

палаток – коническая. Этот исследователь скорее склонен видеть в форме китайской крыши приспособление китайского вкуса к практической цели, защите от дождя и солнечных лучей. В общем впечатлении всех китайских зданий, самых высоких и самых низких, постоянно играет важную роль яркая раскраска всей постройки за исключением массивного каменного фундамента. Кирпичные стены зданий бывают облицованы штукатуркой, их деревянные части расписаны пестрыми колерами и иногда сверху донизу лакированы; но желтая глазурованная черепица на кровлях, по-видимому, составляет исключительную принадлежность храмов и императорских дворцов.

Из каменных построек кроме стен и их ворот в Китае достойны внимания так называемые *почетные ворота* – отдельно стоящие сооружения, которые, как правило, воздвигались на улицах и площадях по высшему или высочайшему повелению в память важных событий и великих людей (рис. 580).



Рис. 580. Китайские почетные ворота; пятипролетные ворота при входе к гробницам династии Мин. По Палеологу

Эти «паи-лу» – одного происхождения с каменными воротами в оградах индийских ступ и с деревянными «гориями» в оградах японских храмов. Хотя они каменные, но стиль их такой, как будто бы они были дере-

вянной конструкции; при этом лишь в редких случаях, когда их пролеты, в количестве от трех до пяти, имеют не прямолинейное очертание а представляют вверху циркульные арки, в их стиль привносится также главный элемент каменной архитектуры. Осеняющие их китайские крыши сообщают им вполне национальный характер.

Монументальные украшения, с которыми мы встречаемся в китайской *культуре*, не дают нам достаточно-го понятия о монументальном ваении китайцев. Каменные доски с рельефными изображениями из истории династий Хань, исследованные Эд. Шаванном, — по-видимому, единичное в своем роде явление; что касается больших статуй людей и животных, расставленных по некоторым дорогам, то они производят впечатление малых изваяний, воспроизведенных в крупном размере. Не надо забывать, что в большинстве китайских зданий с каменными стенами даже нет места для крупных произведений скульптуры. В храмах древнекитайского культа неба нет идолов. В покоях предков в китайских домах статуи и бюсты заменяются досками с надписями. Отвращение китайцев от изображения нагого человеческого тела, со своей стороны, препятствовало развитию стиля высшей скульптуры. Однако китайцы наделены тонкой наблюдательностью, и благодаря усердному и продолжительному упражнению рука китайца с точностью воспроизводит то, что видит его глаз. История искусства застаёт китайскую скульптуру почти уже освободившейся от правила фронтальности. Лучшие из китайских художников уже умели до известной степени правильно видеть одетое тело во всевозможных поворотах и воспроизводить головы и руки с большой естественностью и выразительностью, идеальные же типы явились у них единственно как подражания индийским образцам, которые, в свою

очередь, возникли под греко-римским влиянием. Национальная скульптура Китая передавала китайские головы со всеми отличительными их чертами – косым расположением глаз, выдающимися скулами, приплюснутыми носами; при этом она скорее юмористически преувеличивала индивидуальные особенности, чем смягчала расовые признаки, которые, очевидно, вовсе не казались художникам отталкивающими.

Таким образом, лучшее, что только производила китайская пластика, – это *мелкие изделия*, и при помощи их одних мы имеем возможность познакомиться с ней в европейских коллекциях. Изображения животных, людей и богов в небольшом виде китайцы всегда отливали из бронзы; бронзовые фигуры встречаются отчасти как самостоятельные художественные произведения, отчасти как украшения сосудов. Китайцы издавна были чрезвычайно искусны также в резьбе из дерева и слоновой кости, выказывая в этом деле величайшее терпение. Наряду с самостоятельными мелкими пластическими произведениями мы находим у них особенно богатую скульптуру рельефов на ящиках, шкатулках и всякого рода предметах; сквозной рельеф, в котором фигуры рисуются не на твердом фоне, а свободно, так сказать на воздухе, составляет восточно-азиатскую специфику, излюбленное украшение этих предметов. С другой стороны, твердый зеленоватый нефрит (ядеит) долгое время был у китайцев любимым материалом, из которого они изготовляли не только богослужебные чаши и кружки, но и всякого рода пуговицы и пластинки для украшений, а до изобретения фаянса – также чашки и блюда. Такое же употребление во все времена имели и более твердые сорта камня, как, например, горный хрусталь, оникс, халцедон, сардоникс, разноцветные блестящие слои которых служили для вырезания фигур животных и растений. Позже

наряду с этим родом работ процветала резьба из жиро-
вика в малом масштабе (рис. 581).



Рис. 581. Бог долголетия. Китайская жировиковая статуэтка.
С оригинала

Наконец изготовлением всех этих вещей завладела керамика, в особенности лепка из фарфора, представляющего собой светлую и твердую массу; и хотя главную роль в орнаментике фарфоровых ваз играла живопись, однако не было недостатка в поводах к моделировке из этого первобытного пластического материала. В заключение к этому присоединилось известное китайское лакирование, для изящнейших

произведений которого служили образцами японские изделия. Пластические лакированные работы резко отличаются от живописных. Слои лака накладываются один на другой до тех пор, пока не оказывается возможным вырезать из них рельефы или округлять намеченные заранее формы. Во всех мелких произведениях китайской пластики прельщают нас здравый смысл, с каким формы приспособлены к назначению предмета, большая любовь к изображению частных деталей жизни животных и растений, чувство природы, приковывающееся к земле и небу, живое, хотя иногда и несколько внешнее понимание тонкой игры красок. О достоинстве лучших китайских произведений по всем указанным отраслям искусства нельзя судить на основании тех дюжинных изделий, которые в настоящее время наводняют европейские рынки. В противоположность японцам китайцы почти никогда не продавали своих лучших работ в чужие края.

Наибольшую самостоятельность выказали китайские художники в *живописи*, охватывающей собой все виды современной европейской живописи. История китайской живописи, по исследованиям Фр. Гирта, составляет уже резко ограниченный отдел всемирной истории искусства. Конечно, она представляется прежде всего историей художников, но из числа лучших произведений лучших китайских живописцев лишь очень немногие сохранились или попали в Европу. Однако нам стали доступны несомненные копии знаменитых китайских картин, и при их помощи возможно составить обзор хода развития китайской живописи.

О *стенной живописи* китайцев можно сказать только немногое. Вышеупомянутый Чанг Йен Юань, живший в IX в., сообщает изумительные вещи о великолепных картинах на стенах храмов и монастырей в древних главных городах империи. Наружная поверхность

ширм перед воротами китайских домов и части как внутренней, так и наружной поверхности стен этих домов и теперь нередко украшаются живописью, исполненной водяными или клеевыми красками прямо по штукатурке. Однако вышеупомянутые более древние картины были, вероятно, передвижные стенные украшения, и едва ли есть существенная разница в отношении стиля между новейшими легкими стенными картинами, настоящими самостоятельными картинами, и теми живописными украшениями, которыми китайцы покрывают все предметы так называемого малого искусства. Из *самостоятельных* картин особого внимания заслуживают изображения, исполненные водяными красками на кусках шелковых тканей и бумажных листах или на длинных полосах шелковой материи и бумаги. Такие картины, снабженные сверху и снизу рейками, вешаются на стены подобно нашим картинам, писанным масляными красками; первые и последние имеют твердые обложки, вроде переплетных крышек, и складываются гармошкой, так что можно их раскрывать, рассматривать и затем закрывать, как книги. В этих картинах-свертках, книгах с картинами или картинах на отдельных листах, ясно отражается история китайской живописи. Повсюду в них мы видим один и тот же характер этой живописи, во многом похожей на иллюстрации в рукописях; всюду замечаем одинаковое преобладание контурного рисунка, которое чувствуется даже там, где линии контуров, как в произведениях новейших импрессионистов, почти совершенно ступенчатые; всюду в сложных композициях находим высокий горизонт, обуславливаемый по большей части высоким форматом изображения, малую перспективную глубину и еще меньшее знакомство с законами перспективы. Многие картины знаменитых китайских мастеров – не что иное, как начерченные тушью

черные с белым контурные рисунки, в которых контуры следуют установленным правилам каллиграфии, заключающимся в особых штрихах и нажимах кисти. К этим каллиграфическим правилам, по Андерсону, надо еще прибавить 10 различных условных схем, с точностью соблюдаемых каждым художником. Затем в китайских картинах мы находим просвечивающий, по большей части светлый фон и везде одинаково тонкое и плоское наложение светлых красок, умышленное пренебрежение тенями, на которые китайцы смотрят как на грязные пятна, незнание эффекта светотени и недостаточную округленность в моделировке отдельных фигур. Ослабление яркости красок вдали передается лучше, чем линейная перспектива. Для показания расстояния между отдельными «кулисами» пейзажа, между ними вставляются слои облаков и тумана, довольно густые и нередко странным образом закрученные или одеревенелые; атмосферные настроения, несмотря на графический характер китайской живописи, нередко бывают выражены в ней недурно.

Что касается человеческого тела, то китайцы с древнейших времен, до которых только мы в состоянии проследить их живопись, старались изображать его со всех сторон, во всевозможных положениях, во всяких ракурсах, какие только возможны. В противоположность пейзажу в этом роде изображений китайцы за тысячи лет до нашего времени достигли такой свободы и искренности творчества, какие европейские художники приобрели или возвратили себе всего лишь несколько веков тому назад. Недостаточность умения китайцев изображать большие и сложные композиции побуждала их предпочитать малые группы или выхватывать из природы отдельные предметы и трактовать их как самостоятельные сюжеты. Таким образом, стали занимать место на переднем плане отдельные деревья в своем пышном весеннем наряде или в зимней снежной

одежде, цветущие ветви с сидящими на них птицами и бабочками, бамбуковый тростник, в котором порхают воробьи, мосты, перекинутые через водопады, и т.п. Нельзя, впрочем, забывать, что китайская живопись с ее манерой плоских изображений, подобной той, какую мы видели – разумеется, в другой форме – в Греции еще в полигнотовской живописи, подчинялась особому рода законам строгой стильности.

Наконец, мы должны напомнить, что китайцы еще задолго до европейцев изобрели книгопечатание при помощи досок, а вместе с тем печатание картин. Полагают, что искусство печатания одноцветных мерных эстампов, гравированных на дереве, возникло в Китае в конце VI столетия н. э. как составная часть книгопечатания с досок, переход которого в печатание наборными литерами мы не беремся здесь проследить. Но в XVII в. печатание полихромных ксилографии посредством нескольких досок, натертых различными красками, находилось уже в цветущем состоянии, из чего можно заключить, что это искусство развилось раньше означенного времени. При графическом характере всех китайских плоскостных изображений стиль хромоксилографий подчинен в Китае тем же законам, что и живопись.

2. Китайское искусство до конца царствования династий Хань (2205 г. до н.э. - 221 г. н.э.)

Развитие китайского искусства обуславливалось отчасти вышеупомянутыми внешними влияниями, отчасти, и притом в значительной степени, внутренним развитием китайской духовной жизни. В то время когда около середины VI столетия до н. э. в Китае, так же как в Индии и Греции, великие мыслители и мечтатели выступили смелыми новаторами, древняя государственная религия империи предписывала поклоняться Небу, земле и предкам. Она походила на уже знакомые

нам религии полинезийских и американских первобытных племен. Но, как доказал И. Г. Плат, ей недоставало стремления к созданию мифов, недоставало антропоморфизма других народов. Приносить жертвы Небу имел право только император. Солнце, луна и звезды считались небесными духами; горы и реки, леса и долины, моря и ручьи чествовались, как земные духи. При древней чистой религии для молитвы и жертвоприношений не требовалось ни идолов, ни храмов. Храм Неба в Пекине и теперь состоит из больших террас под открытым небом, а не из зданий.

Государственные строительные правила первых веков династии Чжоу (около 1000 г. до н. э.) очень мало отличаются от остающихся в силе в настоящее время. Только императорские дворцы династии Чжоу, судя по старинным рисункам и описаниям поэтов, в противоположность позднейшим дворцовым зданиям, раскидывавшимся в горизонтальном направлении и состоявшим из террас и башен, этажи которых соединялись между собой наружными лестницами, «поднимались до небесных облаков». Так как эти постройки напоминают собой массивные террасообразные сооружения Месопотамии, то ее влияние на тогдашнее китайское зодчество представляется довольно вероятным.

Изобразительное искусство китайцев в эту древнейшую эпоху является перед нами в изделиях из нефрита и бронзы. Нефритовые вазы, служившие религиозным целям, и пластически выделанные из нефрита предметы, которые носили как знаки рангов или как украшения, упоминаются еще в XII в. до н. э. Есть указание, что еще в 1134 г. существовал особый императорский чиновник, заведывавший магазином изделий из нефрита. Но наравне с серым и зеленоватым нефритом, или ядеитом, среди художественно обраба-

тываемых материалов в эту начальную эпоху Китая совершенно так же, как в доисторическую эпоху Европы, главную роль играла блестящая, подобно золоту, бронза. *Бронзовые сосуды* – едва ли не самые древние из китайских художественных произведений, сохранившихся до нашего времени. Только немногие из них попали в Европу, но и эти немногие экземпляры по большей части не настоящие древние, оригинальные произведения, а позднейшие копии, которые, однако, благодаря добросовестности, с какой копируют китайцы, дают нам полное понятие о древних сосудах, считающихся священными. Любопытные образцы таких бронзовых сосудов находятся в Париже, в собрании Чернуски, и в Берлине, в коллекции барона фон Рихтгофена, часть которой перешла в Музей народоведения. Но знакомят нас с такими сосудами преимущественно гравированные на дереве рисунки старых китайских указателей коллекций, из которых один, По-ку-т'у, составленный в 1107–1111 г. н. э., содержит в себе изображения и описания 1206 бронзовых сосудов династии Шан (1766–1122 г. до н. э.), а другой – Си-те'инг-кукиен, написанный лишь в 1749 г. н. э., – рисунки и описания 1400 подобных ваз императорской коллекции того времени. Рихтгофен, Липшманн и в особенности Гирт издали на немецком языке ценные примечания к этим каталогам. Будучи изготовлены частью для религиозных целей, частью для того, чтобы служить императорскими почетными подарками, эти сосуды уже своими формами, выдержанными согласно с установленными предписаниями, равно как и плоскорельефными украшениями, ясно свидетельствуют о своем назначении. Каждый мотив имел свое символическое значение. Вазам, предназначенным для крови жертвенных животных, давалась форма этих животных со строго симметричными частями тела, причем вместилище

сосуда устраивалось в спине фигуры. Изображений человека при династии Чжоу еще не было. Орнаменты, на вид растительные, при ближайшем рассмотрении, как правило, оказываются разукрашенными животными мотивами, из которых и здесь, как в орнаментике первобытных народов, на первом плане является всевидящее око. Наряду с животными мотивами главную роль играют также и геометрические. По мнению Фр. Гирта, весьма вероятно, что на китайский меандр, который хотя и встречается чаще одиночно или парами, чем в виде непрерывной полосы, но тем не менее составляет главный элемент древнекитайской орнаментики при заполнении пространства, следует смотреть как на символическое изображение грома. По-видимому, он и здесь произошел от круглых форм (рис. 582, а); развиваясь далее в округлой форме, символическое изображение грома появляется одновременно и в закручивающихся орнаментах, в которых два, три спиральных хвоста и более как бы вращаются вокруг одного общего центра. К этим мотивам присоединяются не всегда явственные хвостатые и зубчатые узоры. Но главная особенность древнекитайской животной символики — соединение баснословных животных, выказывающее пылкость китайской фантазии и в художественном отношении.

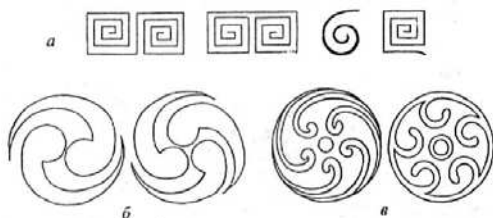


Рис. 582. Китайские орнаменты. По Гирту

На древних сосудах чаще всего встречается фигура огромного, похожего на кошку Т'аут'ие, символа прожорливости. Но вскоре за ней явились известные сказочные животные, из которых главное – дракон с головой хамелеона, рогами оленя, ушами быка, хвостом змеи, когтями орла и чешуей рыбы – чудовище, с которым в Китае связано представление не чего-либо ужасного, а благодати. Оно служит олицетворением плодоносной воды, облаков, горных вершин, вообще неба, и начиная с ближайшего периода, с династий Хань, приобретает значение символа императорского могущества и совершенства. Ближе всего к дракону подходит по своему значению феникс с головой фазана, шей черепahi, телом павлина или дракона и с распростертыми крыльями.



Рис. 583. Древнекитайский бронзовый сосуд династии Шан.
По фон Рихтгофену

Впоследствии эта фигура сделалась символом императриц. Третьим в этой серии чаще всего встречается единорог, похожий на оленя (Килин). Из невымысленных животных символическое значение имеют черепаха, россомаха и лошадь. Изумительна орнаментация геометрического характера, иногда покрывающая шкуру бронзового животного. Нечто подобное мы находим в искусстве первобытных народов на Мадагаскаре. Из трех древнекитайских бронзовых сосудов, изображенных в настоящей книге, первый (рис. 583) принадлежит еще времени По-ку-т'у, династии Шан; второй (рис. 584), происходящий из коллекции Рихтгофена и находящийся в Берлинском музее народоведения, дает понятие о стиле династии Чжоу; третий (рис. 585) – жертвенный сосуд в виде зайца с крючками и меандрами на теле; его изображение взято из одного новейшего китайского каталога.



Рис. 584. Древнекитайский бронзовый сосуд династии Чжоу.
По фон Рихтгофену

В VI в. до н. э. два мудреца открыли новые пути для духовной жизни китайской империи: Лао-цзы и Кун-цзы (Конфуций). Первый родился в 604 г., а второй – в 551 г. до н. э. Лао-цзы был удалившийся от мира пустынник. Первоначальной причиной всех вещей его учение выставяло высший разум, называемый Дао. Конфуций был мирской мудрец; он учил своих последователей делать жизнь свою на земле счастливой при помощи ума, приличий, благосклонности и вкуса. Оба мудреца были после своей смерти признаны святыми, и им обоим стали посвящать храмы; но настоящим основателем религии был только Лао-цзы, и его последователи, даосисты, донныне составляют самую многочисленную и популярную из религиозных сект Китая. Что касается Конфуция, то он остался верен исторической государственной религии. Посвященные ему храмы, из которых наиболее известные находятся в Пекине и в Киуфеоу, где мудрец родился, представляют собой залы в его память, лишённые всяких картин и украшенные лишь его именем и изречениями.



Рис. 585. Древнекитайский жертвенный сосуд в виде зайца.
По Палеологу

Время династий Хань (с 206 г. до н. э. по 221 г. н. э.), вообще находившееся еще под влиянием учений Лао-цзы и Конфуция, изобиловало художественными стремлениями. Не подлежит сомнению, что первоначальное китайское гончарное искусство, которому вращающийся круг был известен еще в предшествующую эпоху, делало теперь успехи за успехами и хотя не изготовляло еще настоящего фарфора, однако уже производило роскошно расписанную красками каменную глазурованную посуду. Несомненно также, что изобретение бумаги в 105 г. н. э. дало новый толчок китайскому рисованию и живописи, до той поры пользовавшимся только шелковыми материями. Но самое важное, в чем нельзя сомневаться, это то, что в эту эпоху китайское искусство впервые осмелилось изображать человеческие фигуры. Установлено также, что при династиях Хань в китайское искусство проникло чужеземное влияние. Об эллинистическом влиянии, обнаружившемся при первой династии Хань (с 206 г. до н. э. по 25 г. н. э.), свидетельствуют китайские «виноградные зеркала», на которые обратил общее внимание Фр. Гирт. Хотя некоторые оригинальные экземпляры таких зеркал или позднейшие их копии попали в европейские музеи, однако мы знакомы с ними преимущественно по рисункам По-ку-т'у: на поверхности, отведенной для орнамента, господствует натуралистическая эллинистическая волнистая гирлянда, переплетающаяся с виноградными побегами, листьями и кистями; между кистями и листьями вставлены фигуры животных самых различных пород, часто изображенные так, как они представляются при взгляде на них сверху. Нечто подобное мы видели в эллинистическо-римском, а также и в эллинистическо-сасанидском искусстве, например во дворце Машиты. Несомненно, что мы имеем здесь дело с влиянием эллинистического

Запада; спрашивается только: каким путем это влияние могло проникнуть в Китай? П. Рейнке склонен видеть в этой орнаментации продолжение эллинистических элементов древнесибирского искусства, которое находилось в сношении с древнекитайским. Другие авторы предполагают непосредственное бактрийское влияние. Во всяком случае, ввиду произведений, о которых идет речь, мы должны признать за эллинизмом влияние на развитие натуральных растительных и животных форм китайской орнаментики.

С 67 г. н. э. в Китай начали проникать из Индии буддийские изваяния богов и картины, но китайские художники стали подражать им только после младшей династии Хань. Напротив, каменные пластические изображения (Эд. Шаванн посвятил им особое сочинение) появились еще при династиях Хань. Именно в их время мы находим в Китае богатую своеобразную скульптуру, и в отношении этих изображений свидетельства старинных текстов подтверждаются исследованиями путешественников.

Мы узнаем из письменных источников, что еще при старшей династии Хань, во II в. до н. э., стены дворцов и надгробные памятники были украшаемы рельефной каменной скульптурой; но все сохранившиеся до нашего времени произведения этого рода, по мнению Шаванна, принадлежат времени младшей династии Хань, то есть относятся ко II столетию н. э. Все они были найдены в старинных гробницах, и притом, за немногими исключениями, в провинции Шантунг; высоты Гиао-г'анг-шана и «музей» у подножия горы У-че-шан, близ Киасианга, прославились своими каменными досками со скульптурными изображениями. Восемь (а по китайскому счету 11) рельефов Гиао-г'анг-шана (рис. 586) принадлежат к числу наиболее древних.



Рис. 586. Рельеф Гиао-г'анг-шана. По Палеологу

Собственно говоря, это не рельефы, так как в них углублены только контуры; большие, изобилующие фигурами изображения на сюжеты из китайской истории и мифологии расположены одно над другим рядами на различных планах; на фоне, представляющем горы, мосты и здания, крыши которых еще не имеют китайских загибов, мы видим длинные ряды или рукопашные схватки воинов, пеших, конных, едущих на двухколесных колесницах, и между ними верблюдов и слонов. Встречаются также эпизоды мирной, домашней жизни. Все изображено без малейшего соблюдения перспективы, в невыразительных чертах, свойственных всякому первобытному искусству, но все имеет национальный характер; костюмы и позы – китайские, а главные движения полны жизни. Особенно фигуры коней с их круглыми телами и тонкими ногами

отличаются изумительной силой сообщенного им движения, когда они везут что-либо, идут шагом, бегут рысью или скачут галопом.

Сорок шесть досок с рельефами в «музее» у подножия горы У-че-шан принадлежат различным гробницам фамилии У. Существовавшее мнение, что между ними находятся рельефы надгробия некоего У-леанга, по имени которого названа вся эта группа, в последнее время опровергнуто. Содержание их взято из китайской истории и легенд, отчасти из таких редких легенд, в которых являются морские животные и морские демоны, а лошади, всадники и колесницы всегда играют главную роль (рис. 587).



Рис. 587. Рельеф У-че-шана. По Палеолог

Кое-где встречаются на переднем плане крупнолитые деревья; нередко видны попытки передавать движения с большей свободой и жизненностью, даже попытки изображать лошадь спереди, а человека полу-профильно. Палеолог прав, находя, что все эти доски, принадлежащие, несомненно, II веку н. э., не столь древни, как доски Гяо-г'анг-шана. Шаванн, полагая, что позднейшие из этих досок по времени происхождения очень близки к древнейшим, по-видимому, не

принял достаточно в соображение различия стиля изображений на тех и других.

Такой же характер, как надгробные доски фамилии У, имеет доска, найденная вместе с ними, но впоследствии перенесенная в зал студий в Тси-нинг-чоу, изображающая поездку Конфуция к Лао-цзы. Вся эта скульптура представляется нам достаточно ясно добуддийской. Шаванн вообще настойчиво отрицал, чтобы в ней было заметно отражение чужеземных влияний; действительно, несмотря на то, что она имеет общие черты со всем «архаическим» искусством, она во всех отношениях, не только по изображаемым сюжетам и костюмам, но и по формам и мотивам движения, видимо, развилась на национальной почве.

3. Китайское искусство от конца династий Хань до конца династии Юань (221-1368 гг. н.э.)

Длинный период истории китайской культуры и искусства, следующий за только что рассмотренным, носит на себе печать буддизма. Еще в I в. «учение о самоискуплении» было занесено в Китай с берегов Ганга, но только после того, как угасла вторая династия Хань, это учение распространилось в «Срединной империи» до такой степени, что овладело духовной жизнью образованных классов. Ви Ги, первый из китайских художников, писавших образы Будды, работал около 300 г. н. э. Когда же император Гиао-у-ти в 381 г., соорудил в Нанкине храм в честь Фо, как называли Будду в Китае, уже вся страна поклонялась этому святому. В VI–VIII в. фоизм оставался в Китае господствующим учением, но в царствование династии Тан, около середины IX столетия, приверженцы древних китайских религий воздвигли гонение на это учение. Было разрушено до 45 000 буддийских храмов и монастырей, и только спустя 400 лет индийское учение, которое нико-

гда не было вполне искоренено в Китае, снова победоносно подняло в нем свою голову.

Быть может, никогда ни одно новое учение не отразилось в искусстве какой-либо страны так плодотворно, как буддизм в китайском искусстве. Большинство многочисленных индийских оригинальных произведений – статуй Будды всевозможной величины, буддийских картин и утвари, ввозившихся в Китай в первые века н. э., – погибло в бурную пору IX в., но они служили образцами для буддийско-китайских произведений и совершенно преобразовали все китайское искусство. Под руководством своих индийских учителей китайцы стали присматриваться к природе все более и более внимательно, с большей вдумчивостью; прежние эллинистические влияния, соединяясь теперь с индийскими, представляли китайцам как людей и животных, так и растительный мир в более художественных образах. Но теперь китайские художники уже умели подчинять все чужестранные элементы своему врожденному вкусу и придавать своей утвари и глиняным, нефритовым и бронзовым сосудам особый китайский отпечаток, сообщая им вместе с тем более гармоничные пропорции и более роскошные формы.

Архитектура, не утратив своего китайского характера, обогатилась башнями-пагодами с 9–13 ярусами, имеющими во всем Китае буддийское происхождение. Они ведут свое начало от верхних частей индийских ступ, что особенно ясно доказывают переходные формы в Непале Нанкинская башня, известная впоследствии под названием фарфоровой, такая же, какие строились в Китае тысячами, в своем первоначальном виде (рис. 588) принадлежала уже IV в. н. э.

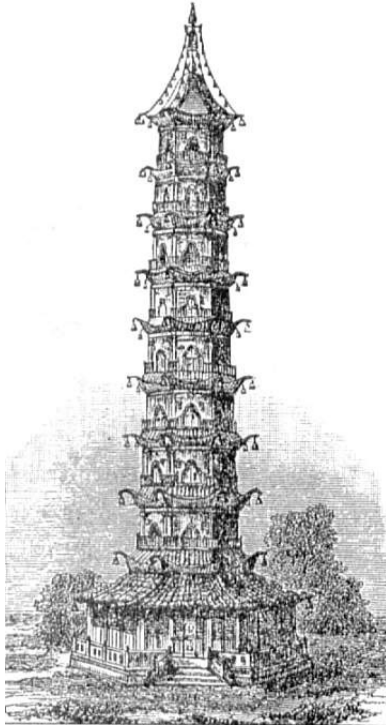


Рис. 588. Фарфоровая башня в Нанкине (теперь разрушена).
По Фергюссону

Китайская *крупная скульптура* развилась до вполне круглых, хотя и рассчитанных только на то, чтобы смотреть на них спереди, фигур богов и святых, исполненных из камня или из золоченой бронзы Китайские статуи, принадлежащие VIII в., исполинские фигуры, иссеченные из естественных скал в Ганг-чоу и Син-чанге (в провинции Че-кианг), из которых одна высотой 12 метров, а другие выше 20 метров, изображают буддийских святых. Для понимания положения, какое занимают в истории развития искусства всего человечества многочисленные бронзовые китайские ста-

туи Будды, имеет важное значение установленная Грюнведедем связь между формами и типами буддийско-китайского искусства и искусства гандхарской школы на северо-западной границе Индии. Так как вообще в религиозном отношении Китай усвоил себе северное буддийское учение Индии, отчасти с примесью брахманских элементов, то легко объяснить себе то обстоятельство, что и в художественном отношении Китай заимствовал язык форм от гандхарской школы, вырабатывшей его под влиянием мира Греции или даже Рима. Как не подлежит сомнению, что основной тип изображений Будды в гандхарской школе надо признавать индийским, а не греко-римским по происхождению, так несомненно и то, что все бесчисленные китайские фигуры Будды, представленного сидящим с поджатыми под себя ногами на чаше лотоса в строго фронтальном положении, – индийского, а не греческого происхождения; но все, что в гандхарской школе можно считать отголоском греко-римского искусства, – более свободное расположение складок одежды, иногда способ обработки волос, бóльшая определенность передачи форм человеческого тела, движений, – все это повторяется в китайских скульптурах и еще больше в живописных изображениях, так что несмотря на все китайские переделки и добавки, они содержат в себе немало ясных указаний на свое греко-римское происхождение. Будда, представленный иногда и в стоячем положении, – настоящий идеальный тип китайского искусства. Главный женский идеальный тип этого искусства, Гуаньинь, богиня милосердия, изображаемая с младенцем на руках или на лоне, напоминает иногда христианскую Мадонну, за которую ее и принимали.



Рис. 589. Будда. Бронзовая статуя. По Палеологу

Благодаря почти арийским формам этих фигур и выражению душевного спокойствия на их лицах они занимают в китайском искусстве особенное положение. Бронзовое китайское изваяние Будды (рис. 589) находится в музее Чернуски в Париже; фарфоровая статуэтка Гуаньинь (рис. 599), принадлежащая более позднему времени, хранится в Дрезденской коллекции фарфоровых изделий.

Буддийской живописью в рассматриваемую нами пору занимались преимущественно бонзы в своих монастырях. Они изображали легенды о Будде, опрятно и прочувствованно, на длинных свитках: шелковой материи.

Наряду с ними светские чиновники начиная с VII в. пробовали свои силы в портретной живописи, в изображении зверей и в пейзаже. Знаменитейшие из китайских живописцев последующего времени были по большей части также чиновники, писатели или музыканты.

Таким образом, под влиянием буддизма китайская цивилизация в первые века династии Тан (618–907 гг.) достигла своеобразного расцвета. В общественной жизни Китая господствовало стремление к духовно-прекрасному. В *малом искусстве* по-прежнему преобладали еще изделия из бронзы и нефрита. Нефритовые чашки, ящички, трубки, ручки для кистей и цветочных букетов получали чрезвычайно мягкие и изящные формы. На твердом камне, равно как и на бронзе, изображались в виде орнаментов нежно и натурально цветы лотоса, листья смоковницы, пары рыб, одностворчатые раковины и всякие другие священные символы буддизма. К древнекитайским фантастическим животным прибавились священные животные буддизма, особенно слоны и львы. Лев Фо, в своем украшенном виде похожий иногда больше на собаку, нежели на льва, играет с этого времени главную роль в китайских изделиях из бронзы, камня, а вскоре и фаянса, являясь в качестве то храмового стража, то охранителя алтаря, то фигуры, украшающей домашнюю утварь. Первоначальный индийский священный крючковатый крест, свастика, по-китайски уан (ван), проникает в китайское искусство вместе с буддийскими цветочными звездами и нередко служит основным элементом крайне запутанных крючковатых узоров.

Вообще буддийское искусство было в Китае представителем идеализма и вместе с тем иностранного классицизма. Поэтому естественно, что даосистская реакция, обнаружившаяся во всей духовной жизни Китая

с середины IX столетия, произвела в китайском искусстве возврат к формам более национальным и реалистичным. Главным даосистским святым остался Лао-цзы, которого, в полнейшую противоположность Будде, изображали в виде бородатого, плешивого человека с сильно развитым черепом, едущего верхом на быке или олене.

Рис. 590 представляет одну из фигур этого святого в бронзовой группе музея Чернуски в Париже. Эту фигуру нередко принимали за изображение бога долголетия, каким ее и можно признать на самом деле ввиду того, что при неимении настоящей мифологии, которая возникла бы из народных верований, в Китае существовала вообще потребность обоготворять и олицетворять отвлеченные понятия.



Рис. 590. Лао-Цзы. Бронзовая группа. По Палеологу

Выдающиеся люди, спустя века после их смерти, также были причисляемы к лику богов; Куан-ти, великий полководец из династии Хань, превратился в бога войны; часто упоминаемые восемь китайских мудрецов Па-сиен сделались главными персонажами китайского Олимпа, которых, однако, стали изображать лишь в последующее время, отличая каждого особыми атрибутами. Затем к числу даосистских символов, вошедших в употребление в китайском художественном языке, принадлежат: персиковое дерево, плоды, цветы или ветви которого постоянно встречаются в орнаментике, заменяя собой продолжительность земной жизни, круг, разделенный на темную и светлую части кривой линией в виде буквы S, означающий различие полов, и, по мнению некоторых, также летучая мышь, на которую другие смотрят как на буддийский символ, так как ее название напоминает имя Фо. Словом, когда к концу династии Тан, около середины IX в., буддизм временно перестал господствовать и в духовной жизни, и в искусстве Китая, в этой стране уже давно не было недостатка в национальных образах, символах и орнаментах, ожидавших только применения в искусстве.

Живопись времен династии Тан (681–907) известна нам почти исключительно из китайских литературных источников и по сопровождающим их рисункам. Известный буддийский живописец в эту эпоху И-сёнг, родом из пограничной с Индией местности, пользовался особым, чуждым Китаю способом письма, имеющим в истории искусства немаловажное значение потому, что от И-сёнга произошла корейская живопись, а к этой последней примыкает живопись древнеяпонская.

