

# ИСКУССТВО СТРАН ВОСТОКА







# ИСКУССТВО СТРАН ВОСТОКА



*Книга для учащихся  
старших классов*

Под редакцией доктора исторических наук  
Р. С. Васильевского

Москва

• Просвещение •

1986

**ББК 85.103(3)**  
**И86**

*Авторы книги: А. Н. Анисимов, Л. Н. Гумилев, А. Н. Желоховцев, Б. А. Ибраев, А. И. Куркчи, Н. Н. Лисовой, Д. Б. Пюрвеев, В. И. Скурлатов.*

*Составители: кандидат искусствоведения Д. Б. Пюрвеев, кандидат исторических наук В. И. Скурлатов.*

*Рецензенты: доктор исторических наук В. Е. Ларичев, доктор искусствоведения, лауреат премии имени Дж. Неру С. И. Тюляев, доктор педагогических наук Ю. П. Азаров.*

**Искусство стран Востока: Кн. для учащихся ст. классов / А. Н. Анисимов, Л. Н. Гумилев, А. Н. Желоховцев и др.; Сост. Д. Б. Пюрвеев, В. И. Скурлатов; Под ред. Р. С. Васильевского. — М.: Просвещение, 1986. — 303 с., 16 л. ил.: ил.**

*Книга является тематическим продолжением произведений Л. Любимова «Искусство древнего мира», «Искусство Древней Руси», «Искусство Западной Европы». Авторы знакомят учащихся с художественным своеобразием искусства народов Центральной Азии, Монголии, Индии, Юго-Восточной Азии, Китая, Японии.*

*Книга будет полезна учащимся на уроках и факультативных занятиях по изобразительному искусству, истории и курсу «Мировая художественная культура».*

**И  $\frac{4306020000-694}{103(03)-86}$  КБ-9-14-1986**

**ББК 85.103(3)**

## ОТ РЕДАКТОРА

В конце XIX и начале XX века археологами и востоковедами были сделаны крупнейшие открытия в Азии. Впервые тогда Азия далекого прошлого предстала как регион, где разрывались сложные события, развивались и сменяли друг друга высокие культуры, оставившие глубокий след в мировой истории. Однако это были в первую очередь те страны, которые охватывают общими понятиями Ближнего и Дальнего Востока: Месопотамия, Палестина, Ассирия, Финикия — на западе, Китай, а вместе с ним отчасти Корея, Индокитай и Малайский архипелаг — на востоке, Индия.

Когда-то все, что лежало в глубинных районах Азии, к северу от Китая, Индии и Ирана — Центральная Азия, так или иначе оставалось за пределами той картины всемирной истории, которая была перед глазами большинства ученых, а тем более широкого круга читателей. История, казалось, и в самом деле остановилась перед барьерами горных хребтов, тех грандиозных горных сооружений и целых стран, которые отгораживали привычный для европейской науки мир высоких земледельческих культур Ближнего и Дальнего Востока. И все же центральные области азиатского континента, как, впрочем, и вся Азия — Восток, издавна привлекали самых разных людей: географов, историков, историков искусства, искусствоведов.

Такой острый интерес был обусловлен, с одной стороны, особым, непривычным для европейца, отношением живущих там людей к окружающему миру, а с другой — вполне естественным желанием знать свое прошлое, свои корни, а значит, и прошлое тех народов, что издревле включились в исторический процесс, в процесс создания общечеловеческой культуры.

С Центральной Азией связаны судьбы таких крупных этнических образований, как индоиранцы, тюрки, монголы. И вполне естественно, что выявление их роли в создании общечеловеческих культурных ценностей волновало исследователей. Не могут не тронуть и сегодня такие феномены искусства, как средневековая фресковая живопись Согда, архитектура Парфии, монументальные скульптуры Кушанского государства, дворцы и погребальные сооружения Хорезма, скальные храмы Персии, мраморные изваяния Прикаспия, богатство художественной фантазии древних ювелиров скифского времени, создавших драгоценные вещи из золота и бронзы, украшенные эмалью и бирюзой. <sup>3</sup>

Теме искусства народов Востока и посвящена настоящая книга, очень емкая по содержанию.

Читатели смогут познакомиться с увлекательнейшим и поистине богатейшим материалом, который в настоящее время имеется в распоряжении ученых. Основываясь на уже извест-

ных в науке материалах археологии, истории, этнографии, искусствоведения, лингвистики, авторы показывают реальные основы зарождения искусства различных народов Востока, его значение, представления о мире, отразившиеся в художественных произведениях. Вся масса памятников искусства Востока свидетельствует не только о силе, но и о вечности истинно прекрасного, об исконности реализма как выражения познавательной мощи человеческого сознания.

Искусство Востока нам близко и дорого особенно потому, что в его сложении и развитии принимали участие и предки народов, живущих сегодня в нашей стране, — таджиков, казахов, узбеков, туркмен, киргизов, уйгур, тувинцев, бурят, хакасов, алтайских народностей, которые продолжают давние художественные традиции, внося свой вклад в сокровищницу мировой культуры. Искусство это — неотъемлемая составная часть общечеловеческой культуры, и без знания и изучения его наши представления о ходе истории, о мире и людях останутся неполными, ограниченными. В этом проявляется связь времен, связь прошлого и настоящего.

Современный период нашего общества характеризуется формированием гармонически развитого человека — идейно зрелого, высокообразованного, творчески овладевающего достижениями духовной культуры. «Важнейшая задача, — говорится в «Основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы» — значительное улучшение художественного образования и эстетического воспитания учащихся. Необходимо развивать чувство прекрасного, формировать высокие эстетические вкусы, умение понимать и ценить произведения искусства, памятники истории и культуры, красоту и богатство родной природы». Данная книга служит именно этой цели. Она является как бы продолжением ранее вышедших книг Л. Д. Любимова «Искусство Древней Руси», «Искусство древнего мира», «Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии», которые получили признание читателей.

В книге «Искусство стран Востока», как и в указанных выше, нет исчерпывающего, всестороннего анализа художественного творчества всех народов огромного азиатского материка, но четко прослеживаются основные тенденции развития искусства в крупнейших регионах континента, показаны взаимосвязь и взаимовлияние искусства разных народов.

4 Книга написана живо и интересно. Авторы о сложных памятниках и сюжетах рассказывают просто и доступно, с большим уважением и любовью к искусству и культуре народов Востока. Надеемся, что книга эта понравится читателям и открывает перед ними новый удивительный мир оригинального искусства Востока.

*Р. С. Васильевский*

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ НАРОДОВ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА

Выдающийся английский археолог XX века Гордон Чайлд написал в одной из своих книг: «Полтора века тому назад история человечества, если не считать ее мифологического вступления, охватывала приблизительно 3000 лет. И по отношению по меньшей мере к половине этого промежутка времени ее кругозор был строго ограничен Альпами, горами Иудеи и Сахарой. Она опиралась исключительно на письменные тексты и для большинства людей представляла собой перечни королей и сражений, политических переворотов и богословских споров».

За последние полтора века, а особенно за последние десятилетия стала очевидной определенная изученность истории и культуры древнего Востока, очевидна и для читателей, для которых история не является специальностью. В изучении истории и культуры стран Востока принимали участие разные ученые. Археологи открывали материальные остатки цивилизаций, филологи изучали новые письменные источники, историки искали закономерности развития культуры и общества, этнографы — живые традиции, в которых прятались прежние формы жизни. В дальнейшем к ним присоединились географы, ландшафтоведы, которые показали, в каких географических условиях, не остававшихся всегда одними и теми же, протекала хозяйственная и культурная деятельность человеческих коллективов, древних народов.

Таким образом, представители многих отраслей науки приложили свою руку к тому, чтобы культура, искусство стран Востока стали понятны, доступны и необходимы всем людям. В этом им помогали искусствоведы и культурологи, изучившие и описавшие в многочисленных трудах и путеводителях предметы искусства, вещи, архитектурные памятники, а также идеи, владевшие людьми, которые творили искусство.

Сопоставляя периоды расцвета и упадка искусства с фактами истории Востока, можно заметить их прямую связь. Каждый народ оригинален и неповторим, значит, и создаваемое им искусство несет черты самобытности. Иными словами, искусство обязательно входит в сферу деятельности любого народа и тем самым характеризует его наклонности, возможности, духовные горизонты и историческую стадию его развития.

5

Много и справедливо говорится о социальном базисе искусства. Но наряду с ним существует и этническая обусловленность искусства, которая со все большим интересом изучается в последние два десятилетия на примере народов Востока. Китайские пагоды не всегда похожи на индийские храмы, хотя в основе своей они имеют много общего, а персидские миниатю-



ры на изображения грозного тибетского «хранителя закона» — быкоголового, многорукого, попирающего нагие тела врагов.

Что создает такие различия? Пространство и время, т. е. ландшафт и эпоха, — именно эти две составляющие определяют направление развития народа, вплетающего свою национальную историю в поток мировой истории. И дело не в том, что в произведениях искусства того или иного народа воплощаются документально точно пейзажи его страны или антропологически верно портреты людей. Искусству, а особенно искусству народов Востока, удалось запечатлеть Время и передать его дух. Существует одна главная особенность искусства всех народов Востока — то, что называют философичностью и что делает его таинственным, «закрытым» и в общем непонятным без предварительной подготовки. Действительно, в культуре Востока были выработаны особые мифологические, религиозные, философские системы взглядов, которые и отражены в разных жанрах искусства.

Например, изображая на шелку отшельника, древнекитайский художник стремился показать не больного, полуголодного старичка в его, так сказать, натуральной ипостаси, а «просветление» и успокоение, обретенное в бесстрастии, как того требовал канон Времени. Оскаленная пасть темно-синей злой дакини в пантеоне буддийского искусства — женщины-вампира, наступившей безобразной (на наш вкус) пятой на грудь красавицы — это осуждение плотского греха, выражение идеи посмертного воздаяния. Китайские драконы и фениксы, скифские химеры, пожирающие оленей, иранские грифоны — птицельвы, тибетские обезьяны, играющие на лютне или ездящие на верблюдах, — это полузабытые тотемы, знаки древних племен, некогда представлявшиеся людям их предками, охранителями.

Эти древние образы и сегодня живут в искусстве, в орнаментах, часто стилизованные до неузнаваемости, но отражающие действительность — не природы, а сознание природы, некогда единственной философии, доступной предкам азиатских народов. И потому искусство народов Востока совершало чудеса преобразования действительности, показывало ее столь непохоже, столь фантастически, что породило представление ученых и здравомыслящих людей о том, что на Востоке искусство служит совсем не тому, к чему мы привыкли и что хотели бы видеть. Это не так.

6 Вот одна из находок. Древние эллины не были похожи на статуи своих богов. Однажды в завалившемся подкопе, сделанном во время одной из древних войн под цитадель города Эдессы, были найдены при раскопках уже в XX веке скелеты трех греков и одного перса. Перс — широкоплечий, крепкий человек, а греки худенькие, невысокого роста. Так что же, разве прекрасные статуи, украшавшие площади Афин, Сиракуз, Коринфа, не памятники эпохи? Конечно, да. Однако это памят-

ники не тем грекам, которые в этих городах жили. Ваятель изображал греков такими, какими они хотели себя видеть.

Древнее искусство народов Востока, дожившее до нашего времени в народном творчестве, было условным и вместе с тем идеальным и через эту условность — правдивым. Но чтобы научиться понимать его правильно, надо изучать эпохи и историю народов, как изучают языки, дабы читать написанное на них. Буквальное же восприятие картин, храмов и скульптур Востока уводит от понимания старинного искусства, от проникновения в его суть, делает невозможным любование им.

История культуры, как и любой раздел истории человечества, имеет начало в том отдаленном времени, когда предок человека превратился в человека. Дальше шло и будет идти неравномерное развитие. В этом в общем правильном, но слишком широком тезисе сама постановка вопроса о «начале» имеет принципиальное значение. Если вдуматься в проблему и обратить внимание на отмеченную неравномерность развития, то вместо безликой эволюции перед нами предстанет сложная картина вздымающихся и затухающих волн творческой жизни. Это проявляется не только в искусстве, но и в философии, в социально-политической жизни, в далеких путешествиях в неизведанные страны и кровавых столкновениях между народами. И сравнивая гребень с гребнем этих волн, спад со спадом, мы уловим второй ритм истории — прерывность, скачкообразность традиций. И тогда вопрос о «начале» культурной традиции, о начале искусства приобретает глубокий смысл.

Изучая жизнь народов, населявших в древности обширные территории от Сахары и Египта на западе и до Тихого океана на востоке, можно проследить на основании многочисленных документальных источников и памятников материальной культуры, а также на основании общих закономерностей развития древних народов, как возникали традиции в искусстве, как они укреплялись и развивались и зачастую оказывались гораздо долговечнее, чем жизнь народа, породившего эти традиции. Так было не только с Римом и Грецией, наследием которых мы пользуемся и сегодня. Так было и с народами Востока, чья древняя культура по-прежнему жива.

Этот процесс накопления искусства и культуры протекал не медленно и постепенно, без перемен и перерывов в развитии. Нет, этот процесс был прерывист, динамичен. Бурные периоды рождений и возрождений сменялись периодами инерции, упадка или медленного совершенствования устоявшихся традиций. 7 Подобное характерно для культуры всех без исключения народов. Изучая историю восточных народов, можно уже с глубокой древности установить «общее соотношение между оседлой частью их и продолжающимся кочевничеством другой части»\*.

---

\* Маркс К., Энгельс Ф. Избранные письма. М., 1948, с. 73.

Тем с большим основанием можно говорить, что искусство было полно этими соотношениями, и именно взаимообусловленность развития оседлых и кочевых народов продвигала вперед развитие их культуры, их искусства. И потому искусство каждого народа древнего Востока, каждого региона — это уникальный сплав природы и экономики, поведения людей и ресурсов земли, традиций, этнических контактов, не приводящих к утере индивидуальности ни одного народа, и поисков новых идей.

Задача авторов этой книги — донести до читателя обаяние искусства народов Востока, не превращая книгу ни в научный трактат, ни в альбом, в котором иллюстрации сопровождаются пояснениями.

Прежде всего нужно обратить внимание на ландшафт — географическую обширность, необозримость границ различных самостоятельных культур Востока, связанных между собой, но связанных непременно и с природными и климатическими особенностями территории, на которой они развивались.

Северной границей древневосточного мира был 42-й градус северной широты, а южная граница проходила по тропику Рака. С севера на юг эта обширная континентальная зона тянется на 2 тысячи км. С запада на восток, от Ливийской пустыни до Тихого океана — более 10 тысяч км.

Отдельные части этой огромной территории обладают собственной историко-ландшафтной неповторимостью. Например, беспредельный ираноязычный культурный мир, охватывающий и Среднюю Азию, и Туранскую низменность — Туран, и Прикаспийские степи, где жили и создавали свою культуру различные кочевые иранские племена скифов, сарматов, саков, аланов.

Покрытый роскошной растительностью, выдвигается в теплый Индийский океан живописный Индостанский полуостров, тесный от насыщенных перемещений племен и народов.

Обширен Китай с его горами и возвышенностями, наклоненными в сторону Тихого океана, сквозь которые прорываются полноводные реки, окруженные благодатными низменностями, где развился земледельческий мир китайской культуры. Далеко в Тихий океан уплывают острова Японии.

Своеобразны, неповторимы Индокитайский полуостров, Филиппины, «море островов» Юго-Восточной Азии, как бы создающие культурный мост между Индией и Австралией.

8 А к северу от перечисленных территорий лежала Великая степь, где выросла и вышла на мировую арену культура кочевников, дополнившая евро-афро-азиатскую культуру.

Время и ландшафт — вот что влияло в первую очередь на искусство ушедших народов, разбивавших свои города и стоянки, шатры и юрты под открытым небом и жарким солнцем степей, полупустынь, на местах переправ через реки, громадными пунктирами — дорогами — прочертивших глинистые и

песчаные равнины на западе и на востоке континента. На всей этой территории наблюдалось непрерывное движение народов, постоянные перемены, быстрое возникновение государств, охватывающих сразу «полмира», где «накапливалось» и мгновенно «тратилось» искусство, после чего ненадолго устанавливался перерыв в развитии традиций. Но у народов шел беспрерывный процесс накопления энергии, которая затем выдвигала резко вперед какой-либо из дотоле безвестных и бросала в огонь переплава достижения прежних культур, превращая их в нечто совершенно новое, неповторимое. А на смену приходила энергия новых народов, аккумулировавшая прошлые достижения. В Азии этот процесс перемен был, может быть, более заметен, чем в Западной Европе. И это, вероятно, одна из причин, почему Азию всегда называли загадочной.

Проявления искусства на территории Старого Света были постоянными. Но многое скрыто от нас, скрыто, быть может, навсегда. Так, совсем мало предметов искусства самых древних времен, VI—III тысячелетий до н. э. Однако давайте совершим воображаемое путешествие в прошлое на фантастической машине времени. Конец III—II тысячелетия до н. э. Мы видим сельские поселения и города с множеством жителей, с храмами, с дорогами, по которым передвигаются воины и купцы, возделанные поля, пастбища с тучными стадами. По-видимому, в эти времена разошлись дороги истории оседлых земледельцев и скотоводов-кочевников. Второе тысячелетие до н. э. в заревах войн, и эти войны охватывают обе части человечества — земледельческую, начавшую накопление материальных ресурсов для создания прочных границ государств, и скотоводческую, начавшую развешивать свое разветвленное и разумное хозяйство на больших пространствах, а не только на узких приречных, обильно удобренных илом полосках. Эта жизнь, эта борьба идет в Нижнем и Среднем Двуречье, на восточном побережье Средиземноморья, в долинах Нила, Иордана, Инда, Амударьи, в долинах небольших рек Западного Ирана и на территории современной Туркмении, в горах Копетдага. В I тысячелетии до н. э. мы видим, кроме этих стран, Элладу с множеством небольших городов и Рим, пока еще деревушку, обнесенную невысокой изгородью. И лишь с начала новой эры перед нами открывается огромная полоса развитых культур от Балкан и Малой Азии до Тихого океана. Накануне I тысячелетия н. э. эта полоса заселена, освоена. В городах толпы людей. Дороги заполнены купческими караванами, воинами. 9

Вот вьется лентой Великий шелковый путь, соединявший в течение двух тысячелетий народы Средиземноморья и Дальнего Востока. По нему в Европу с Востока привозили шелк в обмен на золото.