Национальная китайская живопись еще в VII и VIII вв. разделялась на северную и южную школы. В обеих школах культивировался пейзаж, и в них впервые за все время существования мира пейзажная

живопись стала ясно отражать в себе человеческие настроения. Пейзажист северной школы *Ли Сы-сюнь*, живший в 651–716 гг., был представителем колоритности, а именно золотисто-зеленого тона. Пейзажист южной школы, живший полустолетием позже, знаменитый *Ван Вэй* (по-японски О-и), изобрел двутональную живопись, работал черной тушью по белому фону. Все знаменитые позднейшие художники, трудившиеся в таком же роде, признавали себя последователями Ван Вэя. В мюнхенской коллекции Фр. Гирта находится изображение банана в снегу, считающееся несомненной копией с оригинала Ван Вэя. Настроение, производимое этим пейзажем, достигается сопоставлением противоположностей, как в известном стихотворении Гейне о сосне и пальме («На севере диком...» и пр.). Один из первых последователей Ван Вэя, У-тао-цзы, по-японски Годоши (около 720 г.), упоминается едва ли не чаще, чем он. У-тао-цзы прославился своими горными пейзажами (рис. 591, а) с изображениями буддийских легенд и сцен, происходящих в храмах. Его картина «Нирвана Будды», сохранившаяся в храме в Киото в Японии, напоминает гандхарские рельефы, стиль которых продолжал отражаться в композициях этой школы. Усовершенствователем китайской живописи животных считается Ган Кан (около 750 г.), которому принадлежит рисунок двух лошадей.

Периодом расцвета национальной китайской живописи – надо признать эпоху великой династии Сун (960–1278). Чем ниже падала буддийская живопись в эту эпоху, тем пышнее расцветали пейзаж и живопись цветов и животных. Краскам в это время придается уже меньше значения, чем рисунку. Гордость художников династии Сун – широкий прием рисования тушью по белому фону, в своем роде довольно живописный. Контур в нем нередко совсем скрадываются. При

столь простой технике картины природы воспроизводятся с поразительным величием и правдой. Ли Чэн, глава северной школы (около 1000 г.), ценился как пейзажист, наделенный столь тонкой наблюдательностью, что его задние планы уходили «на семь миль» вдаль. О Куо Ги (по-японски Кивакки) говорится как о мастере изображать меланхолические зимние виды. Тун Юаню (около 1000 г. н. э.) приписывается один пейзаж в коллекции Гирта, на котором изображены белый туман, клубящийся у подошвы исполинских гор, и на переднем плане – долина с рекой, густо поросшая деревьями.



Рис. 591. Китайская живопись: а – У-тао-цзы. Пейзаж с водопадом; б – Ган Кан. Этнод с лошадьми; в – Йю-к’нен-Тсен-тун Ворона; г – Му Ки. Бамбук. По Андерсону

«Белый сокол», в той же коллекции, считается копией с картины самого императора Гуи-тсунга, царствование которого (1101–1126) Фр. Гирт называл «медицейской (врачующей) эпохой живописи и периодом расцвета музеелогии» в Китае. Картина эта, исполненная сильно и просто в колоритном отношении, проникнута внешним спокойствием и внутренней жизнью.

В конце династии Сун началось преобладание чисто китайских художественных приемов, и живописцы стали брать из природы доступные ближайшему наблюдению отдельные предметы и превращать «этюды переднего плана» в самостоятельные художественные произведения. По-видимому, в Китае, вместе с прекращением путешествий в горы, сделавшихся в это время более затруднительными, но все еще продолжавшихся с целью паломничества в уединенные буддийские монастыри, у художников пропала охота изображать большие, сложные пейзажи. Образованный китаец стал видеть природу почти только в своем саду. Таким образом появилось тонкое наблюдение и тонкая передача отдельных деревьев, ветвей, цветущих кустов пионов, гвоздик и хризантем, птиц и бабочек – того, что было можно видеть, не выходя из сада. Если мы назовем братьев Ма Юаня и Ма У, писавших в 1180 г. ели, кипарисы, кедры и скалы, Су Ше, Уен-т онга и Йюк ин-Тсиен-туна, специальностью которых было изображение бамбука как художественного произведения, Гоен-тсонга, живописца диких гусей, Мао И (около 1170 г.), живописца домашних уток и голубей, и Му Ки, весьма многостороннего живописца птиц, то укажем только на нескольких выдающихся художников из числа более чем восьмисот, имена которых встречаются в ежегодниках династии Сун. Из их работ, как писал Гирт, сохранилось очень немного; но все знатоки

признают, что при этой династии китайцы превосходили все народы Европы, по крайней мере, в живописи.



Рис. 592. Фарфоровая ваза династии Сун или Юань.
По Дю-Сартелю

Гишисли и Гирт согласны с Градидье и Бушелем, знатоками и писателями по части китайского фарфора, в том, что династии Сун принадлежат и древнейшие из дошедших до нас *фарфоровых изделий* Китая. О старинных фарфоровых изделиях китайские писатели рассказывают, конечно, сказки, но с точностью нельзя определить, насколько в них идет речь о настоящем фарфоре, материале твердом, звучном и прозрачном. Фарфор династии Сун – глазурованный почти исключительно одноцветно и расписанный лишь немногими

огнеупорными красками. Орнаменты на нем, иногда просто углубленные в виде желобков, иногда состоящие из лиственных мотивов или из символических изображений животных, слегка выпукло выступают под глазурью или же вытиснуты при помощи шаблонов. Главные формы этих украшений заимствованы из пластики на более древних бронзовых сосудах; но иногда они взяты уже из природы, скопированы с какого-нибудь животного, цветка, плода, старинной чаши, сделанной из человеческого черепа.

На рис. 592 – фарфоровая ваза с подобного рода орнаментом, принадлежащая династии Сун или (что вероятнее) Юань и находящаяся в коллекции Л. Фульда в Париже. Уже в это время играл немаловажную роль также фарфор, покрытый тонкими, как волос, трещинами (кракелированный). Неправильный сетчатый узор, образующийся случайно при растрескивании глазури, стали считать своего рода прелестью, возвели его на ступень художественного мотива и начали умышленно добиваться получения сети этих крошечных трещин. Пользовался известностью также фарфор *Гин Яо*, обычно белый, но иногда также пурпурно-красный или черный. Но лучше всего сохранился серовато-, голубовато- или оливково-зеленый твердый фарфор (*Яо*) из *Луцзю Юаня*, известный под названием «селадон». По своим формам и цвету он является подражанием находившемуся в большем почете нефриту, который и пытаются заменить, – интересный пример того, как художественные особенности благодаря традиции получают дальнейшее развитие. Своей твердостью этот фарфор обязан тем, что сохранился как в Китае, так и в Японии, как на восточно-индийском архипелаге, так и на берегах Красного моря и Персидского залива; места его нахождения, как доказано Гиртом и А.-Б. Мейером,

отмечают те пути, которыми шла китайская торговля той эпохи.

Хубилай-каан, внук Чингисхана, монголо-татарского завоевателя, в 1260 г. насильственным образом положил конец династии Сун; насильствен был также переворот во всей духовной жизни Китая, сопряженный с переменой царствовавшей в нем династии. Хубилай был государь дальновидный. При его дворе в Пекине собирались послы, ученые и художники со всего света. Религиозная замкнутость сменилась широкой веротерпимостью. В Китае стал распространяться ислам, но сами завоеватели исповедовали зародившуюся в Тибете ветвь буддизма, которая, под именем ламаизма, заняла место рядом с фойзмом. Духовный глава этой секты, далай-лама, имел в то время, как и теперь, свою резиденцию в Лассе, главном городе Тибета; но пекинский великий лама вскоре приобрел в Китае господствующее влияние. Ламаизм внес с собой целые полчища полубогов и святых, как свидетельствуют о том изображения самых важных и популярных из их числа, изданные в количестве трехсот Пандером под заглавием «Пантеон Чангча-Гутукту». Со своей стороны, фойзм и даосизм начали теперь, из-за соревнования с ламаизмом, увеличивать сонмы своих святых. Вследствие всех этих взаимодействий образовалась богатая китайская иконография, исследованием которой наука только еще начинает заниматься.

От времен династии Юань – так называется эта династия монгольских завоевателей, царствовавшая в Китае с 1260 по 1368 г., – сохранились некоторые сооружения, а именно городские стены и ворота; из них особенно замечательны по своим сводам пекинские ворота, построенные в 1274 г. и переделанные в 1409 г. Любопытны также ворота с аркой в Нанкауском проходе за Великой стеной (рис. 593). С одной

стороны, истинный свод этих ворот представляет угловатый разрез совершенно в китайском вкусе, с другой — их рельефные украшения имеют чисто индийский характер: завитки растительного орнамента переходят справа и слева в фигуру змеобразного человека (Нага), а на замковом камне между этими фигурами изображена Гаруда с распростертыми крыльями.

Индийское и персидское влияние отражается также в стройных, длинношеих формах, а иногда и в орнаментации бронзовых и фарфоровых сосудов рассматриваемой эпохи.

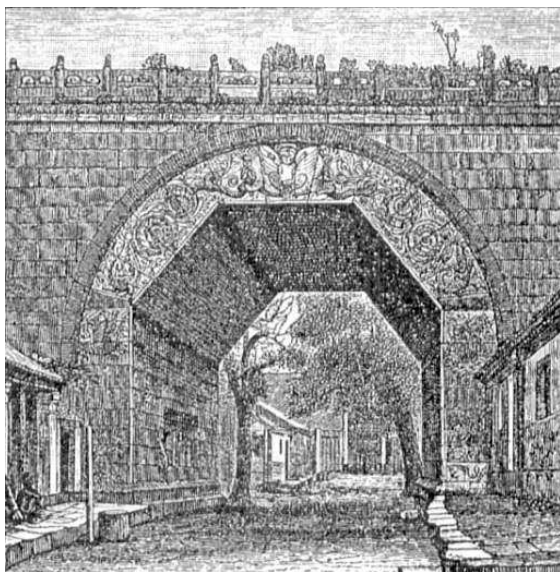


Рис. 593. Ворота со сводом в Нанкауском проходе. По Фергюссону

С запада проникла сюда техника ячеистой эмали, в которой отдельные пространства, заполненные цветным сплавом, отделяются друг от друга металлической проволокой. Эта техника нашла применение прежде всего в орнаментировании бронзовых изделий, и мож-

но сказать, что потом ни один народ в мире не мог сравниться с китайцами в искусстве ее производства. Кобальтовая голубая краска, занесенная арабами в Китай еще в X в., вошла в эту пору в употребление при одноцветном глазуровании фарфоровых сосудов. На первый план выдвинулся теперь императорский фарфоровый завод в Кинг-течине, основанный еще в 1005 г. Но Грандидье и Бушель вообще относили фарфор этого периода к эпохе, предшествовавшей полному расцвету китайского искусства.

Что касается китайской *живописи*, то находят, что в ней при династии Юань иноземное влияние было едва заметно. Но в живописи с натуры, как в небольшом, так и в крупном размере, место смелого, широкого приема исполнения и простых красок классической школы династии Сун заняли кружевная работа и пестрота колорита. Результатом возрождения буддизма в Китае, разумеется, было оживление религиозной живописи, развитию которой одинаково способствовали фойзм и ламаизм, вследствие чего для нее открылось более широкое поприще. Главным представителем ее в это время считается Йен Го, цветущей порой деятельности которого были последние десятилетия XIII в.

К знаменитейшим живописцам национального направления, пережившим смену династии Сун династией Юань, Гирт причислял Чау Мёнг-фу, придворного мастера, умершего в 1322 г. Существует множество копий и подражаний его полным жизни изображениям лошадей. Гирт владел подлинной картиной «Петух, саранча и цветы» работы Чиев Шун-чю (1264), современника Чау Мёнг-фу, работавшего немного позже него. В Британском музее есть картина другого талантливого мастера, живописца животных, работавшего во время династии Юань, Чау Тау-лина, – «Тигрица с ее детенышами». Из пейзажистов той эпохи

известны четыре мастера, примыкавшие к направлению Ван Вей. Одному из них, Ли Чуа-ну, принадлежит картина «Погибшие деревья», находившаяся в коллекции Гирта. Любовь к таким «грустным» сюжетам развивалась вместе со вкусом к простейшему их воспроизведению. Можно удивляться тому, какими простыми средствами китайские художники изображали природу на плоскости, не боясь упрека в том, что незаконченное выдается ими за законченное.

4. Китайское искусство по воцарении династии Мин (с 1368 г. до XIX столетия)

Господство монголо-татарской династии Юань продолжалось в Небесной империи немногим больше, чем одно столетие. Китай сохранил в себе достаточно жизненной силы для того, чтобы вполне возвратиться к своим национальным традициям. Они воплотились в Гун Ву, сыне простого рабочего, сделавшегося основателем могущественной и знаменитой династии Мин (1368–1644). Первая половина эпохи этой династии была в особенности цветущей порой искусств и наук. XV столетие в Китае, так же как и в Европе, период их возрождения и дальнейшего развития. Правда, китайская *архитектура* с этой поры, по-видимому, уже не сделала значительных успехов. Но именно от нее сохранилось в Китае особенно много построек, и именно в них мы находим наиболее характерные черты китайского зодчества. К 1421 г. относится храм Неба, состоящий главным образом из открытых террас, к 1425 г. – храм, посвященный памяти императора Юань Ло в Пекине, с двумя крышами, помещенными одна над другой; к 1428–1478 гг. – перестройка обширного императорского храма Та-хюег-си, близ Пекина. Этот храм благодаря снимку и описанию Генриха Гильдебранда известен в строительном отношении лучше всех

китайских архитектурных памятников. Отдельные части этого сооружения расположены симметрично на четырехугольном пространстве, в тенистом парке на склоне горы, рядом друг с другом. Четыре храма находятся один позади другого на средней оси этого пространства, тянущегося с запада на восток. И здесь во всех отдельных постройках господствует вышеупомянутый «мотив открытой деревянной колоннады, пролеты которой закрыты — хотя лишь впоследствии — каменной кладкой между отдельными столбами». Эти столбы, на которых базы и капители только обозначены красками, состоят из цельных древесных стволов. На мраморных балюстрадах храмовых террас, рядом с индийскими хвостатыми украшениями, выделены настоящие и искаженные меандры углубленной работы.

В XV столетии сооружены также каменные ворота, ведущие к могилам династии Мин и имеющие пять пролетов и пять крыш (рис. 580); в тот же промежуток времени были построены массивные башня с колокольчиками в Пекине и знаменитая нанкинская Фарфоровая башня (рис. 588), из развалин которой добыт хорошо глазурированный фарфоровый кафель с желтыми листовными орнаментами, находящийся в Дрезденской коллекции фарфора.

Скульптура при династии Мин получила также новый толчок вперед. В фигурах людей и животных величиной больше натуры, расставленных по дороге к гробницам Минов, видно некоторое стремление к благородству и торжественности; но рутинность и сухость их исполнения ясно свидетельствуют о том, что попытки в этом направлении были для китайцев напрасным трудом; все позднейшие статуи богов и рельефные изображения на арках ворот, на храмах и башнях подтверждают, что китайцам было чуждо понимание языка форм монументальной пластики.

Почти то же самое надо сказать и относительно *живописи*. Как ни обширны были иногда свитки с картинами знаменитых китайских живописцев, назначенные для вешания на стенах, как ни много ясности, изящества в пределах китайского стиля обнаруживают эти изображения, – стиль этот, которому иногда подражают у нас в плакатах и афишах, может быть назван скорее художественно-ремесленно-декоративным, чем строго живописным. Китайская живопись и китайская художественная промышленность, в которых главным образом выразилось дальнейшее развитие китайского искусства, всегда шли рука об руку.



Рис. 594. Танг-Йин. Богиня на драконе среди облаков.
С оригинала

Периодом многостороннего и пышного расцвета была для китайской живописи в особенности первая половина владычества династии Мин. Живописцы того времени отличались не столько оригинальностью, сколько полным обладанием техническими средствами и областью изображений, в которой им приходилось выказывать свое мастерство. Наибольшей индивидуальностью отличаются небольшие картины природы художников Чьен Чу (Чьен-четиена) и Пиен Вён-тсина (Пиен-кинг-чао). Наиболее многосторонние и выдающиеся мастера этой эпохи – Т'анг-Йин (Т'анг-Лиуййу), Чу Инг (Ше-чоу), Тай-Тсин, Сиоу Вён, Лин Леанг и У Вей. Самым знаменитым из них Фр. Гирт называл Т'анг-Йина, умершего в 1523 г., современника Рафаэля Урбинского. Его кисти принадлежит находящаяся в музее Грасси в Лейпциге картина, на которой опрятно написана в светлых, ясных тонах богиня неба с девочкой позади нее, парящая на драконе (рис. 594). В коллекции Гирта в Мюнхене находится копия картины того же художника, изображающей амазонку Му Лан, облекшуюся в доспехи своего заболевшего отца и вступающую вместо него в военную службу.

Во второй половине владычества династии Мин живопись постепенно утратила свою прежнюю свежесть, натуральность и непосредственность. В это время рисунок делается более вымышленным, более бездушным, более манерным; прием письма становится более робким, «прилизанным» и рутинным. Художники специализируются все больше и больше. Господствует живопись неодоушевленной природы, изображающая ветки цветущих растений, цветы, птиц и бабочек. Лучшими мастерами по этой части считаются Лу Ки, Ванг-и-панг и Чоу-че-ван. Ян Ли Пену принадлежит картина «Птички и пион» (рис. 595), находящаяся в коллекции Британского музея.



Рис. 595. Ян Ли Пен. Птички и пион. Живопись. По Андерсону

Времена династии Мин были блестящей порой китайского *фарфорового производства*. При этой династии выделка фарфора стала настоящим национальным искусством китайцев, который, несомненно, изобрели они и в котором, также несомненно, не превзошел их никакой другой народ. Изготовление пластических богов, людей и животных в малом масштабе постоянно совершенствовалось одновременно с улучшением производства сосудов. С точки зрения истории искусства особенно важны украшения фарфоровых ваз, иногда рельефные, но чаще писанные красками. Соответственно характеру тогдашней живописи и здесь орнаментация состоит преимущественно из цветов, птиц и

бабочек. Главными ее элементами являются пионы, хризантемы, магнолии, цветы лотоса, листья и ветки цветущей мумы, ветви цветущих персикового и вишневого деревьев, но чаще всего любимый китайцами бамбук. Плоскостная стилизация исполнена мастерски, но без педантизма. Из мира животных кроме птиц и насекомых особенно часто берутся рыбы, раки и мелкие амфибии, являющиеся попеременно с растениями; встречаются также в украшениях на больших вазах небывалые символические животные, о которых мы говорили. Фигуры богов и людей, сцены из повседневной жизни, из легенд, новелл и произведений поэзии, равно как и изображения исторических событий и настоящие ландшафты, появляются лишь постепенно на вазах известного рода. Однажды достигнутое в этом отношении, насколько это допускали средства исполнения, уже не утрачивалось. Так как в последующее время производились подражания фарфоровым изделиям даже с императорскими марками (ниенгао), то нужно иметь очень привычный глаз для того, чтобы отличать настоящий старый фарфор от позднейших подделок.

Такие исследователи, как Дю-Сартель, Грандидье и Бушель, вместе с китайскими знатоками признают период с 1426 г. по 652 г. классической эпохой китайского фарфорового производства. Для первых лет этого периода характерны сосуды, на которых до поливы написаны синей краской по белому фону цветы, фигуры животных или символические изображения. Ваза этого периода (рис. 596) находится в коллекции Дю-Сартеля в Париже.

Вскоре к синей краске присоединяется медно-красная. К лучшим произведениям этого периода принадлежат также вазы с рельефными фиолетовыми

изображениями на фоне бирюзового цвета и белые вазы Тиен-пе.



Рис. 596. Китайская ваза. Из собрания Дю-Сартеля.
По Дю-Сартелю

Второй период фарфорового производства при династии Мин называется именем императора Чинг-гоа. Период этот длится с 1465 г. до 1522 г., а если соединить его с периодом Киа-тсинга, то и до 1579 г. Важным нововведением в этом периоде было употребление, наряду с раскрашиванием синим цветом по белому фону, «пяти» или, как говорят китайцы, «многих» красок, которые, по нанесении их на фарфор, подвергались легкому обжиганию. Грандидье полагал, что зачатки этого способа росписи фарфоровых изделий существовали еще при Сиу-ан-те и что он был усовершенствован при Чинг-гое. Благодаря этому нововведе-

нию для живописи на вазах открылся простор, и она стала изображать в большем размере и лучше как человеческие фигуры, так и ландшафты, стала передавать историю и соперничать с поэзией. Развитие форм шло в ней рука об руку с изобретением удобоприменимых красящих веществ. На рис. 597 ваза, находящаяся в коллекции Бертеле в Париже, принадлежит этому периоду.



Рис. 597. Китайская ваза. Из собрания Бертеле. По Дю-Сартелю

Последний период, с 1573 г. до конца династии Мин, подобно предыдущему, называется по имени первого царствовавшего в нем императора Ван Ли. Белые вазы с синей раскраской теперь уступают свое место

пестрым. Зеленая краска до такой степени преобладает в многоцветной раскраске сосудов этого времени, что наиболее любимые из них получили название «зеленая семья». Фигурные изображения или пейзажи, которые изредка, как и в предыдущем периоде, помещались в виде обрамленных картинок среди цветочных орнаментов, стали теперь иногда заполнять, особенно в виде непрерывной полосы, все горлышко или поверхность вазы.

Образцом такой орнаментации может служить ваза из коллекции Борелли в Париже (рис. 598).



Рис. 598. Китайская ваза. Из собрания Борелли. По Дю-Сартелю

В Европе китайские фарфоровые вазы эпохи династии Мин можно видеть главным образом в частных французских и английских собраниях. Замечательные образцы произведений этого рода имеются также в Британском и Соут-Кенсингтонском музеях в Лондоне, а также в Берлинском художественно-промышленном

музее. В Америке более других достойна внимания коллекция таких ваз, принадлежавшая Вальтеру в Балтиморе и превосходно описанная Бушелем.

Династию Мин сменила в 1644 г. царствующая татарская династия Тсинг, или Манджу. При ней китайцы получили новый облик: их принудили брить по-татарски голову и носить косу. В духовном же отношении они приближались к упадку, хотя татарские государи столь же быстро, как и их предшественники, усвоили себе китайскую культуру. С этого времени христианские миссионеры начали проповедовать в Китае религию любви. Европейское влияние, то вытесняемое, то допускаемое, но никогда не касавшееся самого сокровенного национального, стало отражаться во многих сторонах китайской духовной жизни и в искусстве. Однако это влияние отнюдь не выказывалось в тех художественных произведениях, которые китайцы исполняли по собственному почину и для себя, но проявлялось, с одной стороны, в никогда не удававшихся вполне попытках некоторых французских художников-иезуитов XVIII столетия приучить китайцев к европейской перспективе и светотени или насадить у них лиможскую эмальерную живопись, а с другой – в находчивости китайских производителей фарфора, которые, как раньше работали для персидского вкуса в персидском стиле, а для сямского в сямском, так теперь, работая для вывозной торговли, в достаточной степени приспосабливались к европейским требованиям.

Китайская живопись по шелку или бумаге постепенно приходила тоже в упадок. Бесчисленные руководства, содержащие в себе правила и наставления относительно всех подробностей рисования и живописи, избавляли китайских художников от труда изобретать и наблюдать самим. Одна лишь техника

представляла еще некоторый интерес, и действительно, она до конца XVIII столетия стояла, можно сказать, на недостижимой высоте. Уверенность и деликатность рисунка иногда заставляют забывать манерность и поверхностность способа изображения. С середины XVII в. до конца XVIII столетия в Китае было много художников, пользовавшихся громкой известностью; само собой разумеется, что их произведения сохранились в большом количестве и сделались доступны европейским коллекционерам. По ним-то именно нередко составляется в Европе очень ошибочное мнение о всей китайской живописи.

Знаменитейшими живописцами религиозно-буддийских сюжетов были: Тонг-тай-чуан, живший во второй половине XVII столетия, Кинг-нонг и Лопинг – в XVIII столетии. В области пейзажной живописи во всем этом периоде следуют один за другим Меи-Вентинг, Ванг-му, Чанг-чао, Гианг-му-че и Чен-пу-шу. Искуснейшими мастерами изображать цветы и птиц были Йюн-шу-пинг, прозванный Ченг-сю (1633–1690), Ли-фанг-инг и Чен-шу-пиао. Гирт в Мюнхене владел замечательными этюдами цветов, принадлежавшими первому из этих мастеров и его приемной дочери, Йюн-пинг.

Точно так же и во всех отраслях *прикладного искусства* китайцы достигли наибольшего успеха в течение последней трети XVII и всего XVIII столетия. По крайней мере, при императорах Канси (1662–1722), Юнг-чинге (1726–1736) и Цяньлуне (1736–1795) чисто китайское искусство отличалось, одновременно со стремлением угодать заграничным требованиям, не превзойденным ни одним другим народом мастерством в изготовлении бронзовых изделий, украшенных цветной ячеистой эмалью, в тонких работах и особенно в фарфоровом производстве. Самой блестящей порой

прикладного искусства в Китае, особенно фарфоровых изделий, лучшие знатоки до последнего времени считали царствование Канси. Прежде всего возродилось производство тонкого белого фарфора, из которого стали изготавливаться не только предметы утвари и посуды, но и статуэтки Будды, богини Гуаньинь (рис. 599) и святых, вроде тех, которыми богата дрезденская коллекция. Затем достигли высокого совершенства вазы так называемого «зеленого семейства».



Рис. 599. Белая фарфоровая фигура богини Гуаньинь.
С оригинала

На вазах этой категории, украшенных цветами, птицами, бабочками, размещенными с большим вкусом, кроме преобладающего зеленого колера встречаются

яркий ржавчинно-красный и несколько синих, желтых и фиолетовых тонов. Как на образец подобных изделий можно указать на тарелку из коллекции Дю-Сартеля в Париже (рис. 600). Особенной любовью пользовались зеленые вазы с большими изображениями на историческую или религиозную тему, пока в 1677 г. не были запрещены императорским указом.



Рис. 600. Китайская тарелка. Из собрания Дю-Сартеля.
По Дю-Сартелю

К этому же времени относится начало производства ваз «красного семейства». Наряду с ними стали изготавливаться снова сосуды с синими рисунками по белому фону и фарфоровые предметы, сплошь покрытые самыми роскошными красками: селадоновые, огненно-оранжевые, бирюзовые с примесью фиолетовых тонов, – произведения, отличающиеся своеобразной красотой. В таком роде изготавливались преимущественно фигуры львов (рис. 601) или собак Фо.



Рис. 601. Лев Фо. Фиолетовая китайская фарфоровая фигура.
С оригинала

Великолепнейшие образцы подобного рода произведений можно видеть в дрезденской коллекции, большинство предметов которой вообще относится к эпохе Канси. В царствование Цяньлуна выступает на первый план «красное семейство» фарфоровых ваз и тарелок и рядом с ним тонкий, изящный, состоящий почти из одной глазури «яично-скорлупный фарфор». На рис. 602 – тарелка «красного семейства», находящаяся в собрании Мессаже в Париже.

Только что упомянутые два сорта фарфоровых изделий изготовлялись с давних пор, но только теперь они достигли совершенства. Однако чрезмерное обилие их орнаментации возвещает наступление упадка, который и продолжался в течение XIX столетия.



Рис. 602. Китайская фарфоровая тарелка. Из собрания Мессаже.
По Дю-Сартелю

5. Искусство Тибета и Кореи

Как ни велика, на европейский взгляд, слабость китайского искусства, оно благодаря своей определенности и постоянству, равно как и мировому значению Небесной империи сумело предписать свои законы художествам соседних стран. При распространении своем на юг оно наткнулось на более монументальное и более сильное духом индийское искусство. Как уже было замечено выше, в Непале оно проникло, по крайней мере, в архитектуру при устройстве оград, а в Анаме и Тонкине одержало победу над индийским искусством даже по всей линии. Мы не можем входить здесь в подробное рассмотрение культурного обмена между Китаем и этими странами, но считаем необходимым указать на отношение китайского искусства, с одной стороны, к искусству Тибета, а с другой – к искусству Кореи, имеющее важное значение для истории восточноазиатского искусства.

С *Тибетом*, самой высокой, горной страной в Старом Свете, Китай во все продолжение средних веков вел кровопролитную борьбу, окончившуюся признанием китайского господства со стороны далай-ламы, по учению о переселении душ бессмертного бога и повелителя тибетцев. В духовном отношении Тибет, изменивший около 1000 г. свой древний буддизм в буддизм реформированный, или в ламаизм, влиял на Китай, очевидно, в большей степени, чем Китай на него. И в тибетском искусстве можно указать больше таких элементов, которые перешли из него в китайское, чем таких, которые заимствованы им из Китая. Впрочем, о древнейшем искусстве Тибета мы знаем еще очень мало. Тибетскую архитектуру не решился охарактеризовать даже сам Фергюссон. Во всяком случае, судя по описаниям путешественников, в многоэтажных, массивных, увенчанных куполами зданиях тибетских монастырей нет почти ничего китайского, а религиозные картины и изваяния, привозимые из Тибета в Европу, если и имеют что-либо общее с китайскими, то единственно происхождение из одного и того же индийского источника. Исследованиями в этой области искусства мы обязаны опять-таки Грюнвелделю, но и он дал скорее материалы, чем разъяснения. В тибетских картинах, добытых Грюнвелделем, так сказать, почти дословно повторяются буддийские рельефы гандхарской школы. С другой стороны, этот ученый указал на то, что тогда как Китай держался в изображениях Будды их гандхарского типа, Тибет, равно как и Непал, сохранил для них ортодоксальный древнеиндийский тип. Настоящей жизни, по Грюнвелделю, нет ни в одном из образов огромного буддийского Пантеона всех этих северных школ. Но весьма замечательно, что в противоположность Китаю в Тибете развилось наряду со схематическим изображением богов портретное

искусство. «Портрет великого ламы Тибета, – говорил Грюнведель, – представляет собой в высшей степени интересную реакцию против схематизма в области изображений богов. В некоторых случаях божественное облекается в земную оболочку самым роскошным образом; фигура остается схематичной и не выходит из рамок канона (портретов Будды), но головы этих иерархов в бронзах и миниатюрах религиозного искусства по большей части исполнены на самом деле художественно». Примером может служить находящийся в Берлинском музее бронзовый портрет одного великого ламы, умершего в 1779 г. (рис. 603)

В *Корее*, на северо-востоке от Китая, мы видим совсем не то, что на юго-западе. Обитатели полуострова Корея, подобно китайцам и японцам, занимая между ними середину, составляют ветвь великой монгольской расы. Подпадая под политическую зависимость то от Японии, то от Китая, они в духовном отношении издавна представляли собой лишь колонию китайской культуры. Эрнст Циммерманн, основываясь на коллекции Эдуарда Мейера в Гамбурге, составил краткий обзор корейского искусства. Признано несомненным, что это искусство благодаря своему сильному чувству природы обогатило китайскую орнаментальную живопись некоторыми добавлениями и передало ее в таком обогащенном виде японцам, которые, со своей стороны, сообщили ей новые, оригинальные черты. Сама японская литература упоминает о знаменитых корейских художниках, бывших высоко чтимыми учителями японцев почти во всех отраслях искусства. Но нисколько не выяснено, каким образом совершилась эта передача. Фр. Гирт высказал предположение, которое, однако, остается до сей поры не более как предположением, что верхнеазиатский буддийский живописец И-сён, которого корейцы называют своим учителем,

еще в 632 г. занес в Корею через Китай особое, отличное от китайского, направление живописи, перешедшее отсюда в Японию. Циммерманн приходит к заключению, что «при рассмотрении всех этих вопросов вращаешься в области гипотез, как это столь часто бывает на нетвердой почве восточноазиатского искусства».



Рис. 603. Великий лама. Бронзовая портретная статуэтка.
По Грюнвелдею

Прежде всего было бы желательно с точностью распознавать уклонения корейского искусства от его родоначальника, китайского искусства. Но уже и в этой

задаче мы встречаемся с трудностями. Нельзя утверждать, что корейская архитектура отличалась чем-либо существенным от китайской. В области скульптуры также не может быть речи об особенной самостоятельности корейцев. Громадные, в 20 метров высотой, круглые фигуры, вырубленные из естественных скал, встречающиеся в Корее, считаются буддийскими и, следовательно, не относятся к национальным корейским произведениям. Относительно корейской живописи нам известно только то, что картины, находящиеся в корейских храмах, исполнены в Японии. Корейское искусство знакомо нам преимущественно по мелким его продуктам. Так, о корейской живописи малых форм можно получить понятие по ее образцам, попавшим в европейские коллекции. Специфически корейским надо признать в ней стремление к непосредственному подражанию природе. Уже в живописи на веерах коллекции Мейера, охватывающей собой всю область сюжетов китайского малого искусства, «обнаруживается, – говорил Циммерманн, – исконный характер корейского художественного чутья, отрадность навивных изображений природы, проистекающая от отрадности возбуждаемых ею впечатлений». Украшение в месте прикрепления к вееру ручки, состоящее из сплетения веток и птиц, признается национальным корейским.

Абсолютно корейскими считаются, например, небольшие железные, выложенные серебром ящички, прямоугольные поверхности которых то украшены в середине обрамленным линиями корейским гербом, двумя рыбами, заключенными в круге, то ничем не ограниченными изображениями животных и цветов в самом причудливом соединении. Корейским является также серпентин, который, подобно нефриту в Китае, служит для изделий разного рода; наконец, националь-

ным характером отмечены в особенности некоторые из произведений корейской керамики. Так как фарфоровое производство в самой Корее было почти совсем уничтожено японским завоевателем Гидейоши (1582 г. до н. э.), перевезшим в Японию корейских гончаров и корейские товары, то в Корее встречаются только древнейшие фарфоровые изделия. Старые сосуды со светло-зеленой глазурью напоминают китайские селадоны. Те из них, которые, судя по коричневому цвету их излома, сделаны не из настоящего фарфора, украшены инкрустированными под поливой черными на белом фоне хризантемами и иными цветами, цаплями, плакучими ивами и другими небольшими, взятыми из природы изображениями, чуждыми китайцам и по технике, и по натуральности форм. Драгоценные корейские сосуды цвета сливок, украшенные под поливой нежным выпалым рельефом, изображающим широколистные цветы, считаются прототипами японского сацумского фаянса. Настоящий корейский фарфор с голубой по белому живописью сверху или под поливой отличается некоторыми особенностями, как, например, употреблением прямолинейных плоскостей или сквозного рельефа. Из некоторых своеобразных форм сосудов особенно замечательны чаши, компонованные целиком как пластические ландшафты: в середине – коричневое болото с черепахами и крабами, а кругом него, по краям, – круто поднимающиеся вершины гор синего цвета. Прямо к Японии приводит нас так называемая чайная посуда ракайяки, знаменитая своей способностью сохранять чай теплым. Такая посуда уже давно выделялась в Японии и, по-видимому, вообще сохранилась только в этой стране.