Колыбель производства и обработки шелка — Китай. Конфуций говорил, что в Китае его времени были большие шелко-

вые мастерские. Много столетий китайцы охраняли свой способ получения и обработки шелка как национальную тайну. За раскрытие ее иностранцам наказанием была смерть. Однако тайну производства шелка раскрыла одна из китайских принцесс. Выходя замуж за принца Сакского княжества в Хотане, она тайком вывезла шелковичного червя и семена тутового дерева (шелковицы), спрятав их в своем головном уборе.

Мировая торговля шелком возникла во II веке до н. э., после походов Александра Македонского, и развивалась на караванных путях из столиц Китая в Персию, где эллинизированные правители сразу стали посредниками в продаже его, а иранские города — транзитом. В I веке до н. э. приобщился к покупке шелка Рим. В I веке н. э. Шелковый путь уже был огромной торговой артерией и по нему перевозили предметы роскоши, которые желали иметь богатые горожане в позднем Ханьском Китае, эллинизированной Парфии, на восточном берегу Средиземноморья и в Риме.

Караванная дорога шла из Лояна или Чанъани, столиц Китая в разное время, на запад через предгорья Наньшаня, где впоследствии вырос грандиозный пещерный город Дуньхуан, через оазисы бассейна реки Тарим в Центральной Азии, через Памирскую горную страну Вахан в Бактрию, в Персию, и продолжалась по песчаным пустыням Ирана в Антиохию Сирийскую, Пальмиру или в приморские порты бывшей Финикии. Эта дорога была трудна и неудобна. Впоследствии Шелковый путь сместился в северные оазисы пустыни Такла-Макан. Разбогатели оазисы Турфана, Кучи, Кашгара и Ферганской долины. Дорога вела к реке Амударье, а далее караваны, минуя Копетдаг и обходя прикаспийские горы с юга, двигались на запад через Армению и Сирию.

Более удобным был следующий исторический маршрут — через Турфан и Семиречье, еще более северный. Этим путем пользовались в VI—VIII веках н. э., когда в Великой степи господствовал Тюркский каганат, взявший на себя охрану и транзит шелка, а сасанидская Персия боролась за монополию на провоз дефицитного товара сквозь свои таможи. А еще позже, после покорения арабами Средней Азии, Великий шелковый путь стал проходить уже через низовья Волги. Вот тогда выросли и несметно разбогатели в долине реки Зерафшан — Самарканд, в низовьях Амударьи, в Хорезме, — Гургандж, а в низовьях Волги — Итиль. На юге Франции и в Италии появились в VIII—IX веках контрагенты торговли шелком, возник шелковый бизнес, давший толчок шелкопрядению Флоренции и Лиона.

Сегодня для нас важны косвенные свидетельства былой торговли. На месте бывших прославленных столиц прошлого — ныне развалинах, в некрополях, на стоянках, в горных проходах находят свидетельства той шелковой торговли —

произведения искусства, ставшие в наших музеях ценными экспонатами, рассказывающими о связях культур Востока и Запада. На рельефе в усыпальнице Таки-Бостон в Иране шахиншах Хосров II облачен в роскошную одежду, шитую, как считают специалисты, из драгоценной шелковой ткани, на которой изображено фантастическое чудовище Сэнмурв, т. е. собака-птица иранских мифов. В Самарканде, столице Согда, на повороте Шелкового пути, фреска во дворце Афрасиаба рисует процессию знатных людей, так называемую «процессию посольства». И здесь один из вельмож одет в красивый, явно шелковый халат, в ткань которого «запрятан» тот же настороженно смотрящий Сэнмурв. А в Ленинградском Эрмитаже находится уже не изображение, а реальный предмет: шелковый кафтан, найденный в XX веке на месте аланского поселения VIII—IX веков на притоке реки Кубань.

Шелковый путь связал разные концы огромной территории не только торговлей шелком. По этому пути шел обмен посольствами, по нему передвигались путешественники и паломники. Путешествие Марко Поло — во многом повторение в XIII веке этого пути.

Особенно возросла роль Шелкового пути в эпоху Кушанского царства в I—II веках н. э. Кушанские власти заботились о благоустройстве дороги, и по ней нескончаемым потоком шли торговые караваны и ремесленники-одиночки в ту и другую сторону. Именно благодаря кушанам римские монеты попали в Индию, где они имели хождение наряду с местными, а индийская резная кость оказалась в Италии. Монеты правителя Кушании Канишки находят в Скандинавии и во Франции. В древнем кушанском городе Канисе, в 80 км от Кабула, французские археологи нашли китайские лаковые изделия и стекло, греческие сосуды с изображением одного из чудес света — Фаросского маяка и многочисленные бронзовые изделия — посвященные предметы культов эллинистического времени. На Шелковом пути в развалинах старых городов находят египетские стеклянные бусы, в Леванте и Египте — памирские драгоценные камни — лазурит и бирюзу.

Шелк шел в обмен на золото, и не случайно, что правители Кушании ввели у себя золотые монеты, подобные римским. На одной стороне этих монет встречалось изображение божества Рома, или Рима, соединявшего в себе Марса и Юпитера.

Великий шелковый путь, проходя по территории, заселенной разными народами, соединял разные культуры. Передвигаясь по этой дороге, вступали во взаимодействие народы молодые, недавно поднявшиеся из небытия, и те, кто уже находился на излете своей судьбы. Культуры были полны отголосков происходивших событий, отражали повороты судеб людских коллективов.

Знакомясь с историей искусств, мы убеждаемся в прихотливости линии развития искусства разных народов. Оно не развивается всегда и везде от одних очагов, более старых, к другим, проявляющим себя поначалу ученически. Не всегда и не во всем Эллада светила светом творческого огня, и она перенимала навыки культуры у своих соседей.

Любая традиция культуры — это не застывший факт, а развивающийся процесс. Известно, что любой процесс проходит инкубационную фазу, когда он для наблюдателя невидим и неосязаем. Затем накопленные возможности переходят в энергию развития, этот момент фиксируется, но, как правило, некоторое время спустя, однако он часто описывается и датируется с достаточной степенью точности. И главное надо помнить, что процесс развития жизни народа, его культуры нельзя связывать с деятельностью только одного человека, как бы талантлив он ни был. Неравномерность, скачкообразность исторического развития и развития искусства в ту или иную эпоху прослеживается на больших пространствах и охватывает многие народы. Рассмотрим события, которые произошли в VI—V веках до н. э. в субтропической зоне евразийского континента. Та эпоха в ряде стран, изолированных друг от друга, характеризуется подъемом во всех областях интеллектуальной жизни. В Элладе появилась философия. Фалес Милетский провозгласил основой жизни воду и заявил, что «все полно демонами», т. е. что мир — совокупность живых существ, а не косной материи, в которую лишь кое-где вкраплена жизнь. Гераклит Эфесский объявил основой мира вечно меняющуюся огненную стихию, что напоминало откровения иранских стихийных материалистов.

В Иране творческая мысль обратилась к проблемам религии и был провозглашен принцип двойственного, несущего в себе антагонистическое противоречие начала мира: светлый Ормузд (Ахурамазда) против темного и злого Аримана\*. Одновременно было запрещено поклонение древним богам дэвам, которых объявили вне закона.

В Китае, раздробленном на множество отдельных княжеств, ведших друг против друга истребительные войны, появился мудрец Конфуций, моралист и писатель, неудачливый советник невежественных государей. Тяжела была его жизнь, но оставленное им наследство во многом определило дальнейшее развитие китайской мысли и культуры.

12

Ломку привычных архаических воззрений переживала Северная Индия. В VI веке до н. э. была не только реформирована старая религия, принесенная воинственными ариями, но возникли две новые философские концепции: джайнизм — ре-

---

\* См. гл. «Чаша Джамшида».

лигия без бога и буддизм\*. И пожалуй, именно в Индии этот внезапный подъем творческой мысли был особенно мощным. В последующие столетия мировоззрение индийцев охватило не только полуостров Декан, населенный древними дравидами, и не только Цейлон, населенный тихими и скромными сингалами, но Индокитай, Яву, Суматру, Среднюю Азию — до степей Казахстана, и дошло до Китая и Японии.

Такие периоды расцвета творческой мысли, расцвета культуры, искусства тянутся иногда двести, иногда триста лет, больше — редкость, исключения. Фазы цветения — это в общем фазы растрачивания накопленных народом умений, сил на создание неповторимых традиций, в русле которых затем этот народ продолжает свое дальнейшее развитие. Выпешка, а затем наступает период повторов, перерывов в традиции — как между Грецией и Византией, между Персией доарабской и послерабской, между Китаем эпохи Тан и последующими эпохами. Забвение одних видов искусства и проявление способности воспринимать новые, открытие новых видов, осваивание новых технических приемов, подобно тому как «на наших глазах», на памяти людей старшего поколения, родилось искусство кино, а на памяти более молодых — телевидение.

Меняется все: жизнь людей, природа, которую человек приспособливает к себе, а она меняет его трудовые навыки. Не меняется лишь общая линия времени, его постоянное движение вперед: на смену одним народам древности приходили другие, некоторых из них мы и знаем-то всего по именам, оставленным на летописных страницах соседних народов.

Люди, жившие на пересечениях дорог Старого Света, в границах своих миров, различались не только по языку, на котором говорили, но и обычаями, бытом, а также отношением к природе и истории, к жизни и смерти, к добру и злу. Эти люди создавали разное искусство. В одних случаях оно было похоже у соседних народов, мало отличалось одно от другого. В других — история, религия резко разделяли соседей в области искусства. А бывало, что один народ различиями искусства или религии был расколот на две неравные части. В разные эпохи менялись границы культурных миров, менялась, и очень сильно, природа, среди которой жил тот или иной народ. Но степняки жили только в степи и степью, и ее духом пропитано их искусство. А жители лесов не могли воспользоваться дарами моря и гор, потому что на переработку своего отношения к природе они потратили бы сотни лет и десятки поколений. А за это время цивилизация окружающих народов, оставшихся в своем ландшафте, успела бы поглотить их.

В XX веке ученые пришли к выводу, что каждый древний

---

\* См. гл. «Всё есть ты».



народ жил своим ландшафтом и, меняя его, народ менял себя.

В истории, в истории культуры в прошлом веке принято было считать, что Запад — это всегда носитель прогресса, а Восток — застойный и медлительный, полный затаенного коварства и зависти к машинной цивилизации XIX века; принято было разделять «лес» и «степь» или «оазис», орошаемый искусственными сооружениями, и «степь»; делить мир на добрых земледельцев и злых кочевников.

Действительно, такого рода деление всегда упрощает задачу. Но далеко не всегда ведет к правильному решению. По сути дела, это было неосознанное применение первобытного этнического принципа «мы» и «они». Однако такое деление, хорошее в древнее время племенных объединений, совершенно не устраивает современную науку.

Сегодня мы знаем о разновременном существовании не Востока *вообще*, а многих «востоков» — нескольких волнующих своей непохожестью, своей даже определенной законченностью и закрытостью миров. И только в этом — не унифицирующем, а, наоборот, широком смысле мы воспринимаем понятие «Восток» — Восток древности и нового времени.

В настоящей книге читатель не найдет материала об искусстве Ближнего Востока и Малой Азии. Искусство Передней Азии известно более, чем остальной Азии: Финикия, Сирия, Малая Азия и Закавказье широко представлены в музеях, об особенностях развития искусства в этом регионе написано много книг и статей.

В последние же два-три десятилетия получили развитие археологические исследования культур степных районов Казахстана, Прикаспия, Средней Азии, Афганистана, Ирана, Индии, Китая. Раскопаны города, обнаружены десятки храмовых и мемориальных архитектурных комплексов, что в корне меняет представление о материальной культуре и искусстве народов Центральной Азии.

14 Благодаря находкам советских, французских, немецких, иранских, английских, итальянских археологов на просторах ираноязычного мира воссоздана картина зарождения искусства одновременно на площадках земледельческих оазисов-городов и вокруг архитектурно-исторических столиц кочевников. Наряду с Ближним Востоком и Китаем определяется третий важнейший центр сложения архитектуры и изобразительного искусства — районы, прилегающие к горным цепям Памира, Копетдага, Алтая, Каракорума, Гиндукуша. Здесь, в Центральной Азии, и определился комплекс открытий в культуре, которые в дальнейшем были «разобраны» ираноязычными и тюрко-монгольскими кочевниками и земледельцами. В этот комплекс входит умение создавать централизованную государственность, строить города-столицы, дороги и храмы, совершенствовать институты права и религии и, есте-

ственно, использовать результаты открытий, которые совершаются на ниве искусства.

Указанные три центра Азии были в течение нескольких тысячелетий ареалами\* человеческой деятельности, где осуществлялось быстрое и непрерывное прогрессивное развитие. Могут возникнуть вопросы: во-первых, как и почему Азия со временем стала отставать в развитии от Европы и, во-вторых, каким образом именно в Азии при наличии трех центров развития часть народов стала кочевниками со своей особой кочевнической культурой? Вопросы эти часто возникают в сознании читателей и зрителей и имеют непосредственное отношение к происхождению искусства у народов Востока, так как именно при рассматривании в музеях предметов искусства рождается предубеждение против одних его форм, непонимание их и восхищение другими в ущерб первым. Попробуем ответить на эти вопросы.

Развитие первобытного земледелия, такого, как в Египте и Междуречье, ускорило развитие этих регионов, но земледелие в других местах Азии быстро привело при увеличении населения к экологическому кризису. Низкий уровень техники при невозможности восстановления ресурсов, связанных с разливом рек, сделал земледелие в таких местах, как Южная Сибирь, Причерноморье и другие, непродуктивным. Дерн вокруг поселений был вытоптан, деревья и кустарник пошли на топливо, пастбища вокруг колодцев вытоптаны скотом. Начался процесс выветривания легких степных почв, и появились современные каменистые и песчаные пустыни, сократились площади, пригодные для земледелия и выпаса. Таким образом, условия жизни племен ухудшились, что вызвало культурный спад, а спад культуры повлек за собой культурную изоляцию отдельных племен, разобщенных большими пространствами вновь образованных пустынь.

Из создавшегося тяжелого положения население Евразии выходило двумя путями. В Средней Азии на реках Мургаб, Теджен, Амударья, в бассейне Тарима к востоку от Тянь-Шаня, в Минусинской котловине и в Туве, как в Египте и Месопотамии, были созданы ирригационные системы, способствовавшие интенсификации полевых работ. В районах же недостаточного увлажнения степей люди стали перегонять скот со стравленных и развееванных участков на новые, с богатым травяным покровом. Так родилось кочевое скотоводство. Расширение пастбищ, дальнейшее развитие кочевого скотоводства привело к появлению кочевых держав. Возникло новое направление в развитии человечества. Искусство, сложившееся у ко-

---

\* Ареал — область распространения на земной поверхности какого-либо явления.

чевников, облагородило их быт, а сюжеты и темы их искусства определенным образом влияли и на искусство земледельцев, оставшихся у рек. Горизонт культуры тех и других выиграл, поскольку сочетание различных условий всегда выигршно для культуры.

Так возникли и расцвели две ветви человеческой истории — две ветви искусства, которые столько раз переплетались между собой. Далее в этой книге рассказывается об искусстве отдельных народов Азии начиная с II тысячелетия до н. э. и до XVIII—XIX веков н. э. Уже в далекие века до новой эры были созданы прекрасные произведения архитектуры, живописи, декоративного искусства. Однако большинство произведений искусства в наших музеях датируется гораздо более поздними временами — первыми веками I тысячелетия н. э. Объясняется это просто: этих вещей, как более близких к нам по времени, больше сохранилось. Первые века новой эры оказались для многих стран лучшими страницами истории культуры. Для многих, но не для всех. Весьма обогатили мировую культуру страны, расположенные на территории Малой Азии, Переднего Востока. Но и в других регионах люди жили и создавали произведения искусства.

Остановимся на Тибете. О нем мало что известно, и его искусство не будет подробно рассмотрено в этой книге. А между тем Тибет, принявший из Индии буддизм, на несколько столетий стал вторым Римом для народов Центральной Азии. Расскажем о сложении здесь живописного канона. Тибет — разительный пример рождения живописи в условиях неживописных традиций. И тем не менее здесь были созданы многочисленные полотна — иконы буддийского культа, оказавшие воздействие на искусство окружающих народов. В музее искусства народов Востока в Москве хранятся произведения тибетской живописи на шелке и дереве.

Ни одна из религиозных систем в мире не имеет столь развитой иконографии, как буддизм. Количество и разнообразие изображений, подлежащих почитанию в буддизме Индии, Тибета, Монголии, Китая, кажется, на первый взгляд, беспредельным, но при пристальном изучении обнаруживается, что разнообразие заключено в строгую систему, а трактовка сюжетов подчинена не менее строгому канону.

16 Использование живописи для целей агитации — факт, имеющий весьма широкое распространение, и нет ничего удивительного, что мы обнаруживаем его в Тибете. При создании образа божества нужно было руководствоваться канонам, который соблюдался неукоснительно: ведь художник мог принадлежать к секте, или быть вольнодумцем, или тайно исповедовать религию, с которой Тибет боролся, а следовательно, он мог нарисовать икону так, что она дала бы обратный результат. При большой неграмотности населения средства инфор-

мации, заложенные в живописи, оказывают неизмеримо большее воздействие на людей.