III. Искусство Японии

1. Введение. Главные черты японского искусства

Япония – вытянутый в длину архипелаг вулканических островов, отделяющий на северо-востоке Азии Японское и Китайское моря от Тихого океана, по своему географическому положению, климату и почве принадлежит к числу благодатнейших из стран, как бы predetermined судьбой для пышного расцвета человеческой культуры. Остров Ниппон – «Страна восходящего солнца», которую сама природа отметила огромной снежной пирамидой горы Фудзи (Фудзияма), высотой почти 4000 метров, омываемая темно-синим океаном, глубоко врезающимся в ее берега своими бухтами, сплошь одета роскошной растительностью, в каждое время года являющейся в новом своеобразном блеске, и изобилует вообще красотами природы, действующими на восприимчивого человека, возвышающими его дух и вызывающими в нем творческое настроение. И действительно, японцы, племя монгольского происхождения, покорившее в доисторические времена первобытное население главных из этих благословенных островов, айнов, и оттеснившее их к северу, сумели выказать в необычайном сочетании свое чувство природы и художественное чутье.

Европа узнала о японском искусстве в 30-х гг. XIX в., и его быстрое распространение в ней было настоящим триумфом. Во всех частях Европы оно не только нашло себе страстных поклонников и щедрых на похвалы почитателей, но и оказало свое влияние на ход европейского искусства и особенно на художественную промышленность. При этом наши знатоки, художники и коллекционеры в такой же мере унижали китайское искусство, в какой превозносили японское;

но это происходило в большинстве случаев от неверных предположений и прежде всего оттого, что японское искусство сделалось известно Европе гораздо лучше, чем древнекитайское. В Японии древнейшие произведения искусства по большей части не делались, как в Китае, жертвой духа разрушения, сопровождавшего перемены династий. Японцы не старались, подобно китайцам, сколь возможно скрывать от глаз европейцев художественные сокровища, хранившиеся в их храмах, дворцах и публичных коллекциях, но охотно открывали к ним доступ, по крайней мере со времени государственного переворота 1868 г. Мало того, в первые десятилетия, следовавшие за этим переворотом, японцы одно время до такой степени пренебрегали древними произведениями своего национального художественного творчества, что щедрой рукой раздали их европейским собирателям. Благодаря этому в американские и европейские коллекции попали тысячи мелких изделий японской пластики, свитков, картин, альбомов с рисунками, хромоксилографий. В Европе уже в 1830 г. Лейден владел собранием из более 800 японских свитков рисунков. В Британском музее в Лондоне с 1882 г. образовалась коллекция в 2 тыс. японских и китайских картин и цветных гравюр. С того же времени в Берлинском художественно-промышленном музее существует коллекция из 200 образцов японской живописи. В Париже особенно богаты сокровищами японской художественной промышленности и полихромного гравирования на дереве некоторые частные коллекции (Гонзе, Бинга, Вевера и др.), а также музей Гиме. Много любопытного по той же части содержат в себе Берлинский и Дрезденский кабинеты гравюр, а Гамбургский художественно-промышленный музей может гордиться своим собранием образцов японского искусства всякого рода. Но

самым большим их количеством обладает Америка. Ее частные коллекции (Морзе в Чикаго, Вандербильта в Нью-Йорке, Феноллозы в Бостоне) так обширны, что не поддаются обзору. Огромнейшая в мире японская коллекция находится в Бостонском музее of Fine Arts: в ней заключаются свыше 400 стенных ширм, 4 тыс. картин и 10 тыс. гравюр Страны восходящего солнца. Заведывавший этим музеем Э.-Ф. Феноллоза, в течение 12 лет стоявший во главе художественных учреждений Японии, считался лучшим знатоком и усерднейшим исследователем японского искусства.

Надо заметить, что это искусство представлено лучше, чем китайское, не только в наших музеях, но и в нашей литературе: старинное сочинение Зибольда «Nippon» до сей поры еще достойно прочтения, в конце XIX в. появились обстоятельные труды о японском искусстве Гонзе, Андерсона, Бинга, Бринкманна и Мюнстерберга, монографии Феноллозы, Эдм. де Гонкура, Г. Гирке, Т. Дюре, Карла Мадсена и В. фон Зейдлица, способствовавшие нашему ближайшему и точному знакомству с искусством Японии.

Чем дальше продвигается исследование истории японского и китайского искусства, тем становится очевиднее, что японское искусство всех прежних столетий большей частью своей прелести обязано китайскому искусству, своему бесспорному прародителю. Еще в 1822 г. Т. Дюре утверждал, что японское искусство относится к китайскому, как римское к греческому; то же самое находил и Фр. Гирт. Феноллоза, страстный поклонник древней Японии, в 1884 г. выразился, что мы нисколько не ошибемся, если будем считать, что в японской живописи все китайского происхождения, разумеется, за исключением немногих, но иногда великодушных истинно японских уклонений. Попытки некоторых французских ученых предоставить в развитии

японского искусства главную роль непосредственным индийским и персидским влияниям надо признать неудачными.

Как бы то ни было, нет ничего неслыханного в том, что дочь оказывается прекраснее ее матери. Если бы даже китайское искусство было так же доступно для изучения, как японское, мы, вероятно, остались бы все-таки при том мнении, что это последнее отличается от первого более глубоким чувством природы, более тонким пониманием красок, более изящным вкусом, более добродушным юмором. В частности, китайцам можно отдать пальму первенства в обработке твердых камней, производстве фарфора, ячеисто-эмальерном деле, а японцам – в лакированных изделиях, хромоксилографии, мелких художественно-металлических работах. Вообще, ясно видно, что в японском художественно-ремесленном производстве искусство и требования жизни соединены между собой еще теснее и осмысленнее, чем в китайском. Искусство и ремесло нигде не находятся в такой неразрывной взаимной связи, как в Японии. Гонзе прав, написав в начале своего большого сочинения о японском искусстве фразу: «Японцы – первые орнаментисты в мире». Но также и чувство природы, и чувство стиля нигде не связаны между собой столь неразрывно, как в японском искусстве, и благодаря тесному соединению этих чувств, которые в крови у их мастеров, японцы должны быть признаны одним из самых художественных народов на всем свете.

Итак, японская *орнаментика* в своих основных чертах и главных составных частях возросла на китайской почве. Хотя в Японии, как и в Китае, нет недостатка в игре геометрическими линиями, в узорах, состоящих из свастики и меандра, в причудливо изогнутых и прерывистых орнаментальных мотивах, однако и здесь, так же как и там, главное составляют животные и растительные

формы, нередко тесно соединенные между собой. Из животных в Японии, как и в Китае, особенной любовью пользуются пернатые обитатели воздушного пространства, а затем — чешуйчатые и панцирные обитатели морей и, наконец, амфибии и насекомые.



Рис. 604. Загородка двери, орнаментированная хризантемами, в одном из храмов Киото. По Бринкманну

Представителями флоры являются и в Японии преимущественно бамбук и ветви пинии, весенние цветы, пионы и хризантемы (рис. 604), и все соглашаются с тем, что японцы умеют распределять на орнаментируемой поверхности свои более или менее стилизованные животные и растительные мотивы с еще большей ловкостью, с еще меньшей заботой о строгой симметрии, чем китайцы. Но рядом с реальным миром животных и

у них являются унаследованные от Китая фантастические существа: дракон, феникс, сказочный олень и т.п.; главную роль играет дракон, хотя и не служит символом императорской власти, как в Китае, а потому имеет не пять, как китайский императорский дракон, а только три когтя на каждой лапе (рис. 605). Символ императорской власти в Японии – стилизованный цветок хризантемы, расправленный в виде колеса, подобие дневного светила, озаряющего своими лучами Страну восходящего солнца.



Рис. 605. Обратная сторона старинного японского металлического зеркала из Нары. По Андерсону

Японское *зодчество* еще больше, чем китайское, сводится к плотницкому делу. Каменные стены в японских постройках составляют редкость. В этих постройках все деревянное. Прочных стен часто совсем не имеется.

Даже вместо наружных стен нередко встречаются подвижные стенки, которые можно, по желанию, вставлять или удалять. Внутри домов вместо них довольствуются разборными перегородками и ширмами. Характерная японская черепичная крыша, сильно выступающая своими краями вперед, бывает поддерживаема целым лабиринтом деревянных подпорок в виде бра. Крыши жилых домов, равно как и древних храмов Синто, — обычно прямолинейные.



Рис. 606. Храм близ Осаки. С фотографии

Однако буддийское храмостроительство перенесло в Японию, вместе с многоярусными башнями пагод, также и китайские крыши с загнутыми кверху краями (рис. 606), а от буддийских храмов такие крыши впоследствии были заимствованы и другими постройками. В японских жилых домах и древних храмах Синто мы видим во всей его красоте натуральный цвет дерева.

Величайшая чистота и точность столярной и токарной работы, пригонки шипов и гвоздей, при которой последние часто бывают отделаны художественно, изящество декоративной резьбы, кропотливая, выполненная с удивительной любовью обработка всех частей нередко сообщают простым плотничьим постройкам подобного рода характер вполне законченных художественных произведений.

Но там, где принято прибегать к окраске, как, например, в буддийских зданиях, она теплее и гармоничнее, нежели в Китае. Японские тории, символические простые ворота перед храмами, не похожие на китайские пай-лу, сохранили старинную деревянную конструкцию. Два вертикальных столба связаны между собой сверху двумя поперечными бревнами. Как на исключение можно указать только на большие тории храма Иэясу в Никко, сделанное из камня и бронзы (рис. 607).



Рис. 607. Тории храма Иэясу в Никко. С фотографии

Наконец, японское зодчество, подобно китайскому, имеет склонность соединять многие помещения в одно органическое целое. Если есть надобность в

нескольких залах, они устраиваются друг подле друга в виде особых домов; большие сооружения такого рода, соединенные в одно поразительно красивое целое одним общим великолепным садом, обычно расположены не столь чопорно симметрично, как в Китае. Что всего прелестнее в японской архитектуре, так это именно великолепие парков при больших храмах и дворцах, с высокими цветущими кустарниками, со скалами, водопадами и фонтанами, с пьедесталами для светильников и статуями; эти парки можно было бы назвать произведениями ландшафтной архитектуры, хотя и в другом, но, быть может, в более точном смысле слова, чем индийские сооружения в скалах (рис. 565).

В японской *крупной пластике* мы находим также только многочисленные священные образы буддизма, и притом всегда в строго фронтальном положении, тогда как все прочие скульптуры одного с ними времени и более ранние, даже древнейшие из сохранившихся, отличаются полной свободой всех мотивов движения. Японские изображения Будды имеют гандхарский тип, приданный эллинизмом древнеиндийскому. Окольный путь через Китай и Корею, который прошла религиозная крупная пластика Японии, таким образом, не изгладил признаков первоначального происхождения этой отрасли искусства. Наконец, замечательно, что в Японии сохранились величайшие в мире бронзовые статуи Будды, даже более огромные, чем в Китае, – доказательство стремления японцев смело справляться с крупными задачами.

Что касается японской *мелкой пластики*, то о ней можно написать целые тома. Ни в одной из художественных отраслей до такой степени, как в этой, не выказывают японцы всей тонкости своего чувства пластичности, своего умения пользоваться формами

природы и стильно приспособлять их к назначению произведения. Об этом свидетельствуют изделия из всевозможных материалов – из бронзы, железа, дерева, слоновой кости, обожженной глины, лакированные работы, вещи, исполненные как из нескольких разных материалов, так и различными способами, и живопись, применяемая в таком виде и с таким вкусом только одними японцами. Это то небольшие статуэтки и группы, не имеющие определенного смысла и назначения, – японцы называют такие вещи *окимоно*, то всякого рода обиходные предметы, из которых особенным уважением наших коллекционеров пользуются эфесные чашки мечей и *нецке*, носимые на поясах для пристегивания к ним всякого рода предметов. На них мы находим изображения людей, животных и растений, то самих по себе и в одиночку, то в их повседневных взаимных отношениях, передаваемых добродушно и с юмором, – небольшие художественные вещи, отличающиеся тонким чувством природы и поэтическим настроением. Бездна прилежания, внушенного любовью к делу, бездна творческой фантазии, бездна индивидуальной художественной свежести проявляются в этих чисто японских произведениях. Как тщательно избегает японец острых углов, изготавливая *нецке*, ввиду его назначения!



Рис. 608. Нецке в виде улитки. Работа Тадаатоши. По Гонзе

С каким вкусом располагает он на чашке меча сквозной или накладной работы фигуры растений или животных, особенно лангуст, рыб, змей, принаравливая их к округлости изделия! Об этом могут дать понятие рис. 608 – нецке в виде улитки, работа Тадатоши (из коллекции Бинта в Париже), и рис. 609 – чашка меча с фигурами журавлей (из Гамбургского художественно-промышленного музея).



Рис. 609. Чашка меча с журавлями. По Бринкманну

Бринкманн писал: «Нет ничего удивительного в том, что работник по металлу, желая изобразить на кованой железной чашке меча любимый куст нантов, исполняет на ней инкрустацией золотые ветки и листья; но он снабжает эти ветки красными ягодами, для чего вырезает в железе впадины и помещает в них жемчужины или кораллы. Или же он помещает на железной пластинке изображение саранчи, одного из символов

воинского мужества, исполненное из разноцветных металлов, и для того чтобы сделать выразительнее зеленые, блестящие, выпученные глаза этого насекомого, вставляет в его голову кусочки отшлифованного малахита. Или, наконец, он передает пестроту осенних листьев тыквы, вставляя в бронзовую или золотую чеканенную пластинку кусочки пестрого перламутра. Точно так же поступает резчик так называемых нецке, когда делает из слоновой кости лица и руки у деревянных кукол, или на веточке хризантем, вырезанной из черного дерева, помещает серебряные кружки цветов в венке из черных крайних цветов, или на листе лотоса, вырезанном из дерева, укрепляет металлическую лягушку выбивной работы, или оживляет выточенный из дерева сосуд, изображающий старый ствол сосны, небольшими золотыми и серебряными муравьями».

Собственно японскую *живопись*, если не касаться последнего развития ее народной школы, вообще нельзя охарактеризовать иначе как ее прародительницу, китайскую живопись. Многие из знаменитейших японских картин, на европейский взгляд, не больше чем черные рисунки, исполненные кистью и тушью. Следы происхождения живописи картин от иллюстраций в рукописях не изгладились при ее переходе через Японское и Китайское моря. Японские источники дают нам возможность проследить каллиграфический основной характер японской живописи, равно как и китайской, во всех ее изменениях. На основании одного из таких источников Андерсон ознакомил нас с десятью классическими родами каллиграфического рисования кистью, о которых мы говорили в предыдущей главе. Линии тонкие, одинаковой ширины, спокойно и без всякого нажима идущие по контурам фигур, характеризуют прием рисования первого рода (рис. 610, *a*); во

втором роде контурные линии имеют вид коротких штрихов, ломающихся под острым или тупым углом, с толстыми клинообразными нажимами; в третьем роде линии округлые, с большими или меньшими утолщениями, зависят от требовали рисунка и т. д.



Рис. 610. Три первых рода китайско-японского рисования.
По Андерсон

Японские историки искусства умеют классифицировать всех известных китайских и японских художников на основании этих различий, которые, впрочем, обнаруживаются только в исполнении костюмов. После сказанного едва ли необходимо еще раз утверждать, что многокрасочная японская живопись, опять-таки если не принимать в расчет попыток, сделанных в последнюю великую эпоху, страдает так же, как и китайская, отсутствием теней и рефлексов, недостатков светотени, погрешностями против анатомии и перспективы. Тела фигур повсюду умышленно представляются плоскими.

Отдельные японские картины, подобно китайским, имеют форму свитков, которые вешаются на стены развернутыми сверху вниз (по-японски они называются какемоно), или настольных свитков, развертываемых

справа налево (эмакимоно); кроме таких картин и у японцев бывают складывающиеся гармошкой и образующие нечто вроде альбома. Неподвижные части стен в храмах, дворцах и жилых домах редко украшаются картинами; чаще их помещают на стенах, раздвигающихся наподобие ставен, а еще чаще они встречаются на подвижных стенах, которые, имея вид ширм, составляют важную принадлежность японской домашней утвари. Подобные ширмы иногда были расписаны величайшими художниками.

Как переводы живописи в другие технические отрасли прежде всего достойны внимания лакирование, вышивание, живопись на вазах и резьба по дереву. Японские изделия этих четырех видов принадлежат к совершеннейшим в своем роде. Художники-лакировщики умеют, нисколько не жертвуя тонкостью отделки плоского или рельефного изображения, усиливать его декоративное впечатление употреблением золота, серебра, перламутра, слоновой кости или коралла. Чернильница из коллекции Гонзе в Париже (рис. 611) украшена изображением целого роя стрекоз, исполненных из олова и перламутра и вправленных в черный лак. Вышивальщики, воспроизводя очаровательные картины природы с великолепным настроением при помощи разноцветного шелка на шелковой ткани (фукусса), иногда берутся за кисть с целью усилить впечатление изображенного. Японские гончары, в противоположность китайским живописцам по фарфору и их подражателям в японской провинции Гицен, достигают эффектности смелым и широким приемом исполнения своих декоративных картин природы в простых, гармоничных красках.



Рис. 611. Чернильница с инкрустацией. По Гонзе

Хромоксилография составляет до такой степени важную отрасль в новейшем народном японском искусстве, что даже великие мастера задумывали многие и лучшие свои изображения так, чтобы они были первоначально воспроизводимы в большом количестве экземпляров посредством печатания с нескольких досок (рис. 633).

2. Японское искусство в VI-XV вв.

В Японии, как и в Китае, буддизму, выродившемуся и культ идолов и перенесенному из Кореи через море приблизительно в VI в. по нашему летосчислению, предшествовала древняя национальная религия, обходившаяся без священных изображений. Но об истории добуддийского искусства Японии не может быть речи. Древняя религия Синто, постепенно превратившаяся из первоначального поклонения природе в культ предков, начала создавать идолов не прежде того, как амальгамировалась с буддийскими и даосистскими воззрениями, и, чтобы сохраниться, должна была вступить в мирное состязание с учением великого основателя религии берегов Ганга; оригинальных образцов ее чрезвычайно простых храмов, почти не отличавшихся от хижин аинов, не могло дойти до нас уже потому, что религия предписывала время от времени разрушать эти небольшие святилища Синто и строить вместо них новые в прежнем роде.

Так, знаменитейшее из святилищ Синто (Мийя) в Японии, храм в Иссе, впервые сооруженное в I в. н. э., несмотря на все позднейшие его перестройки, сохранило свою древнюю основную форму и прежние размеры. Эта простая маленькая постройка из бревен, вбитых концами в землю, с прямолинейной крышей, сильный выступ которой вперед осеняет обход вокруг святилища, с высоко выдающимися над крышей в виде рогов концами щипцовых стропил, дает некоторое понятие о первоначальном японском искусстве, находившемся на высшем уровне искусства первобытных народов, какой только нам известен.

История *развития искусства* в Японии имеет более очевидную связь с внутренними переворотами в ее политической истории, чем с фазами истории ее религии. До XVIII столетия японское искусство было

аристократическим. Сами роды японских художников, деятельность которых, заключенную в определенное художественное русло, можно иногда проследить в продолжение многих столетий, были все дворянские, в них искусство по большей части передавалось из поколения в поколение. Цветущие периоды японского искусства совпадают с процветанием известных династий, выдающиеся члены которых не только заставляли искусство служить себе, но и сами довольно часто упражнялись в нем.

Провинция Ямато была главной ареной истории государственного, духовного и художественного развития Японии. Нара, древняя столица этой провинции, была местопребыванием микадо (императора, тэнно) до тех пор, пока император Куанмун (782–806) не перенес свою резиденцию в Киото. IX столетие, в котором Нара и Киото процветали одновременно, было *первым* цветущим периодом японского искусства.

X столетие в Японии можно назвать временем рыцарства. Знатные дворянские роды (даймё) Таира и Минамото, предшественниками которых были Фусивара, вели из-за преобладания кровавые распри между собой и с императором. Эти распри привели к тому, что один из рода Минамото, Ёритомо, получил от императора звание главнокомандующего (сёгуна) с правами верховной светской власти и в 1184 г. основал в Камакуре, на берегу морской бухты, у подножия священной горы Фудзи, вторую столицу, равную императорской резиденции Киото. С этого времени и до 1868 г. сёгуны (тайкуны) были действительными, а микадо лишь фиктивными повелителями Японии. XII столетие, в котором возник этот дуализм, было *вторым* цветущим периодом японского искусства.

Эпоха наиболее просвещенных и равнодушных к искусству сёгунов, происходивших из фамилии Асика-

га, приходится на XV и XVI столетия. Сёгун Иошимаса из названной фамилии, умерший в 1489 г., сам был известен как живописец. Его время – *третий* цветущий период японского искусства.

После рода Асикага поднялся род Токугава. Сёгун (ум. в 1616 г.) из всего этого рода перенес резиденцию сёгунов из Камакуры в Иедо. Гонзе решительно утверждал, что первое столетие сёгунства фамилии Токугава, соответствующее нашему XVII столетию, было *четвертым* цветущим периодом японского искусства, тогда как Феноллоза оспаривал это. На самом деле в этом столетии, вместе с пышным поздним расцветом прежнего японского искусства, явились некоторые зачатки нового.

Но что последние времена фамилии Токугава, в особенности промежуток времени с 1750 г. до 1850 г., были действительно эпохой *пятого*, и последнего, расцвета искусства Японии, хотя порой и отрицали, однако в конце концов всегда снова признавали.

Таким образом, история японского искусства начинается, собственно, только с введения буддизма в VI в. н. э. В творческие «сумерки», в которых находилась тогда Страна восходящего солнца, внесли свет искусства Небесной империи, как полагают, эмигрировавшие в Японию или военнопленные корейцы. Затем мы видим, что японские художники всех специальностей путешествуют в Китай для того, чтобы изучать там классическое восточноазиатское искусство в самом его источнике, или что китайские художники переселяются в Японию, чтобы пожинать лавры и наживать капиталы в качестве учителей своих юношески молодых братьев по расе.

К древнейшим буддийским храмам Японии принадлежат великолепные святилища, которыми украсилась древняя столица Нара в VII и VIII вв. Первый

храм Будды в этом городе воздвигнут при императоре Шиньмуне (724–749), а прекрасный храм богини Куанон (Гуаньинь – у китайцев), там же, – при императоре Куамуне. Роскошную архитектуру этого времени украшали скульптурные произведения большого размера. Колоссальная бронзовая вызолоченная фигура сидящего Будды (Даибутсу), для которой был построен в Наре храм этого бога, отлита в 739 г. Это изваяние, за исключением головы, возобновленной тысячу лет спустя, замечательно исполнено и отличается чистотой форм и особенно внушительным величием. Если бы изображенный бог поднялся на ноги, то оказался бы ростом 42 метра. Однако подобные статуи Будды – классические, но не в китайском, а в индийском духе, и в которых нас поражает в Японии, как и в Китае, отсутствие черт монгольского типа, – не имели дальнейшего исторического развития. Поэтому для нас интереснее деревянные фигуры, производившиеся наряду с ними, более свободные по работе, более близко подражающие натуре, хотя порожденные также потребностями буддийского богослужения. Двух замечательных храмовых стражей этого рода, открытых в 80-х гг. XIX в. в другом храме в Наре, считают едва ли не самыми древними из сохранившихся произведений японской скульптуры, а именно изваянными в VII столетии. Но эти произведения приписываются корейским мастерам, и в них видна анатомическая правильность, какой едва ли достигало даже позднейшее японское искусство, видна способность к подвижности, совершенно противоречащая принципу фронтальности священных статуй того времени, видно столько настоящего движения, что, при всей жизненности этих фигур, в них есть что-то беспокойное, необузданное (рис. 612).

Такие статуи раскрашивались и помещались в нишах снаружи буддийских храмов; они олицетворяли

собой, вероятно, двух великих брахманских богов, Брахму и Индру, низведенных на степень служебных духов буддизма.



Рис. 612. Страж храма. Дерево. По Андерсону

Во второй половине IX в. трудился живописец первой цветущей поры японского искусства *Косе-но-Канаока*. Гонг сравнивал его с Чимабуе, Феноллоза – с величайшими художниками в мире – Фидием и Микеланджело. Однако то, что ему приписывается из числа «какемон», получивших известность в Европе, каково, например, изданное Гонзе изображение буддийского божества Дзийо, принадлежащее одному частному лицу в Японии, напоминает, самое большее, Чимабуе (рис. 613).

Настоящие картины Косе-но-Канаоки, как предполагают, сохранились только в храмах Нары и Киото. Образцом для него служил У-тао-цзы, первостепенный китайский художник времен династии Тан (рис. 591, а), из работ которого сохранилось донныне в одном из храмов Киото главное изображение Nirваны Будды.



Рис. 613. Буддийское божество. Картина, приписываемая Канаоке.
По Гонзе

Главные мотивы таких изображений Nirваны были уже предвозвещены в рельефах гандхарской школы, а что греко-римские пережитки языка форм этой школы были унаследованы японской буддийской живописью

от такой же живописи Китая, видно по гораздо более поздним японским картинам этого рода, как указывал Грюнведель. Собственно буддийская религиозная живопись и в Японии, и в Китае имеет до настоящего времени особое направление, существующее рядом с другими и отличающееся возможно большим сглаживанием черт монгольского типа, богатством красок, любовью к позолоте и ровной накладкой колеров внутри контуров. При преемниках Канаоки, бывших вместе с тем его потомками из фамилии Косе, это чисто буддийское направление оставалось господствующим еще сотню лет.

В конце XI в. явилась некоторая реакция против этого направления в лице одного из учеников Косе Мотомицу, из фамилии Фусивара. Мотомицу, произведением которого считается одно оригинальное изображение Будды в коллекции Гирке в Берлине был основателем *школы Ямато*, впоследствии превратившейся в *школу Тоса*. На школу Ямато – Тоса смотрят как на возбудительницу и хранительницу национального направления, противоположного буддийским, китайским и позднейшим народно-реалистическим стремлениям в японском искусстве. Однако и в этой школе национальность очевидно, выказывалась больше в выборе сюжетов, которые она любила брать из легенд, из истории рыцарства, из жизни и природы Японии, чем в способе изображения и технике, в которых она продолжала держаться прежних приемов работы тонкой кистью и пестрыми красками.

Школа Ямато процветала в XII столетии. Главных ее мастеров, каковы «божественный» *Таканобу*, *Мицунага* и *Кеион*, «величайшие рисовальщики Японии», и *Тамегисса*, «великолепный, краски которого соперничают с тифиановскими», Феноллоза причислял к величайшим живописцам всех времен, но, по-видимому, ставил их

слишком высоко. В XIII в. Цунетака, также из фамилии Фусивара, принял название провинции Тоса для себя и для своей школы, и с того времени школа Тоса продолжала процветать под этим именем, которое у японцев старого закала связано с понятием о самом аристократичном и самом национальном направлении искусства в их стране (рис. 614).



Рис. 614. Сражающийся всадник. Картина школы Тоса. По Бингу

Сохранившиеся в Японии картины школы Тоса, имеющие чаще вид приставных ширм, чем какемоно, по словам Андерсона, производят своими яркими, живыми красками на золотом фоне такое же впечатление, как миниатюры европейских средневековых служебников, только нередко в увеличенном размере. Полагают, что этой школой введен в японскую живопись прием изображать дома без крыш, когда требуется бросить взгляд на происходящее внутри.

Рис. 615 представляет этот прием, примененный в гравюре на дереве работы Сукенобу (1742). Затем, еще в XII в. отпрыск фамилии Минамото Тоба Содзё положил в этой школе основание новому роду живописи, юмористично-карикатурному, и сатирическая живопись, водворившаяся с тех пор в японском искусстве, стала называться тоба-ие (стилем Тобы).



Рис. 615. Гравюра на дереве. По Андерсону

Тогда как в цветущую эпоху XII столетия живописцы трудились по-прежнему главным образом в Киото и Наре (Касуге), в Камакуре, на глазах у Иоритомо, проявляли бурную деятельность зодчие, скульпторы и оружейники. В главном камакурском храме было поставлено колоссальное изваяние сидящего Будды

(рис. 616), почти одинаковое по величине, формам и техническому исполнению с такой же статуей в Наре; это изваяние сохранилось лучше, чем статуя в Наре, которой впоследствии была приделана новая голова; но храм, где оно стояло, развалился, и теперь впечатление, производимое этой статуей среди зеленеющей роскошной природы, должно быть, в высшей степени грандиозно. Чеканенные железные латы и гербы рассматриваемой рыцарской эпохи, мастера которых считали себя священными, благословенными небом художниками, еще сохранились кое-где в сокровищницах японских храмов.

В XIII столетии усовершенствовалась до некоторой степени и японская керамика. Знакомством с ее историей мы обязаны преимущественно сочинениям С.Бинга и японца Уэда Токуносике, написанным на французском языке. Гончарный круг был занесен в Нару и Киото корейским жрецом Гиоги в VIII столетии. Первая глазурованная каменная посуда, одноцветная, вроде селадона, изготовлялась уже в следующие за тем века по китайским образцам.

С XIII в. в Японии распространились чайные дома. Потребность японцев в глиняной посуде побудила знаменитого гончара *Коширо* сделать в 1223–1227 гг., с целью изучения ее производства, поездку в Китай. Возвратившись оттуда на родину, он основал в Сето (в провинции Овари) большие гончарные заведения, от которых цветная глазурованная каменная (но не фарфоровая) посуда получила в Японии повсюду название изделий сето (сетомоно). Прелесть старинных изделий сето (ко-сето) заключается в их прекрасных формах и блеске их глазури коричневого цвета с разноцветными пятнами.



Рис. 616. Сидящий Будда. Бронзовая статуя в Камакуре.
С фотографии

В течение XIV столетия качество японского искусства понижалось под влиянием школы Тоса, становившейся все более и более условной.

3. Японское искусство в 1400-1750 гг.

XV в. в Японии, так же как в Китае и Европе, был веком возрождения, а XVI в. довел то, что было сделано в XV, до блестящего результата. Это возрождение на японской почве можно с полным правом назвать китайским ренессансом. Как целебное средство против оцепенелости школы Тоса явилось обращение к обновленному одушевлению китайского искусства. Но образцом для японских живописцев сделались теперь не мастера современной им династии Мин, но великие

художники династии Сун (960–1279), и более чем когда-либо живопись стала теперь задавать тон дальнейшему развитию всех других отраслей японского искусства. Конечно, японцы считают классической и национальной также и свою архитектуру XV и XVI столетий, которая мало-помалу наделила всю империю замками, храмами и дворцами. Как ни хороши пропорции их внешности и как ни роскошна их внутренность, мы не можем сказать, чтобы архитектура сделала в них дальнейший шаг вперед. Большая деревянная статуя Будды в Киото свидетельствует, что крупная буддийская пластика в Японии отжила свой век. Одна только портретная скульптура производила кое-что достойное внимания, какова, например, изданная Бингом, прекрасно исполненная, правдивая и простая деревянная статуя-портрет великого сёгун а Гидейоши, работа мастера Катакири (рис. 617).

Натуралистическая мелкая пластика только что начинала развиваться, тогда как гончары Сето в провинции Овари и Каратсу в провинции Гицен еще при Иошимасе (ум. в 1489 г.), покровителе строго регламентированных чайных обществ, прославившихся под названием чанойу, уже поставляли на рынок все новые и новые сорта роскошно украшенной посуды, а лакировщики достигали такого изящества рельефных изображений и такого великолепия окраски, с употреблением при ней киновари, серебра и различных инкрустаций, каких не достигал потом никто. Однако во главе всего этого развития японского искусства XV и XVI столетия шла все-таки живопись.



Рис. 617. Сёгун Гидейоши. Дерево, работа Катакири. По Бингу

Передовые живописцы по-прежнему не пренебрегали буддийскими и историческими сюжетами, но, подражая своим китайским предшественникам времен династии Сун, они все более и более переносили центр тяжести своего мастерства на пейзажную живопись и небольшие изображения из мира животных и растений. Предпочтение отдавалось китайскому идеальному пейзажу, с поднимающимися к небу утесистыми горами, отдаленность которых обозначалась предпочтительно заслоняющими их вереницами облаков, — с водопадами, реками и озерами, башнями пагод, выступающими над верхушками сосен. Смена времен года,

вызывающая как в поэзии, так и в живописи китайцев и японцев переменчивые настроения, порождала зимние, весенние и летние пейзажи. Небольшие картины природы в особенности бывают прелестны благодаря изображенному в них снегу, под тяжестью которого гнутся деревья и бамбук, или пышным цветам на кустах и ветвях, оживленных порхающими по ним птицами. Рядом с многокрасочной живописью право гражданства получила китайская живопись черным по белому, в которой теперь и японцы научились передавать утренний и вечерний туман, бурную и дождливую погоду. В изображениях этого рода видна своеобразная смесь беглой, широкой импрессионистской смелости с заученной академической трезвостью; в этом приеме каждое движение кисти было традиционным. С каким бы воодушевлением ни обращался художник к природе, он все-таки хотел видеть ее не иначе, как такой, какой она представлялась китайцам. И главными основателями этого направления в японской живописи XV столетия действительно были приезжие китайцы *Иосету* и его ученик *Шибун*.

Три великих японских мастера, совершившие расматриваемый переворот, были: *Мейшию* (1351–1427), прозванный Чо Денсу, картина которого «Смерть Будды» в одном из храмов Киото похожа на работы древних китайцев; *Кано Масанобу* (родился в начале, а умер в конце XV столетия), родоначальник художнической династии Кано, произведения которого, замечательные отличным рисунком и силой красок, сделались большой редкостью в самой Японии, и, наконец, еще более значительный, чем первые двое, *Сесию* (1414–1506) — основатель японской живописи черным по белому в большом размере, художник, которого Феноллоза считал центральным светилом в целой плеяде мастеров. Он называл его «открытой дверью, через которую все

другие проникали на седьмое небо китайского гения, колодецем, из которого все позднейшие художники черпали напиток бессмертия».



Рис. 618. Пейзаж Сесшиу в китайском стиле. По Гонзе

Сын Кано Масанобу *Кано Мотонобу* (1475–1559), работая в стиле своего отца и главным образом в стиле Сесшиу, основал знаменитую, давшую много последователей *школу Кано*, которая с его времени господствовала в японском искусстве наравне со школой Тоса. Тогда как школа Тоса, главным представителем которой был тогда *Мицунобу*, пользовалась покровительством микадо, школа Кано была привилегированной

школой сёгуна. Ее глава, Кано Мотонобу, писавший изображения буддийских святых и китайские пейзажи, в правоверной истории японского искусства считается «князем всех китайско-японских художников».

Однако Феноллоза находил у него некоторый недостаток теплоты, свежести и глубины.



Рис. 619. Мейшио. Святой со львом. По Андерсону

Наиболее выдающиеся ученики школы Кано во второй половине XVI столетия были *Кано Санраку* и *Кано Эйтоку*. Санраку писал преимущественно народ-

ные сцены и, следовательно, уже выступил за пределы китайства; относительно же Эйтоку Феноллоза говорил, что он едва ли не последний великий японский художник, «сердце которого согревалось внутренним огнем, загоревшимся от светоча гения китайской династии Сун». Картины некоторых из названных мастеров XV и XVI столетий попали в европейские коллекции; другие известны по ксилографиям японской работы. Феноллоза признавал особенно характерным опубликованный Гонзе пейзаж Сесшиу, находящийся в коллекции Бинга в Париже (рис. 618). Коллекция Андерсона в Британском музее имеет подлинную картину Мейшио (Чо Денсу), изображающую святого с его львом в пустыне (рис. 619), целый ряд какомоно работы Кано Мотонобу, китайский пейзаж Кано Масанобу, часть картины «Цветы и птицъ», исполненной Утаносуке, пейзаж при лунном свете Кано Санраку и аллегорическую женскую фигуру Кано Эйтоку. В коллекции Гирке в Берлинском музее народоведения находятся работы Сесшиу, Кано Мотонобу и Кано Санраку. В собрании Гонзе в Париже любопытно изображение даймё верхом на коне, принадлежащее Мицунобу, мастеру школы Тоса (рис. 620).

В XVII столетии в японском искусстве все ярче стало обнаруживаться стремление к декоративности, которое прежде всего бросается в глаза европейцам. Оно выразилось в *архитектуре*, достигшей при сёгуне Иемицу из дома Токугава (1623–1652) наивысшей степени мастерства и роскоши. Дед Иемицу Иэясу, первый из великой фамилии Токугава, умер в 1616 г. на 74-м году жизни. На посвященный его памяти храм в Никко, сооруженный при его преемниках даровитейшим из архитекторов того времени, *Ценгоро* (Иенгоро), обычно указывают как на самый великолепный и характерный памятник японского зодчества. Он находится на склоне

горы среди чудного парка и состоит из целого ряда террас, лестниц, изгородей, отдельных капелл и пагодообразных башен. Но особенно удивительна роскошная резьба, которой украшены крыши его ворот, загнутые кверху по нижнему краю, равно как и интерьер его залов.

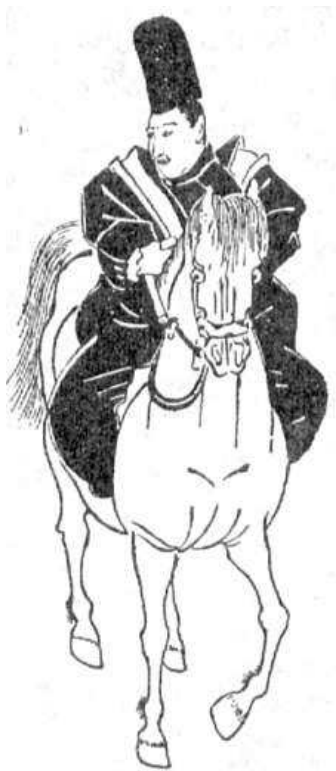


Рис. 620. Мицунобу. Даймё верхом на коне. По Гонзе

Изумительна чистота столярной обработки его столбов, балок, планок, распорок, а также отделки бронзовой обшивки, бронзовых гвоздей и других металлических частей; при этом все блистает в нем

сильными, яркими, но гармоничными красками, производящими чарующее впечатление. На наружных столбах главных внутренних ворот (рис. 621) тянутся вверх, извиваясь, священные драконы, исполненные весьма реалистично. На приворотных косяках изображены деревья мумы в пышном весеннем цвету, ветви которых переходят на верхний брус. Еще выше, на фризе, представлен многофигурный сонм богов; на других архитектурных частях гирлянды цветов и сплетения животных перемежаются с изящными геометрическими орнаментами. Никогда еще деревянные постройки не достигали такого совершенства, как эта; никогда еще резьба из дерева не производила ничего столь полного жизни, как, например, знаменитая «спящая кошка» в часовне мертвых этого храма. «Кто не видел резьбы Ценгоро в Никко, тот не видел ничего», – говорят японцы. Чудеса своего искусства оставил Ценгоро также и в Киото. О роскоши, разнообразии и легкости его мастерства дают полное понятие резные ворота и потолочные кассеты в храме Ниши Гонгвангиды.

Тому же времени принадлежат 30 досок с рельефами на наружной стене храма Мацуномори в Нагасаки, изданные Мюллер-Беком. Это произведения Киушиу, представляющие сцены японской промышленной жизни, они отличаются тщательностью и верностью рисунка и стильностью раскраски. Но Иемицу заботился главным образом об украшении храмами и дворцами новой столицы династии Токугава Эдо (Токио). Постройки в Никко и Киото можно рассматривать как заключительные явления в истории развития японской архитектуры.



Рис. 621. Главные ворота храма Иэясу в Никко. По Андерсону

Не короток был путь, который надо было ей пройти от простой хижины племени айно и нехитрого древнего святилища Синто до величественных, покрытых раскрашенной резьбой сооружений в этих городах.

При переходе к XVIII в. рядом с крупной декоративной резьбой из дерева все более выдвигалась *культура мелких форм*. Небольшие японские бронзовые изделия, изучать которые лучше всего в парижских собраниях, особенно в музеях Чернуски и Гиме, а также в коллекции Эдера в Дюссельдорфе, изображающие людей и всякого рода животных, — чудеса искусства в отношении живости замысла и тонкости отделки;

пластические изделия разного рода, с которыми мы уже ознакомились отчасти, говоря о так называемых нецке (рис. 608), также лишь в течение XVII столетия стали постепенно приобретать ту художественную обработку, благодаря которой нецке XVIII столетия сделались любимыми произведениями японского прикладного искусства; то же самое должно сказать и о чашках мечей, о которых мы уже говорили. В XVII и XVIII столетиях исполнены все восхитительные металлические произведения знаменитых мастеров, составляющие гордость европейских коллекций. Чеканщик *Кинаи* (чашка с лангустами его работы, изображенная на рис. 622, находится в собрании Гонзе в Париже) работал еще в XVI столетии.



Рис. 622. Чашка меча с лангустами. Работа Кинаи. По Гонзе

Томойоши и *Иейу*, которому принадлежит чашка с цветами (рис. 623) в том же собрании, жили уже на рубеже XVII и XVIII столетий.



Рис. 623. Чашка меча с цветами. Работа Иейу. По Гонзе

В живописи большие школы Кано и Тоса произвели в XVII и XVIII столетиях еще многих художников, получивших громкую известность. Но при ближайшем рассмотрении их слава оказывается преувеличенной. Знаменитый пейзажист *Таниу* (160–1674), к ученикам которого причислял себя сам сёгун Иемицу, *Наонобу* (ум. в 1651 г.) и сын его *Цуненобу* (ум. в 1683 г.) в Эдо, *Сансецу* (ум. в 1654 г.), зять Санраку, в Киото, считаются светилами школы Кано. Импрессионистский, полный настроения пейзаж в дождливую погоду работы Таниу,

находящийся в коллекции Эрнеста Гарта в Лондоне, воспроизведен на рис. 624.



Рис. 624. Таниу. "Дождь". По Андерсону

Мицуоки (ум. в 1691 г.), *Мицугоши* (ум. в 1772 г.) и его сын *Мицусада* (ум. в 1806 г.) считаются украшением школы Тоса. Произведения большинства этих художников и их современников попали в европейские коллекции; они свидетельствуют уже не о прогрессивном развитии данных школ, а об их упадке. Гораздо более глубокое впечатление производят работы тех из живописцев XVII столетия, которые стремились освободиться от гнета регламентации, установленной школами, для того чтобы держаться декоративного направления своего времени, посвящать себя так называемому малому искусству, или всматриваться в свою родную японскую природу и жизнь и передавать их по-новому. К числу таких художников-декораторов принадлежат *Сотацу* (работал около 1670 г.), один из величайших живописцев цветов и колористов Японии, перешедший из школы Кано в школу Тоса, его современник, *Кано Марикагге*, отличавшийся искусством писать по фарфору, и ученик Сотацу, *Корин Огата* (1660–1710), по словам Гонзе, «самый японский из всех японских живописцев»,

сообщивший орнаментике тот характер, который так нравится нашему времени (рис. 625).

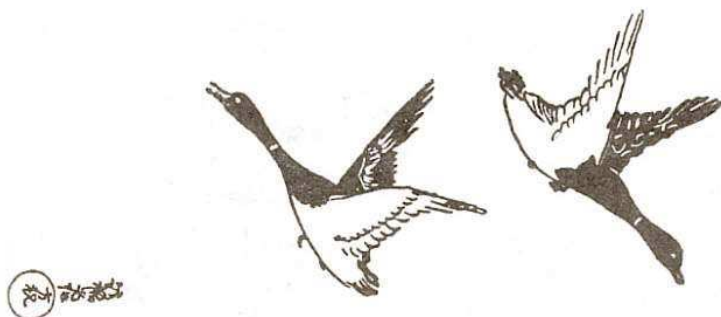


Рис. 625. Корин Огата. Летящие утки. Рисунок из японского сочинения. По Андерсону

Но новое натуралистическое направление, которое должно было вскоре прославиться под названием *Укийё-э* (школа юдоли скорби), отделилось от школы Тоса, с самого начала приверженной к национальным сюжетам. Основатель новой школы *Матагеи* творил в середине XVII столетия. Он писал правдивые, полные жизни типы, группы и сцены из быта низших классов народа. У торговца художественными произведениями Кетчема в Нью-Йорке находилась в 1896 г. стенная ширма с изображением дам, занимающихся музыкой, по мнению Феноллозы, одно из лучших произведений Матагеи. Хотя старейшие мастера школы Тоса, и даже школы Кано, как, например, Кано Санраку, были первыми на этом поприще, однако Матагеи образовал в Киото целую школу последователей данного направления. Его ученик *Хасикава Моронобу*, умерший во втором десятилетии XVIII в., принадлежит к числу самых любимых японских художников. Какемоно в коллекции Гирке в Берлине, на котором изображено общест-

во, собирающееся кататься на лодке, по словам Гирке, «несомненно лучшее из сохранившихся произведений этого художника и пользуется в Японии большой известностью». Хасикава Моронобу занимался также декоративным искусством, сочиняя образцы для живописцев по шелку и вышивальщиков Киото; его рисунки для гравирования на дереве способствовали усовершенствованию этой отрасли искусства. Помимо названных художников как на одного из самых разносторонних и значительных мастеров рассматриваемого времени надо указать на *Ичо* (1651–1724), принадлежавшего к школе Кано и распространившего в Эдо смелый, свежий и колоритный стиль Укийё-э. Два эмакимоно его работы находятся в коллекции Гирке; на одном из них изображены рудокопы, на другом представлен японский праздник. На рис. 626 – деревенская сцена. Все эти мастера подготовили последний период пышного расцвета японского искусства, наступивший в середине XVIII в. За полтора столетия (1600–1750) различные технические искусства, отчасти при содействии названных живописцев, также достигли высокого развития.

В Японии с живописью теснее всего связана *храмоксиллография*, все более и более приобретающая всемирную известность. С тех пор как Феноллоза в 1891 г. издал свой подробный научный каталог Нью-йоркской выставки японских картин и гравюр, а Зейдлиц в 1897 г. написал обстоятельную историю японской многокрасочной гравюры, эта последняя сделалась одним из важных и наиболее известных предметов истории искусства. До начала XVII столетия в Японии уже несколько веков печатались книги отчасти деревянными досками, отчасти подвижным деревянным или медным шрифтом.



Рис. 626. Ичо. Деревенская сцена. По Бингу

Равным образом гравюры на отдельных листах уже давно существовали в буддийском религиозном культе. Первая японская книга с гравюрами на дереве была напечатана, по-видимому, в 1608 г. Но только в гравюрах работы *Хасикавы Моронобу* (1646–1714) к одной светской книге, появившейся в 1682 г., ксилографическая техника является дозревшей до художественной силы и ясности. Черные и белые массы распределены у него на поверхности рисунка с правильным пониманием эффекта их противоположности; многофигурные композиции стараются древне-японской жесткостью.

Ученик Моронобу *Окумура Масанобу* (ум. в 1751 или 1752 г.) большой мастер и по части живописи, только в первом периоде своей деятельности держался манеры наставника. Из прочих последователей Моронобу в области одноцветных черных эстампов – *Тахибана Морикуни* (1670–1748), издатель многих иллюстрированных сборников для руководства художественных; ремесленников, гравировал на дереве с большей

ловкостью и всесторонним пониманием этого дела, а *Хасикава Сукенобу* (1671–1760; рис. 615), который главным образом изощрялся в изображении нежной красоты японских женщин, начал работать довольно небрежно. Надо заметить, что мастера японского гравирования на дереве только изобретали и рисовали свои композиции, но резали их другие. Гравер обычно наклеивал рисунок живописца, исполненный на тонкой бумаге, на кусок, как правило, вишневого дерева и затем принимался за вырезание его острым ножом. Раскраска отпечатанной черной краской гравюры, которая вначале, еще при *Моронобу*, была довольно скудная, у последователей этого мастера усложнилась и затем привела к печатанию несколькими красками, причем обратилась снова к китайским образцам, к сожалению еще полностью научно не исследованным.

Печатание двумя красками введено в Японии, как полагают, в 1743 г. *Нисимурой Шигенага* (ум. в 1760 г.), изображавшим сцены быта. Кроме Шигенага печатание красками покорили себе вышеупомянутой *Масанобу*, первый специалист по части соблазнительных изображений красавиц чайных домов, и главным образом великий *Тории Кийнобу* (1688–1755), основатель школы *Тории*, первый специалист по части остроумных изображений актеров Эдо. Первой трехцветной ксилографией Феноллоза считал эстамп Шигенага, напечатанный в 1759 г. и изображавший жилую галерею, но Бинг полагал, что Масанобу еще раньше делал опыты печатания тремя красками. Для старейших двухцветных ксилографий обычно употреблялись нежная красная краска цвета лососины и темно-зеленая цвета елки, причем черный цвет первоначального оттиска и белый цвет фона до некоторой степени превращали двутоновые отпечатки в четырехтоновые. Реже встречается желтая краска коричневого оттенка в сочетании с

лиловой. Третья краска, которую стали прежде всего присоединять к красной и зеленой, была не совсем гармонирующая с ними желтая, а затем к этим краскам прибавилась еще нежная серовато-голубая. Японская хромоксилография вскоре начала пользоваться несчетно большим числом красок, а также серебром и золотом; но ранние ее произведения очаровывают наши взоры именно своей скромной немногочисленностью, и если во всем этом «пустом» искусстве, посвященном актерам и проституткам с длинноносыми лицами и уродливыми формами тела, можно находить некоторую прелесть лишь с точки зрения техники и колорита, то нельзя также отрицать, что в лучших из этих эстампов легко и изящно передается идеальная сторона нравов японского театрального мира и чайных домов.

Гравирование на дереве не было, однако, единственной отраслью художественной техники, процветавшей у японцев. На рубеже XVII и XVIII столетий *Корин Огата*, «самый японский из всех японских живописцев», посвящал себя главным образом *лаковой живописи*. Своеобразной красотой отличается особенно его золотой лак с оловянной, свинцовой и серебряной инкрустацией. Подобно тому, как этот художник в Киото, Рицуо в Эдо поставил искусство лакирования на национальную почву.

Гончарное искусство в Японии получило новое развитие с того времени, как сёгун Гидейоши привез из своих победоносных походов в Корею (в 1592 и 1597 гг.) несколько искусных гончаров и расселил их по разным провинциям своей империи. Теперь наряду с глазурованными глиняными изделиями, которые продолжают составлять гордость Японии, появляется настоящий *фарфор*, подражающий китайскому. Японцам благодаря отчасти корейцам, отчасти самостоятельному изучению удалось разгадать секрет производства китайского

фарфора, по крайней мере, сотней лет раньше, чем европейцам. Первые опыты приготовления японского фарфора были сделаны в провинции Гицен еще в XVI в., но только около середины XVII столетия японцы научились писать по глазури стекловидными красками. В эту пору возникли в Арите, провинция Гицен, громадные фарфоровые заводы, которые вначале работали только на японцев, но вскоре стали поставлять предметы роскоши также европейцам, находить для своих изделий сбыт на крайнем западе Старого Света. Этим изделиям присвоены названия или провинции Гицен и фабричного пункта Ариты, или гавани Имари, через которую они экспортировались. В Европе ими особенно богаты Лейденский и Дрезденский музеи. С того времени, как Эрнст Циммерманн исследовал и привел в порядок дрезденскую коллекцию, мы знаем, что она вопреки тому, что полагали еще недавно, не только богата роскошными вазами, расписанными голубой и красной красками с позолотой и изготовляемыми в трех или пяти совершенно одинаковых экземплярах для отправки за границу, в самой же Японии почти не считающимися японскими, но богата также превосходными образцами старинного фарфора, изготовленного собственно для японцев. В первой группе, главная вещь которой – чаша шириной 56 сантиметров, преобладают краски голубая, светлая синева-то-зеленая и отчасти железная красная. Ко второй группе, в которой цветы, ландшафты и гирлянды, соединенные с покрывающими фон линейными узорами, блещут яркими, блестящими, как лак, красной и темно-голубой красками, относятся только чаши и чаши с крышками. Среди синего фарфора третьей группы, которую до сей поры считали в Дрездене китайской, особенно замечательны две чаши в виде распустившегося цветка. «Кобальтовая голубая краска, – говорил

Циммерманн, – хотя никогда и не достигает здесь такой силы и густоты, как в лучших произведениях китайского искусства, однако далеко превосходит китайскую по изяществу своего применения к делу». К японскому фарфору, который раскупали и высоко ценили сами японцы, относятся прежде всего сосуды из Кутани, провинция Кага. Рисунки для восхитительной эмалевой живописи на фарфоре Кутани, исполненные по черным контурам и представляющие великолепное сочетание изумрудно-зеленой, соломенно-желтой и фиолетовой красок, сочинял, по-видимому, не кто иной, как сам *Морикагге*, лучший ученик Кано Таниу. Чтобы составить себе понятие об этих рисунках, достаточно взглянуть на весенний ландшафт, изображенный на блюде из коллекции Гонзе в Париже (рис. 627).

Но главные мастерские цветной *глазурованной каменной посуды* возникли в Киото и Сацуме. Глазурованные *глиняные изделия Киото* приводят знатоков в восторг своей умышленной грубоватостью, импрессионистической раскраской, сильными, сочными и простыми красками. В них всегда оставляется кусочек, не покрытый глазурью, для того чтобы можно было видеть качество глины. Стекающей и капающей с вещи глазурью иногда пользуются как благодарным декоративным средством. Пейзажные мотивы орнаментальной живописи постоянно стилизуются соответственно технике. С развитием этой отрасли искусства в Киото связаны имена знаменитых художников.

Живописец *Нинсеи*, живший в середине XVII столетия, считается мастером в этой области, освободившим японское искусство от китайского и корейского влияний. Ему приписывают введение в употребление отличного сочетания трех красок, золотой, синей и зеленой, на фоне цвета крем – сочетания, сообщающе-

го многим сосудам, вышедшим из мастерских Киото, столь своеобразную прелесть.



Рис. 627. Японское фарфоровое блюдо. Работа Морикагге.
По Гонзе

Редкая изобретательность Нинсен выказывалась как в формах его сосудов, так и в выходявших из его рук небольших пластических произведениях. Этому художнику принадлежит сосуд, изображенный на рис. 628, заимствованном из одного иллюстрированного японского сочинения.

Но в первой половине XVIII столетия младший брат и ученик Корин Огата *Кенцан* (1661–1742), которому Бринкманн посвятил особое сочинение, занял в Киото как орнаментист положение не менее почетное, чем то, которое занимал сам Корин Огата. Он выделял посуду для употребления в чайных обществах и соединял быструю, но верную передачу ландшафтной

природы с необычайной технической стильностью; его краски, из которых изумрудно-зеленая покрывает часто целые поверхности, отличаются силой и роскошью, которым не найти подобных. В Гамбургском художественно-промышленном музее имеется одна из прекраснейших, но не из самых обширных коллекций изделий Киото.



Рис. 628. Глиняный сосуд работы Нинсен. По Бингу

Наконец, в провинции Сацума дольше всего сохранялись корейские традиции. Настоящие и ненастоящие изделия этой провинции, наводнявшие Европу в конце XIX – начале XX в., как в XIX столетии наводнял ее фарфор Гицена, не могут отвратить нашего вкуса от действительно старого Сацума.

По Бринкманну, прекраснейшими из «старых Сацумов» следует считать «те благородные изделия, в которых в течение полутора лет единственное украшение мелкой посуды, исключительно изготовлявшейся из местной глины, составляла глазурь молочного цвета или цвета слоновой кости, равномерно усеянная мелкими трещинами и служившая впоследст-

вии, на настоящих изделиях Нисики де Сацумы, отличным фоном для нежной росписи золотой и другими красками (так называемой парчовой росписи, живописи брокат). Ваза на рис. 629 принадлежит к этому роду изделий; коллекция Бинга в Париже.



Рис. 629. Старинная сацумская ваза. По Гонзе

4. Японское искусство в 1750-1850 гг.

Последняя пора великого расцвета японского искусства начинается в середине XVIII столетия и оканчивается во второй трети XIX. В это время высокое состояние национального японского искусства

выражается его реализмом в народном духе. Некоторые исследователи полагали, что только искусство первой половины этого периода вполне заслуживает названия японского, искусство же второй половины, когда появился в нем *Кацусика Хокусай*, которого вначале боготворила Европа, они признают уже затронутым знанием европейской перспективы и европейским чувством природы; однако с таким мнением мы можем согласиться только отчасти. Умышленные подражания европейскому искусству мы вообще не принимаем в расчет. Введение в употребление европейских анилиновых красок кажется и нам непростительным шагом назад. Хотя японцы стали постепенно открывать, что существуют более правильная перспектива и более верная анатомия, чем те, которые были известны китайцам, мы не можем, однако, пенять их художникам за то, что на практике они пользуются этими открытиями в очень умеренной степени и наряду с этим отнюдь не перестали смотреть на свою восточноазиатскую природу восточноазиатскими глазами. Фактически эти открытия начались еще в первой половине рассматриваемого периода. *Сюнсё*, *Харунобу* и *Кийонага* в своей как бы то ни было стильной манере делали в пользу новой перспективы и новых форм едва ли меньшие уступки, чем Хокусай и его сподвижники делали впоследствии, подчиняя свое чувство стилю чувству природы.

Прикладное искусство, в котором теперь все чаще и чаще встречаются имена художников, по-прежнему преобладает у японцев. Изображенные на наших рисунках нецке принадлежат уже этому времени, а именно «Поэтесса Комати» работы *Мивы Старшего*, находящаяся в коллекции Дрейфуса в Париже (рис. 630), относится к середине, а «Улитка» Тадатоси из коллекции Бинга (рис. 608) к концу XVIII столетия. Но японским прикладным искусством этого времени руководила также

реалистическая живопись, лучшие представители которой доставляли ему несчетное количество образцов. Живопись была господствующей отраслью искусства и в этом периоде, и с ней в еще более тесной связи находилась хромоксилография. Знаменитейшие живописцы того времени были вместе с тем и известнейшими мастерами цветных гравюр.



Рис. 630. Поэтесса Комати. Нецке Мивы Старшего. По Гонзе

Школа Шийо, процветавшая в Киото и получившая свое название от одной из улиц этого города, а равно и современная ей собственно народная школа Укийё-э, которую называют также вульгарной или художественно-ремесленной школой и резиденцией которой был город Эдо, стремились обе к схожим целям, держались почти параллельного направления. Но при этом школа

Шийо шла преимущественно еще по колеям, проложенным китайцами, тогда как школа Укийё-э пролагала для себя пути самостоятельно.

Главные мастера школы Шийо: *Окио* (1733–1795), *Гошун* (Гоккеи, называемый также Иенцаном, 1741–1811), *Сосен* из Осаки (1747–1821) и *Гюсаи* (1787–1871). К ним может быть причислен лишь косвенным образом пятый мастер, *Ганку* (1749–1838). Окио вышел из китайской школы *Нан Пинга*, поселившегося тогда в Нагасаки, но благодаря тому, что он внимательно изучал природу, его изображения, особенно птицы, насекомые, рыбы и цветы, отличаясь миниатюрной тонкостью исполнения, производят впечатление самой действительности. О его искусстве может дать понятие картинка из коллекции Гонзе в Париже (рис. 631).



Рис. 631. Окио. Синица и жук. По Гонзе

Гошун произошел из школы Кано, но, подобно Окио, стремился к высшему и свободному развитию своего таланта. В его пейзажах много свежести и натуральности, хотя основной их характер – китайский. Гошун доставлял образцы для вышивальщиков Киото и, образовывая учеников, сделался одним из самых влиятельных мастеров школы Шийо. Сосен был в этой школе замечательным живописцем животных. В особенности хорошо изучил он обезьян южных лесов Японии, со всеми их играми и прыжками. По свидетельству Андерсона, девять десятых его картин изображают обезьян. Нарисованные отчасти бегло и широко, отчасти с удивительной тонкостью и мягкостью, эти изображения соединяют в себе свежесть впечатления, вынесенного художником из наблюдения природы, с неподдельной художественной прелестью. Доказательством этого может служить «Обезьяна» Сосена из коллекции Гонзе (рис. 632). Йосаи, один из известнейших японских художников XIX столетия, был в школе Шийо, собственно говоря, живописцем человеческих фигур. Он перешел в эту школу из школы Кано и посвятил себя преимущественно историческо-бытовой живописи. Вместе с тем он принадлежал к числу немногих художников школы Шийо, работавших для гравирования на дереве. Его большой двухтомный труд «Ценкен койицу» представляет героев Японии в их деяниях, поэтов и мыслителей Страны восходящего солнца в их костюмах и с их грезами. В его стиле осталось мало китайского, и он, быть может, слишком умышленно старался подражать европейцам. Наконец, Ганку, основавший в Киото собственную большую школу, в своих изображениях, особенно в знаменитых, исполненных черной краской на белом фоне картинах из жизни животных, снова примыкает непосредственно к китайским мастерам династии Сун.

Все эти художники, равно как и следовавшие за ними, прекрасно представлены в Британском музее и во французских коллекциях, менее хорошо в коллекции Гирке в Берлине и лучше всего – в больших американских коллекциях, особенно в Бостонском музее.



Рис. 632. Сосен. Обезьяна. По Гонзе

Развитие *школы Укийё-э* мы проследили почти до середины XVIII столетия. В то время она ставила себе главной задачей изображать актеров и модных красавиц столицы сёгунов, причем для размножения и

распространения своих произведений пользовалась хромоксилографией.

В середине XVIII столетия по части трехцветной живописи выдвинулись на передний план *Хосикава Той-онобу* (ум. в 1789 г.), ученик Шигенаги, заменивший третью, желтую, краску синей, и *Тории Кийомицу* (ум. около 1765 г.), который изображал кроме быта актеров сцены купания и другие сюжеты из повседневной жизни в стиле Укийё-э. Когда деятельность Кийомицу подходила к концу, смелым новатором явился *Харунобу*.

Судзуки Харунобу (ум. около 1779 г.), ученик Шигенаги, считавший себя слишком великим для того, чтобы изображать актеров, но с тем большей любовью изображавший красивых развратниц города Эдо, играет главную роль в истории хромоксилографии. Начав с 1765 г. употреблять для печатания пять, шесть и более досок, он довел технику этой отрасли искусства до совершенства. Поэтому Зейдлиц называл его первым из «новейших» мастеров. Особенность его манеры – совершенное покрытие краской всего фона гравюры – повела его в отношении перспективы дальше, чем большинство его современников. Однако его краски лежат, все еще не смешиваясь, одна подле другой, вроде цветного сплава в ячеистой эмали. Харунобу считается также изобретателем тех карточек с очаровательными, причудливыми рисунками, с золотым и серебряным тиснением, которые японцы любят дарить друг другу в Новый год и по другим случаям; они известны в Японии под названием «суриномо» и находят себе в Европе столь страстных коллекционеров. На рис. 633 – копия с оригинальной ксилографии этого художника, находящейся в Дрезденском кабинете гравюр. Она изображает певицу, за которой служитель несет ее музыкальные инструменты.

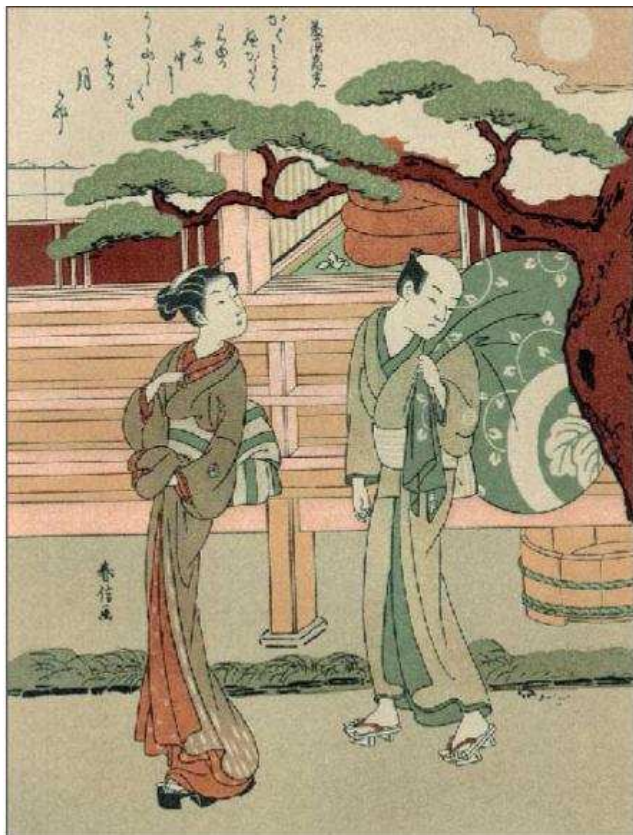


Рис. 633. Японская цветная ксилография Харунобу. С оригинала

После Харунобу представителями высшего состояния школы Укийё-э в первой половине рассматриваемого периода, почти совпадающей со второй половиной XVIII столетия, являются *Шигемаса*, немногие, но разнообразные произведения которого отличаются чистотой контуров, *Кориусан* – живописец роскошных по краскам жанровых сюжетов и изображений животных, *Кийонага* (1750–1814) – представитель «величественно-простого и прекрасного» и Сюнсо (ум.

в 1792 г.) – особенно искусный изобразитель актеров. Величайшим мастером по части хромоксилографии большинство знатоков истории японского искусства признает *Тории Кийонагу*. Его листы, представляющие актеров и женщин, еще чище по контурам и яснее по красочным тонам, чем эстампы Харунобу. В некоторых из его произведений нежный аккорд составляют краски лиловая, красная цвета лосося, желтая и матовая зеленая. Он – истинный классик в этой отрасли искусства.

Соперник Кийонаги *Кацукава Сюнсо* – родоначальник ветви своего имени, отделившейся от школы Укийё-э. Он считается самым пламенным изобразителем артистов театральной сцены и артисток по части любви. Известнейшие из его серий актеров и красавиц вышли в свет в 1770 и 1776 гг. В 1774 г. он издал, кроме того, сборник ста портретов поэтов. Своим подвижным фигурам он умел придавать страстность и соблазнительность, их лицам с высоко поднятыми бровями, длинными носами и косыми глазами, лицам, самим по себе ничтожным и похожим на маски, – привлекательное, несколько чувственное выражение, а их богатым, пышным одеяниям – очаровывающую гармонию красок. От его работ в XIX столетии приходили в восторг парижские знатоки искусства.

К Кийонаге примыкает по стилю знаменитый *Утамаро Китагава* (1754–1797), которому в 1886 г. Эдм. де Гонкур посвятил особую монографию. Но по сравнению с Кийонагой Утамаро больше маньерист, чем классик. Фигуры и лица у него вытянуты, женщины стали отличаться болезненно-вялыми движениями, в его гравюрах распространился фантастический символизм, характеризующий его как художника эпохи упадка.

Последние пять из названных мастеров известны также и как живописцы. Все они были представлены своими картинами на Нью-йоркской выставке 1896 г. Так, например, на ней находилось принадлежащее Феноллозе какомоно работы Шигемасы, изображающее оживленную движением дорогу, проходящую мимо рисовых полей. Феноллоза говорил, что нет другого пейзажа школы Укийё-э, который до такой степени, как этот, возбуждал бы в знатоке Японии тоску по этой стране богов. Из произведений Кориусаи была выставлена большая доска стенной ширмы с изображением старушки, бывшей танцовщицы, с фонарем и узлом в руках, Феноллоза считал эту картину одним из лучших произведений художника. Кийонага был представлен картиной из коллекции Вандербильдта, написанной в 1781 г. и представляющей трех девушек на берегу реки, и картиной из коллекции Феноллозы, 1789 г., изображающей девушку в светло-красном платье под ивой. Феноллоза относительно первой из этих картин говорил, что передача в ней воздуха не поддается никакому описанию, а во второй отмечал невиданную своеобразность красной краски. Из работ Сюнсо было выставлено принадлежащее Феноллозе какомоно, представляющее даму за туалетом, причем ее отражение поразительно хорошо рисуется в зеркале. Наконец, была картина Утамаро Китагава из коллекции Вандербильдта, с двумя девушками, возвращающимися с купания; Феноллоза называл эту картину «триумфом живописи», и притом «крайне оригинальной».

Несколько позже Сюнсо выступил на сцену *Тоёгару Утагава*, глава известной под его именем ветви той же школы. Тоёгару Утагава, умерший в начале XIX столетия, писал преимущественно многофигурные сцены в закрытых помещениях, особенно сцены в театрах и чайных домах, причем, несмотря на обилие действующ-

щих в них лиц, умел располагать их без спутанности, отличался разнообразием и теплотой красочных тонов и в своих композициях заставлял звучать струны внутренней жизни. На Нью-йоркской выставке ему принадлежали четыре картины.

Сюнсо и Тоёгару – родоначальники большинства выдающихся художников школы Укийё-э XIX столетия, в течение которого живопись этой школы постепенно набирала популярность. В книгах давно уже помещались иллюстрации к поэмам и повестям, рисунки сюжетов, взятых из всех областей жизни, наряду с излюбленными изображениями сцен в театре и чайных домах. Путеводители содержали в себе множество видов городов с кипящей в них жизнью, уличных сцен, горных пейзажей. Но вскоре стали появляться целые серии рисунков, не имеющих связи между собой, и отдельных гравюр, изображающих всевозможные сцены повседневной жизни и японские пейзажи в своеобразной красоте различных времен года.