Согласно канону необходимо, чтобы художник был хорошим человеком, не склонным к гневу, сохраняющим свои чувства, верующим и благодетельным, не скупым и не завистливым. Рисовать он должен был тайно. При его работе мог присутствовать заклинитель, но посторонний человек его видеть не должен был. В присутствии иностранца икону показывать не разрешалось.

Фигура божества должна иметь 16 ног, 34 руки, 9 голов, она обнажена, цвета черного, ноги в движении. Первая голова — бычья, рядом с рогами три лица: одно — синее, другое — серое, третье — черное. Лицо его должно быть ужасным, красного цвета, а над ним — несколько рассерженное желтое лицо владыки знания. Таким образом в лице передавался постепенный переход настроений персонажа: сначала он недоволен, затем разгневан, затем губителен, причем ему придана бычья морда, ибо бык в гневе — самое страшное животное, известное в Тибете.

Правые руки фигуры держат нож, пест, кинжал в форме молнии, топор, морскую раковину, палицу, каменный молот, меч, барабан и другие предметы, а левые руки держат череп, голову, щит, саван и прочее. Под ногами справа: человек, бык, слон, но на картинах, вопреки канону, изображен зачастую не слон, а як, а также осел, верблюд, собака, овца и лиса. Это набор жертвенных животных. Под левыми ногами: коршун, сова, ворон, попугай, павлин, нырок и лебедь. Внизу картины полагалось писать кладбище.

Разумеется, это приблизительная схема изображения, которой должен был проникнуться художник. Строгий канон как будто не оставляет места для вариаций и свободного творчества. Однако это не так. В углах иконы прорисовываются различные божества сообразно выбору живописца. На главном божестве надето ожерелье из человеческих голов, выражение лиц которых зависит также от вкуса и настроения мастера. Художник, приблизительно соблюдая ритуальную раскраску, остается хозяином колорита и т. д. Но главное: икон, точно соответствующих описанию, нет. Все дело в нюансах.

В разных иконах появляется изображение женской волшебной силы — шакти. Порядок предметов-атрибутов существа варьируется. Вместо кладбища внизу иконы помещаются изображения других существ буддийского пантеона. Так, на иконе, находящейся в Государственном музее этнографии, изображен нага — змей, дракон, обвинившийся вокруг тела героя, — воинственный персонаж канона. Сбоку изображен царь нагов — Нанда, а коршун похож на птицу Гаруду — популярный индийский образ, но в данном случае главный противник змей. Не будем останавливаться на догматической сто-

роне вероучения тибетцев, заключенной в данной картине. Нам важно было подчеркнуть, что создание произведения искусства на самом деле было агитационным действием. Буддийская икона есть, по сути дела, запись мысли, т. е. род письма, приспособленного для целей поучения. Тибетский мастер не не умел рисовать, как европейский, а *не стремился* к тому, чтобы фиксировать реальный мир, который в соответствии с главным тезисом буддизма не существует.

Но для того чтобы воздействовать на зрителя и писать картины, доступные непосвященному человеку, создатели буддийского иконописного канона должны были заимствовать материал из того самого мира, истинность которого они отрицали. Чтобы показать силу божества, отшельников и других персонажей, они рисовали много рук и ног, но вместе с тем снабжали их мускулатурой, которую видели у обычных людей. Чтобы показать победоносность божества, они надевали на него ожерелье из черепов и человеческих голов — для этого им необходимо было изучать анатомию, физиогномику. Змей, обвивающий шею божества, изображался очень похожим, иначе его просто не узнать. Короче говоря, действительность мира Срединной Азии «вползла» на полотна буддийских икон и, застряв на них, дожила до наших дней. Следовательно, перед нами не просто фантазии художника, а пример изобразительного искусства, черпающего свой строй в действительности.

На одном примере из истории восточной живописи мы показали сложность сложения искусства стран Востока, которые за тысячелетия своей истории несколько раз меняли художественные и идеологические каноны. Но мы ведь должны знать историю, чтобы понимать смысл произведений искусства. Буддийская живопись приобрела небывалые возможности, а тибетская иконография стала средством пропаганды буддизма и приняла те особые формы, которые поражают нас, зрителей, но вполне закономерны при условии понимания образа жизни людей в ту эпоху, когда она создавалась.

Нам важен был этот пример с Тибетом, так как он дает наглядное представление о том, что происходит с народом и землей, дотоле не открытой искусству. Такие процессы характерны для всех народов Азии, и в таком видении материала — принципиальный историзм авторов книги. Они стремились увидеть, помимо красивых предметов, произведений искусства, 18 действительность, в которой черпали вдохновение художники разнообразнейших школ и направлений народов Востока.

В заключение позволим себе привлечь образ, заимствованный из геологии. Когда раскаленная магма вырывается из жерла вулкана, кипит и разливается вокруг, все минералы в ней перемешаны. Начинается остывание, и тогда появляются среди еще горячей массы кристаллы разных форм. Застывая, они

стремятся принять форму, свойственную каждому из них. Они блестят в стекловидном застывшем базальте как драгоценные камни, и по ним геолог судит о химическом составе недоступных ему недр Земли.

Произведения искусства — кристаллы, остывающие после их взрывного возникновения в определенной этнической среде, после всех перемен и злоключений судьбы. По этим кристаллам — произведениям искусства легко судить об эпохе, их создавшей. Своей красотой они способны загипнотизировать зрителя и сообщить ему о том, что некогда это все было живое.

Хронос, неумолимый бог времени греческой мифологии, пожирает все материальное. Истлевают полотна и пергаменты, ветшают здания, крошится камень, гниет дерево, в декоративных произведениях окисляются металлы. Но формы, воспроизводимые из поколения в поколение, при наличии живой традиции противостоят Времени, Хроносу, и заполняют Пространство. В этом — победа Искусства над Временем.

## ЧАША ДЖАМШИДА

К западу от величайших горных цепей Гиндукуша, Памира, по долинам рек Амударьи, Мургаба и Гильменда, на плато Центрального Ирана и в долинах Копетдага, Кухруда, Загроса раскинулся бурлящий, воинственный и в то же время сдержанно-молчаливый и горделивый ираноязычный мир, мир древнеиранского культурного единства. Воротами его на западе были Тигр и текущий рядом Евфрат. В местах сближения их течений воздвигались огромные пышные города Передней Азии: Вавилон, Селевкия, Ктесифон, Багдад, описаниями которых полны письменные памятники древности и средневековья.

Этот мир, тянувшийся через Иранское нагорье до реки Инд и от Индийского океана до предгорий Урала, до Волги и Черноморских степей, не был однородным. Оазисы древней Персии были заселены оседлыми народами, а на необъятных степных просторах Туранской низменности — равниной части Средней Азии — кочевали скифы, сарматы, массагеты, саки. И все же этот мир представлял собой культурно-историческое единство, основанное на общности языков и происхождения населения от одних предков. Единство этого мира подтверждала общая мифология, наличие некоей мировоззренческой доминанты, определившей представления, жизнь и деятельность людей, их культуру и искусство.

Попробуем проникнуться миропониманием древних иранцев, увидеть Вселенную такой, какой она предстала перед их духовным взором. Нам, современным людям, сделать это не просто. Не просто понять их культ священного огня, их сложную космогонию — точка зрения древних иранцев далека от нашей. Но в их мифологии скрыт ключ к пониманию всего древнего иранского искусства. Миросознание иранцев «растворялось» в архитектуре, скульптуре, резьбе по камню, декоративном искусстве, в магии и священных действиях жрецов — поэтов и пророков.

Как же представить нам их картину мира — ту бесконечную борьбу света и тьмы, о которой пишет в стихотворении «Ормузд» И. А. Бунин:

20

Ни алтарей, ни истуканов,  
Ни темных капищ. Мир одет  
В покровы мрака и туманов:  
Боготворите только Свет.

Владыка света весь в едином —  
В борьбе со Тьмой. И потому  
Огни зажгите по вершинам:  
Возненавидьте только Тьму.

...Он в мире радость солнца славит,  
Он поклоняется Огню.

Как научиться читать таинственные знаки древней иранской культуры? «Практически начало истории той или иной людской совокупности, народности или семьи единоверцев определяется условной отправной точкой...» — так писал Томас Манн, начиная свое изложение мифа об Иосифе и его братьях — роман, который стал способом погружения писателя в «глубинный, бездонный колодец» ветхозаветных представлений жителей Передней Азии. Изберем и мы такую условную отправную точку погружения в мир иранской культуры — пусть станет ею известный всем иранским и среднеазиатским народам миф о волшебной чаше шаха Джемшида.

Персонаж мифологии шах Джемшид упоминался уже в очень давние времена — в период индоиранского единства языков. Само имя его звучало тогда как Йима. В фольклоре современных таджиков, ираноязычного народа Средней Азии, рассказы о Джемшиде живут и сегодня. Согласно преданиям шах Джемшид был сыном владыки солнечной сферы. Он стал первопредком человечества. Джемшид правил 700 лет — «золотой век», в течение которого царил бессмертие, не было старости, болезней, пороков: он открыл огонь, возжег первый священный светильник в Хорезме. «Благой и прекрасный пастырь», как написал о нем великий поэт Фирдоуси, научил людей строить жилища из глины, плавить металлы, делать ткани и посуду, приручать животных, заниматься искусством.

Но еще более знаменитой, чем сам шах Джемшид, была его чаша. Это была удивительная чаша: в ней отражалось все, что происходило в мире. В любой момент, глядя в свою чашу, шах Джемшид мог видеть все и знать обо всем. Фирдоуси подробно описывает процесс создания великолепной чаши:

Четыре угла не годились. И странным  
И неточным был мир на листе шестигранном.  
И для зеркала круглое было дано  
Очертанье. Таким и осталось оно.

(Перевод Ц. Б а н у - Л а х у т и)

Очертания чаши Джемшида соответствовали представлениям иранцев о строении Вселенной, иначе говоря, шах держал в своих руках осязаемую модель Вселенной, имеющую все особенности большого космоса. В символическом образе чаши сказалась способность видеть макрокосм в микрокосме, верить в 21 связь всего сущего в природе, обретающего свое совершенство в реальном предмете, — одно из удивительных свойств мышления древних иранцев.

Очевидно, что чаша Джемшида, воплотившая столь высокую идею, стала излюбленной темой иранского искусства. Она тщательно описана десятками поэтов, изображена тысячами худож-



ников и скульпторов в каменных нишах и на царских печатях. Царские обиходные чаши и чаши ритуального назначения — золотые, серебрянные, бронзовые и каменные, а также блюда, ритоны (сосуды длинной рогообразной формы, часто завершались скульптурой и украшались рельефами), светильники в форме чаши, бронзовые котлы (священные чаши) во множестве были найдены на земле Ирана. И не только Ирана. Еще в XVIII веке в районе Астрахани была найдена удивительной красоты золотая чаша с ручками — фигурками ощерившихся пантер. Она находится в Ленинградском Эрмитаже. Самым неожиданным явилось то, что с точно такими же чашами в руках изображены вереницы царей на каменных рельефах приемного зала во дворце Персеполя, гигантской столицы древней Персии IV века до н. э.

Итак, мироздание представлялось иранцам в виде сферы, чаши, в которой три сущности: небо, земля и подземное царство темных сил. Небо — это одновременно солнце, луна, звезды. За солнцем, самым отдаленным миром, лежит рай, обитель Ахурамазды — иранского Зевса — благого бога света, истины и добра. Земля — обитель добра и зла, постоянно смешивающихся в непрестанной борьбе. В нижнем царстве находятся духи клеветы, зависти, жадности, похоти и стихийных бедствий. Подземный мир порождает чудовищ, химер, например Сэнмурва, сочетавшего в своем облике собаку, птицу, змею. На основе такого мировосприятия развилась богатейшая иобразительная мифология иранцев: хищные грифоны, яростные быки — символы плодородия, пантеры и козлы, крылатые полужвери-полулюди, джинны.

Например, в Амударьинском кладе, найденном в Таджикистане более ста лет назад и показанном в Музее изобразительных искусств им А. С. Пушкина в 1980 г. (постоянно хранится в Британском музее), золотые браслеты с грифонами\*, гривны\*\* с головами орлов; перстни с оленями и грифонами; ручки кувшинов в виде изогнувшегося в прыжке горного козла. А в коллекции Эрмитажа золотая фигурка лани, золотая фигурка орла, топчущего змею, с инкрустацией из драгоценных камней: смальта\*\*\* имитирует оперение орла; серебрянный ритон — сосуд, в основании которого голова архара, великолепна здесь техника насечки на металле; золотая двойная чаша — вставленные одна в другую богато орнаментированные две чаши, найденные в скифском захоронении (Келермесский курган), украшенный по внешней сфере птицами, пальметтой — знаком солнца.

---

\* Грифон — в древневосточной мифологии фантастическое животное с туловищем льва, орлиными крыльями и головой орла или льва.

\*\* Гривна — металлический обруч, шейное украшение.

\*\*\* Смальта — цветное непрозрачное стекло в виде кубиков или пластинок, применяемое для изготовления мозаик.

Все это не просто красивые предметы, за каждым из них часть, а иногда и полный комплекс мифологических представлений древнеиранских народов, для которых предметный и духовный миры были слиты воедино.

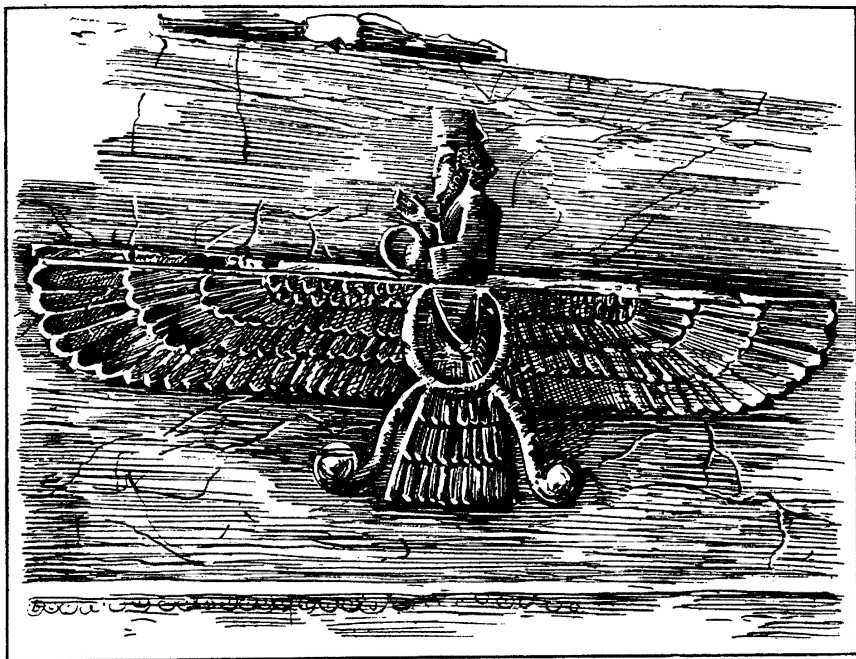
С чашей, подобием неба, связаны и два таких символа неба, как солнце и луна, — олицетворение небесной духовной, божественной силы и земной царской власти, широко распространенное в иранском искусстве. С луной по одну сторону и солнцем по другую изображались в живописи VI—VIII веков четырехрукие богини Согда и Хорезма. А в III—VI веках изображения луны и солнца украшали головные уборы — царские тиары — Сасанидских правителей Ирана, ведших свою родословную от легендарного шаха Джамшида. С чашей в руках, обращенным к небу — чаше Вселенной — запечатлен художником и сам шах Джамшид в росписи айвана\* дворца царя Гуштаспа. Причем через века прошла и цветовая символика: желтый — царский цвет, красный — цвет чаши и голубой — цвет неба и Луны. Идея извечной борьбы добра и зла, света и тьмы составила основу миропонимания древних иранцев и определила развитие их искусства.

Жители иранского мира были маздеистами, верующими в бога Ахурамазду. Религию маздеизма усовершенствовал около VI века до н. э. пророк, поэт Зороастр, почему религиозные верования называются зороастризм. Немногочисленные зороастрийцы по-прежнему живут в современных Иране и Индии. По их представлениям, в основе человеческой жизни и мироздания: неба, земли и стихий — лежит не прекращающаяся ни на минуту борьба между Ахурамаздой, солнечным богом правды и добра, и злым демоном тьмы, разрушителем жизни — Ариманом. Верховный бог Ахурамазда, по-гречески Ормузд, в «Авесте», книге древних иранских священных текстов, назывался господином премудрым, творцом разума и совести, отцом священного огня Атара. Противоположным Ахурамазде и Атару началом смерти, лжи, зла и мрака ежечасно выступал Ариман, по-ирански Анхраманью.

Полемика борьбы между ними стал человек, который и создан был для того, чтобы с помощью огня Атара быть способным в любой момент вступить за светлые силы. Почитая огонь в его божественной сущности, люди тем самым подтверждали, что они помнят о добром и священном начале мироздания, за почитание огня иранцев в остальном мире называли огнепоклонниками. Огонь был посредником между человеком и ведущими силами неба. Огню человек доверял тайны, ожидал от него спасения в будущем. Неугасимый огонь олицетворял в его

---

\* Айван — торжественный входной колонный портик здания, а также парадная часть дворца с самостоятельной кровлей, открытая со стороны внутреннего двора.



*Символическое изображение бога Ахурамазды. Рельеф на стене дворца. Персеполь. VI в. до н. э.*

глазах воскрешение, возвращение к свету, путь к вечному неугасимому небесному огню — солнцу. Огню приносили жертвы на простых алтарях, под открытым небом, на вершинах гор, где, по мнению древних иранцев, сидели духи. В музеях хранятся алтари на четырех ножках с фигурами бронзовых львов, разинувших огнедышащие пасти. Огонь пылал в трех главных святилищах на горах над перекрестками великих иранских дорог: в святилище Атар-Фарнбаг в провинции Парса, в Атар-Гушнасп, недалеко от Двуречья, и в святилище бога Митры, любимца Ахурамазды, в самом центре иранского мира — в Парфии. Предметы огнепоклонничества составляют огромный пласт художественно ценных произведений искусства.