Любимый ученик Сюнсо *Хокусай* (1760–1849), пользовавшийся громкой известностью в Европе и наиболее ценимый из всех японских художников, родился в Эдо и в течение всей своей жизни, проведенной в непрерывном труде, произвел невероятное количество картин, рисунков и, главным образом, гравюр на дереве. Картины его встречаются сравнительно редко. Однако Британский музей владеет большим шелковым какемоно его работы, с картиной на сюжет из японской героической саги, – картиной смелой, величественной и несколько причудливой по рисунку и тяжеловатой по колориту. Коллекция Гирке в Берлине содержит в себе кроме серии слегка набросанных этюдов Кацусика Хокусай два его небольших листа, изображающих жанровые сцены; его работы встречаются также в английских и французских частных коллекциях. Но особенно

много его картин находится в больших американских коллекциях. На Нью-Йоркской выставке 1896 г. их было более дюжины. Об одной группе женщин, изображенной в натуральную величину на стенной ширме (находившейся во владении Кетчема), Феноллоза говорил: «Нет ни одного европейского мастера, начиная с Дюрера и Тициана, потом с Веласкеса и кончая Сарджентом и Уистлером, который не приветствовал бы это произведение как одно из самых выдающихся в мире».



Рис. 634. Хокусай. Японские акробаты. Гравюра. По Бингу

Оригинальность и разносторонность Хокусай вполне выказываются в его гравюрах на дереве, изучение которых, начатое в 1882 г. Дюре, сделало с того времени такие успехи, что уже стали появляться в Европе и Америке критические каталоги его эстампов. Хокусай не принадлежит к числу художников, созревших рано. Ход его развития трудно проследить с начальных опытов его творчества. Он уже успел снабдить рисунками несчетное множество романов, поэм и исторических сочинений, когда в 1789, 1800 и 1802 гг. издал свои тонкие по настроению виды Эдо и его окрестностей в хромоксилографиях, прославившихся гармоничным сочетанием трех красок – красной, золотисто-желтой и матово-зеленой. Ему уже минуло 50 лет, когда он предпринял издание «Манга», сборника беглых эскизов, изображающих всякого рода сюжеты из области прошлого и современного, особенно из повседневной народной жизни, – труда, сразу поставившего его в ряд знаменитейших художников Японии, по крайней мере одной с ним специальности.

Первый из 14 томов этого гигантского труда, передающего в ряде гравюр, печатанных всего тремя досками и легкими тонами, неисчерпаемое обилие художественных наблюдений и впечатлений, появился в 1812 г., а последний – в 1849 г (рис. 634). Следовательно, этим сборником он был занят в течение почти сорока последних лет своей долгой жизни, что, однако, не помешало явиться в это же время всем прочим знаменитым его произведениям. Из столь любимых восточноазиатским искусством серий портретов знаменитых людей и женщин прошлого времени следует отметить «Китайских героев и героинь» Хокусай, изданных в 1829 г., «Японских полководцев» (1834), «Японских героев» (1836); из его пейзажных ксилографий в особенности пользуются известностью 100

печатанных двумя досками видов горы Фудзи, этого свидетеля вечности, непрестанно взирающего на юдоль скоропреходящей и изменяющейся человеческой жизни (рис. 635), 36 видов той же горы, более богатых красками, и 8 цветных видов светящегося озера Бива; из руководств, изданных Хокусай для художников и ремесленников, надо указать на книгу рисунков человеческих фигур (1815), на книгу для занимающихся художественными ремеслами (1835) и на образцы работ для столяров и резчиков по дереву (1836). Как видим, редко кто-либо превосходил Хокусай в отношении многосторонности; но и по непосредственности в передаче каждого предмета с его наиболее характерной и наиболее естественной стороны, по смелости и твердости рисунка, национальной своеобразности чувства живописности, не покидавшей Хокусай даже в самых простых из его этюдов с натуры, трудно – что ни говорили бы против этого – найти в Японии равного ему художника.

Если же в отношении понимания перспективы лишь едва заметно удалился от тех восточно-азиатских воззрений, в которых был воспитан, то все-таки решительно порвал в своем творчестве связь с каллиграфическим стилем, обусловленным десятью правилами приема письма, о которых мы говорили (рис. 610). В отношении внутреннего содержания произведения Хокусай не отличаются особенной глубиной мысли, но в них много любви к правде, тонкого вкуса, теплого чувства природы и нередко юмора, который смеется над всем, потому что все видит насквозь. Во всяком случае, для нас Хокусай – настоящий художник и истинный японец. Его учеником считается *Гоккеи*, рисунок которого, изображающий рыбака, находится в коллекции Т. Дюре в Париже (рис. 636). Как гравер на дереве

Гоккеи шел по стопам Хокусаи: его «Манга» – подражание сборнику Хокусаи «Манга».



Рис. 635. Хокусаи. Журавль и гора Фудзи. Гравюра.
По Бринкманну

Наряду с этим последователем Кацукавы Сюнсо, мы должны проследить за преемниками школы Тоёгару Утагавы. Ее ученик Тоёкуни Утагава (1772–1828), которого Гонзе называл великим, а Феноллоза прославлял еще в 1884 г., был одним из любимейших хромоксилографов школы Укийё-э. Ему приписывают введение пурпурной краски в гамму колеров гравюры. Брат этого художника, *Тоёгаро Утагава* (ум. в 1828 г.), прославился кроме своих книжных иллюстраций цветными

гравюрными пейзажами, отличающимися более правильной перспективой, нежели та, которая до тех пор была известна японцам, и вместе с тем чисто японским импрессионизмом. Так, например, в одном приморском виде этого художника линия горизонта моря совсем отсутствует, но пара далеких парусов, изображенная на высоте этой линии, дает чувствовать ее вполне. Тоёгаро, кроме того, играет в истории развития японского пейзажа видную роль как учитель *Хиросигэ Андо* (1797–1858), художника, ушедшего вперед дальше всех японских пейзажистов.



Рис. 636. Гоккен. Рыбак с зонтиком. Рисунок.
По «Gazette des beaux-arts»

Славу Хиросигэ доставили главным образом отдельные листы гравюрных пейзажей, которые он издавал. У него появляются европейские перспектива, передача теней, зеркальность воды; но эти все еще далеко не вполне усвоенные им технические приемы нисколько не нарушают его основного, сильно декоративного, японского приема передавать природу (рис. 637).

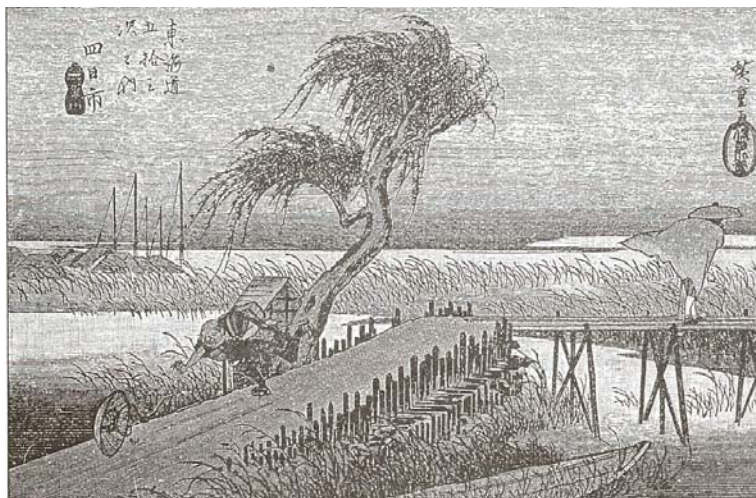


Рис. 637. Хиросигэ Андо. Буря. Хромоксилография.
С оригинального эстампа

Изображая, например, громадные синие волны, набрасывающиеся на берег, их пену он рисует согласно старинной орнаментальной схеме волн; темно-синий цвет его дневного неба или ярко-красный вечернего – умышленные усиления красок природы для пущей вынятности декоративного эффекта. В XIX столетии японское искусство не могло принять никакого другого направления, кроме этого.

Рассматривая историю японского искусства, мы дошли до конечного пункта его развития и вместе с тем развития восточно-азиатского искусства вообще. Для Японии, которой, после того как она в конце XIX в. усвоила себе европейскую науку и технику, удалось путем победы исполинскую Китайскую империю, разумеется, уже стало невозможным когда-либо снова преклониться перед китайскими художественными воззрениями. Спрашивается, достаточны ли ее собственные художественные силы для того, чтобы, с одной стороны, неизменно держаться своей национальной орнаментики, к которой вся европейская мудрость не в состоянии прибавить что бы то ни было, а с другой – дать своему свободному искусству пустить новые корни на естественно-исторической почве европейского художественного знания (анатомии, перспективы и пр.) и оставаться при этом верной своему восточноазиатскому и национальному японскому чувству.

Великое индо-восточно-азиатское искусство в его совокупности составляет противоположность великого западно-азиатско-европейского искусства в его совокупности, которое, будучи древнее, чем оно, во все времена, языческие, христианские и магометанские, оказывало на него разностороннее влияние, до сей поры еще недостаточно различимое во всех произведениях, но нигде, ни в Индии и Тибете, ни в Китае и Японии, совершенно не изгладило основных национальных черт этого искусства. Добуддийское индийское искусство, о котором сохранились лишь поэтические воспоминания, и добуддийское китайское искусство, известное нам – если не считать древних бронзовых сосудов – почти только по рисункам китайских историографов, по-видимому, отличались одно от другого почти так же, как вообще отличаются друг от друга арийский и монгольский склад ума. Так как Ин-

дия, перейдя вскоре после введения в ней буддизма к зодчеству и ваянию из камня, сделала решительный шаг вперед на поприще монументального искусства, то это окончательно отдалило ее, в отношении художеств, от Китая, в котором господствующую роль сохранили за собой каллиграфия и прикладное искусство. Но затем буддийское образное искусство Индии, главная сила которого заключалась в происходившем не без влияния со стороны греко-римского искусства развития типов богов и святых и в группировке их в изображении повествовательного характера, – разлилось широким потоком с севера Индии по Тибету и Китаю, достигло Кореи и Японии, всюду оплодотворяя чужие нивы, но нигде не затопляя их и не теряясь в них. Буддийско-брахманское же монументальное искусство Индии распространилось через Юго-Восточную Азию до отдаленнейших островов архипелага и, всасывая в себя новые силы из этой новой почвы, породило в Индокитае, равно как и на острове Ява, такие дивные художественные произведения, столь громадные и фантастически величественные, которые едва ли можно найти на его родине. Тем временем китайское национальное искусство, ничтожное и мелочное, выросло в стройное дерево, наиболее пышные цветки которого не были лишены ни благородства форм, ни нежного благоухания, и это цветущее дерево китайского искусства распространило свои ветви по Кореи и Японии, где они – особенно в Японии – приносили зрелые, превосходные плоды до тех пор, пока в тени этих ветвей не стали вырастать новые, местные побеги, покрывшие почву свежей, сочной зеленью, но принявшиеся собственными силами стремиться к небу не раньше того, как окончательно сгнили осенявшие их ветви одряхлевшего китайского дерева.

Книга седьмая

Исламское искусство

I. Исламское искусство на западе от Евфрата

1. Главные черты исламского искусства

Вера в единого невидимого Бога, которого даже грешно представлять в человеческом образе, убеждение в неотвратимом предопределении судьбы, ожидающей каждого смертного, и надежда на вечную жизнь, в которой правоверный награждается за все земные лишения тысячью чувственных наслаждений, – таковы были три путеводные звезды, светившие полчищам арабов, когда они в VII в. н.э. покорили полмира себе и учению своего пророка. Магомет умер в 632 г. Четверть века спустя после того Египет, Сирия, Месопотамия, Армения, Персия и Родос были уже во власти арабов; затем как бы сам собой подчинился им весь север Африки, и когда в 750 г. Аббасиды низвергли Омейядов, наследственных халифов, резиденцией которых был Дамаск, Абдаррахман, последний халиф этого рода, бежал в Испанию и основал там самостоятельный Кордовский халифат. Аббасиды, владевшие арабским государством с 750 по 1258 г., перенесли свою резиденцию из Дамаска в Багдад, где при Гарун-аль-Рашиде (786–809), могущественном современнике Карла Великого, арабская самобытность достигла высшего расцвета.

После смерти Гарун-аль-Рашида началось распадение арабской всемирной монархии на различные магометанские ветви. Египет получил независимость в 868 г. с династией Тулунидов, Персия – в 870 г. с династией Саффаридов; Сицилия стала самостоятельным эмирством при египетской династии Фатимидов (с 969 г.), но уже в 1090 г. этот остров, вследствие его

завоевания норманнами, был окончательно утрачен для ислама. В Сирии и Малой Азии с 1070 г. стало распространяться турецкое владычество сельджуков. Крестовые походы были тщетной попыткой Запада сломить могущество ислама и его последователей. С начала XIII столетия монголо-татарские орды Чингисхана и его преемников начали наводнять страны, покоренные исламом. В 1258 г. монголы взятием Багдада закончили завоевание арабского халифата. Но, приняв ислам, они внесли в арабскую культуру новую кровь и жизнь. В XIV и XV столетиях турки-османы, будучи теснимы к западу, завоевали Балканский полуостров; в 1517 г. им подчинился также Египет, и хотя в Испании владычеству мавров был навсегда положен конец еще в конце XV столетия, однако и донныне, как 600 лет тому назад, знамя полумесяца все еще развевается над зданиями Константинополя.

В Индии и дальше на Востоке ислам начал распространяться с конца XII столетия, сперва через посредство татар, а потом монголов. Великие монголы, властвовавшие в Индии в XVI в., исповедовали учение арабского пророка; поэтому в ней, как и в Персии, в течение XVI и XVII столетий своеобразно процветали магометанские или, вернее, полу магометанские искусства и науки.

Припомнить этот ход распространения магометанства было для нас необходимо для того, чтобы составить понятие о том, из скольких различных элементов образовалось искусство ислама в разных его областях, большинство которых вначале имело свое искусство. Только у арабов не было собственного искусства, сколько-нибудь заслуживающего внимания. Поэтому когда у них явилась потребность строить храмы, они везде пользовались услугами архитекторов из покоренных ими народов, а также, где находили, как, например,

в Сирии, христианские сооружения, которые можно было приспособлять для потребностей арабского богослужения, делали это без долгих рассуждений.

Общность вероисповедания вызвала общность основных духовных воззрений, отразившуюся в искусстве. Внутренняя связь между различными преемниками эллино-римского искусства, с которыми всюду соприкасалось арабское искусство, оказалась достаточно крепкой для того, чтобы возбудить везде родственные между собой процессы развития; со своей стороны, сходство местных и климатических условий, среди которых возникло искусство ислама, повело, при одинаковых строительных потребностях, к сходственным повсюду, хотя и не вполне тождественным художественным результатам.

Исламское искусство – главным образом зодчество, художественно-промышленное производство и связанная с ними орнаментика. Ваяние и живопись не развивались, потому что магометанская религия не позволяет изображать ничего живого. Правда, благодаря исследованиям Шака, Карабасека и Гайе нам известно, что прямое запрещение картин и статуй встречается только в устных изречениях пророка, признанных отнюдь не всеми магометанами, а потому с этим запрещением и не считались ни в первые времена ислама, ни потом, в более свободомыслящих его провинциях. Однако не подлежит сомнению, что национальное отвращение арабов от изображений каких бы то ни было живых существ действительно произвело в исламском искусстве большой пробел почти совершенным исключением из него картин, а ваяние, в особенности круглая пластика, страдали от этого предрассудка в еще большей степени, чем живопись, имеющая менее «телесный» характер. Тем не менее из стран, принявших ислам, в Персии и Индии живопись достигла

некоторого процветания, но лишь по завоевании их монголами, которые принесли с собой китайские влияния и образовали в рамках ислама новое искусство, имевшее весьма мало общего с арабскими традициями. Даже мусульманская живопись книжных миниатюр, которой Эд. Блоше посвятил большую статью в «Gazette des beaux-arts», процветала преимущественно на востоке от Евфрата.

Основные принципы и формы магометанских архитектуры и орнаментики произошли от византийского искусства Восточной Европы и Западной Азии, от коптского искусства Египта и от сасанидского искусства Персии, которые все, в свою очередь, произошли от эллино-римского искусства. С сасанидским искусством мы уже знакомы. Византийское и коптское искусства, как ветви искусства первых времен христианства, будут рассмотрены нами во втором томе. Тем не менее необходимо теперь же вкратце отметить некоторые главные черты их зодчества и орнаментики.

Византийская архитектура разрабатывала преимущественно купол, и так как обычно главным куполом покрывалось среднее пространство здания, то вскоре она выработала тип центрально-купольных построек. Купол опирался на четыре или восемь столбов. Клинообразный отрезок сферы (парус, или пандантив) служил переходом от четырехугольной или восьмиугольной формы нижней части сооружения к круглоте верхней части. На колоннах, поддерживающих арку, вместо антаблемента с выпуском, как находим мы это в базилике Максенция и в термах Диоклетиана в Риме, появляется иногда особый «импост», или «подушка», кусок камня с четырьмя трапециевидными гранями, помещенный между капителью и пятой аркой; соответственно этому и сама капитель довольно часто принимает форму куба со скошенными книзу гранями.

Однако эта византийская кубовидная капитель не вытеснила из византийской архитектуры древней коринфской капители, украшенной листьями аканфа. Обе формы находили себе применение одна рядом с другой. Листы аканфа на чашевидной капители превратились в более мелкие и острые и все больше и больше геометризировались. Боковые поверхности кубовидных капителей стали украшаться символическими знаками или плоскими стилизованными листьями.



Рис. 638. Капитель с надставкой. Из храма св. Софии в Константинополе. По Риглю

На стенах стали появляться также более плоские узоры, нередко исполненные мозаикой. Во всей этой *византийской плоской орнаментике*, состояние которой при переходе от римского искусства к арабскому мастерски описано А. Риглем, *главную роль* все еще играет древний

волнообразный растительный усик в измененном виде, неорганический в смысле растительной формы, но логичный в геометрическом смысле. Цельные листья разрезаются теперь на три полосы или на несколько полос со вздутыми контурами, и «эти трехлопастные и четырехлопастные (или многолопастные) листья», как выразался Ригль, «приноравливаются к различным конфигурациям того пространства, которое должно быть ими заполнено» (рис. 638).

Но все эти разрезанные на части листья могут быть по произволу орнаментиста сложены вместе и загнуты во все стороны, пока соседние прилистники не сплетутся и не пересекутся с ними своими остриями. Образуются узоры, равномерно распределенные по всей поверхности, и усики, из которых состоят эти узоры, соединяются уже не в круглые по преимуществу, как в греко-римском искусстве, а в заостренно-овальные, нередко ромбовидные сетки. Чисто геометрический узор соединяется с растительным, и ленточные сплетения, которые часто привходят в него, обрываются или перегибаются. Во всем этом византийская орнаментика оказывается непосредственной предшественницей арабской, или, как выражаются иные, сарацинской орнаментики.

С *коптским искусством*, то есть египетским первых времен христианства до завоевания долины Нила арабами, до некоторой степени ознакомили нас главным образом сочинения Ал. Гайе, Г. Эберса и А. Ригля. Вполне доказано, что Египет усеян развалинами коптских церквей и монастырей VI–IX в.; сверх того, Гайе доказал, что коптская архитектура держалась направления, противоположного византийскому в двух отношениях. Она пренебрегала куполом в пользу плоских террасовидных крыш и циркульной аркой в пользу приподнятой и изломанной, нередко переходившей в

настоящую стрельчатую, но которая обычно имела лишь конструктивное значение «кирпичной балки», то есть представляла собой лишь особый род соединения колонны с колонной, при котором покоящаяся на арке стена оканчивалась сверху совершенно прямолинейно.

Коптскую орнаментику мы находим главным образом на многочисленных фрагментах стен, относящихся к вышеозначенным столетиям и взятых из египетских саркофагов. По этим фрагментам античное происхождение ее так же очевидно, как и орнаментики в византийском искусстве; переделка мотивов совершается в ней в том же направлении, что и там: она состоит в упрощении многих классических образцов, в возвращении к геометризированию некоторых отдельных мотивов и, наконец, в развитии той полигональной системы, которая является снова в арабском и мавританском искусствах.

Конечно, остается еще вопросом, насколько правильно мнение Гайе, утверждавшего, что коптское искусство развивалось отдельно от византийского и оказало преобладающее влияние на раннее арабское искусство. Ригль, резко расходившийся во взглядах с Эберсом и Гайе, не видел в развитии коптского и византийского искусства никакой существенной разницы в отношении образования растительной орнаментики. Юлий Франц-Паша также считал византийское и сасанидское влияние на развитие искусства арабов более сильным, чем коптское.

Важнейшие произведения исламской *архитектуры* — мечети и медресе, то есть духовные училища, которые всегда были соединены с мечетями, а часто и с камерами над могилами; кроме того, в ней играют важную роль дворцы, гостиницы (караван-сарай) и усыпальницы (мавзолеи, турбы). Главные составные части этих зданий — двory, окруженные аркадами, залы с плоским

покрытием и по большей части со множеством колонн, связанных между собой арками, над которыми обычно возвышается поддерживаемая ими верхняя часть стены, и, наконец, помещения под куполом, который сделался достоянием мусульманского зодчества лишь с течением времени и с различными изменениями своей формы.

Мусульмане считают свои мечети не жилищами божества, а молитвенными домами. Собственно храмом была у них всегда Кааба в Мекке, и к ней несутся мысли правоверных во время молитвы.

Поэтому главная ось молитвенного зала (мирхаб) всегда направлена к Мекке. Молитвенный зал, будучи главной частью собственно святилища, или имел плоскую кровлю, или увенчивался куполом, примыкал со стороны, обращенной к Мекке, к большому двору, окруженному аркадами и предназначенному для омовений, и возвышался над ним несколькими ступенями. Часто святилище составляли только увеличенные численностью ряды аркад на молитвенной стороне двора. Минареты, стройные, красиво расчлененные башни, опоясанные балконами, появились, равно как и купола в мечетях, уже в эпоху полного развития мусульманского искусства: в молитвенных домах первой эры арабского искусства не было ни куполов, ни минаретов. Во всяком случае, эти изящные башни, высоко поднимающиеся на фоне голубого неба над городами Востока, принадлежат к числу наиболее оригинальных созданий исламского искусства, отвечающих непосредственным потребностям новой религии.

Архитектурные формы в этом искусстве не отличаются конструктивной последовательностью; даже традиционные формы имеют по большей части лишь декоративное значение. Внешние стены зданий обычно бывают просто гладкие. Большой частью они стоят прямо на земле, без цоколя; на них нет даже

карнизов, разделяющих ярусы, и опоясывающая их полоса фриза, над которой возвышаются увеличивающиеся задние зубцы, заменяет собой выступающий вперед главный карниз архитектуры западных стран. Зато ровную поверхность стены оживляют чередующиеся между собой ряды разноцветных камней; ее монотонность нарушается, кроме того, нишами, балконами, дверями и окнами роскошной и разнообразной формы.



Рис. 639. Колонны Дворика львов в Альгамбре. По Францу-Папше

Колонны внутри здания, несущие на себе тяжесть арок, большей частью гладкоствольные и сравнительно низкие. Где было удобно, их заменяли античными или византийскими колоннами, которые перемешивались между собой крайне беспорядочно, что, по-видимому, указывает на отсутствие вначале всякой мысли об орга-

ническом развитии архитектуры ислама. Только веками выработалось нечто вроде ствола, из нескольких колец подножия, из многих колец на шейке, из кубовидной капители, снизу закругляющейся и украшенной по бокам арабесками (рис. 639).

В арке почти везде избегается полуциркулярная форма. Для того чтобы повесить колонны и облегчить тяжесть верхней части стены, аркам давали предпочтительно вытянутую вверх форму. *Повышенная циркулярная арка* встречается нередко, но чаще ее заменяет ломаная, *стрельчатая арка*, которая в Египте имела общий для обоих бедер арки двуконечный замковый камень (рис. 640, а); часто встречается также *подковообразная арка*, бедра которой, так как ее очертание несколько больше полукруга, загибаются внизу вовнутрь, в ее пролет, и *клиновидная арка*, образуемая соединением подковообразной и стрельчатой арок, имеющая форму поперечного разреза корпуса судна, который повернут килем кверху.

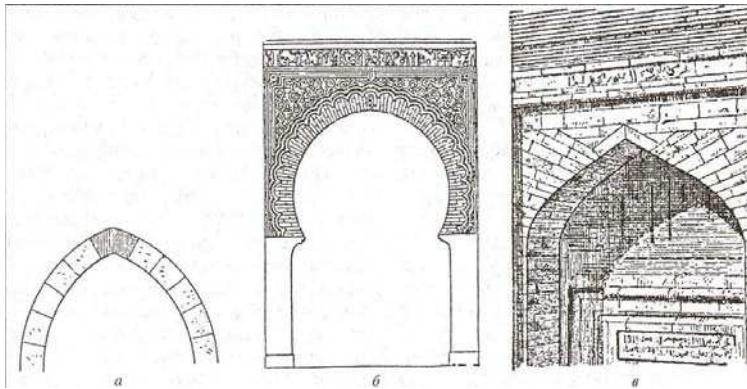


Рис. 640. Формы арок: а – египетская стрельчатая; б – мавританская подковообразная; в – индийская килевидная.

По Францу-Папье (а, б), Шназе (в)

Настоящая стрельчатая арка чаще всего встречается в Египте, подковообразная – на мавританском севере Африки и в Испании, килевая – в Персии и Индии, где мы уже видели ее в древнебуддийскую эпоху. Но попадаются и гораздо более художественные формы арок. *Арка в виде трилистника* представляет собой соединение трех небольших арок в одну главную. *Зубчатая арка*, встречающаяся в различных видах, состоит из многих маленьких арок, бедра которых, сходясь одно с другим, образуют на внутреннем крае дуги свешивающиеся книзу зубья. Как колонны, так и арки часто соединяются по две и больше, чем по две, или переплетаются одна с другой и принимают крайне разнообразные и фантастические формы. Параллельно с аркой развивался также и купол. Простая, вытянутая кверху, яйцевидная форма сасанидского купола встречается редко. Стрельчатый в разрезе купол свойствен преимущественно Египту, втянутый книзу, подковообразный, – Испании, килевидный, принимающий форму луковичи, груши или других плодов, – Персии и Индии. Особенность развитого исламского искусства – капеллик (сталактиты) или покрытый ячейками, похожий на пчелиные соты свод, который, не составляя конструктивного целого со зданием, но будучи вырезан из дерева или вылеплен из гипса, опять-таки выражает собой декоративный характер арабского искусства. Это не что иное, как круглопластичная метаморфоза зубчатой арки: свод распадается на большое число маленьких куполов или сводчатых ячеек, боковые стенки которых, встречаясь одна с другой под острым углом, свешиваются книзу в виде сталактитов (рис. 641). Сталактиты употреблялись для украшения не только ниш, равно как и полукуполов другого вида; даже капители колонн (рис. 642), пролеты арок и венчающие карнизы иногда орнаментированы сталактитами.

Украшения стен внутри зданий бывают по большей части плоские и даже углубленные, резные и сквозной работы; несмотря на незначительную возвышенность своего узора, они не теряют этого характера. Отделка поверхностей наружных и внутренних стен исполнена часто из кафеля, то есть обожженных глиняных плиток, часто из стука или гипса, нередко также из дерева, причем деревянная резьба на навесах, балконах, карнизах обычно удерживает простые орнаментные мотивы, свойственные ее технике, тогда как боковые поверхности кафедр, шкафов и ящиков бывают украшены сколь нельзя более роскошными плоскими узорами.

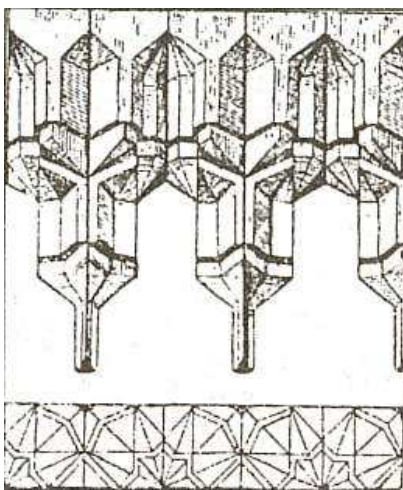


Рис. 641. Каирские сталактиты. По Гаёе

С XII столетия при украшении зданий нашла себе широкое применение изящная глазурованная терракотовая плитка, или кафель, которая была известна еще в древности египтянам, вавилонянам и евреям, но потом во времена господства греческого искусства забыта, а в первые столетия ислама еще не была известна, по

крайней мере как материал, отдельный от строительного кирпича. Она появилась в исламском искусстве внезапно в XI или XII столетии, где именно впервые — еще не удалось установить, в Египте или в Персии. Кафель состоит из ноздреватой обожженной глины, получившей благодаря глазури непроницаемость и сильный блеск своей окраски. В настоящем фаянсе обожженная глина покрывается непрозрачным слоем оловянной глазури, причем ее масса окрашивается вся в какой-либо цвет или же расписывается готовая поверхность специально употребляемыми для того красками до ее обжигания.

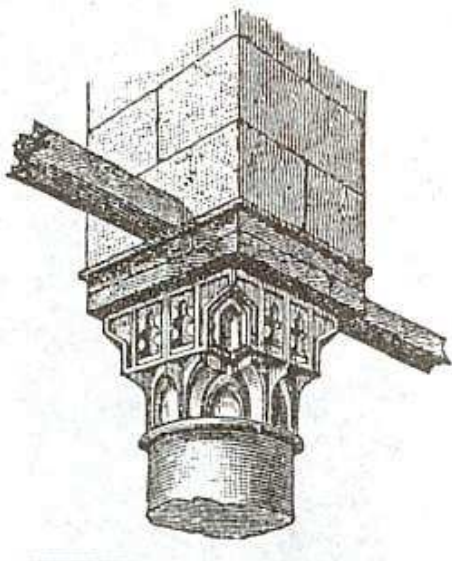


Рис. 642. Каирская капитель, украшенная сталактитами.
По Францу-Паше

Способ же наносить краски на уже обожженную глазурь, чтобы затем подвергать кафель третьему огню, называется *муфельной живописью*. Посредством муфель-

ной живописи получается металлический блеск на фаянсах особого сорта, которые называются люстрированными фаянсами или фаянсами с металлическим отблеском. Люстрирование было в ходу больше всего в Персии и Испании. Золотистый блеск глазури во времена упадка этой техники все более и более превращался в медный. Совершенно иной род глиняных изделий получается при раскрашивании обожженного глиняного сосуда под глазурью, прямо по фону глины, если он достаточно светел; в противном случае роспись производится по особому слою поливы молочно-белого цвета, после чего сосуд покрывается бесцветной, прозрачной глазурью. От кремнезема, который в этом случае должен содержаться в массе глины и в глазури, такого рода изделия получили у англичан (и французов) название *silicious glazed pottery*, между тем как Отто фон Фальке называл их просто *полуфаянсовыми*. Фаянсом всех этих родов исламское искусство пользовалось не только в архитектуре, но и при изготовлении посуды. Особый вид кафеля – мозаичные пластинки, употребляемые преимущественно в Персии, но также и в Малой Азии и Турции: из глазурованных одноцветных пластин вырезаются криволинейные фигуры, и затем из таких разноцветных кусков составляются узоры.

Вся *восточная плоская орнаментика* в том виде, в каком мы находим ее на стенах магометанских зданий, несмотря на очевидное происхождение свое от византийских, коптских, сасанидских, а также и эллинистическо-римских образцов, принадлежит к величайшим и наиболее самобытным созданиям исламского искусства. Главные составные части арабской орнаментики – прежде всего геометрические фигуры всякого рода и вида, не только прямолинейные, но и винтообразные, дугообразные, изогнутые вовнутрь и кнаружи,

треугольные и многоугольные, являющиеся во всевозможных художественных сочетаниях и сплетениях (рис. 643), затем ленточные узлы и петли, которые употреблялись чаще для разделения поверхности на поля в виде сетки, чем для заполнения отдельных полей, наконец, собственно *арабески* (рис. 644), получившие это название как главная составная часть арабской орнаментики. Арабески, как вид строго стилизованного узора из растительных завитков, известны давно.

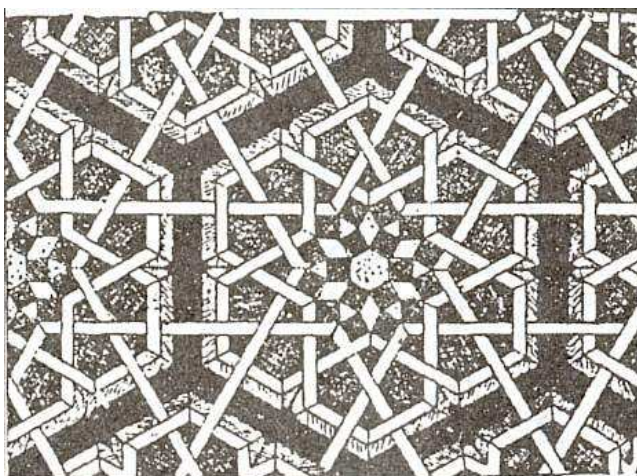


Рис. 643. Арабский орнамент, состоящий из сплетающихся между собой многоугольников. В мечети-медресе султана Хасана в Каире. По Гайе

Но лишь А. Ригль в сочинении «Вопросы стиля» впервые доказал, что они представляют собой не что иное, как узор из усиков эллинистическо-римского аканфа, стилизованных для заполнения больших, связанных между собой плоскостей, которые надо орнаментировать соответственно главным правилам непрерывного плетения до бесконечности.



Рис. 644. Кусок борта в мечети Ибн Тулуна в Каире.
По Прис-д'Авенну

Как происходит эта стилизация в отдельных случаях, мы уже видели в византийской орнаментике, непосредственной предшественнице арабской (рис. 638). Арабское искусство пользовалось новоприобретенными формами еще строже и логичнее, придало им несравненно больше роскоши и фантастичности, чем искусство первых времен христианства в Византии и Египте, стремившееся вообще к простоте. Другой случайной, особенно любимой только в некоторых местах составной частью магометанской орнаментики являются растения в их естественном виде (рис. 645) – листья, цветы и плоды в новой, легкой стилизации и стилизованные фигуры, фантастические или действительно существующие, даже человеческие фигуры и, наконец, повсюду изречения из Корана, начертанные или прямолинейными кувфическими (рис. 646), или округлыми арабскими письменными знаками.

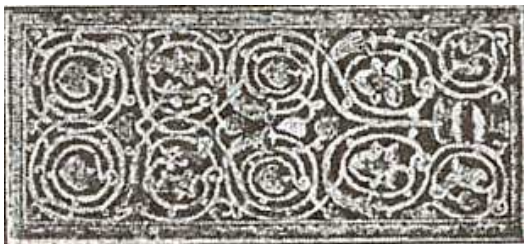


Рис. 645. Арабеска с цветами. По Гаёе

Все эти формы арабской орнаментики вставляются в сетку геометрических фигур, состоящую то из ромбов, то из четырехугольников, то прямолинейных, то изогнутых различным образом, и сверх того, оживляются роскошной раскраской, которая уясняет и обособляет отдельные составные части узора. Основной закон в арабском искусстве – заполнение целых полос и целых плоскостей, подлежащих орнаментированию, одним и тем же узором и равномерное распределение линий и красок на поверхности. Постоянно развиваясь, арабская орнаментика перешла от сравнительно простых к крайне сложным и пышным узорам этого рода, переплетающимся самым удивительным образом.



Рис. 646. Арабеска с кувфическими письменами. По Гаёе

В развитой арабско-мавританско-сарацинской орнаментике, которая является во всем своем блеске не

только в архитектуре, но и в керамике, в иллюстрациях книг, писанных на пергаменте или на бумаге, в резьбе по дереву и слоновой кости, в насечках по металлу («дамаскировании», особенно при изготовлении оружия) и в ткацком деле, выказывается строго расчетливый ум, соединенный с живой фантазией; мудрые изречения, заимствованные из Корана или у поэтов и обращенные в мотивы орнамента, со своей стороны, дышат живым духом арабского народного гения, вся мудрость которого выражается в стихе: «Нет Бога, кроме Бога, и Магомет пророк Его!»

2. Исламское искусство в Аравии, Сирии и Египте

Если не считать Мекки и Медины, в которых древнейшие из построек не представляют собой ничего художественного, первым и самым древним поприщем деятельности арабских художников были Палестина, Сирия и Египет.

Восьмисторонний «купол скаль» (Куббат ас-Сахра) в Иерусалиме, здание, увенчанное деревянным куполом и заключающее в себе скалу Авраама, конечно, не может быть той мечетью, которую Омар построил тут в 637 г., хотя находящаяся в нем надпись и гласит, что это сооружение Омейядов, относящееся к первому веку ислама. Здание это было много раз реставрировано, но в своем первоначальном виде и по своему характеру оно является византийским центрально-купольным сооружением; колонны, поставленные между столбами, образующими два concentрических ряда подпорок внутри здания, взяты из более древних зданий. *Мечеть Аль-Акса* («самое отдаленное святилище»), находящаяся близ этого «купола скаль», первоначально была христианским храмом с семью нефами, в нынешнем же своем виде, после неоднократных ее разгромов, воздвигнута из развалин только в 1236 г. Над серединой ее

поперечного нефа высятся купол. В ее архитектуре еще нет ничего арабского.

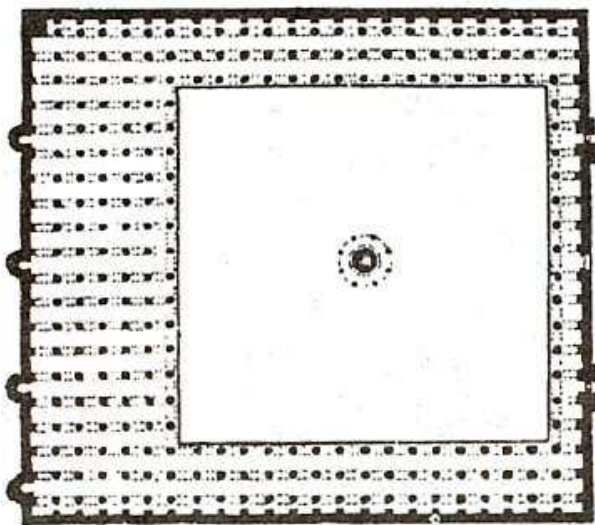


Рис. 647. План мечети Амра в Старом Каире. По Гайе

Большая мечеть в Дамаске, считающаяся у мусульман чудом света, была вначале также христианской церковью; переделка ее в мечеть, совершенная при халифе из дома Омейядов Валиде еще в начале VIII в., произведена при помощи византийских художников, а античные колонны, которыми она украшена, были выписаны из Сирии. Она реставрировалась в 1893 г. после постигшего ее пожара. С тремя продольными нефами и куполом над серединой поперечного нефа, поддерживаемым восемью столбами, она все еще производит впечатление христианской церкви; с северной стороны она открывается аркадой на чисто арабский двор, обнесенный слегка вытянутыми вверх арками.

Мозаика на стенах византийской работы и представляет собой смесь пейзажных мотивов с орнаментными.

Типом настоящих мечетей была и остается мединская Большая мечеть. Она была окончена также при халифе Валиде. Сообразно единственно с потребностями правоверных, мечеть эта состоит из четырехугольного двора, окруженного с трех сторон четырьмя, а с южной стороны, на которой правоверные собираются на молитву, – восемью рядами аркад. План настоящей мечети, с большим передним двором, монументальным колонным залом, с «подобным склепу главным святилищем», молитвенной нишей, несколько напоминает планы древних египетских храмов, хотя преемственной связи между ними и ею нельзя доказать.

Проследить ход развития арабского искусства можно в *Египте* лучше, чем где-либо, благодаря большому сочинению Приссд'Авена «Арабские сооружения в Каире», ознакомившему Европу с этим предметом в середине XIX в. *Мечеть Амра*, сооруженная коптскими зодчими по приказанию военачальника Омара, Амра Ибн аль-Аса, вскоре по завоевании Египта (в 642 г.) в предместье Старого Каира, перестраивалась так часто, что от первоначальной ее конструкции не осталось камня на камне. Но перестройки ее всегда производились по прежним планам, а потому она все-таки дает нам понятие о расположении настоящей древней мечети без куполов и минаретов (рис. 647). В ней, как и повсюду, посредине двора находится павильон с колодцем. Колонны ее аркад взяты также из разных античных зданий. Арки, поддерживающие верхнюю часть стен, на которых покоится плоский потолок, имеют стрельчатую форму. В древнейшей части сохранившихся наружных стен находится совершенно остроконечное окно. Внутри здания, с входной стороны, обращенной на запад, тянется только один ряд

аркад на колоннах; на северной и южной сторонах двора таких аркад по три ряда, а молитвенная галерея, расширяющаяся в зал с колоннами и занимающая собой восточную сторону, состоит из шести рядов аркад.

По такому же плану и все еще при помощи христианских мастеров соорудил Ахмед Ибн Тулун в 886–879 гг. знаменитую *мечеть Ибн Тулуна*, древнейшую из каирских мечетей, сохранившихся в прежнем виде. Она не составлена из античных архитектурных частей, а представляет собой разукрашенное кирпичное здание, в котором соблюдены все формы развитой арабской стрельчатой архитектуры, которая, конечно, пользуется не одной только остроконечной аркой, как готическая, но, не изменяя общего вида всей постройки, употребляет также и циркульную арку. На трех сторонах двора этой мечети тянется по два ряда аркад, а на молитвенной стороне, обращенной к югу-востоку, главное священное пространство образуется четырьмя рядами аркад. Арки поддерживаются столбами, края которых округлены через выделку в них четвертей колонн. Вырезанные из дерева или вылепленные из гипса орнаментированные края и полосы на стенах заняты арабесками, которые своей простотой указывают на первоначальную стадию их развития (рис. 648).

Их происхождение частью от непрерывно тянущихся, частью от прерывающихся греческих волнообразных завитков бросается в глаза, но очень ясно видна и переделка этого орнамента, происшедшая от полного включения листа в завиток, от геометризации форм и разложения главного мотива на две половины, которые чередуются в обратном порядке с главным мотивом, обращающимся в заостренный овал.



а



б

Рис. 648. Вид арабески: а – арабеска из мечети Ибн Тулуна в Каире; б – переделка этого узора обратно в греческий.

По Ал. Риглю

За династией Тулунидов (868–905) следовала после междуцарствий династия Фатимидов (909–1171), любившая пышность, покровительствовавшая искусствам и украсившая Египет и Палестину дворцами, одно описание которых отзывается сказкой, и мечетями, архитектура которых, удерживая старый основной план, становилась все более и более роскошной. Арки в них – правильнее и стройнее, для облицовки стен употребляются более дорогие материалы, арабески на орнаментированных полосах и плоскостях развиваются сперва только над усыпальницами основателей мечетей, сооружаемыми при этих зданиях. Как купольная постройка этой эпохи известна надгробная *мечеть Гийуши* на Моккатамских высотах, близ Каира. О развитии же орнаментики мы можем судить лучше всего по

некоторым из обломков украшений, собранных в Каирском музее.

Полного блеска арабско-египетское зодчество и орнаментика достигли во время владычества Мамлюков. Резные деревянные двери 1285 г. из муристанского госпиталя, описанные Приссд'Авенном и хранящиеся ныне в Арабском музее в Каире, свидетельствуют о том, что, по крайней мере, в гражданских постройках этого времени не затруднялись вплетать в арабески фигуры животных и людей. Из султанов багридской династии Мамлюков в особенности Хасан (137–1361) отличался своим покровительством художествам и наукам. *Мечеть султана Хасана*, построенная в 1356–1363 гг., противопоставляет первой, старинной главной форме мечетей с плоским покрытием, со двором, обнесенным аркадами, и с целым лесом колонн вторую главную форму – форму мечети с крестообразным планом, крытой куполом (рис. 649), но в которой, однако, настоящие купола возвышаются только над мавзолеем строителя, соединенным с мечетью, и иногда также над побочными помещениями, как, например, в рассматриваемом случае над небольшим входным притвором. Главный двор, посреди которого возвышается павильон омовений, здесь окружен не аркадами, а четырьмя огромными залами, которые крыты приостренными коробовыми сводами и открываются во всю свою высоту и ширину громадными стрельчатыми арками на каждую из четырех сторон двора. Таким образом, основную форму плана составляет громадный крест, своей простотой и величиной производящий поразительное впечатление. Юго-восточный зал, собственно святилище, более глубокий, чем остальные три зала, заключает в себе молитвенную нишу; находящиеся возле нее два прохода, закрывающиеся великолепными дверями, ведут в усыпальницу султана, крытую сталактитово-стрельчатым ку-

полом. Молитвенная ниша, обрамленная колоннами изящной скульптурной работы, великолепно облицована пестрым мрамором. Стены всего юго-восточного зала украшены блестящей цветной мозаикой, образующей геометрические многоугольные узоры, и наверху фризом, который, будучи расписан изречениями из Корана, своими ажурными арабесками производит впечатление роскошной работы. Мечеть Хасана, хотя и представляет некоторое расчленение в вертикальном направлении, своей массивностью, простотой и величием напоминает монументальные древнеегипетские храмы. Ниша стрельчатого портала, крытая сталактитовым сводом, — нечто единственное в своем роде; необыкновенным может считаться и сильно выступающий вперед венчающий карниз здания, также усаженный весь сталактитами.

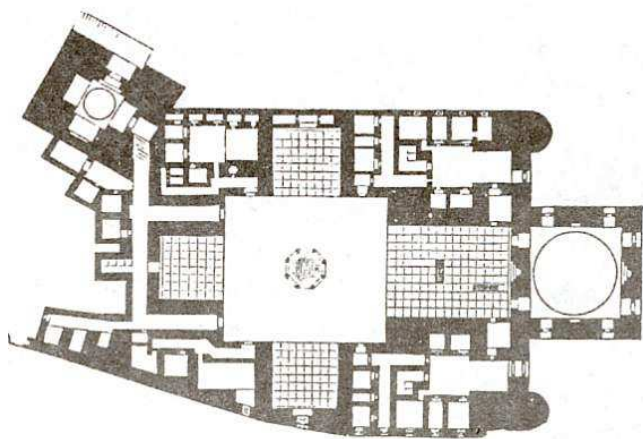


Рис. 649. План мечети султана Хасана в Каире. По Гайе

По плану мечети Хасана сооружена также *мечеть султана* из мамлюкской династии боргидов *Баркука* (1382–1399), дочери которого погребены под ее

куполами. Но здесь священный юго-восточный зал разделен колоннами снова на три нефа. Еще красивее этой «Баркукийе» – надмогильная мечеть того же султана, находящаяся перед Каиром. По своему плану это опять мечеть со двором, окруженным аркадами; но аркады ее главного двора крыты сплошь небольшими куполами, два же главных купола увенчивают собой две усыпальницы. Минареты украшены сталактитовыми карнизами. Все здание отличается строгой, ясной симметричностью плана и благородством форм.



Рис. 650. Алебастровая мечеть Мухаммеда Али в Каире.
С фотографии

В XV столетии египетские постройки становятся изящнее, особенно минареты. К самым красивым из них принадлежит минарет мечети Аль-Ашраф Берисбей на базаре торговцев янтарем в Каире, построенный в 1430–х гг. Затем следует указать на сооружения Каитбея (1468–1496). Его Малая мечеть в Каире соперничает с его загородной надгробной мечетью как грациозностью пропорций, так и богатством и изяществом отдельных украшений (рис. 650). Расчленение здания становится теперь более выраженным даже в его внешности. Чередующиеся слои красного и белого камня, из которого строятся подобные мечети, со своей стороны, содействуют оживлению поверхности стен. Внутри этих зданий все еще господствует открытый двор с четырьмя расположенными крестообразно залами, из которых каждый открывается в него стрельчатой аркой, а цветные стекла в окнах увеличивают прелесть сумрачного освещения закрытых помещений.

После того как в 1517 г. Египет превратился в турецкий пашалык, арабский стиль уступил в зодчестве свое место османско-византийскому. Центральный корпус храма св. Софии в Константинополе стал образцом и для Каира. Открытый двор исчез или устраивался особо, перед зданием. Главный купол стал лежать над священным залом. Ряд таких каирских мечетей начинается небольшой мечетью Сулеймана-паши, сооруженной в 1526 г. на северо-восточной стороне цитадели, и кончается Алебастровой мечетью Мухаммеда Али (рис. 651), построенной в 1830–1848 гг., в цитадели.

Цветущей эпохой египетско-арабских и сирийско-арабских *художественно-ремесленных производств* были средние века. Описанное Мужоном искусство украшать гравированные медные сосуды золотой и серебряной насечкой и таким образом превращать их в ценные

художественные произведения родилось в Мосуле. Орнаментными мотивами сделались здесь арабские буквы надписей, а на поверхности щитов изображались сцены охоты и сражения.

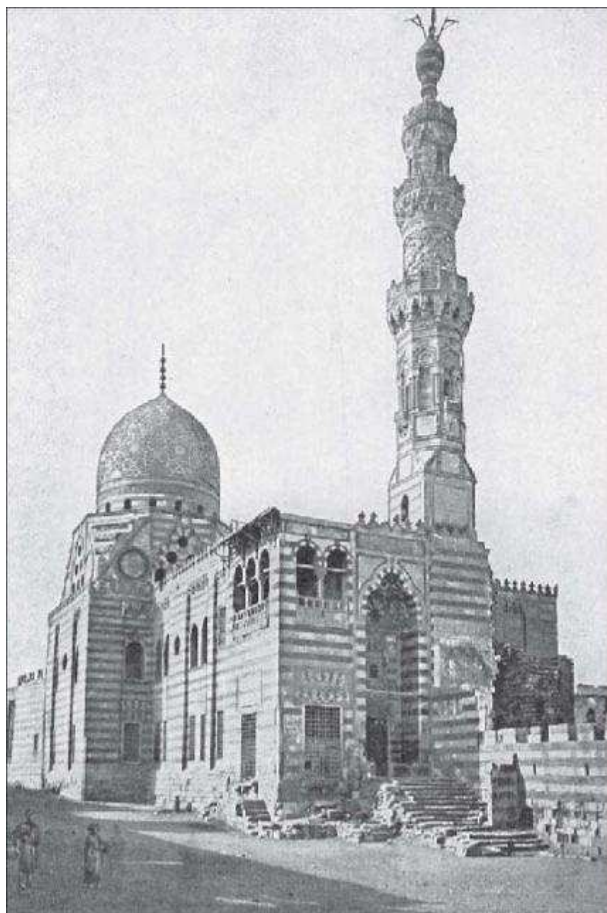


Рис. 651. Надгробная мечеть Каит-бея в Каире.
С фотографии П. Шаха

К числу подобных сосудов принадлежит кружка Британского музея, помеченная 1232 г., и так называемый варварийский медный сосуд в Лувре. От Дамаска, в котором исстари процветали производства железных и ткацких изделий, произошло название дамасской стали, отличающейся особым характером узорчатой инкрустации, а также название дамасской шелковой материи, прославившейся красотой вытканых на ней рисунков. В Египте процветали ткацкое дело, керамика и в особенности стеклянное производство. То, что сообщают арабские писатели о великолепии египетских тканей, подтверждается образчиками, уцелевшими до наших времен. В узорах этих тканей главную роль играют стилизованные растения и животные, обращенные в геральдическом стиле одно к другому или, наоборот, в разные стороны. Образцы тканей в Германском музее в Нюрнберге и в музее города Нанси Гайе приписывал времени Фатимидов (909–1171). Открытые в Фустате осколки фаянса XII в. (как, например, находящиеся в коллекции д-ра Фуке в Париже, но главным образом в Британском музее в Лондоне), почти имеющие металлический блеск персидских изделий этого рода, доказывают, что глазурование глиняных изделий по этой технологии было известно тогда и в Египте. В арабском музее в Каире находятся прекрасные экземпляры таких изделий, относящиеся к XIII и XIV вв. Молитвенные ниши некоторых египетских мечетей облицованы кафелем. Образцами сирийско-месопотамских или египетских фаянсовых кружек XIII и XIV столетий в настоящее время считаются, с чем соглашался и Отто фон Фальке, красивые сосуды с прозрачной глазурью большей частью синего кобальтового цвета и с нарядной живописью по ней, которые прежде были принимаемы всеми за сицилийско-арабские или персидские фаянсы. На них среди

арабесок и фигур животных (рис. 652) главную роль играют полосы с арабскими письменами. Такие фаянсы можно видеть в Соут-Кенсингтонском и Британском музеях в Лондоне.



Рис. 652. Сирийско-египетская фаянсовая ваза с металлическим отблеском. По О. фон Фальке

В стеклянном производстве первенство, бесспорно, принадлежало Египту. И в этом деле древние египтяне проложили дорогу своим средневековым потомкам. Со времени владычества Мамлюков мечети стали украшаться цветными оконными стеклами, на которых кроме известных геометрических фигур и арабесок нередко встречаются тюльпаны, гвоздики и другие цветы на длинных стеблях и в вазах или темно-зеленые кипарисы. В дошедших до нас известиях этого времени

нередко упоминаются стеклянные сосуды; сохранилось довольно много египетских цветных эмалированных сосудов, принадлежащих XIV столетию, преимущественно лампад из мечетей, называемых калаунскими, богато украшенных по золотому фону разноцветными изречениями и арабесками. Так, например, в обширной коллекции Э. Андре в Париже находилась изящно украшенная стеклянная фляжка, которую Гайе относил к XIII столетию; лампада XVI столетия находилась в собрании Шнитцера.

То, что рассказывают арабские писатели о *школах живописи* и *стенных картинах*, существовавших в Дамаске и Каире, мы не имеем возможности проверить. Настоящие картины в арабских рукописях очень редки. Однако можно указать, например, на иллюстрированные рукописи макама аль-Харири, том которых, написанный около 1375 г., хранится в Венской Придворной библиотеке. В нем перед каждой макамой (рассказом в рифмованной прозе) помещен портрет поэта. Эти изображения, исполненные прекрасными красками, без теней, напоминают китайскую и, пожалуй, персидскую живопись того времени. Даже в чертах изображенных лиц есть что-то китайское, благодаря приподнятым кверху наружным углам их глаз. Чисто исламскими представляются украшения некоторых коранов, состоящие обычно из тончайших арабесок, исполненных золотой, красной и синей красками. Несколько роскошных рукописей этого рода XIV столетия находится в Хедивской библиотеке в Каире. Но прекраснейшим из всех считается Коран, принадлежащий Национальной библиотеке в Париже. Арсенальная библиотека в Париже владеет Кораном 1422 г. с роскошными украшениями на полях. В этой орнаментации коранов не допускаются изображения живых существ, и часто она просто повторяет узорные фризы мечетей; но так как

техника живописи легче техники резных, накладных или наборных работ, которыми магометанская орнаментика пользуется столь великолепно, то, само собой понятно, что здесь она достигает удивительной роскоши, поражает своими мягкими, красивыми красками и тонами, более же всего – фантастичностью игры своих линий.

3. Исламское искусство в Северной Африке, Испании, Сицилии и Турции

Вторая главная область распространения магометанского искусства охватывает запад Северной Африки (Магриб), Испанию и некоторые острова Средиземного моря. Это область *мавританского искусства*.

Проследить развитие магометанского *зодчества* от его несамостоятельных зачатков до самого пышного и своеобразного расцвета нельзя нигде лучше, чем в Испании. *Большая мечеть*, которую начал строить в Кордове на месте старинной церкви св. Викентия Абдаррахман I в 786 г., вначале имела план настоящей древней мечети. На стороне, обращенной к Мекке, в этом случае на юго-восточной, к переднему двору, окруженному рядом аркад, прилегало помещение со множеством колонн, расставленных в 10 рядов в продольном направлении (в направлении к молитвенной нише) и в 12 рядов в поперечном направлении. Необыкновенную глубину эта часть мечети получила лишь в IX в., когда все ее нефы, обращенные к юго-востоку, были удлинены через прибавку восьми поперечных нефов, и теперь она стала тем более походить на христианскую 11-нефную базилику, что средний продольный неф, вопреки обычаю, соблюдавшемуся в исламском зодчестве, был значительно шире остальных. Большой передний двор, мощный колонный зал, темное, низкое главное святилище, как справедливо ука-

звали на то Юнгендель и Корнелиус Гурлитт, все еще напоминают устройство древнеегипетских храмов. Но и здесь образцами того, что удовлетворяет потребностям ислама, мы должны признать только древнейшие мечети Медины и Египта. В X в. и это здание, в котором насчитывалось две сотни колонн, уже не могло вмещать всех правоверных сильно разросшегося города. Мечеть пришлось снова увеличить, и снова с юго-восточной стороны, еще 14 поперечными нефами; затем к ней прибавили в ширину, с северо-восточной стороны, семь рядов колонн и восемь нефов, так что теперь она состоит, кроме различных пристроек, уже из 19 продольных и 35 поперечных нефов. Монолитные колонны всевозможных горных пород, числом более тысячи, размещенные внутри здания, отчасти также в придаточных помещениях и верхних его частях, почти все римского или византийского происхождения. Они были выписаны из Испании, Франции, отчасти даже из Константинополя. Однако их капители – по большей части искаженные подражания античным образцам. По направлению к молитвенной нише колонны соединяются друг с другом подковообразными арками; для достижения же большей высоты столбы, стоящие на капителях колонн и связанные между собой также арками, образуют второй ярус опор; в главных пунктах мечети верхние столбы украшены полуколоннами, а арки разбиты на меньшие арки. Над этой системой опор и арок потолок в отдельных нефам был первоначально плоский, с не скрытыми от взора балками. В настоящее время большинство нефов крыто плоскими коробовыми сводами. Благодаря своей чрезвычайной растянутости в ширину огромное здание кажется очень низким, как бы придавленным, и отдельные его части, за исключением богато разукрашенного святилища, страдают некоторой наготой; но

целый лес его колонн с двумя рядами арок над ними производит впечатление пышности и чего-то сказочного, а царствующий в здании полусвет наводит на посетителя мистический трепет (рис. 653, а.)

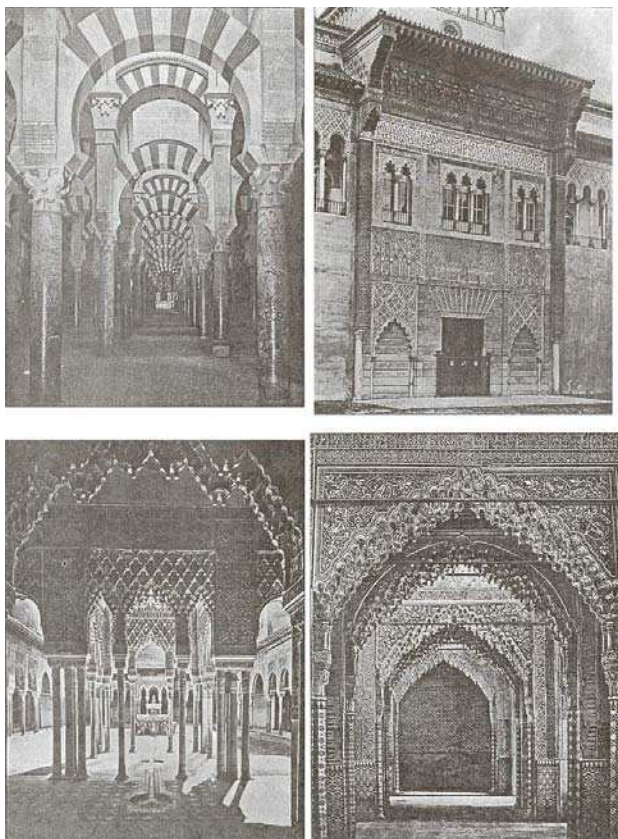


Рис. 653. Мавританское зодчество. а – интерьер Кордовской большой мечети; б – главный фасад Севильского Алькасара; в – Дворик львов в Альгамбре; г – зал Суда в Альгамбре.
С фотографий Ж. Лорана

Прекраснейшим из архитектурных произведений на северном берегу Африки была *Мраморная мечеть* в

Кайруане, неподалеку от Туниса, — роскошное здание, сооруженное во время перестройки кордовской мечети с целью ее расширения (в 837 г.). Крышу кайруанской мечети подпирают четыре сотни античных колонн, образующие 17 нефов; в ее молитвенной нише украшения из дорогих обожженных глиняных плит чередуются с ажурной мраморной отделкой. Наружные стены состоят из слоев полированного мрамора, попеременно белого и черного цвета. Подробные сведения об исламском искусстве на северном берегу Африки изданы Ари Ренапом.

В X и XI столетиях, когда арабско-мавританская цивилизация на испанской почве во многих отношениях превосходила образованность остальной Европы, Кордова, Гранада, Сеговия, Таррагона и Толедо наполнились новыми мечетями. Небольшая мечеть в Толедо, теперь пустынь «Cristo de la luz», принадлежит XI столетию. В ее плане центральный четырехугольник разделяется четырьмя взятыми из вестготской церкви колоннами на девять равных квадратов, из которых над каждым лежит по куполу, причем купол над средним квадратом выше остальных. Все здание, которое Юсти называл «замысловатым, смелым кабинетным произведением арабской конструкции», отличается грациозностью своих подковообразных арок, перекинутых через опоры, своих аркад в виде трилистника в верхних частях стен, линий куполов. В XII столетии возникли роскошные дворцы и мечети как в Феце и Марокко, так и в Севилье и других испанских городах. От первоначального здания Алькасара, мавританского королевского дворца в Севилье, сохранились лишь немногие остатки: он уступил свое место постройке XIV столетия, то есть уже христианского времени, которое, однако, воспользовалось услугами, очевидно, мавританских архитекторов. Главный фасад этого здания с его

сталактитовыми арками над дверями и окнами выстроен по образцу фасадов XII в. От большой севильской мечети, обращенной в католический собор, остался только один минарет, сделавшийся колокольной, которая пользуется обширной известностью под названием *Гиральда* и составляет теперь главную достопримечательность Севильи. Гиральда, как и другие подобные ей башни африканских мечетей, в противоположность стройным минаретам Востока представляет собой массивную четырехгранную башню, на которую взбираются по очень удобной лестнице. Верхние плоскости ее стен покрыты тонкой сеткой арабесок, идущих диагоналями в четырехугольных рамах и своим продолжением образующих вверху почти стрельчатые, усаженные зубцами ложные арки и оконные ниши, которые как бы стоят на карнизах, разделяющих башню на ярусы. Гиральда и главный фасад Алькасара в его первоначальном виде считаются лучшими образцами второго, или среднего, периода развития мавританского стиля.

Главное произведение третьего, последнего, и вместе с тем самого зрелого и оригинального мавританского стиля, а пожалуй, в некотором отношении даже всей магометанской архитектуры – замок *Альгамбра* на возвышенности близ Гранады. Альгамбра, сооруженная мавританскими повелителями Гранады в XIV столетии, состоит из целого ряда дворцов, построенных один после другого и соединенных между собой; огражденные одной общей стеной, они имеют снаружи вид неприступной горной крепости, а внутри отличаются всей роскошью и приветливой прелестью, которые так свойственны арабскому стилю. Одного взгляда на общий план этого замка достаточно, чтобы убедиться, что, соответственно климату, мавританское жилище, подобно греческому и римскому, состояло из ряда дво-

ров, на которые выходили прилежавшие к ним залы и горницы. Большинство этих помещений открывается большими богато украшенными арками без дверей из одного в другое или прямо во двор, а другие выходят в галереи с аркадами, отчасти окружающие дворы. Впрочем, некоторые из входов и проходов закрываются великолепными дверями. Различный уровень пола в разных главных помещениях потребовал устройства лестниц, которые, со своей стороны, придают зданию живописный вид.

Над колоннами Альгамбры высятся стройные циркульные арки, очень высокие, словно стоящие на ходулях, иногда имеющие слегка подковообразную форму, иногда растянутые в ширину и сплюснутые, реже остроконечные, но зато нередко расчлененные на меньшие арки, края которых усажены сталактитами или острыми зубцами. Стройные мраморные колонны-монолиты расставлены одинаково часто как парами, так и поодиночке; иногда они группируются даже по три и по четыре; на них всегда опираются арки. Несмотря на разницу, хотя и незначительную, их форм, в них ярко выказываются оригинальные черты арабско-мавританского стиля: над простой базой лежит подножное кольцо, ниже капители – несколько шейных колец, одно под другим; капителью служит плоская чашечка из листьев под скошенным внизу кубом, покрытым богатой скульптурой, выше которого находится род карниза, составляющий переход к ступне арки (рис. 639). Стены явственно расчленены на цоколь, главную поверхность и фриз. Цоколь почти везде облицован цветными изразцами (которые здесь носят название *azulejos*); узоры просты и величественны, краски великолепны; но спокойны. Главное поле стены над цоколем покрыто узорным орнаментом, наподобие ковра, большей частью резанным из гипса и роскошно

раскрашенным; затейливый линейный узор тянется как бесконечное тканье, перерезаемое только рамами. На фризах, а также на вертикальных полосах орнамента между арками или между отдельными полями стен переплетаются с арабесками причудливые письмена то серьезных, то шуточных цитат из поэтов; в арабесках и здесь можно наблюдать, наряду со строго стилизованными цветочными завитками, также взятые из реального мира, натуральные, хотя все-таки слегка стилизованные растительные формы. Потолки блещут очень яркими, светлыми красками; они состоят вообще из деревянных сталактитовых сводов, чрезвычайно разнообразных и более или менее сложных, а в некоторых местах, как, например, в павильонах с выступающей вперед крышей, их заменяет деревянная конструкция, богато разделанная и разукрашенная.

Два главных двора, вокруг которых расположены самые роскошные залы и галереи, называются один Двориком миртов, другой – Двориком львов. Оба принадлежат второй половине XIV в. *Дворик миртов* представляет собой прямоугольник длиной 37 метров и шириной 23 метра. Середину его занимает длинный бассейн, обсаженный миртами. С каждой из узких сторон этого двора на него открывается по семь великолепных арок с красивыми верхними галереями, поддерживаемых шестью стройными мраморными колоннами. Альковы в углах этих галерей украшены сталактитовыми сводами. Из галерей, находящейся с короткой северо-восточной стороны двора, входись прежде всего в широкий, но неглубокий аванзал (*Antisala de la barca*), коробовый свод которого сгорел в 1890 г., а из него, через огромную стрельчатую арку в чрезвычайно толстой стене башни Комарес, – в зал Послов, занимающий собой всю четырехугольную внутренность этой укрепленной башни, выстроенной в

первой половине XIV столетия. Стены башни так толсты, что амбразуры проделанных в них окон походят на небольшие комнаты. Зал занимает площадь в 11 кв. метров. В высоту он двухъярусный, что видно уже по двум рядам его окон. Покрыт он великолепным сталактитовым сводом. В числе узоров, вытесненных в гипсовой облицовке его стен, насчитывают больше 150 отдельных мотивов.

Дворик львов, постройка которого была начата в 1377 г., имеет 28 метров в длину и 16 в ширину. Свое название он получил от 12 черномраморных львов, поддерживающих широкую нижнюю чашу фонтана, находящегося посреди него, – фигур, в пластическом отношении грубых, но в архитектурном отношении вполне соответствующих своему назначению. Двор окружен со всех сторон аркадной галереей. Арки ее различной ширины и опираются то на одиночные колонны, то на пары колонн, а по углам даже на группы из трех колонн. Стены над арками и между ними покрыты мавританскими арабесками и орнаментами-изречениями, являющимися здесь во всем своем блеске и великолепии.

С каждой из четырех сторон Дворика львов мы вступаем в один из главных залов этой части Альгамбры; с северо-западной короткой стороны находится вход в зал *de los Mocàrabes*, род передней, стены которой первоначально были покрыты синими, красными и золотыми орнаментами и увенчивались прелестным куполом; северо-восточная длинная сторона примыкает к лежащему несколькими ступенями выше двора залу с полом, состоящим из двух больших мраморных плит; цоколь этого роскошного зала, известного под названием «зал Двух сестер», обложен чудным фаянсовым кафелем, а потолок представляет собой сталактитовый свод, замечательный по своей величине и вкусу

отделки; двери кедрового дерева в этом зале, некогда золоченые, покрыты роскошной резьбой, а штукатуренные стены – восхитительными, причудливо переплетающимися арабесками. «Если всмотреться в эти удивительные узоры, – говорил Шак, – в которых самая необузданная фантазия соединяется с обдуманном расчетом, то каждую минуту кажется, что вот уже истощены все комбинации, какие только возможно придумать, а между тем с удивлением видишь, как из прежних комбинаций вырастают все новые и новые». На другой длинной, юго-западной стороне Дворика львов находится зал Абенсеррахов, разделенный на три части двумя великолепными, широкими зубчатыми арками. Трехъярусная средняя часть зала имеет высокий сталактитовый потолок, представляющий собой переходы от четырехугольника к восьмиугольнику, от восьмиугольника к шестнадцатиугольнику и, наконец, от шестнадцатиугольника к кругу. С юго-восточной короткой стороны двора находится вход в зал Суда; своими сталактитовыми сводами и зубчатыми арками она производит впечатление капельниковой пещеры, по магию волшебных сил кристаллизовавшейся ритмично и симметрично.

Как изваяния львов в Дворике львов доказывают, что мавританское искусство решалось пользоваться пластическими изображениями животных, так ниши с картинами в глубине зала Суда убеждают, что оно не пренебрегало – правда, лишь в исключительных случаях – настоящей живописью с фигурами животных и людей. Из этих трех картин, исполненных темперой на коже и приколоченных к доскам из тополя, средняя изображает на золотом фоне семерых мавританских королей Гранады, сидящих в широких одеяниях на вышитых подушках. На двух боковых картинах представлены охотничьи и любовные сцены, в которых участвуют как христиане, так и мавры. Фон – голубой с

золотыми башнями. Средний и передний планы картин с массой фигур покрыты роскошной растительностью. Трудно решить, составляют ли эти картины, исполненные без теней, в черных контурах, слегка заполненных красками, и вообще походящие своим стилем на христианскую живопись XIV столетия, арабские произведения, как полагали, например, Вольтман и Шак, или же следует приписывать их христианским живописцам, находившимся на жалованье у мавританских государей, как думал, например, Шназе. Во всяком случае, неизвестно о существовании других мавританских картин в этом роде; сходство же их с персидскими миниатюрами не настолько значительно, чтобы считать их принадлежащими персидским художникам, вызванным в Гранаду. Как бы то ни было, это произведения единственные в своем роде.