24 Култ огня существовал также в каждом доме. Огонь следовало любить, поддерживать постоянно, и потому уход за ним, как и почитание душ предков, был составной частью земной жизни древнего иранца. Ритуальное почитание огня совершалось в обязательной, отработанной столетиями форме, что повлекло за собой изготовление многочисленных предметов, ставших произведениями декоративно-прикладного искусства.

Дух борьбы противоположностей, идея вечного космического соперничества за души людей способствовали созданию философии стойкости человека и своеобразной этики. И эта философия оказалась во всей долгой истории ираноязычного искусства тем стержнем, значимым и для заказчиков и для исполнителей, благодаря которому оно не было никогда искусством для искусства, забавой, развлечением либо просто украшением быта.

Наравне с греками, на философию и культуру которых идея борьбы света и тьмы оказала большое влияние, иранцы считали человека мерилом всех богатств мира и источником всех земных свершений. Возникло этическое требование к человеку верить в изначально справедливое, правильное устройство мира, в котором нельзя лгать и стоять в стороне от борьбы Ормузда и Аримана. Этика возлагала на человека ответственность за временное поражение, за времена несправедливости, призывая тем самым к активности. И хотя в отличие от эллинского искусства в иранском было намного меньше скульптурных изображений богов, портретов героев в их человеческом облике, заинтересованность в человеке, в его духовном горении и правдивости просматривается в искусстве древнеиранского мира не менее ярко. Например, греки не стремились изображать титанические усилия человека победить тьму, демонов, чудовищ. Каменные рельефы с человеческими фигурами, напряженными, гневными, оскорбленными, побеждающими врагов, скульптуры, вырубленные в монолитных каменных блоках дворцов, бесчисленные сцены борьбы героя с демонами лжи и предательства в живописи — открытие иранского искусства. Известна, например, скульптурная композиция сражение царя персов с чудовищем с львиной головой — в Персеполе. Известна и колоссальная объемная «круглая» статуя царя Дария, высеченная из темного песчаника, материала, из которого делались статуи египетских фараонов (найдена в Иране в 70-х гг.).

Идею космоса, Вселенной выражал в иранском искусстве еще один «огненный» символ — небесная колесница, запряженная четверкой лошадей, воплощавшей четыре стихии: огонь, воду, ветер, землю. Точнее, эта космическая колесница олицетворяла собой идею связи Вселенной и человека. Позднее эта связь нашла свое воплощение в образе всадника, верхового конника, скачущего на лошади, догоняющего врага.

Колесница не была только символом, она соотносилась в сознании людей с реальными колесницами, которые использовались иранцами в их походах. Таковой колесницей, моделью космической, была небольшая, величиной с ладонь золотая повозка, найденная в Амударьинском кладе.

Не сразу постигается глубокий смысл композиции: кони, возникший, стоящий с вожжами в руках, седок, олицетворяющий огонь величия — Фарн. Но стоит немного сосредоточить-

ся — и вот перед глазами уже несется огненная колесница, летят кони, быстрые, как само время. Мир качается перед глазами изумленного возничего. Он не знает, как справиться со стихиями, разошедшимися в беге времени. Кони грызут удила, кони дерутся. Гаснет солнце. Наступает ночь. Один из коней (этот конь — огонь Атар) пожирает остальных. Мир гибнет в погребальном прощании, сгорает дотла, чтобы возродиться утром в изначальном своем величии, в нимбе огня Фарна, окружающем добрые дела.

Жителем древнего Ирана этот образ прочитывался сразу во всех своих образно-понятийных связях. Так что колесница не один из сюжетов искусства, но центральный мотив в мировоззрении человека этой части Востока.

Иранцы научились делать колесницы очень давно — во II тысячелетии до н. э. Они, образно говоря, выехали на мировую арену на колесницах. Родилось сословие колесничих — каста воинов, из которых потом выбирались цари. Изображения колесниц были выбиты на скалах в горных проходах Средней Азии на пути в Индию и в сторону Месопотамии. На быстрокрылых колесницах мчатся солнечные боги Ирана — Ахурамазда, Митра, женское божество Анахита, герои иранского эпоса, солнечные боги греков Аполлон и Гелиос. Не отстают от них боги войны и небесного грома всего индоевропейского мира.

В земной жизни на колеснице, запряженной 8 золотисторыжими конями, совершал свой парадный выезд царь в древнейшей столице Ирана — Персеполе. Впереди колесницы обыкновенно вели роскошно убранных, священных в Иране животных — коней; эти золотисто-розовые «нисейские» кони были прародителями нынешних ахалтекинских коней Туркмении. В погребения скифов, ветви ираноязычного мира, сохранившей черты архаики в культуре, вместе с царем укладывалась и парадная повозка или ее изображение. В 1971 г. археологи в районе Днепропетровска в «Толстой могиле» раскопали склеп, в котором находились останки тех, кто сопровождал царя при жизни, — возничего, стрелка-воина, оба в золотых украшениях, и обломки повозки.

Изображения колесниц были и на персидских царских печатях, целая серия которых из халцедона, сердолика хранится в Эрмитаже. Над колесничим-воином помещен диск Ахурамазды, благословляющего царя.

26 Человека с космосом, в представлении древних иранцев, связывал и конь, с определенного исторического момента заменивший колесницу. Конь, друг кочевников-иранцев, постепенно приобрел значение божественного образа. Уже в V веке до н. э. конь становится воплощением Ахурамазды, небесным дарителем физической силы, воплощением возрождения души человека после смерти. Жители иранских земель верили, что в

коней, которые мирно пасутся на лугах окружающего их мира, уходят души царей и героев. Образ коня — это очень важный символ древнеиранского искусства. Он соединялся с образом царя, бога-вседержителя. В сознании людей царь и конь соединялись воедино, поэтому сегодня археологи находят в захоронениях вождей племен и царей Ирана каменные и золотые скипетры — символы царской власти — с головой коня. Образ коня в искусстве превратился в один из самых популярных и возвышенных мотивов, с которым связаны чувства преданности, добра, любви.

Красивы печати иранцев, на которых изображены разные типы коней. В зависимости от их позы и «настроения» мы можем угадывать символическое назначение изображения. Керамическая печать позволяет нам увидеть коня под красивой попоной, над которым светит крылатый Ахурмазда, конь полон достоинств — знак царской принадлежности печати. Золотая фигурка коня из Амударьинского клада, напротив, изображает тяжело насупившегося коня, с султаном на голове, с кольцом на спине вместо седла. Этот конь «несет» душу воина, погибшего в битве. Интересно разглядывать фигурки коней. Они не просто изящны и мастерски сделаны, в них важен смысл деталей, признаки, отличающие каждое изображение; ведь каждый образ — своеобразный рассказ о важных событиях.

Крайне показательным предметом изобразительного искусства, свидетельствующим о ясности и оптимистичности мировоззрения иранцев, является золотой диск с изображением всадника. Сама форма вещи олицетворяет солнце. Солнечный диск, как и колесница, и царская печать с изображением вручения царю орудий власти, олицетворял духовные силы. На этом золотом диске нам интересен всадник — это образ бактрийца, жителя Средней Азии. На ногах у него высокие сапоги, он в брюках в отличие от принятой в западной части Ирана одежды — персидской «юбки» и камзола; на всаднике знакомый



*Голова коня. Фрагмент  
монументальной скульптуры  
Ирана. II—III вв.*



*Каменный рельеф в мемориальном комплексе Так-и-Бостан. IV в.  
Сцена передачи символов власти царю Ирана Ахурамаздой и богом Солнца  
Митрой.*

нам костюм: куртка, нерасчлененная с головным убором — башлыком, какие носят жители Кавказа.

28 Еще одной линией связи между космосом и человеком выступала в соответствии с мировоззрением древних иранцев архитектура погребальных сооружений. С нею следует познакомиться особо, поскольку в прямом смысле говорить тут о погребении нельзя: иранцы-земледельцы предавали покойных огню. Священная стихия Ахурамазды — земля — не могла быть осквернена мертвым телом.

Надо сказать, что иранцы, по своему мироощущению, не могли, как, например, древние египтяне, допустить превращения тела в мумию и не могли строить для мумии огромное посмертное жилище — пирамиду. Душа, как считали иранцы, должна была воссоединиться с бранным телом в одной из стихий — в мире воздуха. Символика индоевропейского мира, которой следовали иранцы, должна была предпочтительно для гробницы форму, уподобленную их вселенной. Собственно, в представлении о погребальном ритуале и ряде других торжественных обычаев и коренится фундаментальное отличие древней архитектуры иранского мира от соседних.

Отличие вело свое начало от глубоко укоренившейся в иранской космологии идеи сочетания квадрата и круга. Иранцы в I тысячелетии до н. э. знали, что земля представляет собой шар — две чаши, слитые в сферу. Собственно, Вселенная являлась повторением магической фигуры мандалы (мандала). Это слово точно означает «круг, вписываемый в квадрат», где круг — видимая линия чаши земли и чаши неба, а квадрат — четыре стороны света. В «Авесте» говорится, что Ахурамазда велел Джамшиду построить квадратный загон — вару, как жилье для людей и животных. А внутри вары по кругу развести пылающий огонь. (Интересно, что у Геродота Скифия четырехугольна.) Сам Ахурамазда создал страну Варну, имеющую четырехугольную форму с мандалой в центре, ставшую родиной Траэтоны, первого героя древнего мира, богатыря.

Таковыми же были в плане и сооружаемые гробницы — дома для будущей жизни. Таковыми же были храмы и дворцы и города-храмы I тысячелетия до н. э. И в эпоху династии Сасанидов создавались города, имевшие в плане круг, например город Гур (III—IV вв. н. э.) возле Фирузабада в горах провинции Парс. В названии и в содержании храмового комплекса содержится его магическая связь с солнцем.

Заметим также, что поздние мавзолеи мусульманского времени — знаменитый Гур-Эмир, мавзолей Шахи-Зинда в Самарканде или гробница Исмаила Самани в Бухаре архаически несут в себе печать «наследственности» давних традиций зодчества. А традиции последовали не нарушая представлений, сложившихся за тысячелетия, — иметь в плане круг — шар купола, вписанный в квадрат четырех стран света — четырех стен здания. Архитектурные формы оказались более живучими, чем верования.

Заглянем в волшебную чашу Джамшида. Вот наклоняется она, и мы видим, как вровень с круглым основанием возникает объятый пламенем дворец. Это в погребальном ритуальном пожаре сгорает верхний высокий этаж сточлиного города-храма Хорезма, город-замок мертвых — усыпальница Кой-Крылганкала. Громадным цилиндрическим массивом возвышается дворец над окружающими постройками, вознесен двумя этажами



над гигантским кольцом стен. Эти толстые наружные стены придают ему вид неприступной крепости. Он и был таковым, тщательно охраняемым, молчаливым — «зона мертвых».

В нижнем этаже здания дворца диаметром 42 м было два продолговатых зала, по обе стороны от них — шесть сводчатых залов, которые предназначались для вечного обитания душ после очищающего пожара. Внутренняя архитектура дворца крайне запутана, исследование планировки длится уже не одно десятилетие. В самом центре дворца находился темный без окон культовый зал, наглухо отгороженный от внешнего мира, тут и был сожжен мертвый хозяин дворца и Хорезма. Весь «цилиндр» дворца был погребальной камерой для сжигания. Потом этот мавзолей внутри дворца замуровали, сломали лестницы на второй этаж, а затем перепланировали и заново выстроили его. Так возникла эта гигантская гробница.

На Сырдарье сохранились многочисленные сакские и масагетские круглые, однотипные с хорезмийским, мавзолеи. Но они гораздо проще по архитектуре, хотя сохраняют ту же основу плана. Идея строить кирпичные мавзолеи жила долго. Например, еще в XII веке туркменский вождь сельджуков, «мусульманский воитель» султан Санджар строил мавзолей себе точно так же, будто он был истым зороастрийцем.

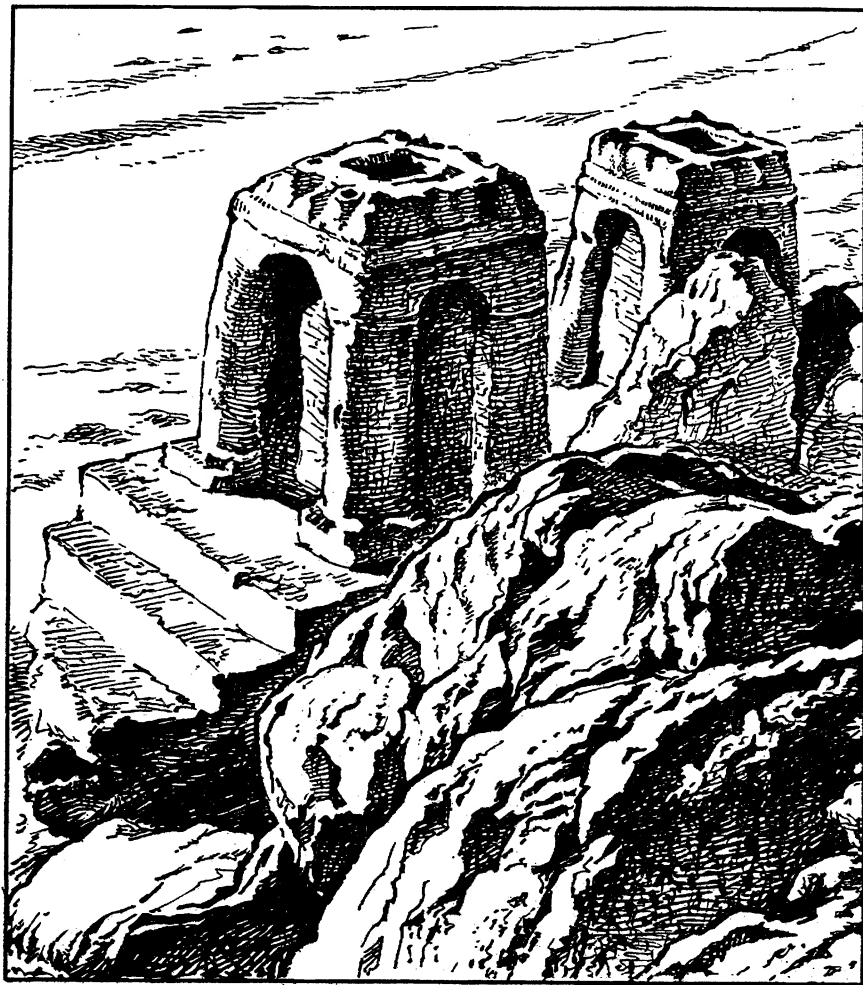
Интересна дальнейшая судьба дворца-усыпальницы Кой-Крылган-кала. В начале новой эры этот высоко вздымающийся дворец был обсерваторией, своего рода астрономическим центром Хорезма. Была найдена астролябия, угломерный инструмент для наблюдения за солнцем и луной.

Памятников, подобных мавзолею-усыпальнице, было много и находить их археологи будут еще долго. Такова Эрк-кала в старом Мерве. В центре мавзолея возвышалось здание «погребов мертвых», поставленное на высокую монументальную платформу из сырцового кирпича. В Калалы-гыр был раскопан сожженный дворец, имевший в плане квадрат. Вокруг него был круг, обсыпанный землей. И это здание предназначалось для мертвых.

Так было. Ритуальное сожжение гробниц-дворцов и заупокойных храмов, уподобляемых Вселенной, имитировало очищающий мировой пожар, который по верованиям всей индоевропейской культурной общности должен обновить мир. Атар, огонь, был условием достижения вечности, вечной праведности мира. О пожаре рассказывают и книги древних: «Авеста», «Риг-веда», «Махабхарата», «Рамаяна», «Эдда» — саги викингов, «Энеида» римского поэта Вергилия, «Илиада» Гомера\*.

---

\* Вслушаемся в смысл поэтической строки стихотворения В. Гюго: «О, как пугливо шумят те дубы, что срубают на погребальный костер Геркулесу (Гераклу)». Ведь это память о погребальном костре и о мифе, дошедших до XIX века.



*Чортаги — храмы огня в Иране. IV—V вв. Традиционная архитектура святилища.*

Однако с течением времени, под влиянием многих причин обряд захоронения у иранских народов стал изменяться. На земле Ирана возникли «башни молчания» — дахмы, в которых уже не сжигали мертвых, но хоронили их кости. Один из таких сохранившихся памятников находится в Азербайджане, в районе Конахкенд. Небольшое, квадратное в плане, сооружение, сложенное из грубых необработанных камней, высотой 8 м дает наглядное представление о рядовой погребальной архитектуре. Верх башни окаймлен метровой высоты парапетом. Время постройки — III—IV века н. э.

Башни, в которых постоянно горел огонь, стали храмами государственной религии, когда было канонизировано учение Зороастра — после III века н. э. В служении огню участвовали маги — жрецы с траурной лентой на плече, музыканты, поэты. На западе Ирана такие башни назывались «чортагами» — крестообразные храмы, лишённые света. В переводе «чортаг» — четыре арки, отсюда европейское слово «чертог». На востоке ираноязычного мира — в Хорезме, Согде, Маргиане, т. е. в теперешних Туркмении, Таджикистане, захоронение было развито в оссуариях. Кости или прах замуровывали в могильных керамических ящиках, или урнах, украшенных художественными рельефами, резьбой. Урны имитировали архитектурные сооружения: дом с башенкой или зубчатой стеной. Оссуарий, найденный в селении Бия-Найман (Узбекистан), даёт представление о реальной архитектуре того времени. На стенке его изображены колонны, увенчанные арками; фигуры людей отражают знакомые уже нам четыре стихии. Интересно, что современный узбекский живописец Ч. Ахмаров создаёт целую серию фресковых росписей, в которых есть сюжет согдийской свадьбы. В руках отца невесты — оссуарий.