Каждый, кто хоть однажды был в Альгамбре, никогда в жизни не забудет полученного от нее художественного впечатления. Ему покажется, что он видит сон из «Тысячи и одной ночи», а между тем все здесь так ясно, так понятно, так уютно, что чувствуешь вокруг себя отрадную действительность.

Небольшой мавританский летний дворец *Генералиф*, господствующий над холмом Альгамбры на 60 метров выше него, полустолетием старше этого замка. Галереи на арках, стрельчатые ворота, альковы, балконы придают и этому сооружению живописную прелесть. Стихи, буквы которых вплетены в орнаментный узор над входом в Генералиф, в переводе с арабского гласят:

Руки художника стену украсили вышивкой хитрой,
Так что подумаешь, будто цветы пред очами твоими;
Зал, весь в нарядном убранстве, юной подобен невесте,
В дивной красе средь процессии брачной идущей.

Великолепие *сарацинских сооружений* в Сицилии известно нам только по рассказам старинных писателей.

Норманны-христиане, вновь завладев всем этим островом в 1090 г., сперва разрушили большинство дворцов и мечетей мавританских повелителей, но вскоре за тем стали принимать к себе на службу сарацинских художников.



Рис. 654. Павильон Кубы, близ Палермо.
С фотографии Тальярицы

К числу зданий, возведенных здесь в XII в норманнами в арабском стиле при помощи сарацин, принадлежат два небольших увеселительных замка – Ла Циза и Ла Куба, близ Палермо. От внутреннего убранства их сталактитами, фаянсовым кафелем и мраморной мозаикой сохранилось только немного. Их внешние стены расчленены в горизонтальном направлении на ярусы, а в вертикальном направлении оживлены фаль-

пывыми арками и глухими окнами. Находящийся несколько в стороне павильон Кубы (рис. 654) представляет собой особое, вполне законченное целое. Форма стрельчатой арки в этом сицилийском зодчестве указывает на его связь с египетско-арабским.



Рис. 655. Зал церкви Санта-Мария ла Бланка в Толедо.
С фотографии Ж. Лорана

В *Испании* после изгнания из нее мавров христианские государи продолжали пользоваться услугами мавританских мастеров при сооружении зданий в арабском вкусе; стиль этих христианско-мавританских

построек принято называть *мудехарским*. Как на образцы этого стиля XIII и XIV столетий можно указать на две синагоги в Толедо, обращенные в христианские церкви Санта-Мария ла Бланка и Эль Трансито. *Санта-Мария ла Бланка*, старейшее из этих двух зданий, – пятифунное сооружение с плоским покрытием и 28 подковообразными арками, опирающимися на восьмигранные столбы, увенчанные замечательными капителями в виде сосновых веток и шишек (рис. 655). *Эль Трансито* – однонеефное здание, отличающееся роскошью своих арабесок и великолепием своих ничем не замаскированных подкровельных стропил кедрового дерева, украшенных инкрустацией из слоновой кости. Так называемый Дом Пилата в Севилье – здание уже XVI столетия. Цоколи стен в этом дворце облицованы блестящим кафелем всяких цветов и узоров, а в его ornamentации к мавританским формам присоединяются формы готики и даже эпохи Возрождения, что образует новое, роскошное, вычурное, но не лишенное гармоничности целое.

Разумеется, что рядом с зодчеством должны были процветать в Испании и Сицилии также *художественно-ремесленные производства*.

Главным местом изготовления шелковых тканей в IX–XII вв. считался город Палермо. После завоевания Сицилии норманнские короли удержали у себя ткацкие станки и сарацинских ткачей; арабские надписи на палермских шелковых материях XII в. свидетельствуют о том, что сарацинское производство таких материй славилось в христианском мире этого времени. В Палермо нередко изготовлялись шелковые ткани даже для мантий германских императоров. Коронационная мантия 1132 г., находящаяся в Венском музее, украшена изображениями симметричных групп львов, обращенных один к другому спиной и отделенных друг от друга

пальмами; львы раздирают верблюда на части; рисунок узора вообще красив и оживлен, в деталях же его замечена некоторая изысканность. Шелковая ткань императорской мантии Генриха VI, хранящаяся в Регенсбурге, помечена именем сицилийского араба Абдул Азиса. Впрочем, как замечал Ригль, сарацинские произведения этого рода еще в XII столетии отличались от византийских только своими надписями и отчасти вытканными на них символическими изображениями; в остальном же мы видим на них прерывающиеся сплетения линий, узоры из завитков и листьев и фигуры животных, размещенных попарно, которые, во всяком случае, изобретены не арабами для магометанского искусства.

Мавританское *производство фаянса* процветало главным образом в Испании. Фаянсовые сосуды, считавшиеся прежде арабско-сицилийскими (рис. 652), теперь признаны сирийско-египетскими продуктами XIII и XIV столетий. Важное значение, которое прежде придавали острову Майорка, по имени которого итальянцы называли фаянс майоликой, в настоящее время сводится к тому, что Майорка признается только местом отправки испанских товаров в Италию. Существовали ли гончарные заведения на самой Майорке, остается недоказанным.

Употребление фаянсового кафеля (*azulejos*) для отделки зданий было распространено в Испании, как было упомянуто выше, в большей степени, чем в какой-либо другой стране Европы. В Альгамбре этот кафель состоит сплошь из окрашенной и глазурованной солью олова мозаики. Гамму красок образуют в нем кроме белой и черной синяя, зеленая и коричневая краски. Но в Испании играл важную роль также фаянс с золотым отблеском. Однако большая часть сохранившегося кафеля и сосудов с таким отблеском относится уже ко

временам христианства. В мавританское время самые крупные фабрики изделий этого рода находились, по видимому, в Малаге. Древнейшая из испанских стенных плиток с золотым отливом, находившаяся, по словам Отто фон Фальке, в 1896 г. у частного лица в Мадриде, происходит из Гранады и изготовлена между 1333 и 1354 гг. На ней концы арабесок переходят в головы животных. Она отсвечивает бледно-золотистым блеском на беловато-желтой оловянной глазури. Как на древнейшие мавританско-испанские сосуды рассматриваемого рода следует указать на знаменитую вазу Альгамбры, высотой 1,32 метра, в зале Сестер и на подобные ей вазы в Мадридском и Стокгольмском национальных музеях и в Эрмитаже. Ваза Альгамбры относится к 1320 г. Она покрыта по белому фону играющими золотым и синим отблеском надписями и арабесками, среди которых помещены две стилизованные газели. В XV и XVI столетиях главные фабрики отсвечивающей майолики находились в Арагоне, Валенсии и ее окрестностях. К узорам на сосудах постепенно примешиваются готические и натуралистические элементы. Появляются гербы западных стран, и хотя узоры все еще, по восточному обычаю, распределяются равномерно по всей поверхности, однако резкое обозначение полос и полей постепенно вносит в эту орнаментiku нечто новое, уже чуждое настоящему восточному стилю.

Возвращаясь из западной области распространения религии Магомета на восток, мы встречаемся на полпути, в Малой Азии и на Балканском полуострове, с *турками*, главными представителями и носителями культуры ислама. Турецкое искусство родилось в XIII в. в Малой Азии при владычестве сельджуков. Древний Иконий, сделавшийся под названием Конья столицей сельджукских султанов династии Кайянидов, был в XIV

столетии главным пунктом развития раннего турецкого искусства, происшедшего от персидского, – искусства, которому Фридрих Сарре посвятил подробное исследование. Надгробные башни 1162 и 1186 гг. в Нахичевани, на новоперсидской почве, украшенные узорами из кирпича, – уже сельджукского происхождения. Но главным городом сельджукского искусства остается Конья. На среднем холме этого города мраморный портал со стрельчатой нишей над прямым косяком двери составляет вход в мечеть *Кай-Кобада I*, оконченную в 1220–1221 гг. Мечеть эта представляла собой прямоугольный зал с колоннами и плоским потолком, как всюду в это первоначальное время турецкого искусства. Колонны для нее были взяты из античных зданий. Гораздо роскошнее и в художественном отношении интереснее *Сирчели-медресе* (Школа юристов) на узкой улице Коньи, сооруженная в 1242–1243 гг. при Кай-Хосро. Она замечательна глубиной своего входного портала, по бокам которого находится по сталактитовой нише, обставленной двумя византийскими колоннами, элегантностью своих килевидных и арабских стрельчатых арок и множеством мозаичных, синих на синем фоне и черных фаянсовых украшений. Но сельджукское зодчество достигает апогея своего развития в *Медресе Кара-Тай*, открытой в 1251 г. при Кай-Каусе II. Уже один мраморный портал этого здания может считаться характерным образцом сельджукского стиля: по обеим сторонам дверного отверстия, кончающегося вверху прямолинейно, стоят византийские витые колонны с измененными по-византийски коринфскими капителями; над этим отверстием – сталактитовая ниша стрельчатой формы, обрамленная переплетенными между собой полукруглыми полосами. Главный двор внутри здания имеет в плане четырехугольник и увенчан куполом с круглым отверстием в середине. Но

главным украшением Медресе Кара-Тан, как и большинства сельджукских построек, служит облицовка стен голубой фаянсовой мозаикой. К великолепнейшим из памятников сельджукского искусства принадлежит также караван-сарай, сооруженный в 1229 г. при Каи-Кобаде I между Коньей и Аксераем, так называемый *Султан-Ган*, отличающийся роскошью своих высоко вытянутых арок и сталактитовой отделкой ворот, богатой, изваянной из камня орнаментацией вертикальных полос и стрельчатым крестовым сводом. Для сельджукской архитектуры повсюду характерны сасанидский вид ее великолепных порталов, чисто византийские формы ее колонн и других орнаментных деталей, равно как и роскошь ее фаянсовой мозаики – такой, какая, по свидетельству Сарре, появляется в самой Персии полувеком позже, чем в Султан-Гане. Среди украшений сельджукских зданий пластические фигуры не совсем отсутствуют: на некоторых из порталов (Суцуз-Тан, фризы на базаре в Конье и пр.) встречаются грубые крылатые фигуры, напоминающие сасанидских богинь победы.

Искусство *османских турок* получило начало также на малоазийской почве. Их главные города, Бурса, Никея и другие, при султанах XIV столетия, особенно при любившем заниматься постройками Мураде I (1360–1380), наполнились дворцами и мечетями. Влияние византийского искусства отразилось в этих зданиях еще сильнее, нежели в сельджукских. Портал с колоннами коринфского характера, но несущими на себе сталактитовые капители, ведет через узкий поперечный зал в главное, крытое куполом помещение *Зеленой мечети в Никее*, названной так по ее минарету, украшенному зелеными плитами. Большая мечеть Мурада в Бурсе состоит из четырехугольного помещения со столбами, бассейном воды в середине под открытым небом и не-

большим куполом над каждым из квадратных пространств между столбами. Малая мечеть Мурада в Бурсе, по своим четырем квадратным, осененным куполами частям нефов, очень близко походит на византийские христианские здания. Молитвенные ниши и некоторые другие части Зеленой мечети и Зеленой турбы в Бурсе, построенных в начале XV в., украшены кафелем с оловянной глазурью блестящего зеленого цвета.

Турецкая архитектура окончательно приняла византийский характер после того, как турки в 1453 г. завладели Константинополем и сделали его столицей своей империи. Храм св. Софии – это чудо византийского искусства, превращенное в мечеть, стал единственным и бесподобным образцом для всех мечетей, сооружение которых предпринималось в Константинополе. Теперь на службе у магометанских зодчих работали греческие мастера. Но, приняв византийскую форму центрально-купольных сооружений, мечети не отказались от необходимых для них передних дворов; стрельчатая арка, господствовавшая в XIV в. как в Каире, так и в Бурсе, появлялась иногда и в Константинополе; стройные минареты, тонкие и изящные, стали высоко подниматься подле плоских куполов; внутри мечетей христианская мозаика была заменена исламскими орнаментами, игривыми в частностях и производящими своей совокупностью сильное впечатление. В *мечети при гробнице Айюба*, построенной в Константинополе Магометом II в 1458 г., обширный купол покоится на четырех столбах. Но о каком-либо шаге искусства вперед не было и помина. Турки брали колонны и другие архитектурные части без долгих рассуждений из христианских зданий, разрушая их для этой цели. *Мечеть султана Баязета*, построенная в 1498 г., украшена чужеземными колоннами египетского гранита, яшмы и верде-антико. Однако знаменитая мечеть

Сулеймана II (1520–1566), произведение архитектора Синана, даже и после храма св. Софии производит впечатление новизны и красоты ясностью своих пропорций и высоким куполом, через окна которого льется вовнутрь здания масса света; напротив того, громадная мраморная *мечеть Ахмеда*, которая была окончена в 1614 г. и должна была превзойти храм св. Софии не только величиной, но и роскошью, своим тяжеловесным венцом из круглых колонн производит впечатление не более как подражания, и притом неудачного.

Истинной самостоятельностью отличается архитектура турецких мечетей только там, где она пользуется как главным украшением полуфаянсовым кафелем, который хотя и был изобретен в Персии, однако получил широкое применение, как это доказано Отто фон Фальке, только в Турции. Кроме уже знакомых нам арабесок и персидского узора из усиков, о котором нам еще придется говорить, главную роль в орнаментации турецкого фаянса играют, как национальные добавки, плоско стилизованные стебли с цветами растений, в особенности гвоздики, тюльпана и дикого гиацинта. Один из отличительных признаков этих орнаментов – обилие красок. Фон у них обычно белый; заключенное в темно-серые контуры пространство заполняется голубым кобальтом, краской бирюзового цвета, зеленой медянкой и ярким красным болюсом, что составляет уже турецкое нововведение. Изредка и сам фон бывает цветной; в таком случае узор исполняется иногда белой краской. Прямоугольные поля стен бывают часто украшены изображениями ваз с букетами цветов, перепутанных с усиками.

Мечети, построенные в турецкой империи с XVI столетия, роскошнейшим образом украшены полуфаянсовым кафелем такого рода. Образцами этого кафеля богат Берлинский художественно-промышленный му-

зей; в нем находятся два украшенных персидским узором из усиков фронтона поля, происходящие из константинопольской мечети Пиали-паши (1565–1570), среднее поле с непрерывным узором из арабесок – из гробницы султана Селима I (1566–1574), край плиты с цветами на синем фоне – из библиотеки при храме св. Софии, построенной в XVI столетии, и большие, составленные из плит поля – из мечети Ахмеда XVII столетия. Мечети XVI в. в Адрианополе, Дамаске, Бурсе и Никее также были блестящим образцом украшены цветным кафелем этого рода. Главным центром их производства в XVI в. была Никея. В XVII и XVIII вв. уже соперничали с ней на этом поприще некоторые другие города турецкой империи, а в XIX столетии важнейшим местом фаянсового производства была Кутахия.

Турецкая фаянсовая *расписная посуда*, круглые блюда и тарелки (рис. 656), горшки для цветов и кувшины с длинными горлышками считались некогда персидскими, потом местом их происхождения называли Родос; теперь известно, что хотя на Родосе и существовало гончарное производство этого рода, однако драгоценные полуфаянсовые сосуды с красивыми цветочными узорами, признаваемые Отто фон Фальке самыми эффектными и образцовыми из произведений керамики всех стран и всех времен, в сущности выделялись во всей турецкой империи, причем в Дамаске яркую красную краску заменяли нежной лиловой. Плиты с такими же узорами, того же цвета и той же техники свидетельствуют о происхождении оттуда же и посуды, образцами которой особенно богаты большая лондонская и парижская коллекции, но которая встречается и в Германии, например, в Нюрнбергском, Дюссельдорфском и Дрезденском художественно-промышленных музеях.



Рис. 656. Турецкая фаянсовая тарелка. По О. фон Фальке

Если признавать плитки и сосуды, о которых мы только что говорили, турецкими изделиями, то и ткани с подобными турецкими цветочными узорами, особенно парча и бархат XVI столетия, равно как и затканые такими узорами старинные ковры для молящихся, должны считаться турецкими изделиями; в особенности узоры с цветами гвоздики, тюльпанов и гиацинтов, где бы мы их ни встретили, составляют для нас признак турецкого происхождения предмета.

II. Магометанское искусство на Дальнем Востоке

1. Исламское искусство в Персии и соседних странах

Персы, имевшие еще в древние времена Ахеменидов и Сасанидов собственное богатое искусство, хотя и развившееся, строго говоря, под чужестранными влияниями, в эпоху своего присоединения к исламу в некотором отношении стояли во главе художественного движения, происходившего у народов, принявших эту религию. Конечно, нелегко определить, насколько много дали они вначале арабам и насколько много заимствовали они от арабов впоследствии, когда создали из чужих элементов собственный язык художественных форм. Но не подлежит сомнению, что персы, через несколько столетий после покорения их арабами, уже принимали деятельное участие в общем развитии мусульманского искусства, хотя и сохранили в нем некоторые свои особенные черты; несомненно также и то, что после нашествия татаро-монголов они воспринимали и перерабатывали китайское влияние.

В эпоху халифов Аббасидов столицей Персии можно считать Багдад, хотя он и лежал, подобно Ктесифону, столице Сасанидов, на Тигре. Однако ни в Багдаде, ни в других более восточных городах Персии не сохранилось сколько-нибудь значительных памятников искусства за раннюю пору магометанства в этой стране. Только на основании старинных описаний мы можем, вместе с Ал. Гайе, издавшим общий обзор истории персидского искусства, предполагать, что древнеперсидские мечети отличались от арабских и египетских первых веков ислама лишь тем, что у них над серединой священного пространства возвышался купол.

Развалины двух надгробных башен в Раи, древнем Рагесе, близ нынешней столицы, Тегерана, приписываемых еще VIII в., позволяют заключить, что эти высокие цилиндрические здания со стрельчатой аркой во входных порталах оканчивались вверху куполами также стрельчатой формы. Внешние стены одной из этих башен – гладкие, другой – рубчатые в вертикальном направлении.

Особенность персидского искусства, при дальнейшем его развитии, проследить которое мы можем только со времени нашествия татаро-монголов под предводительством Чингисхана (около 1200 г.), составляют широкие килевидные арки, соответствующие их форме купола в виде луковиц, и массивные, перенятые от Сасанидов, ворота, входная арка которых, образующая глубокую нишу, обычно окаймлена прямоугольной фальшивой рамой, а также круглые, гладкие минареты, только с одной крытой галереей вверху, под венчающим их куполом. Персидское искусство вообще мягче и чувственнее, чем арабско-египетское и мавританское. Математические, переплетающиеся между собой многоугольные узоры почти совершенно отсутствуют в развитом персидском искусстве. В нем преобладают арабески в виде закручивающихся усиков, но что особенно замечательно, так это то, что оно нисколько не гнушается изображениями живых существ, людей и животных. Существования персидской скульптуры и персидской живописи нельзя отрицать; по крайней мере, персидские миниатюры составляют особую отрасль искусства, которую нельзя обходить молчанием при рассмотрении его истории. Кроме того, заслуживают упоминания как главные художественно-промышленные произведения Персии фаянсы всякого рода, игравшие немаловажную роль в зодчестве и

производстве сосудов, а также ковры, которыми начиная с XV столетия восхищается Европа.

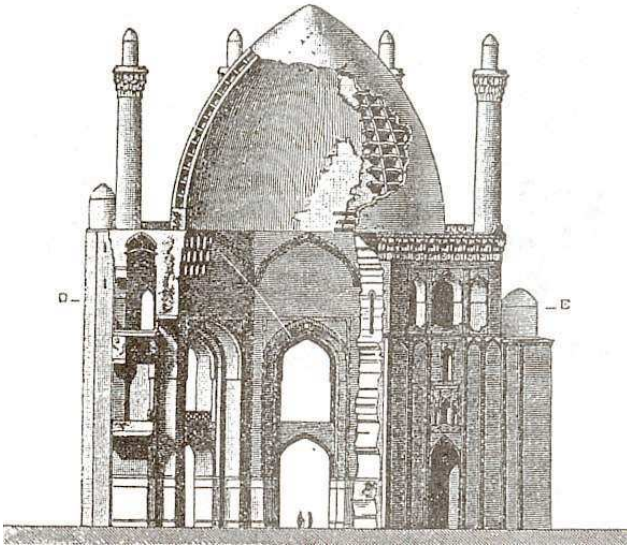


Рис. 657. Разрез усыпальницы Ходабенде-хана. По Делафуа

Как на важнейшие памятники персидской архитектуры XIV–XVI столетий можно указать на *усыпальницу Ходабенде-хана* в Сольтание, сооруженную в 1313 г. (рис. 657), – восьмиугольное в плане здание, обильно украшенное внутри и снаружи мозаикой, сложенной из белого, голубого и синего кирпича, с куполом, со стрельчато-арочной галереей под куполом и высокими стройными минаретами по углам; затем, на Синюю мечеть в Тавризе, построенную в 1478 г. По своему плану, лишенному двора, и большому центральному куполу она походит на византийские образцы, между тем как ее углубленные входные ворота с их полукуполом, украшенным сталактитами, имеют чисто персидский характер, а покрывающая ее снаружи и внутри мозаика из

блестящих плит своим узором на кобальтово-синем фоне сильно напоминает строго арабские образцы. Мечеть эта, как не принадлежавшая господствующему в Персии суннитскому толку, находится теперь в развалинах. Образцы ее мозаичных украшений имеются в Севрском керамическом музее и Берлинском художественно-промышленном музее. Узоры, переплетенные с письменными знаками, представляют, как говорил Сарре, «бирюзово-голубые, белые и желтые, бывшие первоначально раззолоченными фигуры на темно-синем фоне».

Эпохой возрождения персидского искусства, произведения которой наиболее нам известны, считаются XVI и XVII столетие. То были времена династии Сефевидов, из которых шах Аббас I, прозванный Великим (1587–1629), особенно покровительствовал всем отраслям искусства. Время великих персидских поэтов, правда, тогда уже давно миновало: Фирдоуси написал свою героическую поэму еще в X в., Саади сочинил свои полные мудрости книги еще в XIII столетии, Хафиз сложил свои бессмертные песни еще в XIV в.; следовавшие за ними поколения занимались поэтическим творчеством в Исфахане, новой столице Персии. Быть может, также в области образных искусств за эту эпоху персидского возрождения, XVI и XVII вв., мы увидели бы только поздний расцвет, если бы нам были вполне знакомы художественные произведения предшествовавших столетий. Как бы то ни было, при Сефевидах мы находим в Персии цветущую, многостороннюю художественную жизнь. Как на одно из роскошнейших созданий персидского искусства можно указать на *надгробную мечеть Сафи* в Ардебиле, исследованную Сарре. В ее великолепных плиточно-мозаичных украшениях, законченных при шахе Аббасе, рядом с цветочными узорами в новом роде кое-где встречаются почти

китайские мотивы. Столицей шаха Аббаса стал Исфахан – город, планировка которого была художественным делом. Его царский дворец, учебные заведения и мечети были окружены цветущими садами; его караван-сарай, торговые ряды и богатые дома стояли правильными рядами, образуя прямые улицы и просторные площади; большая шахская площадь, прямоугольник длиной 386 и шириной 140 метров, окружена со всех сторон двухэтажными аркадными галереями. В середине каждой из ее сторон выдается по portalу, из которых южный составляет преддверие *Большой шахской мечети*, одного из лучших архитектурных памятников эпохи персидского возрождения. Мечеть эта построена по старинному плану. Середину ее занимает открытый двор с фонтаном; на каждой стороне двора находится по чисто персидскому portalу; главный портал западной стороны ведет в роскошный молитвенный зал, увенчанный высоким куполом (рис. 658).

Купол двойной: над низким и простым внутренним куполом устроен другой, внешний, более смелый и высокий, господствующий над всем зданием. Купол приподнят над крышей при помощи тамбура. И эта мечеть украшена внутри и снаружи фаянсовыми плитками, и здесь кафель с оловянной глазурью представляет нам на белом фоне те же роскошные чисто персидские орнаменты, состоящие из стилизованных растительных веточек и усиков, в которые привходят особого характера длинный, зубчатый, перистый лист и своеобразный цветок, названный нами и Риглем персидской пальметтой, так как по своей форме он больше всего походит на античную пальметту. В этих узорах яйцевидное ядро увенчивается пучком и окружено венцом прямо стоящих листьев. Однако и здесь, как и в турецкой орнаментике того же времени, иногда встречаются

слегка стилизованные натуральные цветы, породу которых легко распознавать.

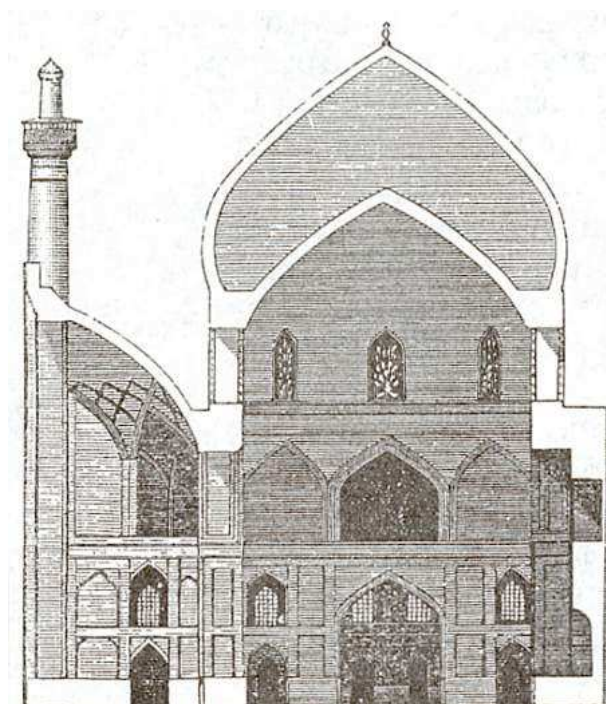


Рис. 658. Разрез Большой шахской мечети в Исфахане. По Гайе

В истории керамики *персидский фаянс* играет вообще важную роль. Все вышеупомянутые четыре рода фаянса – настоящий фаянс с непрозрачной оловянной глазурью, фаянс с металлическим блеском, полуфаянс, раскрашенный под слоем прозрачной глазури, и фаянсовая мозаика – распространенные в Персии отрасли технического производства, если не возникшие на ее почве. На раннюю историю персидского фаянса пролили яркий свет преимущественно исследования Генри

Уэльса, произведенные в частных коллекциях Нью-Йорка и Лондона, а также в лондонских музеях.

Самый древний кафель из найденных в Персии играет золотистым блеском при фоне цвета слоновой кости. Он имеет форму восьмиконечных звезд, чередующихся с крестами, концы которых, равные по величине, заострены. Украшения на них состоят отчасти из персидских арабесок, отчасти из фигур животных и людей, в которых уже заметно китайское влияние. Это мы видим, например, на кафеле 1217 г., находившемся в 1893 г. в частной коллекции м-ра Альфреда Гигинса в Лондоне. Пятнистые зайцы, изображенные в середине, скопированы с китайских образцов. То же самое можно сказать и о кафеле, хранящемся в Британском и Соут-Кенсингтонском музеях. У представленных на них человеческих фигур китайские лица (рис. 659).



Рис. 659. Древнеперсидский кафель с золотистым отблеском.
По Уэльсу

Кафель 1262 г., найденный в Верамине, близ Тегерана, украшен, напротив, одними персидскими арабесками. Два таких кафеля находятся в Берлинском художественно-промышленном музее. Вышеупомянутые постройки в Сольтание и Тавризе (рис. 657) служат доказательством того, что в XIV и XV вв. употреблялись предпочтительно мозаичные плитки с синим узором по синему же фону. Тем не менее параллельно с мозаичной техникой развивалось производство плиток с золотистым отблеском, на которых иногда появлялись фигуры животных и растительные орнаменты, вылепленные рельефно и окруженные синими рамками. Но настоящий фаянс со светлым фоном, расписанный в несколько красок, изготовлялся главным образом в XVI столетии при Аббасе Великом. В это время из кафеля исполнялись в нерелигиозных зданиях целые стенные картины. Сцены битв и охоты были заимствованы у поэтов, жанровые сцены, разыгрывающиеся в роскошных рощах кипарисов и чинар, — из действительной жизни. Подобные кафельные картины находились в Исфахане в 40-колонном павильоне; одна из них, хранящаяся в Соут-Кенсингтонском музее, изображает знатных женщин, проводящих время в саду. Подобные картины имеются в Берлинском и Нюрнбергском художественно-промышленных музеях. В типах лиц кое-где отражается китайское влияние, но общий характер композиции и аксессуары — вполне персидские. В позднейшее время Сефевидов для украшения персидских зданий стал чаще употребляться расписанный под глазурью полу фаянс с изображением фигур.

В 1900 г. д-ром Фр. Сарре был выставлен в Дрездене персидский кафель всех сортов из его собственной коллекции, составленной в Персии.

Персидское *изготовление глиняной посуды* развивалось параллельно с производством строительного кафеля. Обломки фаянса с фигурами женщин, написанными на глазури золотистого блеска, находящиеся в Соут-Кенсингтонском музее, происходят из развалин Рея, разрушенного в 1221 г. В лондонских коллекциях встречаются целые вазы подобного рода. Уэльс издал изображения ваз с золотистым блеском и многоцветными добавками, относящихся к XIII столетию. Украшением позднейших персидских сосудов с металлическим блеском служили изображения преимущественно букетов натуральных цветов. Но самый распространенный род персидской глиняной посуды – полуфаянс, расписанный под глазурью. Как на древнейшие из сохранившихся его образцов можно указать на пять тарелок XIII и XIV столетий, принадлежавших м-ру Уэльсу в Лондоне. Рисунки на них, исполненные немногими красками (синей, зеленой), обведены широкими черными контурами. В них также сказывается китайское влияние. На самом деле, нам известно, что еще внук Чингисхана поселил в Персии китайских ремесленников, а Аббас Великий вызывал в Исфахан китайских художников; кроме того, в XVII в., когда китайский фарфор, расписанный синими узорами по белому фону, наводнил Европу и Персию, влияние Китая на орнаментацию персидской полуфаянсовой керамики усилилось. В эту пору возникла в Персии даже своя собственная фабрика твердого фарфора. Только сосуды, изготовленные, вероятно, в Киземанской провинции, с оригинальным, гармоничным аккордом трех красок, синей, красной и зеленой, сохранили чисто персидский характер.

Стены персидских мечетей и дворцов покрыты пестрым кафелем, а полы устланы мягкими разноцветными *коврами*. Вообще ковры играют важную роль в

персидской домашней обстановке. Мы уже говорили о технике их производства. По-видимому, персияне времен Сасанидов впервые заимствовали ее у народов более культурных, чем они, и художественно развили ее в своем отечестве. Известно, что далеко не все, что привозится в Европу под названием «персидских ковров», действительно происходит из Персии; многие изделия этого рода – продукты всей обширной области Передней Азии. Мы зашли бы слишком далеко, если бы стали перечислять все то, что написано Юл. Лессингом, В. Боде, А. Риглем, И. Карабасеком и издателями большого сочинения о коврах Венского торгового музея относительно старинных восточных ковров, которые играют теперь такую видную роль если не в искусстве, то в жизни художников. Лессинг и Боде, основываясь на изображениях ковров в итальянских, немецких, нидерландских и испанских картинах эпохи Возрождения, добыли особенно важные хронологические определения; но персидское происхождение самых древних ковров, встречающихся на картинах, не только не доказано, но и маловероятно.

Старинное описание ковра эпохи Сасанидов, представлявшего «сад, перерезанный дорожками и ручейками, с прелестными весенними цветами», больше всего напоминает роскошные ковры, составляющие собственность д-ра Альб. Фидгора в Вене (рис. 660) и профессора Сиднея Кольвина в Лондоне. На обоих изображены в виде ландшафта, похожих на древнеегипетские пейзажи, подобные сады, с рыбами в ручьях и птицами в кустах. На венском ковре, кроме того, изображены под деревьями антилопы. Китайского влияния здесь еще не заметно, по крайней мере в лондонском ковре, который считается более древним, чем венский. Некоторая правильность расположения изображенного указывает на то, что эти ковры или их образцы, время

изготовления которых до сей поры не удалось определить точным образом, во всяком случае древнее ковров XVI и XVII вв. с фигурами животных.

Привезенный Т. Графом в Вену великолепный ковер с золотым и серебряным фоном, украшенный по направлению своей ширины изображением шести расположенных одна возле другой ниш с фронтонами и находящимися в них букетами стилизованных цветов, по мнению И. Карабасека, посвятившего этому ковра целую книгу, следует считать образцом сусанджирдской «иголочной живописи», о которой упоминают писатели. Ученый относит этот ковер к XIV столетию. Однако и в этой области исследования еще не закончены.



Рис. 660. Восточный ковер XIII столетия. По Риглю

Вполне точному определению поддаются великолепные ковры с фигурами животных, изготовленные при Аббасе Великом. В Берлинском старом музее находится наилучший образец таких изделий. Синяя кайма этого ковра и также синие щиты по бокам его среднего поля наполнены персидским узором из усиков и цветов; в большом центральном щите на розовом фоне изображены журавли, летящие между полосами облаков. В угловых полях с розовым фоном помещены человеческие фигуры, главная же площадь ковра сливочно-желтого цвета, и на ней представлена густая группа деревьев, кустарников и цветов, с движущимися среди них четвероногими и пернатыми животными. Фигуры людей и многие фигуры животных, в которых мы узнаем мифических животных «Срединной империи», имеют совершенно китайский характер; тем не менее все это, вместе взятое, все вытканые рисунки и их краски, – персидское.

На других коврах с фигурами животных фон занят уже не лесной чащей с деревьями и кустарником на корню, а сплетением цветов и листьев. Как на лучший образчик таких ковров можно указать на охотничий ковер австрийского императора. На его среднем щите несколько раз повторяется герб китайской династии Мин, борьба феникса с драконом.

Наиболее многочисленны такие ковры той же эпохи и того же рода, на которых фигуры животных вообще отсутствуют. Их главное поле розового, а каймы синего цвета заняты вышеупомянутыми персидскими растительными узорами, в которых, вместе с так называемой персидской пальметтой и уже описанным узким перистым листом, играют роль стилизованные цветы, причем иногда по узору тянутся «полосы облаков». На коврах других родов, не принадлежащих, однако, цветущей поро персидского искусства, XVI и XVII

столетиям, господствуют геометрические узоры. Признаками действительно персидского происхождения и этих ковров являются свобода изображенных движений и гармоничность роскошных красок. С падением владычества Сефевидов из персидских ковров исчезают китайские элементы, исчезают и фигуры животных и людей; цветочный орнамент становится более мягким, более округлым, но не более роскошным, утрачивает тонкость и уверенность рисунка и, наконец, превращается в простой узор из разбросанных цветов. Перечислить все видоизменения узоров и красок в персидских коврах невозможно; но не подлежит сомнению, что они и в нашем столетии, как и в эпоху Возрождения, имели немаловажное влияние на развитие и пробуждение чувства красок в Европе.