Не все архитектурные сооружения, естественно, предназначались для сожжения. Другая линия развития архитектуры — дворцовые сооружения — сохранила связь с графическим символом Вселенной — мандалой. Иранские владыки сооружали дворцы, прекрасные, как «райские обитатели». И действительно, строение проектировалось, а затем строилось вокруг некоего центра и как бы служило напоминанием о рае; а благодаря планировке садов, дополнявших дворцы, служило и введением в рай. Архитектура садов и парков иранского Востока занимает значительное место в истории градостроительства.

Свой дворец в Сузах, одной из столиц Ирана, объединённого первой династией, Ахеменидской, царь Артаксеркс II, человек властолюбивый и покорный богам, называл раем. В надписи, датированной 350-ми годами до н. э. и опубликованной учеными в 1929 г., говорится: «Я — сын Дария-царя, Ахеменид... соорудил этот дворец как райскую обитель. Ахурамазда, Ананта и Митра меня да хранят от всякой скверны и то, что мною сделано».

32 История и герои Ирана в не меньшей степени, чем космологические идеи или мифологические представления, нашли отражение в иранском искусстве. Исторические и героические сюжеты органично вплетались в мифологические, дополняя ту картину мира, которую рисует «Авеста». История продиктовала иранскому искусству крайне жесткие рамки, регулируемые государством, использовавшим любую историческую ситуацию для усиления своего влияния. Поэтому нередко государственные установления в области искусства значительно «поправ-

ляли» картину Вселенной, которая отражалась в искусстве, и содействовали временами яркому расцвету, а временами глупокому упадку культуры.

В основе своей искусство иранского мира было каноническим, в нем мало резких смен направлений, течений, перемен взглядов на роль искусства в обществе. Еще недавно казалось, что история искусств ираноязычного мира монотонна и проигрывает в сравнении с искусством Китая или, скажем, Франции. Однако это не так.

Иранский мир был в историческом смысле мостом между культурами Запада и Востока. Он постоянно испытывал и западные и восточные влияния в искусстве, а точнее, оно представляло собой своеобразный синтез их, так что в движении своего искусства Иран шел, как мы бы сейчас сказали, третьим путем, путем постоянной переработки всех доставшихся ему влияний в цельную культуру на своей почве. И именно историко-культурная самобытность помогла сохранить для общечеловеческой культуры его небывало богатую художественную выразительность. Геродот первым написал о способности иранцев воспринимать чужое. С тех пор мысль о синтетичности их культуры стала общим местом искусствоведческих работ. К сожалению, в них редко подчеркивается глубинная роль древней иранской первоосновы, стойкой, самобытной, которая в конечном счете куда больше повлияла на соседние культуры, нежели они на нее.

Можно говорить о блестящей деятельности иранцев на разных поприщах культуры. Известны трудоемкие каменные рельефы, высеченные иранскими мастерами на огромных скалах; знаменитые серебряные сасанидские блюда со сценами из жизни царей, вельмож — художественная летопись Ирана IV—VII веков. Владение блюдами приносит славу музеям, в которых они хранятся, — Эрмитажу, Пермскому музею.

Иран — это и скульптура, пластика женских мраморных фигур, и искусство геральдики: лев с поднятой лапой, леопарды, орлы и хищные грифоны перекочевали из Ирана в гербы Византии, Венеции, государств средневековой Европы, стали символами аристократических родов. Иран — это несравненная по разнообразию монументальная фресковая живопись, оказавшая сильное воздействие на искусство фресковой живописи в христианских церквях и монастырях. Иран — это и книжная иллюстрация, персидская миниатюра, искусство каллиграфии. Это и целая фаланга великих поэтов: Рудаки, Фирдоуси, Низами, Саади, Хафиз, Хайям, Руми, Джами, Навои — их всех ставил впереди себя Гете, знавший цену стихам. И прекраснейшая поэма, эпос, в восемь раз превышающий «Илиаду», — «Шах-наме», созданный одним человеком — Фирдоуси. И конечно, Иран — это символ коворотчества, и страна замечательной архитектуры, опиравшейся в своем развитии на древ-

ние традиции ирано-туранского зодчества. Иранские вкусы в архитектуре, в строительстве вообще, проникали далеко на запад и далеко на восток.

Срединное между Западом и Востоком положение Ирана имело следствием то, что по нему прошло много завоевателей в обоих направлениях. Такое сильное потрясение иранская культура испытала во времена монгольского вторжения в XIII—середине XIV века. Однако очень скоро страна снова оделась в города, в них возродились ремесла и искусства. Искусство Ирана в который раз оказалось способным преодолеть чужое воздействие, переработать его, впитать, сделать своим.

В начале новой эры, в первые века ее, именно на территории Ирана столкнулись и боролись за гегемонию, за людские привязанности четыре культурно-религиозных мировых течения: митраизм — ирано-парфянский культ Солнца, христианство, буддизм, ислам. В религиях произошло взаимоотталкивание. Но в искусстве это дало сильный, удивительный сплав.

Изучая искусство иранского мира, мы зачастую встречаемся с несколькими предвзятостями. Во-первых, считается, что приход Александра Македонского, нашествие с запада было благотворным, способствовавшим росту иранского искусства и даже его коренному преобразованию на эллинский лад. В таком прямолинейном виде это неверно. Во-вторых, подвергается, особенно в зарубежных изданиях, ожесточенным нападениям культура кочевников, населявших часть Ирана, культуру Турана, теперешней Средней Азии. Считается, что кочевники, — а значительную часть истории иранцы сами кочевали, — постоянными нападениями с севера и востока губили культуру и огрубляли ее, когда селились на землях земледельческого Ирана. Нельзя вообще всерьез говорить о превосходстве одной культуры над другой, ибо культура, искусство — это организация духовной силы народа, социального опыта, и оценка должна быть историчной, учитывающей уровень развития народа.

Бряд ли можно понять искусство ираноязычного мира, резко разделяя искусство оседлых народов, земледельцев, и скотоводов-кочевников Ирана и Турана, тем более что и тут, и там были оседлые жители и кочевники. Разногласия между ними были разногласиями внутри одной культуры, внутри одного мировоззрения.

34 У иранцев и туранцев были общие любимые герои. Например, герой-боец по имени Искандер, популярный также и у тюркских народов. Образ его составил из черт Александра Македонского и других рыцарей Востока. Он вошел во все средневосточные и центральноазиатские эпосы, сказки, аллегории. Иконографические изображения его известны от Эфиопии до Ирландии и Индонезии. Другим таким же персонажем был Рустам — царственный рыцарь на неукротимом коне Рахше.

Рост у Рустама 40 м, аркан у него — с 60 петлями, палица огромная, меч страшный. Поверх стальной кольчуги герой носит шкуру барса, иногда тигра. Этот Рустам, борющийся с врагами, сражающийся со своим неузнанным сыном Сохрабом, побеждающий чудовище — хищную голову Дива, был известен и в России. Третьим героем был Афрасиаб, сердитый воин, предводитель саков, туров — туранцев, живший за Амударьей. Древняя часть Самарканда, цитадель, называется его именем — Афрасиаб. Все три героя, а можно привести имена и многих других, запечатлены на огромном количестве предметов искусства, особенно в первые века н. э. Иконография их заполнила собой фрески дворцов и частных домов, резьбу по алебастру, книжную иллюстрацию.



*Изображение царя Дария.  
Персеполь. VI в. до н. э.*

Заглянем с помощью чаши Джамшида в глубину времен иранской культуры. Государство в Иране впервые оформляется в VI веке до н. э. Это было и начало его классического искусства. Концом его стали III—IV века н. э., правление династии Сасанидов. Инерция классического искусства в государствах Турана продолжилась чуть дольше. В Согде, например, оно продлилось до прихода арабов в VIII веке.

Классический Иран начался деяниями царей Кира Великого и Дария I, создавшими простор для нового официального искусства, для которого не было преградой пространство.

По велению царя Дария в целях увековечения его идей и дел в 520 г. до н. э. была высечена на скале, на пути из Багдада в нынешний Тегеран, так называемая Бехистунская надпись. Сотни каменотесов трудились на высоте 152 м от земли, чтобы создать самую большую скальную «летопись» в мире. Фронтально она обращена к одной из наиболее оживленных караванных дорог Востока. Однако летопись эта, выбитая на трех языках — персидской клинописью, эламском и вавилонском, была «утеряна», забыта и воспринималась в течение сотен лет как наскальный орнамент. Вновь открыта она была спустя 2500 лет англичанином Г. Роулинсоном в XIX веке.



*Капитель в форме быка во дворце Дария в Персеполе. VI в. до н. э.*

Бехистунская надпись — древнейший образец прямой монументальной пропаганды. О многом узнаем мы из этой летописной «страницы» 18 м в ширину и 8 м в высоту. Вверху — огромный барельеф: под Дарием стоят униженные 9 царей со связанными руками и петлей на шее, десятого Дарий попирает ногами. Ниже идет «программный» текст, лаконичный, с образными оборотами возвышенной ораторской речи, прерываемой повторами «говорит Дарий-царь». Очень интересно содержание текста: это повесть о становлении власти человека, который не сомневается в своей правоте.

Одновременно с выбиванием Бехистунской надписи в 520 г. до н. э. начинает возводиться на крепчайшей скальной платформе резиденция «мировой» империи Ахеменидов Персеполь. Персеполисом столицу назвали греки, переведя название персов Парса-Стахра. В дальнейшие века она называлась Тахте-Джамшид — Трон Джамшида. Иранцы по сей день убеждены, что именно здесь было местопребывание первого царя царей, державшего в руках чашу справедливости. Работы шли днем и ночью. Ежедневно из царских кладовых отпускался провиант на 15—20 тысяч работающих. И так в течение пятидесяти лет, пока строился город.

Был воздвигнут колоссальный дворцово-храмовый ансамбль на гранитном цоколе, или настиле, поднятом на высоту 20 м. Во время торжественной коронации царя царей Ирана, на празднование Нового года — Науруза, установленного Джамшидом в день весеннего равноденствия, в белокаменный город-храм собиралась вся страна. Храмовые служители, воины, представители семи царских родов и разных народов Ирана, сановники и наместники провинций, высшие судьи, посольства проходили среди ярко разожженных огней, вливаясь в Ворота всех стран, названные архитекторами Пропилеями Ксеркса, по имени сына Дария. Пропилеи, которые были известны в Афинах своей соразмерностью с человеком, здесь,

наоборот, должны были произвести впечатление «сильное, как гром», остаться в памяти людей как своего рода вечный, нерушимый памятник Ирану.

Перекрытия Ворот всех стран, более по толщине похожих на туннель, покоились на четырех колоннах высотой по 17 м. На лестнице, как стражи вечного величия Ирана, стояли и стоят по сей день две крылатые статуи человека-быков, символизирующих титанические усилия, выдерживаемые царем, соединяющим своей властью землю и небо, обладающим небесной силой одаривать плодородием подданных.

Ворота всех стран вели на площадь, и ритуальная процессия оказывалась у подножия приемного зала дворца — Ападаны. Зал Ападаны площадью 4 тысячи кв. м украшали 72 стройные колонны высотой 18,5 м. Широко расставленные колонны, плоское перекрытие зала, лестницы, выводящие навстречу солнцу (по ним на колеснице въезжал царь), башни внутри дворца, массивные вырезанные в камне стен рельефы — все это создавало атмосферу почти реальной встречи царя с солнцем.

От этого зала осталось 13 колонн. И почти ничего не осталось от другого зала, названного Стоколонным. Персеполь был городом сокровищ. В его дворцах хранились такие богатства, что Александр Македонский, завоевавший город и предавший его огню,



*Рельеф лестницы в Персеполе.  
VI в. до н. э. Мидийский воин  
ведет за руку воина-сака.*



*Рельеф лестницы в Персеполе.  
VI в. до н. э. Воин-бактриец,  
житель Средней Азии*



приказал пригнать три тысячи верблюдов и десять тысяч мулов, чтобы вывезти наследие царей Ирана. Спустя века арабский историк Ал-Балхи в X веке н. э. написал о погибшем и невозрожденном городе: «Повсюду можно видеть скульптурный портрет Джамшида, во многих местах Джамшид обращен к солнцу. В одной руке у него жезл, в другой — курильница с благовониями...»

Смысл подобного градостроительства нам ясен: Персеполь должен был продемонстрировать торжество богов и царей Ирана. Это монументальное прославление и своеобразный диалог между царем, светом, добром и силами зла отразились во всех деталях города-храма, в сценах, изображенных на стенах дворца, на лестницах, в переходах, на стенах гарема, как отразились на всех предметах искусства, оказавшихся в царской сокровищнице.

Необыкновенным было символическое изображение Ахурмазды на каменной поверхности стены зала. Оно было покрыто яркими красками: золотисто-оранжевой с добавлением пластин из золота, пурпурно-красной, светло-красной, небесно-лазоревой с вставками из бирюзы, со штрихами изумрудной зелени — отделка изумрудами. Все это контрастировало с черным цветом фона. На фигурах царей и вельмож, имеющих в высоту один метр, до сих пор сохраняются отверстия, в которых закреплялись браслеты и ожерелья, вставлялись серьги и множество других украшений. Бороды были сделаны из памирского лазурита и чистой бронзы. Сохранилась яркая окраска губ на лицах сотен фигур, шествующих на рельефах царских лестниц.

Все это демонстрирует нам, что иранское искусство сложилось сразу и проявило себя уже в VI веке до н. э. как вполне зрелое.

Есть известная связь между монументализмом Бехистунской надписи и царской столицей Персеполем — гигантским урбанистическим образованием, которое породило столько загадок в истории архитектуры. И в том и в другом случае виден общий государственно-космологический замысел, нашедший отражение во всех предметах искусства Ахеменидского Ирана. Не случайно период сложения гигантских надписей и архитектуры исследователи называют периодом «имперского» искусства.

38 В Бехистунской надписи говорится о существовании разных стран на востоке Ирана с городами, развитыми ремеслами и искусствами. Та территория иранского мира, где расположен Персеполь, хорошо исследована, о ней много написано. Но восточная часть этого мира только сейчас, в эти годы, узнается и как бы впервые становится во весь рост. На наших глазах происходят открытия, которые вполне справедливо называют открытиями века. Так было недавно, когда советская экспеди-

ция в Афганистане открыла культуру Тилля-тепе, ставшую «золотым» звеном в исследовании античных связей Средней Азии, Афганистана, Индии.

Взяв в руку чашу Джамшида, мы видим теперь склоны Копетдага, места, где рождалась, чтобы погибнуть, утеряться на века и вновь воскреснуть перед изумленными взорами людей одна из интереснейших культур — *парфянская*.

В 250 г. до н. э. в бассейне современной туркменской реки Теджен парны — скотоводы-кочевники подняли восстание против наследников греческой империи Александра Македонского и заселия греков-торговцев. По имени новой победившей династии парнов — Аршакидов государство стали называть аршакидским или Парфией. Парны были родственниками скифов и массагетов, известных по истории Южной России. Парфия просуществовала 5 столетий. Парфяне объединили в одних руках Иран и Туран. Полуоседлые-полукочевники, они были одним из передовых народов того времени — в Парфии раньше, чем у соседей, стремительно развивался новый феодальный общественный строй. В то время как на землях древней Месопотамии еще было распространено рабство, Парфия по строению своего общества, уровню развития его напоминала средневековую Европу. Она выросла в равного соперника Рима, и в течение трех веков соперничество их выливалось в кровавые столкновения. Основой могущества Парфии, политического, торгового, культурного, была проходившая по ее территории караванная дорога — Великий шелковый путь из Китая к берегам Леванта. Путь этот существовал и раньше и действовал до XV столетия. Но во времена Парфянского царства он стал причиной быстрого и стабильного обогащения городов, расположенных вдоль него.

В Парфии было множество городов, и, следовательно, ее искусство было связано прежде всего с архитектурой, монументальной скульптурой и живописью, декоративной пластикой, ремесленной утварью, используемой многочисленным городским населением. Городов было много: китайские дипломаты, посещавшие Парфию в I—II веках до н. э., отмечали существование более 100 городов, к началу II века н. э. количество городов удвоилось.

Искусство парфян, по широко распространенному мнению искусствоведов, было построено на абсолютном признании превосходства греческой культуры, принесенной воинами и купцами Александра Македонского, установившего здесь «эллинизм». Искусство оказалось в плену греческих, эллинских традиций, развивалось, так сказать, в чужих формах, не свойственных духу иранцев. Следовательно, это был как бы подражательный период «европеизации», говорят еще, «вестернизации» парфянства. Все же исследователи под давлением фак-

тов постепенно отходят от трактовки искусства Парфии по проявлениям его внешних стилизаторских черт и признают, что глубинные основания иранского искусства времен Парфянского царства — явление, ни на что не похожее. Мнение, что между двумя светлыми периодами — расцветом иранского мира при Ахеменидах и Сасанидах — расстилается «мертвое, пустое» средневековье Парфии, опровергнуто в основном советскими археологами, историками искусства.

Рассмотрим подробнее особенности развития парфянского искусства.

На территории нашей страны, недалеко от Ашхабада, находится выдающийся археологический и архитектурный памятник — городища Старой и Новой Нисы. Собственно, это два разных города. Старая Ниса, Парфавниса (Нисой называли его греки), была городом-замком, где никто не жил, но в котором поддерживался поминальный культ царей-Аршакидов. Эта усыпальница, город-мавзолей (Митридатокерт, по имени царя Митридата II, II в. до н. э.), существовала все века парфянской истории, была первой столицей, которую представители династии никогда не забывали. Более того, они хранили в ней свои сокровища, рядом с которыми хоронили поколение за поколением своих знатных покойников.

Руины Старой Нисы (Парфавнисы), храма и резиденции царей, и сегодня производят сильное впечатление. В древности же это была неприступная крепость, воздвигнутая на большом естественном холме. Холм был срезан, и на нем выстроен город пятиугольной конфигурации. По периметру стены острыми зубцами высилось более 40 прямоугольных башен с узкими и глубокими бойницами. Над стеной огромной массой возвышались дворцы, храмы, сокровищница резиденции. Издали и вблизи Старая Ниса производила на посторонних устрашающее впечатление.

По раскопкам Старой Нисы, одного из самых выдающихся архитектурных памятников того времени, мы можем составить представление об особенностях парфянской культуры и быта. Прежде всего поражает отсутствие в городе примет каких-либо жилищ: весь город — это царский чертог, царский некрополь, по отношению к которому Новая Ниса была обычным большим античным городом, жившим по своему торговому расписанию вплоть до прихода арабов и, возможно, несколько дольше.

40 В усыпальнице царей археологи открыли два огромных дворцовых комплекса, которые связаны между собой благодаря хорошо продуманной планировке — правильно разбитыми парками и садами, соединением северного и южного комплексов расположенными между ними прямоугольниками водных бассейнов.

В северном комплексе находилось особое монументальное

сооружение, получившее название Квадратный дом. Это здание, размером 60×60 м, с квадратным двором внутри, окаймленным колоннадой, являлось царской сокровищницей, где в течение столетий скапливались предметы искусства, привозимые из походов. По смерти кого-либо из членов династии урна с его прахом, а также принадлежавшие покойному дорогие вещи замуровывались здесь и опечатывались. Постепенно Квадратный дом обрастал пристройками. Римский историк Страбон поясняет нам обычай парфян: «Каждому царю сооружается в виде памятника его правлению особое жилище и сокровищница». Квадратный дом был, следовательно, коллективным монументом царям страны. Европейское искусство знает монументы на площади города. А тут совершенно другой принцип осмысления пространства: расчет на обзор с «той» стороны, от урны. Дворец в I веке н. э. был капитально перепланирован, и греческие черты стиля — колоннада двора, декор были убраны, заменены деталями, ориентированными на собственные традиции.

Сокровища дворца до нас не дошли. Но здесь были найдены ритоны из слоновой кости с тончайшей художественной резьбой и накладкой металлопластикой. Слава этих ритонов за 40 лет со дня открытия стала мировой. Резьба по кости рассказывала о жизни тех, кто был похоронен в Квадратном доме, а мастерство, с которым сделаны ритоны, свидетельствовало об очень высоком уровне в Парфии этого искусства. Нельзя сказать, чтобы в пластике сцен на обкладках ритонов соединялись в равной мере греческие и местные черты. Скорее, греческое видение пластики человеческого тела и животного было перераспределено на воспроизведение ритуальных знаков поминального культа, сочность показа этой жизни не противоречила вкусам жителей страны. На ритонах изображены чудовища, грифоны, человеко-львы, человеко-быки, львopodobные летающие птицы, кентавры, обнаженные гречанки. Сцены вакхических празднеств (образ Диониса был распространен в Парфии), танцев сменяются изображением суровых парфянских жрецов.

В южном комплексе Нисы находились храмы и дворцы I века до н. э., тоже постепенно достраивавшиеся. Был раскопан Квадратный зал. Это красивый дворец размером 20×20 м. Внутри него четыре колонны удерживали расписной плоский потолок. В нишах второго этажа ярко-красного цвета находилась цветная глиняная скульптура: цари в богатой одежде, в парфянских штанах, в кольчугах; женщины в красивых складчатых синих, красных покрывалах, плащах. Детали архитектуры — греческие, но общий облик, планировка, композиция объема зала — парфянские, переходного периода. Назначение дворца не совсем ясно. Высказывалось предположение, что это, как и в Персеполе, зал приемов — Ападана. Однако

планировка зала и общая цветовая гамма говорят скорее о ритуально-религиозном назначении его. Это тоже храм огня, чортаг, облагороженный воздействием эллинистического мировоззрения.

Мировой известностью сегодня пользуется другой дворец Нисы — Круглый зал. Это своеобразное сооружение парфянского зодчества. Одно такого здания было бы достаточно, чтобы говорить о вкладе народа в архитектуру. Наружный вид, строгие пропорции не дают представления о незабываемой красоте внутреннего объема. Пожалуй, это редкий случай, когда внешний вид дворца полностью контрастирует с красотой и гармонией интерьера. План дворца — круг в квадрате. Диаметр зала 17 м, вокруг зала — обходные коридоры. Первый ярус дворца высотой 6 м, отделанный особым строительным вяжущим материалом — белым ганчем, содержащим глину и гипс, подчинялся второму ярусу, где находились красиво выведенные зауглубленные ниши. В них стояли большие скульптуры. Между нишами, между статуями возвышались коринфские колонны, очень гармонично вписывавшиеся в интерьер. Граница между ярусами была отстроена значительным по высоте поясом — фризом из терракотовых глиняных фигур. Над всем углубленный ритмичными прорезами возносился высокий купол.

Зал этот, увы, уже не существующий, был назабываемым произведением празднично-интимной архитектуры мирового класса, созданным в среднеазиатской традиции. Здесь, как бы противореча «здравому вкусу» Греции, тяжелый второй ярус был посажен на белый, цвета слоновой кости, первый ярус. Но прием этот оказался открытием в архитектуре. В орнаменте и сюжетах терракотового фриза присутствует символика правящего дома Аршакидов: геральдические знаки Геракла, держащего палицу и шкуру льва — смягченный вариант скифского единоростра, а рядом узкий колчан, стрелы, полумесяц — несомненное влияние местной среды.

42 Старая и Новая Нисы оказались настоящим путеводителем, помогающим понять все особенности парфянского искусства. Новая Ниса дала обильный материал, позволяющий представить себе повседневную жизнь горожан, которые были большими любителями красивых вещей. При раскопках Нисы были найдены произведения парфянской торевтики\*: серебряные и позолоченные статуэтки орла и грифона, крылатого сфинкса с женской головой и грудью, фигурка Эрота, серебряная с позолотой статуэтка Афины. Тут же были изделия из римского стекла, индийской слоновой кости, бронза Малой Азии; на резных пластинках из слоновой кости были изобра-

---

\* Торевтика — искусство ручной рельефной обработки художественных изделий из металла — чеканки, тиснения, отделки литых изделий.

жены акробаты, нагой крылатый мужчина — сценки, напоминающие индийские и малоазиатские мотивы одновременно.

В городах Парфии находили золотые медальоны с изображением агнца, Христа-пастыря, свидетельствующие о существовании здесь христианской церкви и, значит, паствы. Из истории мы знаем, что в первые века новой эры в Мерве была открыта митрополия христианской церкви и от ее времен остались произведения мелкой пластики и скульптура. Известны также произведения буддийского искусства, шедшего из Кушании. Но в то же время в парфянских степях продолжали строиться многобашенные крепости, замки, в архитектуре и оформлении которых не было никакого эллинистического влияния, — Дурнали, Чильбурдж. В Парфии существовала система государственных мастерских, где ткали ковры. Кстати, коврами завешены были три входа во дворец «Круглый зал».

Развита была в Парфии и глиптика — искусство резьбы по драгоценным камням.

Парфянские зороастрийцы в отличие от последующих строгих сасанидских были более веротерпимы. В первые века существования Парфянского государства в искусстве, как и в религиозном пантеоне, преобладала мешанина в изображении богов и героев. Многие были взяты как бы напрокат из Греции, но проработаны в «азиатском» (азиатском) духе уже в Малой Азии. Затем иконография, сюжеты, пополняемые из разных этнических источников, стали сугубо парфянскими. Горожане легко переводили образы богов и героев из греческого пантеона в местный: взаимозаменяемыми были Геракл и Митра, Зевс и Ахурамазда, Афина и Астарта, неразличимые с Анахитой, Сиявуш, хорезмский бог воскрешения сил, и Озирис вместе с Дионисом — Вакхом. В пору расцвета Парфии возникло стремление, используя все, что досталось им от других культур, создать нечто, отражающее космос именно иранцев.

Известна Парфия и своей замечательной скульптурой, в этом искусстве более всего сказалось влияние Греции. Скульптура в условиях «панэллинизма», «греколюбия» стала восприниматься как особо важное, скрепляющее патриотизм искусство. Нужно сказать, что парфяне оказались крайне восприимчивы к пластике, их предки передавали пластику тела еще в II—III тысячелетиях до н. э., традиции объемной антропоморфной скульптуры были крепкими. Парфяне оценили старую греческую скульптуру — предмет импорта в страну и много способствовали тому, чтобы «эллинизированные» изображения человека «парфянизировались», стали своими, близкими. Так, скульптурный портрет, статуя богини, статуэтка, сделанная рыночным умельцем, стали украшением дома даже небогатого горожанина.

Поклонники женской красоты, — а это засвидетельствовано историками и видно по фрагментам росписей, — парфяне со-



*Парфянская стенопись. Город Дура-Европос. I—II вв. Изображение скачущего бога Митры.*

здали вокруг изображения женщины атмосферу восторженности, торжественности. При раскопках Старой Нисы археологи обнаружили куски разбитой мраморной скульптуры. Когда их соединили, получилось скульптурное изображение молодой полуобнаженной женщины со слегка склоненной головой и несколько удлиненным телом. Фотография скульптуры обошла весь мир. Фигура стоящей во весь рост «парфянской Венеры» сделана из белого мрамора. Нижняя часть тела, от бедер, как бы завернутая в ткань, сделана из серого камня, окрашенного в пурпур, часть ступни левой ноги из мрамора отдельно приставлена к фигуре и завершает композицию.

44 Исследователи единогласно видят в этой скульптуре изображение Родогуны, воинственной и смелой дочери Митридата I. Скульптура запечатлела женщину в идеальной для искусства позе — отжимающей волосы. На скульптуре действительно сохранились части рук, поднятых к голове. Но в отличие от канона в облике «парфянской девы» чувствуется какое-то недовольство, грозное, предупреждающее: гневное выражение на не очень красивом лице, «негреческий» нос, рисунок властного рта. Общий парфяно-туранский тип лица говорит, что перед нами не вариант традиционного вторичного воспро-

изведения классического образца, а нечто новое, неожиданное для принципов классического искусства — скульптурное воплощение конкретной женщины с конкретной биографией. Но в облике Родогуны есть много черт, напоминающих по описанию в пятом гимне «Авесты» и богиню Анахиту:

...Стоит видимая  
Ардвисура Анахита  
В облике девы прекрасной,  
Очень сильной, хорошего роста,  
Высоко подпоясанной,  
Из хорошего рода, благородной,  
В драгоценную мантию одетой,  
Тонкотканную, золотую.

(Перевод Е. Бертельса)

В искусстве Парфии чувствуется равновесие мира, гармония, которые свойственны именно ей. Парфяне ввели в иранское искусство наравне с долгом и социальной ясностью служения понятие красоты. И в этом смысле греки дали им многое: правильную геометрическую планировку при градостроительстве, саму систему строительства городов. Однако развивавшиеся внутри городов архитектура, скульптура, живопись парфян отличались своеобразием. И в результате парфянский период в искусстве иранцев способствовал распространению образцов искусства восточных соседей — кушан, индийцев, саков далеко на запад. Идеология Митры, «патрона» туранских народов, торжествовала в Риме, где ему строились храмы. То же в Армении, Палестине, Сирии.

Парфянская архитектура оставила след в истории. Она отличалась фронтальностью композиции, выделенностью фасада, имевшего большую протяженность, особым колоритом — использовались три цвета: белый, красный, черный. Парфянами был открыт новый архитектурный тип сооружения — колонный айван, кровля на колоннах. Такие сооружения стали характерными для зодчества всего Среднего Востока, особенно Средней Азии. И по сей день айван играет огромную роль в быту народов Средней Азии, Ирана, Кавказа. В дальнейшем, уже при Сасанидах, возникает знаменитая аркада на колоннах, разнесенная арабами по всему свету, столь полюбившаяся в Византии и Южной Европе.

В 30-х годах нашего века выдающийся исследователь парфянского искусства М. И. Ростовцев предложил назвать их искусство «неоперсидским, так как оно несомненно было ведущим искусством Иранской Азии и Европы в позднеэллинистическое время». При этом Средняя Азия становилась связующим звеном в эволюции искусства Евразии. Иранский Ренессанс, как писал М. И. Ростовцев, — это именно парфянское искусство. Парфия заявила о своем высоком искусстве, разумеется, не только в Нисе, но и на западе страны, в Месопота-



мии. На скалах Ирана возникли барельефы с изображением всадников, сцен охоты, боя, пира, что стало традиционным сюжетом живописи Передней Азии, а затем темами новоевропейской живописи.

Когда в 30-е годы открыли архитектуру и живопись Дура-Европос, парфянского города на Евфрате, египтолог Д. Брестед написал книгу под знаменательным названием «Восточные предшественники Византийского искусства», имея в виду парфянский вклад в живопись Византии. Открытые в этом городе парфянские фрески по впечатлению, производимому ими, казалось, сошли с храмов греко-итальянской Равенны. Фронтальность построения композиции, вознесенность фигур, как на фресках или мозаиках в храмах Малой Азии, Балкан, Киева, в Дура-Европос тогда были неожиданностью. Сегодня мы видим эти фигуры как бы идущими из глубины парфянской истории: фигуры в тяжелых плащах, лица с глазами, молящими о милосердии... Таковы образы «новоперсидской» живописи, складывавшейся на перекрестках дорог между Нисой и Сирией, Ктесифоном и Самаркандом. Так еще раз повстречались во II—III веках искусство парфян и новое искусство новых греков в Малой Азии, в Константинополе, становящихся византийцами.

Переместимся от Парфии в сторону Бактрии. Чаша Джамшида покажет нам, что хорошо известная от Китая до Рима древняя Бактрия создала искусство, пользовавшееся громкой славой, какой не знали ни Парфия, ни Кушаны, ни Хорезм. Бактрийские произведения искусства вызывали восторг во всех странах Азии.

Бактрия выделяется необыкновенной выразительностью своего искусства из всего восточного Ирана. Самая мощная, богатая, населенная, искусная в ремеслах из всех среднеазиатских земель еще во времена доахеменидского Ирана, она дольше и прочнее всех сохраняла верность греческим идеалам искусства, греческому языку и стремление связывать свою судьбу с Элладой. В чем же дело?

«Бактрия — украшение Ирана», — написал римлянин Страбон. Это страна укрепленных деревень и городов, расположенная среди садов и лесов, в предгорьях и на возвышенностях по обе стороны Амударьи на территории между Памиром и пустыней Каракумы. Столицей ее тысячу лет были Бактры, ныне Балх. Границы Бактрии проходили сравнительно недалеко от столицы — сегодня это самый юг Таджикистана и Узбекистана и северная часть Афганистана. «Чистая, с высоко поднятыми знаменами», как говорится о ней в «Авесте», Бактрия была живительным родником искусства огромного круга земель от Каспия до Центральной Индии.

Здесь, в Бактрии, Александр Македонский решил превра-

тить свой поход в Индию в нечто всеобъемлющее: соединить Европу и Азию в одну мировую державу. Были уравниены в правах греки и «варвары»-иранцы. 30 тысяч местных молодых людей были обучены греческому языку и навыкам греческого искусства. В Бактрии сам император женился на Роксане, дочери бактрийского вельможи. Именно в Бактрии осело более всего греков и македонцев. Греки, эллинизированные бактрийцы, Роксана и ее сын воевали за идеи греко-иранской Вселенной, за бактро-эллинизм.

Феномен греко-бактрийского искусства не совсем ясен. Почему и в дальнейшем слияние греческих, иранских, сакских кочевых, индийских традиций произошло именно здесь? Ведь Бактрия издавна была наиболее иранизированной территорией. Это земля, где писалась «Авеста», где шла проповедь Зороастра, где складывался восточноиранский эпос, выросший в сказания о Шах-наме; здесь сильны были традиции саков, сложился миф о Гайомарте — получеловеке, полубыке, который становится титаном, иранским Прометеем. Может быть, ответ в том, что в этой небольшой стране было, как написал один античный писатель, более тысячи городов?

Отсюда расходились красивые бактрийские сосуды, украшения из золота. В I тысячелетии до н. э. в декоративном искусстве Бактрии просматриваются те же сюжеты и приемы, какие развили до совершенства греческие иммигранты: образы летящих грифонов, грифонов-львов, крылатых сфинксов, «полетевших» отсюда на Алтай, к скифам Южной Сибири. Отсюда ведут свое начало изобразительные мотивы сражения героя с драконом, превратившиеся в битву Геракла, образы верблюда и лошади, женского крылатого божества, — все то, что стало мотивами искусства «сакского золота», «звериного стиля», изделия которых заполнили курганы Казахстана, Семиречья, Южной Сибири.

Ясно одно — в планах греческой колонизации Бактрия еще до Александра, в V—IV веках до н. э., занимала особое место, схожее по значению с ролью нашего Причерноморья. И там, и там греки оседали издавна и надолго, селились, создавая свои форпосты в чужой среде, в которой хорошо приживались и ориентировались. К тому же здесь оказалось много греков-переселенцев из Ионии, которых «вывел» Дарий, а затем другие цари Персии. Имело значение и то, что диктат художественных вкусов иранских столиц здесь сказывался меньше. Так сложилась бактрийская художественная школа, где греки-мастера изготавливали художественные и ремесленные изделия для широкого распространения по Востоку. Бактрия была «кузницей художеств». А затем, после походов греко-бактрийских царей-базилевсов в Индию, начинает ощущаться влияние изобразительного искусства индийцев. В монастырях горной страны Гандхары, в верховьях Инда, в Индо-Скифии,

греческие и греко-сакские мастера, ученики учеников, участвовали в выработке иконографии буддизма: вылепили типы лиц и поз будд, бодисатв, святых монахов для Индии, Китая, Тибета, Юго-Восточной Азии, Японии.