Если не брать в расчет росписи кафеля, главной отраслью исламской *живописи* надо признать *персидскую миниатюру*. В публичных музеях главных европейских городов персидские миниатюры встречаются редко. А. Гайе, написавший первый очерк их истории, основывался при его составлении исключительно на образцах, найденных им в Хедивской библиотеке в Каире. Но в 1893 г. на выставку мусульманского искусства в Париже было собрано от частных лиц так много персидских и индийских миниатюр, что Жорж Мари напел возможным, опираясь только на них, составить «приблизительно» полную историю персидско-индийской миниатюрной живописи; затем Эд. Блоше издал общий обзор ее произведений.

Миниатюры домонгольского времени Персии, по видимому, не сохранились. Даже от XV столетия едва ли дошла до нас хотя бы одна персидская картинка. Чаще встречаются миниатюры XVI в., всего же больше остаюсь их от XVII и XVIII столетий. В миниатюрах цветущей поры персидского искусства XVI в. ясно

отражается влияние китайского искусства, и если, кроме него, указывают также на индийское влияние, то надо заметить, что индийская миниатюра этого времени была в существенных своих чертах персидской. Во всяком случае, живопись персиян, китайцев и индийцев была в этом веке во многих отношениях одинакова. Дальше контурного рисунка без теней, заполненного гуашью, не шла и персидская миниатюрная живопись. Лучшее из того, что производила она с самого начала, — это портреты; в них являются перед нами фигуры в персидских костюмах с персидскими чертами лица. Аксессуарам придается большое значение: одежда, домашняя утварь, седла и сбруя на лошадях часто выписаны гораздо тщательнее, чем фигуры и безжизненные, невыразительные лица; в пейзажах эта тщательность нередко создает настоящее настроение, отражающееся во всей картинке. Кроме портретов, которые были очень любимы, в миниатюрах воспроизводились бытовые сцены, и в особенности эпизоды из рассказов поэтов. Многие из сохранившихся персидских миниатюр помечены именами их мастеров, хотя до сей поры ни один из них не представляется нам определенной исторической личностью. «Молодая персидская принцесса» Магомета Юсуфа в коллекции Гонзе в Париже смахивает довольно сильно на китайку, В этой же коллекции достоин внимания профильный портрет молодого персидского принца верхом на коне (рис. 661), отличающийся твердостью и строгостью рисунка и характерно персидской посадкой фигуры; напротив того, находящийся также у Гонзе портрет арабского ученого Мохизаддина, лениво сидящего на ковре, принадлежит к числу позднейших миниатюр, в которых видно уже индийское влияние.



Рис. 661. Принц на коне. Персидская миниатюра.
По «Gazette des beaux-arts», 1893, II

По исследованиям Гайе, произведенным в Хедивской библиотеке, в первой половине XVI столетия выдающееся положение занимала школа *Ахмеда Тебризи*. Главным ее представителем был *Кемаледдин Бехзад* (ок. 1455–1535/36), в своих шести больших рисунках к «Бустану» Саади выказавший себя даровитым композитором, мастером сообщать оживление тонко начерченным сценам, а в своем изображении празднества на садовой террасе весьма чутким к природе живописцем роскошных пейзажных и архитектурных задних планов. Последняя из этих миниатюр замечательна живописной прелестью сочинения. «Легенда об Юсуфе и Луликаге» (об Иосифе и жене Пентефрия) отличается выразительной подвижностью фигур. Такой же славой, как Бехзад, пользовался другой иллюстратор Саади, *Джангир*. Одна из главных его картин изображает

персидский турнир. Третий художник этой группы – *Бахари*; в его «Вознесении пророка на небо» мы видим на облачном небе сонм крылатых ангелов, вообще мало чем отличающихся от ангелов христианских картин XV в. *Джами* в своих двух рисунках для Дивана шейха Ибрагима ибн-Мухаммеда-эль-Гульшани является пейзажистом в более или менее китайском стиле, полном, однако, персидского чувства. Все эти художники трудились до середины XVI столетия. При шахе Аббасе Великом индеец Мани внес обновление в персидскую живопись. Как говорят, он писал нежные, проникнутые чувством картины с пожелтевшими осенними деревьями, со световыми эффектами солнечного заката, туманами, перспективными эффектами. Его миниатюра «Адам и Ева под деревом познания добра и зла» производит странное впечатление, так как в ней прародители человечества изображены в роскошных персидских костюмах. *Школа Мани* существовала до XVII столетия. *Тимур* писал небольшие картинки со множеством фигур. *Шуджа-эд-Даула* ввел в 1640 г. в употребление более свободный и вместе с тем более мягкий и сильный прием письма. *Катур* был опытный портретист своего времени. Пейзажист *Шабур* достиг успеха по части знания перспективы. *Реза Фариабих* внес в персидское искусство мистический элемент. У позднейших живописцев к монгольским чертам персидского искусства все более и более примешивались европейские черты. Вообще вся персидская живопись, насколько можем проследить ее прошлое, имеет чрезвычайно мало общего с духом ислама.

При историческом обзоре магометанского искусства перейти из Персии в Индию всего удобнее окольным путем, через Центральную Азию и ее главный город *Самарканд*, архитектурным памятникам которого Зденко Шуберт фон Зольдерн посвятил особое сочи-

нение. Самарканд, находившийся во власти сперва арабов, а потом сельджуков, в 1221 г. попал в руки монгольского завоевателя Чингисхана. Но столицей и резиденцией монгольского государства татаро-монголов этот город сделался только в 1369 г., при Тимуре (Тамерлане), потомке Чингисхана, замышлявшем отсюда покорить себе всю Азию и повелевать ею. Подобно большинству завоевателей, Тимур старался сделать свою столицу средоточием искусств и наук. Известно, что здесь были зодчие, мозаичники и штукатуры, вызванные им из Исфахана и Шираза, и скульпторы, выписанные из Индии. Действительно, частью сохранившиеся, частью лежащие в развалинах великолепные самаркандские сооружения Тимура и его преемников свидетельствуют о своей принадлежности персидскому искусству: высокие порталы вроде ниш, купола на тамбурах, почти исключительно килевидные арки, роскошные кафельные и мозаичные орнаменты синего, голубого, зеленого и белого цветов имеют в них совершенно персидский характер. Местными особенностями являются в них купола в виде тыквы, низкие круглые угловые башни, четырехугольные ограды и шестнадцатиугольники, составляющие переход от квадратной формы подкупольной части здания к круглому тамбуру купола.

От старого дворца Тимура, впоследствии превращенного в русскую крепость, по-видимому, сохранилось только кое-что. В Самарканде уцелели главным образом гробницы и высшие школы (медресе). Мечети, обычно соединенные с надмогильными сооружениями, и медресе по большей части имеют вид четырехугольных залов с четырехугольными нишами и большим центральным куполом. *Усыпальница Тимура* — одна из самых величественных развалин в Самарканде. Она представляет собой четырехугольник, переходом от

которого к круглоте купола служат восьмиугольники. Ниши украшены роскошными сталактитовыми сводами. Стены облицованы алебастровыми и яшмовыми плитами. Вокруг единственного уцелевшего минарета обвивается мозаичная полоса меандра. Из числа медресе *Биби-Ханым-медресе*, основанное Тимуром в 1399 г., отличается своими редко встречающимися восьмиугольными минаретами, гладким, а не рубчатым, напоминающим дыню главным куполом и сталактитовым карнизом под ним.

Затем, к числу прочих красивейших мавзолеев времени Тимура принадлежит усыпальница одной из его сестер на могильном холме Шахи-Зинда. Замечательны роскошно обрамленный портал и купол в виде дыни этого здания, а внутри – кафельные украшения с великолепными растительными арабесками и плетением из лент. Прекраснейшее медресе более позднего времени находится на площади Регистан. Великолепны здесь огромная входная ниша, четыре высокие средние ниши на каждой из четырех сторон двора, по бокам которых находится по две ниши меньшей величины, с килевидным верхом, одна над другой. Среди орнаментов здесь поражают своей редкостью две фигуры животных (лисиц). Однако это здание воздвигнуто только в 1610 г., то есть тогда, когда прежний блеск Самарканда начинал уже меркнуть.

2. Исламское искусство в Индии

В Индии ислам, впервые вторгшийся в эту страну через Инд еще в XI в. вместе с государями соседней полуперсидской Гасны, в начале XII в. принялся сооружать свои мечети и мавзолеи рядом с брахманскими пагодами, свои царские дворцы на месте древнеиндийских царских резиденций. Индия сделалась добычей нападавших на нее с севера, вместе или порознь, татар,

туркменов и монголов, близко родственных между собой верхнеазиатских племен, принявших магометанство, то заключавших союзы друг с другом, то находившихся во взаимной вражде. В первом индийско-магометанском государстве, существовавшем более или менее замкнуто, с 1206 по 1526 г. царствовали одна после другой разные династии. Туркменскую династию Мамлюков, из государей которой отличались любовью к постройкам Кутб-ад-дин-Айбак и Алтимш, сменила в 1290 г. династия Патанов, которой положило ужасный конец нашествие татаро-монголов под предводительством Тимура в 1398 г. Сам Тимур, после взятия патанской столицы Дели, ушел назад из Индии, но его потомок в шестом колене, Великий Могол Бабур, возвратился в нее с громадным войском, взял в 1526 г. Дели и Агру и основал могущественную династию Великих Моголов, которая пала только в 1707 г. при восстании коренных индусов древнебрахманского вероисповедания.

В истории художеств все искусство первого магометанско-индийского государства, с 1206 по 1526 г., называют искусством Патанов и считают предшествовавшим и противоположным искусству моголов XVI и XVII столетий. Главными, но не единственными его центрами были Дели и Агра-на-Джамне, одном из южных притоков Ганга. На западе, от Синди и Гуджарата до Восточной Бенгалии, и на севере, от Пенджаба и Ауда до южных окраин Декана, над всеми индийскими городами высятся купола мечетей и вообще множество индийских мечетей, принадлежащих к числу самых величайших созданий магометанского искусства.

Куда бы ни проникало исламское зодчество, оно везде приравнивалось к местным сооружениям, оставаясь в то же время верным самому себе. Так было и в Индии. Иногда оно заимствовало план от индийских

пагод, в которых несколько обнесенных стенами дворов заключалось один в другом, а святилище находилось на среднем дворе; входы в ограды нередко превращало в массивные ворота, и внешнему виду мечетей давало ясное и богатое расчленение, как у больших индийских зданий; с особой любовью подражало оно староиндийским деревянным столбам в своих четырехугольных каменных колоннах, капители которых со всех четырех сторон состоят из выступающих вперед кронштейнов, и еще долго сводило купола из горизонтальных слоев камня, особенно там, где пользовалось индийскими рабочими. Килевидная арка и купол в форме луковицы перешли в индийско-магометанское искусство из Персии, хотя первая и была уже известна индусам более чем за тысячу лет до того. Но отвращение от введения фигур живых существ в орнаментуку зданий, принесенное им из Аравии, это искусство стремилось строго соблюдать наперекор чересчур обильной животной орнаментуке буддизма и брахманства. Поэтому индийские мечети при сравнении их с брахманскими пагодами часто производят впечатление степенности, покоя, даже холодности; сравнительно же с мечетями западной области распространения ислама они уже вследствие одной роскоши тесаных камней, из которых сложены, кажутся, по крайней мере по внешнему виду, более монументальными, богатыми и художественными. Затем надо заметить, что в Индии, как и в Египте, надгробные постройки магометанских государей отличаются величиной и пышностью, которые делают их чудесами архитектуры. Обычно государи начинали сооружать для себя усыпальницы еще при своей жизни и разводили вокруг них благоустроенные сады. Будучи общедоступны, эти здания и сады являлись в некотором роде подарками умерших царей народу. И здесь под сред-

ним куполом помещается простой саркофаг, но залы, окружающие со всех сторон центральный покой и открывающие свободный доступ к нему, имеют самые разнообразные и богатые планы. Дворцы, построенные для резиденции здравствовавших государей, менее многочисленны и сохранились не так хорошо, как эти дворцы усопших; однако и они красноречиво свидетельствуют о богатстве и художественном вкусе магометанских владык Индии.

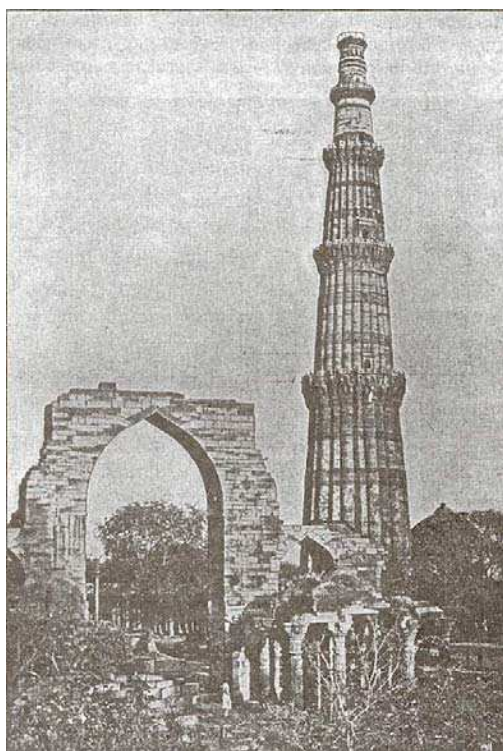


Рис. 662. Кутб-Минар в Старом Дели. С фотографии Бурне

Разумеется, отдельные индийско-магометанские сооружения отличаются друг от друга коренным образом

в зависимости от места и времени. Фергюссон насчитывал свыше 13 различных типов индийской архитектуры, соответствующих такому же числу географических центров. Но так как и магометанское, и индийское зодчество уже пережили свою вековую эволюцию в то время, когда столкнулись друг с другом, то по этим особенностям трудно проследить органический ход развития.

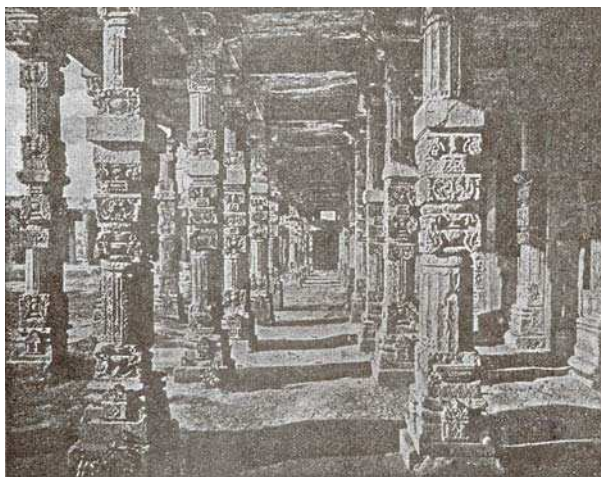


Рис. 663. Галерея с колоннами в мечети, соседней с Кутб-Минаром. С фотографии Бурне

К патанскому искусству относится прежде всего группа развалившихся зданий в Дели, над которой высятся Кутб-Минар, минарет Кутба (1200 г.), — башня высотой 80 метров, чрезвычайно оригинального и внушительного вида (рис. 662).

Она построена из слоев тесаного камня, попеременно белых и красных, имеет круглый план и форму утончающегося кверху конуса. В вертикальном направлении она состоит из круглых, похожих на органические

трубы стержней, прижатых один к другому, а в горизонтальном направлении разделяется на части полосами надписей и опоясывающими ее балконами. От фасада мечети, которой принадлежал этот минарет, уцелела только высокая килевидная арка среднего входа, заключенная в прямоугольной раме и окруженная роскошным арабским орнаментом, и рядом с ней — низкие боковые арки; кроме того, здесь можно распознать два двора, находившиеся один внутри другого и некогда окруженные колоннадами; тут же мы встречаем индийские колонны с капителями из кронштейнов (рис. 663), вероятно взятые из древнеиндийских зданий, и арки, образуемые горизонтальными рядами камней, выступающими один над другим.

Вблизи от этой мечети находятся усыпальницы Алтимша (1235 г.) и Патана Ала-ад-дина II (1310 г.), которая по богатой орнаментации арабесками ее стен и конструкции килевидных арок, несмотря на свой небольшой размер, принадлежит к лучшим сооружениям стиля Патанов.

Ясное понятие о перевороте, происшедшем в архитектуре Патанов после смерти Ала-ад-дина (1316), могут дать постройки первого Туглака, основавшего в 1321 г. Новый Дели. Они отличаются строгостью и простотой. Индийские зодчие научились сводить настоящие купола. Скошенные по-египетски стены усыпальницы Туглака одновременно и строгие и просты.

В *Джайпуре*, провинциальном городе на одном из северных притоков Ганга, смешение магометанских и древнеиндийских форм продолжалось еще в течение всего XV столетия: Пятничная мечеть замечательна громадными воротами своего двора, полукруглыми куполами и вместе с тем килевидными арками, а также многоэтажными галереями на четырехгранных столбах с плоским покрытием, капителями этих столбов,

роскошные кронштейны которых сильно выступают вперед и вместе со столбами имеют все еще индийский характер.

К XV столетию относится также *Пятничная мечеть в Ахма-дабаде*, в которой индийские черты стиля провинции Гуджарат выказываются с особенной чистотой. Горизонтальные линии в ней преобладают. Минаретов не имеется. Святилище, занимающее западную короткую сторону большого прямоугольного двора, состоит из пяти крытых куполами залов в одной связи, которые все открываются во двор, причем средний из них выше остальных. Килевидные арки и купола имеют лишь декоративное значение. Плоские потолки повсюду в этой мечети подпираются четырехугольными столбами с украшенными пластикой цоколями и с ясно обозначенными кронштейнами на капителях. От стиля деревянных построек архитектура этого здания все еще не отделалась.

Роскошные сооружения в *Манду*, в местности Мальва, относятся также к XV столетию. Главная мечеть состоит из двора, который, как в старинных египетских мечетях, окаймлен на входной стороне двумя, на каждой из обеих прилегающих к ней сторон тремя, а на молитвенной стороне пятью аркадами. Аркады состоят из монолитных столбов красного песчаника и из поддерживаемых ими настоящих стрельчатых арок. Святилище на молитвенной стороне украшено тремя большими куполами; меньшие купола покрывают собой квадратные пространства, из которых состоят аркадные галереи. Только немногие другие мечети превосходят эту в отношении величия и вместе с тем простоты.

В *Гофе*, магометанской столице Бенгалии, находится мечеть середины XIV столетия, выстроенная преимущественно из кирпичика; короткие и толстые каменные

столбы поддерживают в ней кирпичные стрельчатые арки и своды. Мечеть в соседнем местечке Малдах, принадлежащая второй половине того же столетия, сооружена целиком из кирпича и представляет собой здание, покрытое ни более ни менее как 385 низкими куполами и отличающееся характерностью, но также и некоторым однообразием магометанских форм.

В *Южной Индии*, на полуострове Декан, в Калбургахе, находится мечеть, построенная в 1400 г., единственная в своем роде, так как она вся крытая и открывается с трех сторон наружу огромной галереей с килевидными арками, простирающимися во всю высоту здания. Затем в XVI в., Биджапур, город в Декане, был местом, где воздвигались великолепные здания в особом, смелом стиле, со стрельчатыми арками и сводами, уже не заключавшем в себе решительно ничего индийского, но имевшем, подобно тогдашним владельцам Биджапура, притязание на европейское происхождение. Святилище состоит из пяти рядов аркад, идущих с востока на запад, и из девяти — с юга на север. Переходные клинья от четырехугольной центральной части здания к ее большому куполу снабжены ребрами. Еще громаднее купол роскошной усыпальницы Махмуда в Биджапуре: он шире и выше, чем купол римского Пантеона, а переходные клинья от четырехугольного ее низа к круглоте купола обработаны очень художественно. Наконец, следует упомянуть об аудиенц-зале в Биджапуре, который, по своей килевидной входной арке высотой и шириной 27 метров, принадлежит к числу самых смелых, хотя, быть может, и не самых красивых построек подобного рода.

От зданий Биджапура мы можем перейти прямо к сооружениям Великих Моголов XVI и XVII вв. Находятся они главным образом в Новом Дели и Агре. Их великолепные правильные планы, разработанная

система каменных столбов и килевидных арок, цветные луковичные купола, драгоценность употребленных на них материалов и роскошь мозаичных украшений составляют новое, нечто такое, что может быть, если угодно, названо *магометанским ренессансом*. Однако и в этом стиле Великих Моголов можно проследить значительное развитие, состоявшее в переходе от сознательной подделки под старинную индийскую оригинальность к более общей правильности. Постройки великого императора Акбара (1556–1605) представляют в этом отношении некоторую противоположность постройкам его внука, императора Шах-Джахана (1627–1658).

Главная мечеть Акбара стоит на высокой террасе в *Фатих-пур-Сикри*, любимой резиденции этого государя, неподалеку от Агры. К громадному двору, окруженному аркадами, с западной стороны примыкает святилище, увенчанное тремя куполами. Особенно громадны ворота – находящиеся в середине сторон двора; из них самые большие – южные; килевидная арка их отверстия образует увенчанную полукуполом нишу, занимающую почти весь их фасад: дверь, ведущая в мечеть, находится в глубине этой ниши. Такого рода постройки уже много раз встречались нам в исламской архитектуре; в них в высшей степени художественным образом удовлетворяется потребность наделять здание снаружи монументальным входом, соответствующим его высоте, и вместе с тем устраивать с внутренней стороны обычный, удобный для людей проход в него.

Главные дворцы Акбара – *Красный дворец* в Агре и *Большой дворец* в Футжипуре. Первый отличается сколь нельзя более древнеиндийской формой, отсутствием купола и столбами на центральном дворе, сплошь роскошно орнаментированными; второй благодаря постоянным пристройкам к его первоначальному прямо-

угольному в плане корпусу получил чрезвычайно живописный вид. Фергюссон называл его каменным романом. Наиболее богато украшены в нем три небольших домика для женщин, в особенности дом султанши Руми, гипсовый слепок которого находится в Соут-Кенсингтонском музее. Его индийские столбы с кронштейнами сверху донизу покрыты великолепным геометрическим орнаментом, наполненным листовыми мотивами.

Главный надгробный памятник из сооруженных Акбаром – его собственный, находящийся в *Сикандре* (Сикундре). В нем видно подражание не столько древнемагометанским, сколько древнеиндийским усыпальницам. Это массивное, прямоугольное террасообразное здание, каждый верхний из ярусов которого, открывающихся наружу стрельчатыми аркадами, меньше, чем нижний. На четырех сторонах нижнего яруса высится по монументальным воротам; по углам каждой террасы стоят павильоны, увенчанные небольшими куполами; но центрального купола, который господствовал бы над всем зданием, не существует.

Совершенно иного рода стиль Шах-Джахана. Как на тип его мечетей можно указать на *Большую мечеть* в Дели, куда внук Акбара снова перенес свою резиденцию. На высокой террасе, сложенной из красного песчаника, лежит громадной величины квадратный двор, обнесенный стеной, на каждой стороне которой, в середине, находится массивный портал с горизонтальной кровлей; по углам этой ограды высится павильоны с луковичным куполом; на западной стороне двора находится святилище, состоящее из высокого центрального корпуса и двух более низких боковых флигелей; каждая из этих трех частей здания увенчана луковичным куполом; по бокам высокой килевидной арки главного портала – по небольшому минарету; на концах боковых флигелей – по одному высокому, стройному минарету.

Все это исполнено из белого мрамора с выкладкой по нему красного песчаника. Едва ли какая-либо другая мечеть может сравниться с этой в отношении величия, приветливости, правильности и симметричности. В таком же роде, но без минаретов – Малая мечеть Шах-Джахана в Агре; будучи построена вся из мрамора, она пользуется всемирной известностью под названием *Жемчужная мечеть*. Ее святилище, увенчанное тремя куполами, открывается наружу на западную сторону окруженного аркадной галереей двора семью килевидными зубчатыми арками.

Типичен для дворцовых построек Шах-Джахана его *Большой дворец в Дели*, задняя сторона которого отражается в желтых волнах Джамны. Портал этого дворца, глубиной 120 метров, похожий на средний неф огромного готического собора, считается самым величественным дворцовым входом. За этим порталом лежит обширный квадратный, обнесенный аркадами двор, по сторонам которого, справа и слева, примыкают к нему длинные галереи; на этом дворе – другой, прямоугольный двор, вокруг которого расположены залы и комнаты. Некоторые залы, как, например, аудиенц-зал, составляют отдельные небольшие постройки. Надпись в этом зале, самом нарядном помещении во всем дворце, гласит: «Если есть на земле небо, то не в каком-либо другом месте, а только здесь».

Как на тип надгробных сооружений Шах-Джахана можно указать на *Тадж-Махал* в Агре (то есть чудо света; рис. 664). Собственно усыпальница занимает середину огромной прямоугольной террасы с четырьмя башнями по углам и роскошными пристройками. Сам мавзолей имеет в плане квадрат со срезанными углами; на этом квадрате расположен вокруг центрального помещения ряд круглых и крестообразных в плане залов, соединенных проходами между собой и со входными нишами, открывающимися наружу в виде килевидных арок. Центральное помещение, самое большое из

всех, имеет в плане форму восьмиугольника и увенчано куполом.

Этот последний – двойной: внутренний имеет форму полушара, наружный, рассчитанный только на внешний эффект и господствующий над всем зданием, лежит на тамбуре и своей формой походит на луковичу. Все части здания украшены инкрустацией и резьбой из мрамора. Даже оконные рамы центрального восьмиугольного помещения состоят из мраморных плит, прорезанных насквозь роскошным узором. Впрочем, известно, что эти мраморные работы, если не все, то, по крайней мере, отчасти, исполнены итальянскими и французскими мастерами, выписанными Шах-Джаханом в Агру.

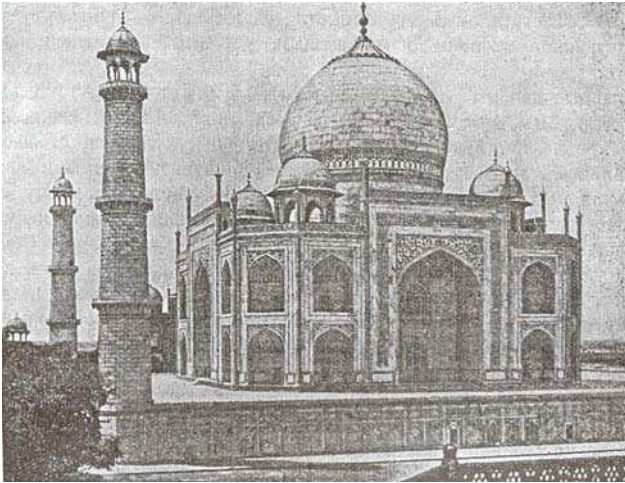


Рис. 664. Тадж-Махал в Агре. С фотографии Бурне

Таким образом, это здание подводит нас снова к границе чисто восточного искусства. На самом деле вскоре после сооружения Тадж-Махала влияние Европы стало неудержимо прокладывать себе дорогу в

индийскую архитектуру. Оно отразилось в надгробных постройках Голконды, Майсура и особенно Лукнова, главного города северной индийской провинции Ауд. Стиль бастард роскошных сооружений в Лукнове принадлежит, правда, уже XIX столетию, свидетельствует о полном упадке индийского зодчества: европейские стили, навязанные Индии англичанами, ее победителями, не внесли в эту страну никаких задатков нового, здорового развития искусства.

Если не принимать в соображение скудных пластических украшений некоторых мечетей, то придется сказать, что магометанской скульптуры в Индии не существовало; но эта страна, подобно Персии, имела свою магометанскую живопись. Как и в Персии, кроме позднейших нехудожественных изображений на стенах она производила главным образом книжные иллюстрации и портреты, исполненные на бумаге.

Наряду с такими работами большой любовью пользовались в Индии писанные на кости миниатюры, отличающиеся тщательной выделкой всех аксессуаров. Общеизвестно, что эти книжные иллюстрации и миниатюры до такой степени проникнуты персидским влиянием, что нередко бывает трудно или совершенно невозможно отличить их от произведений современной им персидской живописи. А.-Г. Фишер, написавший в 90-х гг. XIX в. статью об индийской живописи, указывал как на особенность индийской миниатюры на сильную примесь к акварельным краскам связывающих веществ, благодаря которым работа выходит похожей на живопись а tempera – прием, усвоенный художниками, быть может, ввиду знойности и влажности тропического воздуха Индии.

Изучить, какова была индийская миниатюра до Великого Могола Акбара, невозможно. Фишер даже предположил, что едва ли существуют миниатюры, которым было бы больше 200 лет. Относительно Акбара,

отличавшегося веротерпимостью и покровительствовавшего всем искусствам и наукам, нам известно, что он заботился также и о живописи. При его дворе проживало более сотни знаменитых живописцев, и между ними, как указывают положительным образом письменные источники, было много персов, у которых учились молодые индийские живописцы. Самого знаменитого из этих художников, *Дасванта*, называют учеником ширазца Ширинкалама. *Базаван* как портретист был еще искуснее Дасванта.

Произведения индийской живописи сохранились тысячами не только в музеях Индии, но и во многих из европейских коллекций.

В Комнате Фекетина в Шенбрунском дворце, близ Вены, все стены до самого потолка увешаны индийскими миниатюрами отличной работы в стиле барокко. Берлинская королевская библиотека владеет обильно иллюстрированным сборником произведений персидских поэтов, написанным по поручению Акбара. Указывать на другие образцы индийских миниатюр считаем излишним; заметим только, что они сходны с персидскими как по своим сюжетам, так и по более или менее «примитивному» своему общему характеру, но, что тем не менее, формы человеческого тела в них мягче, а индийские костюмы роскошнее.

Историю *художественно-промышленных произведений* Индии, за исключением металлических работ, мы можем проследить также лишь со времен магометанских нашествий, и даже индийские ткани, столь славившиеся еще в древности, и индийские гончарные изделия, пока производство последних процветало на местной почве, насколько можно судить по сохранившимся их образцам, имеют персидский или верхнеазиатский отпечаток. Известные индийские лаковые изделия являются подражаниями китайским и персидским. Сравнительно нового происхождения, по-видимому,

также изделия из черного дерева с выкладкой из слоновой кости, столь любимые в Индии. Искусство облицовывать стены цветным глазурованным кафелем перешло в Индию из Персии, несомненно, лишь во времена Великих Моголов и в сущности было распространено только на северо-востоке страны. Центром производства такого кафеля был Лахор. Под персидским же влиянием находилась и лепка художественных сосудов. Глиняные глазурованные сосуды Индии отличаются чистотой и изяществом форм, равно как и соответствием роскошной плоской орнаментации, состоящей из стилизованных цветов, форме самого предмета. Многократно повторяющиеся и равномерно размещенные цветы, нередко написанные на белом фоне кобальтово-голубой или бирюзово-голубой краской и тронутые кое-где лиловой, рассеяны по всей орнаментированной поверхности, но не переполняют ее.

Магометанское искусство в Индии, так же как везде на ее границах, пользовалось заимствованиями от искусства соседних с ней областей. Произойдя от древнего искусства побережья Средиземного моря, которое, в свою очередь, восприняло в себя древнемесопотамские влияния, исламское искусство всюду на своем пути к Востоку встречалось с древними местными традициями и вносило свое в смесь западных и восточных художественных элементов.

Заключение

В начале XX века, когда работа над настоящим томом была завершена и он печатался, открылись новые горизонты в истории развития искусства. Раскопки Эванса на Крите, Муррея, Смита и Уольтерса на Кипре подтвердили наш взгляд на микенское искусство, который мы изложили выше. Но по вопросу о старшинстве древнеегипетского искусства или искусства египтян и халдеев, этих древнейших из культурных народов земного шара, пока составлялось наше сочинение, почти каждый год доставлял новые открытия, изменявшие прежние воззрения. В этом отношении очень важны были американские раскопки в Нишпуре. Снова возник вопрос о существовании первоначальной связи между древнеамериканской и древнеазиатской культурами. Конечно, сходство между ступеньчатыми пирамидами или простейшими геометрическими или техническими орнаментами этой связи еще не доказывает. Указанием на генетическое родство могло бы в этом случае служить только сходство сложных и индивидуальных явлений. Если подтвердится предположение, что в древней Америке, как и в древней Халдее, употреблялись для обозначения созвездий одни и те же знаки, это мнение, разделяемое нами со знаменитыми американистами относительно происхождения древнеамериканской культуры, должно будет уступить место новому воззрению, которое, впрочем, повлияло бы очень мало на наше изложение истории развития древнеамериканского искусства. Эти примеры мы привели единственно с той целью, чтобы показать, как велики трудности, появляющиеся при обзоре всего языческого и нехристианского искусства.

Обилие новых открытий, проливающих с каждым годом все новый и новый свет в отдельные области исследования, налагает на историю искусства

обязанность соблюдать осторожность при попытках объединения различных факторов при помощи смелых гипотез.

Преждевременные попытки этого рода, ежеминутно опровергаемые новыми открытиями, принесли немало вреда нашей науке. Но насколько общая связь эволюционных явлений до известной степени вытекает из осязательных документов, мы везде подчеркивали ее, предоставляя фактам говорить самим за себя. Можно надеяться, что вскоре горизонт наш расширится и мы увидим связь между явлениями там, где они пока представляются разрозненными. Но мы не верим, чтобы когда-нибудь удалось вывести происхождение всего цветущего мира искусства, изучаемого историей, из одного и того же зерна. Вся привлекательность и все значение исследований в области искусства заключаются именно в рассмотрении отдельных явлений художественной жизни одних рядом с другими и их дальнейшего развития при том взаимодействии, которое существовало между ними.

Карл Вёрман

**История искусства
всех времен и народов**

Т. 1

**Искусство первобытных племен, народов
дохристианской эпохи и населения Азии и
Африки с Древних веков до XIX столетия**

Книга 4-7

+16

Ответственный редактор *Н. Соломадина*
Корректор *М. Глаголева*
Верстальщик *С. Мартынович*

Сдано в набор 14.01.2015
Подписано к печати 13.01.2015
Формат 60х90/16
Печ. л. 30,81
Тираж 500
Заказ 15-1-14

Издательство «Директ-Медиа»
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1
Тел/факс + 7 (495) 334-72-11
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru

Отпечатано в ООО «ПАК ХАУС»
142172, г. Москва, г. Щербинка,
ул. Космонавтов, д.16