Эта восприимчивость местной художественной среды ко всему новому, постоянно повышенный интерес к изобразительности в искусстве, возможно, результат таких сильных перекрещиваний, влияний, встреч искусств, введенных в общее русло. Археологи Франции раскопали в северном Афганистане бактрийский город Айханум, город госпожи Луны. Откопан дворец, замечательное в своем роде здание, размером  $140 \times 110$  м с открытым двором. Вход во дворец — пропилеи, коринфские капители сочетаются с рельефами, на которых «по-персепольски» выступают чудовища — львы, химеры. Беломраморный дворец очень красив. Скорее всего это место и есть Александрия-на-Оксе (Амударья), город, который столько десятилетий искали археологи. Отрыты храм, агора\*, гимназия, театр, где давались представления.

Торжество эллинизма в Бактрии происходило между 235 и 150 гг. до н. э. В соседней Парфии грекам пришлось подчиниться в политическом отношении парфянам. В Бактрии, наоборот, руководящей силой стали греки. Базиленсы — цари ее: Диодот, Евтидем, Антиох ведут себя как обстоятельная и законная греческая династия, выполняющая по отношению к окружающим «варварам» функцию настоящих эллинов из Афин. Греческие династии в целом существовали 200 лет, до середины 50-х гг. до н. э. Первые походы в Индию сопровождались знакомством с совершенно неизвестным миром. Во время одного из них была завоевана область Гандхары с городом Таксилой, культурным центром Индии. Через два поколения в части Индо-Бактрии возникает еще один, кроме иконографии Будды, сплав художественной культуры — гандхарская скульптура. Это был первый толчок во встрече греко-иранского искусства с индийским.

48 На территории Афганистана недалеко от Кабула находится город Беграм. В древности этот хорошо развитый, богатый город с правильной прямоугольной планировкой, известный по разным источникам, назывался Каписа. Раскопки свидетельствовали о сильно развитом процессе взаимной культурной ассимиляции. Здесь попадались китайские лаковые коробочки, римские сосуды, бронза — парфянизированные изображения Геракла, всадников. Открытием же, подлинно сенсационным, стали изделия из слоновой кости работы бактрийцев.

---

\* А г о р а — в Древней Греции торговая площадь и главный общественный центр города-полиса, где проводились народные собрания, располагались важнейшие городские храмы.

Был найден изготовленный из слоновой кости трон, богато декорированный резьбой, окрашенный штрихом по кости красной и черной краской. Наибольшее восхищение историков искусств вызвала резная слоновая кость, которая в виде заключенных в квадратную, прямоугольную рамку «медальонов» накладывалась на бока шкатулок, коробочек, женских туалетных ларцов. Рисунки, нанесенные резцом по кости, которая в толщину достигает 2—3 мм, подлинные шедевры греко-индо-бактрийского искусства, ибо внезапное соединение эллинизированного изображения, слегка легкомысленного, с чувственным содержанием индийских по характеру сцен создавало неповторимо изысканное искусство, напоминающее французское придворное рококо XVIII века.

Как правило, небольшой формат квадрата, прямоугольника костяной накладки вмещает две фигурки полуобнаженных женщин. Существенное значение в этих камерных композициях, где женщины в «индийском вкусе» с тонкими талиями, широкими бедрами, фронтально расположенные рядом, «играют» со зрителем, имеют положения ног, взятые из иконографии храмовой скульптуры Индии. Ноги увиты браслетами, массивные кольца браслетов и ушных подвесок превращаются в ажурные стволы деревьев — фон резьбы. Руки мастеров придали обнаженной натуре особую чувственную окраску. Искусство Беграма, часть гандхарского, оставило заметный след в мировом искусстве мелкой пластики.

В I веке до н. э. Бактрийское царство довольно неожиданно стало центром нового Кушанского государства, созданного степными пришельцами. Кушаны, кочевники по происхождению, быстро приобщались к новым для них течениям искусства и большую часть своей истории были его меценатами. Надо отметить, что I век до н. э. принес с собой качественные перемены на всем иранском, и не только иранском Востоке. Это столетие — конец эллинизма в искусстве; греки сами способствовали падению его: нарушали классические нормы в архитектуре, скульптуре, переходили на профильные изображения «в азиатском (восточном) вкусе». На смену прежним стилям искусства пришло сильное парфянское влияние, которое преобразовало многие традиционные течения. Искусство становилось либо придворным, либо героико-символическим и заменило собой старое греко-бактрийское искусство с разработанными тематикой и жанрами, искусство храмов и городов-полисов. 49

Расцвет Кушанского государства приходится на I век до н. э. — III век н. э. По своему размаху цивилизация Кушаний была под стать Китаю и Риму, но крайне недолговечной. В Кушании широкое распространение получил буддизм, который превратился в подлинно массовую религию. Вместе с тем суще-

ствовали и местные народные культы, и зороастризм. Буддизм в I веке — скорее учение и культурное течение, нежели строгая религия — стал сам источником преобразования культурной жизни большинства народов Центральной Азии. Хотя 200 лет Кушания считалась столь же великой, как Парфия, Рим и Китай, мы не много знаем о ее искусстве. А в IV веке н. э. наступает гибель Кушании, гибель основательная, такая, что не остается почти никаких следов от существования грандиозного государства, которое имело свои фактории в Аравии и Египте и широчайшие связи с Римом.

Кушанская проблема сегодня — море предположений, догадок, гипотез. Выдающийся вклад в открытие тайн Кушании внесла советская археология, раскопавшая культуры Айртама, Термеза, Халчаяна, Саксонохура, Дальверзин-тепе, Тилля-тепе — выдающаяся находка 1978—1979 гг. Эти названия стоит запомнить. Французские археологи открыли городища Сурхкотал, Беграм, Айханум, описали Бамиан — это все значительные места сложения кушанского искусства.

Наивысшим художественным достижением кушан стала скульптура. В их скульптуре сошлись традиции греков, бактрийцев — храмовая скульптура (так, еще в V веке до н. э. в Бактрах, в храме богини Анахиты, находилась статуя ее, которую посвятил храму один из персидских царей), а также традиции индийцев, создавших монументальную торсовую скульптуру мужчин-воинов в Матхуре, традиции самих кушан, воспитанных на почитании героев. Определенную окраску кушанскому искусству придал буддизм. Изображения Будды и таких индуистских богов, как Вишну, Шива, Индра, часто встречаются на монетах кушан и в декоративном искусстве. При общем проникновении буддизма до востока Парфии, в Маргиану, при покровительстве ему со стороны верховной власти иранское население продолжало оставаться маздеистами, а греки — поклонниками своих богов. Тем не менее это не мешало искусству быть понятным всем. Отправление буддийских культов способствовало созданию специальных культовых сооружений: святилищ-ступ\*, принесенных в основном из Индии, пещерных храмов — вихара, наземных храмов — санхарама. В Бактрию, сердце Кушании, проникали паломники, они создали буддийский монастырь с грандиозным, по описаниям, куполом, портиком, галереями и 360 кельями для монахов, которых было более тысячи. Кста-  
50 ти, из архитектурной идеи такого монастыря, четырехугольника в плане, с двухъярусной архитектурой ниш и келий по периметру, развивается в дальнейшем при исламе в Иране архитектура медресе и караван-сараев.

\* Ступа — буддийское символическое и мемориальное сооружение, хранилище реликвий.

Представление о людях, которые поклонялись Будде, можно получить, рассматривая росписи буддийского монастыря Кара-тепе возле Термеза, рассказывающие о жизни великого святого. Здесь изображены люди, несущие свои дары Будде. Они одеты в халаты, на ногах мягкие сапоги, лица их радостно-напряженные, ищущие. Не саки ли они? Не всадники ли они из предгорий Гиндукуша, с берегов Амударьи, желающие приобщиться к образам новой, влекущей их жизни? Росписи сохранили яркие краски, а изображение Будды — одно из редчайших, такого нет на территории Индии.

Огромное впечатление производит кушанская скульптура из долины Бамиан в Афганистане, где расположено несколько больших пещерных комплексов буддийских храмов. Вокруг них на скалах вырыты свыше 2000 пещер, где жили монахи. Рельеф этого ущелья таков, что кажется, будто это огромный город, парящий в прозрачном воздухе. Башнеобразные огромные выступы скал, которые разнообразят ниши и квадраты входов в пещеры, делают все это похожим на скопление высоких ступ. В нишах сохранилась фресковая роспись. Несколько фигур из буддийского пантеона, отрешенных от мирских соблазнов, окружены полуобнаженными фигурами женщин, тоже с выражением отрешенности на лицах, нерешительных, просительных — воплощенное представление о жизни, которая есть «ничто». Две гигантские статуи Будды стали памятниками человеческого труду и терпению. Стоящий в рост так называемый Малый Будда достигает в высоту 35 м — создан во II веке до н. э.; Большой Будда, высеченный в I веке н. э., — высотой 53 м.

Наряду с предметами и сооружениями культового назначения, так называемым храмовым искусством, кушаны создали особый жанр изобразительного искусства — дворцово-династийную скульптуру, моделями для которой были конкретные герои, правители, вельможи. С этого, собственно, и начинается искусство кушан. В самом начале их истории в бактрийском городке Халчаяне на берегу Сурхандарьи (Узбекистан) был воздвигнут небольших размеров дворец. Впереди был айван на 6 колоннах, за ним приемный зал, далее тронный, служебные помещения. Но не архитектурой своей привлекает этот дворец, а скульптурой. Заслуга ее открытия принадлежит советскому археологу Г. Пугаченковой.

Айван и залы дворца были украшены множеством пластических портретов: они шли на высоте 2 м от пола по нишам внутреннего фриза, создавая собой сплошную полосу, переходя со стены на стену мощной гирляндой. Большинство фигур поясные; скульптуры, как и фон их, были окрашены; сделаны скульптуры из глины. Несколько десятков фигур, вылепленных почти в натуральную величину, как, например, полуметровая скульптура сидящего «главного» кушана,

создавали пространство и храмовое и дворцовое одновременно. Сюжеты изображений — фактически документальная история кушанских правителей, их взаимоотношений с родственниками, женщинами. Здесь реальные исторические лица — представители рода Герай, из которого вышла династия кушанских правителей. Тут изображены царь и царица, восседающие на тронах, члены царского рода, всадники. Кушанские скульпторы восхваляли воинскую честь, мужество, властность царей, обожествляя героев, предков, но сохраняя при этом их этнический типаж. Аналогий этой скульптуре нет. Искусство Халчаяна не было связано ни с греческим, ни с индийским. Не ощущалось в нем и влияния зороастрийцев. Это и не степное искусство, которому свойственна «звериная пластика». Это было новое искусство Турана, сильное приверженностью к своей истории. Кушаны, запечатлевая себя, факты своей биографии, создали искусство, ставшее надолго художественной системой в Кушании.

Скульптура Халчаяна резко отличается от скульптуры кушан следующих веков, когда сложился новый буддийский круг представлений кушан о мире. Для сравнения можно взять скульптурный портрет сидящего кушана, принца с лицом Будды, в островерхой сакской шапке, найденный в Дальверзинтепе на Сурхандарье. В нем нет уже портретного сходства с определенным человеком, это обобщенное идеальное изображение человека, отказавшегося от своей истории.

Пример дальнейшей эволюции героического искусства дает нам скульптура и архитектура культового центра кушан, расположенного в Сурхкотале (Афганистан). На месте древних маздеистских культов правителем Канишкой был сооружен храм — довольно равнодушное соединение проиранских особенностей храма огня, греческих портика и колоннады с коринфскими колоннами. Но вместо огня и античных богов объектом поклонения в храме был обожествленный Канишка в образе Будды, а также другие обожествляемые предки кушан. Скульптура, посвященная культуре предков, имела ирано-буддийский облик: голова, позы — буддийского канона; одежды — стилизация одежды жителей туранской степи: кафтаны, шаровары, на плечах халаты, застегнутые у горла. Все эти статуи — монументальные изображения богов и героев кушан, сделанные из глины и известняка, были по традиции установлены вдоль стен храма в нишах. Скульптура Канишки, выделенная из пантеона храма, взята в Кабульский музей как памятник одному из исторических деятелей.

Мировой известностью пользуется памятник кушанской скульптуры, точнее архитектурного декора, — фриз Айртамского храма, представляющий совершенно другой стиль. Город Термез на Амударье известен пещерными монастырями буддистов, зороастрийскими храмами. Город богател на тран-

зитной торговле. Не случайно здесь в раскопках был найден великолепный сосуд, на котором изображена сцена, показательная для обычаев, культурного фона этой части Бактрии. Дионис изображен в состоянии экстаза, обрамлен ветками виноградной лозы и лентами. Рядом буйная менада в хитоне с развевающимися волосами и с бубном в руке, Ариадна полуобернута к Дионису, у ног ее извивается пантера. Эта живописная сцена неповторима по исполнению, хотя сюжет встречается в мировом искусстве не раз, что говорит о постоянных связях бактрийцев с западом, о влиянии эллинизма. Были связи и с Индией. В Термезе, в загородном буддийском монастыре Фаяз-тепе (II в. н. э.), была найдена необычайной красоты скульптурная композиция, созданная из мраморного известняка. В стрельчатой арке сидящий Будда, с отрешенным выражением лица, с руками на животе, обрамлен двумя фигурами монахов, или деватов, в рост, они окаймлены венком из листьев и составляют круг, своеобразное «умершее» солнце.

Храм из белого мрамора был воздвигнут во II—III веках н. э. Это эпоха могущества кушан, время расцвета кушанского искусства. Как произведение искусства интересен не сам храм, а украсивший его скульптурный фриз из плит белого известняка, пригнанных одна к другой. Он был найден в 1933 г. Рельеф фриза представляет собой пять объемных «погрудных» фигур с музыкальными инструментами в руках: барабаном, флейтой, лютней, арфой и кимвалом (двумя металлическими кругами). По определению искусствоведов, это изображение пяти великих звуков, которые создают музыку. Лица музыкантов — олицетворение пяти стихий музыки, пяти сущностей ее. Глаза, как этого требуют каноны буддийского искусства, незрячи, устремлены внутрь. Но эти мягкие лица, широкие горла, полные руки передают ощущение жизни наперекор стремлению скульпторов создать гимн отрешению от жизни. Выражение лица лютнистки, крутобровой, улыбчивой, пленительной и женственной кушанки, — это образец красоты, настоящего произведения бессмертного искусства, боготворившего красоту под символикой разных культов.

Итак, кушаны создали великолепную скульптуру, живопись — первые пробы настенной живописи Средней Азии, они знали правильную планировку городов, архитектура их была на редкость гармоничной. Но искусство Кушаний погибло, исчезло и забылось довольно быстро. В чем причина того? Почему только сегодня мы узнаем имена культур кушан 53 под новыми названиями: Айртам, Сурхкотал, Беграм, Халчаян, которые звучат для историков искусств, как в прошлом веке звучали Микены, Кносс, Коринф? А эти городища оставались неизвестными, погребенными свыше 1500 лет. И вряд ли только кочевники тому виною.

Существуют разные догадки, гипотезы. Одно из предполо-



жений состоит в том, что Кушанию погубил буддизм, при котором бездействие, безразличие, когда не жалко ничего мирского, стали основой поведения вельмож, воинов, горожан, а также желание поклоняться всем богам, но не иметь, говоря современным языком, общенационального идеала. Даже на своих монетах правитель Канишка показан в окружении 30 божеств — иранских, греческих, парфянских, буддийских. Мы видели, что храм в Сурхкотале, построенный ревностным буддистом почему-то в иранском духе, оформлен в греческом стиле. Также и живопись в царском дворце: изображены страны света, гости, властелины Рима, Китая, Севера, но с лиц героев навсегда сошли выражения воли, страсти, чести, служения своим идеалам.

Завершая рассказ об искусстве иранского мира, нужно сказать об архитектуре и живописи таких небольших в историческом масштабе государств, как Хорезм и Согдиана, расположенных на территории современной Хивинской области и Каракалпакии, Туркмении и среднего Узбекистана — в Бухарской и Самаркандской областях. После всевозможных форм и образов масштабного и противоречивого искусства Кушании таинственное и до конца не разгаданное по своему назначению искусство Хорезма и Согдианы поражает художественным совершенством, постоянством сюжетов и верностью целому гуманистическому мировосприятию, сомасштабностью человеку. Никаких гигантских скульптур, никакого преувеличенного внимания к форме.

Искусство этих двух стран не случайно замыкает собой развитие старых культурных традиций иранского мира; дальнейшее обновление художественных традиций всех народов региона произошло с появлением и распространением здесь новой религии — ислама после VII—VIII веков. Но в III—VI веках искусство Хорезма и Согды еще не было мусульманским. Это время — завершающая фаза развития иранского искусства, существовавшего и ушедшего почти одновременно с искусством древнего Рима. Сильное влияние эллинизма сообщило особый аромат искусству городов Согдианы — Афрасиабу (Самарканду), Пенджикенту, Варахше, городам Хорезмского оазиса. Искусство и культура этих городов сохранили верность прошлому и становились в оппозицию сильному государственному регулированию культуры сасанидским Ираном, где был узаконен зороастризм и жестко регламентировалось поведение населения и содержание искусства.

Чаша Джамшида позволит нам увидеть памятники искусства Хорезма — очага древней культуры, который как бы замкнулся в себе, в своем прошлом, заботился о своем обособленном положении среди окружающих народов. В Хорезме свои законы, свои разработанные формы искусства.

Выдающимся памятником истории и мировой культуры

является «священный дворец» шахиншахов Хорезма Топрак-кала, расположенный в низовьях Амударьи. Раскопки этой сокровищницы искусства древнего мира продолжают более 50 лет. Открыты свыше 150 залов и помещений «священного дворца», богато украшенного монументальной живописью и скульптурой. Остов этого оплывшего за века сооружения до сих пор вздымается среди равнинной, лишенной растительности местности на 25—27 м. Настоящая высота дворца была в полтора раза выше и достигала 40 м. Архитектура его обычна для искусства Парфии, восточных провинций Ирана: два башнеобразных объема один в другом. Центральный объем был составным — из двух и трех этажей. Во дворце размещались десятки покоев.

Площадь этого монументального сооружения огромна — 120 га. Весь археологический памятник Топрак-кала включал не один дворец, а несколько, а также город — жилые дома для обслуживающего персонала двух царских дворцов-храмов. Но жилища занимали лишь незначительную часть города. И этот комплекс не являлся столицей Хорезма, хотя многое указывает на то, что он имел такое же значение, как, например, Старая Ниса для парфянских царей: здесь был царский «священный дворец», царский храм, царский некрополь, своеобразные «дворцы молчания».

Ядром Высокого дворца Топрак-кала был Тронный зал, где происходили торжественные церемонии. Планировка этого дворца необычна: множество свободных залов и других помещений то идут анфиладой по оси дворца, то группируются вокруг Тронного зала. Стены дворца были празднично украшены, расписаны. В залах имелись ниши, где устанавливались ритуальные скульптуры. Главным святилищем является зал танцующих масок, храм Анахиты. Это типичный храм огня: алтарь в центре и четыре колонны — уже известный нам чортаг. На стенах 16 барельефных панно с изображением пляшущих женщин и мужчин с козлиными ушами. Между панно — изображения несущихся в танце одиноких женщин. Скорее всего сюжеты связаны с культом Диониса или иранской богини Анахиты. Именно в древнем Хорезме был крайний северный предел распространения в ираноязычном мире культа огня и почитания обожествленных предков, культа небесной плясуньи и богини плодородия Анахиты. Интересен зал воинов, в нем под скульптурным изображением бараньих рогов (символ небесного огня) были поставлены многочисленные 55  
фигуры царей на вершинах гор, где в Новый год возжигался костер. Имелся еще один зал, полный таинственного смысла, — Олений зал. Тут, возможно, происходили ритуальные празднества вознаграждения богов, благодарения. Стены зала украшала прекрасная живопись с изображением оленей и грифонов. Был также зал побед, зал царей...

В начале IV века н. э. стены города были перестроены, дворец превратился в цитадель. К V веку Высокий дворец потерял свое значение. Топрак-кала сделался на некоторое время местом, где поселились простые люди, а затем на 1500 лет это замечательное творение человеческих рук скрылось от людских взоров, чтобы стать сегодня археологическим заповедником.

Прекрасны памятники искусства Согдианы, Великого Согда, который был расположен на месте нынешнего Самарканда и его области. Но если от Хорезма осталось достаточно, чтобы судить о его искусстве в целом, то Согда время не пощадило совсем. Архитектурные детали приходится буквально вырывать из земли и найденные по кусочкам части монументальных росписей укреплять и реставрировать, чтобы можно было оценить их художественное великолепие.

Расцвет художественной культуры Согда, так же как и ряда соседних историко-культурных областей — Уструшаны (на месте современной Голодной степи), Чач (оазис Ташкента) и др., наступил тогда, когда сасанидская Персия лежала в развалинах, разгромленная арабами, а в степях Средней Азии господствовал Тюркский каганат. Согдийцы, люди коммерческие, здравомыслящие, любившие веселье и искусства, принимали активное участие в трансасиатской торговле шелком, которая приносила баснословные прибыли. В своей многоприбыльной деятельности согдийцы знали рынки Рима, Византии, Галлии, Аравии, Тибета, Китая, Малайи. Согдийские купцы, наделенные страстью к путешествиям и любовью к экзотике, похожие в этом на финикийцев, древних греков и итальянцев средневековья, были людьми, хорошо разбиравшимися в искусстве и даже, можно сказать, придерживавшимися последних новинок ремесла и моды. Как негодичанты они оказались толковыми заказчиками произведений искусства, в чем-то похожими на флорентийских и венецианских купцов. Кстати, в Крыму город Сугдея (по-итальянски Кафа, современная Феодосия) хранил в своем названии следы пребывания «сугдейцев» — согдийцев, жителей Согда. Впрочем, вместе с предметами торговли согдийцы распространяли и религию. Так, они принесли книги и терминологию буддийского канона в Китай и Великую степь, предметы культа в Тибет. Согдийцы в течение трех столетий составляли большую часть городского населения в оазисах-городах, расположенных от Ферганы вдоль Китайской стены, и после гибели Согда они еще долго жили там.

Славу Согду сегодня принесли открытия монументальной живописи, сохранившейся в небольших фрагментах на стенах частных домов и общественных сооружений ряда городов. Города эти — столица Афрасиаб с дворцом правителя, Варахша, недалеко от Бухары, Пенджикент, Буджиката — столица княжества Уструшаны.

В начале 30-х годов в горном районе Таджикистана в городе Пенджикент, на городище V—VIII веков, на горе магов, по-таджикски Муг, был обнаружен «архив» — письменные документы того времени и несколько предметов искусства, среди них легкий деревянный щит, на который был натянута пергамент. На пергаменте яркими красками красно-желтой и синей гаммы была написана изящная фигура всадника в доспехах. Ничего похожего историки искусства никогда еще не видели. Но только позднее отпали все догадки и параллели, все попытки связать красочную сцену с всадником с живописью Китая или сасанидского Ирана.

Находка привела к многим открытиям. Открытия повели за собой планомерный поиск искусства Уструшаны. Среди них замок Чильхуджра в горах. Это был настоящий замок, состоящий из двухэтажного дома с прилегающими «флигелями» и большим внутренним двором, — новейшее по тем временам «фортификационное» сооружение, с башнями, обзорными галереями, винтообразным пандусом, ведущим с первого этажа на крышу. Средневековые замки Европы аналогичной обороноспособности появились позже — в XI—XII веках. Замок феодала и город рядом с ним погибли в 822 г., через сто лет после падения Пенджикента.

«Архив» с горы Муг помог расшифровать названия многих городов, селений, имена жителей. С его помощью перед исследователями открылась и монументальная живопись, о которой они говорят, что она была «чудом искусства». Монументальная живопись Пенджикента и Варахши стала одной из интереснейших страниц истории искусства.

Пенджикент был не самым большим городом Согда, в нем было 4—5 тысяч жителей. Двух-трехэтажные дома составляли компактные кварталы. Земли в городе не хватало, и потому жилая застройка делала его похожим на горное селение, каким мы его привыкли видеть со стороны — «тесным». Однако улицы здесь пересекались под прямым углом. Вдоль улиц сплошной стеной шли магазины, лавки, мастерские, места развлечений, гостиницы. На втором этаже домов были, как правило, жилые помещения и обязательно среди них парадная комната или зал, где принимали гостей. Эти залы оформлялись художниками. Стены покрывала живопись, а потолки украшались художественной резьбой, деревянной и алебастровой.

Из 130 раскопанных домов городской купеческой верхушки Пенджикента более 50 имели залы с росписями. Живопись в домах не была по содержанию «государственной» или ритуальной, это были красочные картины на темы окружающей жизни. Мир вокруг был столь древен, а жизнь иранского мира столь долгой, как бы вечной, что все было доступно кисти художника, все можно было изобразить — всех богов

и всех героев. В найденных росписях ощутима связь с византийской, индийской, западно-иранской, китайской живописью, декоративным искусством кочевников-тюрок. В них соединились черты вроде бы несоединимые, но это и делает росписи, особенно Пенджикента, уникальными. Иконография на стенах домов и дворца правителя в Пенджикенте переплывала буквально все верования: здесь можно увидеть Будду, Митру, Зороастра, Христа, пантеон индуистов.

Росписи делались на тонком белом грунте, который наносился на слой глины, облицовывавшей сырцовый кирпич. Во дворце живопись покрывала все залы, все стены целиком, от пола до потолка или свода. В частных домах «картины» писались от лежанки-суфы, места для почетного гостя, до потолка. Росписи в залах дворца должны были обязательно включать культовую сцену, ее помещали напротив входа, над суфой.

Культовая сцена непременно изображала большую фигуру божества и мелким форматом молящихся, дароносцев, приносящих жертву богу. Скорее всего дароносцы имели портретное сходство с хозяевами. По обе стороны от культовой сцены располагали длинные ленты росписей самого разнообразного содержания, разбивавшиеся, как правило, на сцены пиров, скачек всадников, конной охоты. Здесь изображались среди гранатов и виноградных лоз и арфистки в ярких развевающихся одеждах, и танцовщицы, держащие в руках шарфы, в юбках, завязанных на бедрах. Под фигурами всегда была «земля», которая как бы объединяла живущих в доме с изображенными на стене — их тоже воспринимали как живущих. Внизу стены, над полом, проходил фриз с орнаментом.

В живописи тогда старая иранская мифология воскресла в светском оформлении сюжетов из древних героических сказаний, как бы рассказанных негромким голосом. И большинство сцен этой «частной жизни» согдийцев выполнено с огромным вниманием к полнокровным деталям.

Мировой известностью пользуются росписи так называемых Синего и Черного залов общественного центра Пенджикента. Скорее всего сюжетом росписи Черного зала стала согдийская интерпретация героических сакских и парфянских циклов богатырских приключений, воплощенных в дальнейшем в стихах великим Фирдоуси в поэме «Шах-наме».

58 Среди произведений живописи Пенджикента можно увидеть и иллюстрации к литературным произведениям, которые не сохранились. Много сюжетов художникам давал восточноиранский эпос. Но не сюжеты главное в этой живописи. Ее, как и всю общеиранскую культуру, характеризует борьба света и тьмы.

Ярко-синий, красный или черный — три постоянных цвета, используемых для создания сцен противоборства светонос-

ных героев и сил тьмы — дэвов, чудовищ. Светлые и красные тона показывали просветление героя в момент его встречи с божеством. Моменты жестоких схваток переданы предельно экспрессивными линиями. Например, воин пронзает копьем врага в то время, как спущенная стрела врага летит в него самого...

Сегодня открыто уже много фресок, покрывавших стены дворцов и частных гостиных, что стало предметом исследований и публикаций. Настенные росписи дворца в Афрасиабе созданы в VII веке. Живопись занимала стены высотой свыше 2 м. На южной стене помещено ставшее знаменитым изображение процессии — «посольства с принцессой». На спине слона восседает принцесса хуннов, соседней Согды, с которыми роднится самаркандский царь. Эта сцена продолжается, как в круговой панораме, сюжетом приношения даров. Те же персонажи сидят с принесенными дарами. Краски фрески — ярко-красная, золотая и белая.

Все дальнейшее в искусстве Средней Азии непосредственно связано с этими последними яркими вспышками старинной художественной культуры в Согде и Хорезме. Живопись после VII века больше не возродилась. Изменились архитектурные формы. Это не значит, что прошлое исчезло бесследно, ушло в землю, в развалины. Искусство остается всегда в руках последующих поколений, даже если исчезают конкретные условия существования данных жанров или видов искусства.

В сегодняшних Таджикистане, Узбекистане, Туркмении возрождается интерес к живописи домусульманской Средней Азии, к архитектурным формам и декоративному искусству, оставившему такой значительный след в мировом искусстве. Старания художников, создающих монументальные росписи на общественных сооружениях в так называемом «поисковом стиле» старых времен, с одной стороны, а с другой — потребность в возрождении красочности и высокой духовности древнего искусства и ремесла, обретших особую ценность в глазах сегодняшнего городского жителя, свидетельствуют, что полуторатысячелетняя история древнего доисламского искусства ираноязычного мира находит свое продолжение на новой основе в республиках Средней Азии. Чаша Джамшида — один из самых популярных сюжетов в прикладном и декоративном искусстве, в живописи.

## ЛЕТЯЩИЕ КОНИ СОЛНЕЧНЫХ ДОРОГ

В V веке н. э. мирная жизнь многих европейских государств была неожиданно прервана нашествием кочевых орд гуннов\*, вышедших из далеких азиатских глубин. Бурному натиску стремительной конницы гуннов оказались не в состоянии противостать ни прекрасно вооруженная и хорошо обученная римская пехота, ни мощные укрепления городских стен. О кочевниках-пришельцах, которые, казалось, слились со своими конями, напомнив европейцам грозный образ воина-кентавра, об их землях и тем более об их быте и культуре оседло-земледельческая Европа того времени не знала почти ничего.

Несколько веков спустя у стен городов Киевской Руси и городов на Днепре и Дунае и даже у ворот Цареграда (Константинополя) вновь появились стремительные всадники — кочевники-печенеги, половцы. И снова в Европе ничего не было известно ни о них самих, ни о землях, откуда они пришли.

И только в XIII веке, когда возникла могущественная империя кочевников, покорившая многие страны Европы и Азии, европейцы узнали, что родина гуннов, печенегов, половцев и других тюркских и монгольских народов — Центральная Азия.

Сегодня Центральная Азия — это огромный, исторически сложившийся культурно-этнический ареал, охватывающий различные части азиатского материка, населенного многочисленными оседло-земледельческими и кочевыми народами, а именно: некоторые районы Ирана, Афганистана, Пакистана, часть Северной Индии, территория советских республик Средней Азии и Казахстана, Монголия, западные, северо-западные и северо-восточные районы КНР и отчасти Южная и Восточная Сибирь.

60 Значительную часть территории Центральной Азии, протянувшуюся с запада на восток, от Черного моря до Амура, и с севера на юг от Алтая до предгорий Тянь-Шаня, занимают обширные степные пространства, образно названные Великой степью. Именно здесь, в степях Причерноморья и Приазовья, Поволжья и Алтая, Средней Азии и Казахстана, Южной Сибири и Монголии, Восточного Туркестана и предгорий Тибета, расселялись гунны, печенеги, половцы и другие кочевые предки воинственных тюркских и монгольских народов. Отсюда они совершали свои далекие походы, воевали, организовывали мощные союзы и государства, формировали свою самобытную культуру и быт, обменивались материальными и культурными ценностями.

---

\* Г у н н ы — более позднее европейское название хуннов, одного из древних народов, проживающих на территории Центральной Азии.

Великая степь является фоном всей исторической судьбы Центральной Азии. Нельзя понять закономерности развития государств, образовавшихся в Центральной Азии, центрально-азиатской культуры и искусства, не рассматривая их во взаимосвязи с динамическими процессами развития всего степного региона как единого целого.

Уникальной особенностью жизни Великой степи как явления мирового исторического процесса, всегда бывшей загадкой со многими неизвестными, является ее разнообразный облик, цикличность и крайность состояний: от пустоты и безлюдности до избытка жизненной стихии в самых ее разносторонних проявлениях. И для оседлых цивилизаций древности, и для первооткрывателей позднего средневековья и Возрождения, ученых Нового времени и исследователей нашего столетия этнический и культурно-исторический облик этого региона представлял то нерасчлененным монолитом, поразительным по своей внутренней целостности, то бесконечной множественностью образований — этнических, хозяйственных, культурных, природных, замкнутых, ни внешне, ни внутренне не связанных.

Разные формы хозяйствования обитателей Центральной Азии, явившиеся гармоничной формой адаптации человека к данной природной среде, а именно кочевое животноводство и оседлое земледелие, и стали основой того разделения, которое качественно отразилось и на особенностях развития культуры народов этого огромного региона. Нельзя отдать предпочтение или оседло-земледельческой или кочевой культуре. Они развивались параллельно, и каждая развивалась самостоятельно, взаимодополняя и взаимообогащая одна другую при соприкосновении, причем в Центральной Азии эти культуры нашли оптимальный и органичный способ сосуществования.

У древних иранцев, греков, римлян, византийцев, у первых европейских путешественников XIII века, являвшихся представителями оседло-земледельческого мира, при столкновении с кочевниками, сложилось одностороннее, предвзятое мнение, что серьезно отразилось в дальнейшем на взглядах европейцев на кочевую мир. В результате на заре европейского гуманизма XIV века было провозглашено разделение народов на «избранных» и «неизбранных», на Запад и Восток. Великая степь считалась неполноценной, варварской, неспособной к развитию собственной культуры, она признавалась только аренной деятельностью кочевников, которые постоянно угрожали Западу.

И только в наш век эта точка зрения, господствовавшая 61 более семи веков, опровергнута мировой исторической наукой, и прежде всего русской и советской. Так, были вновь «открыты» для современных поколений людей Центральная Азия, Великая степь, единство кочевого мира, основанного на разности языков, культур, религий. И если до сих пор нам были более известны шедевры культуры и искусства древних цивилизаций античнос-



ти, средневековья, Ренессанса в Европе, то теперь нам предстоит открыть таинственную и захватывающую страницу мировой цивилизации — искусство Центральной Азии и ее образующего ядра — Великой степи.

У народов Центральной Азии существует в разных вариантах красивая и поэтическая легенда о крылатом коне. Легенда гласит, что у одного юноши был любимый и неразлучный с ним крылатый конь. Когда юноша летел на своем любимце на свидание к возлюбленной, буйная грива и шелковый хвост коня издавали чудную мелодию. Все живое и неживое, даже золотая пыль солнечных дорог, по которым летел крылатый конь, замирало в сладостном забытьи, слушало чудную мелодию. Но злая соперница в черной зависти отрезала крылья коня — и он умер. Велико было горе юноши, потерявшего друга. В память о неразлучном спутнике он сделал каркас из дерева, обтянул шкурой, а конец грифа получившегося инструмента украсил головой коня. Из волос гривы коня он сплел струны, а из хвоста сделал смычок. И вновь полилась над просторами степей чудная мелодия, рожденная летящим по солнечным дорогам верным другом кочевника — конем.

Такая легенда могла родиться только у народа, в хозяйственной жизни которого конь имел важнейшее значение. Кочевник и конь неразделимы. Конь всегда с ним — в играх, на охоте или в битве. Вся хозяйственная и культурная жизнь кочевника неразрывно связана с конем. Поэтому он одухотворял, поэтизировал коня, и не случайно конь, как и другие святыни, отождествляется в легендах и искусстве кочевников Центральной Азии даже с солнцем.

За более чем 3000 лет существования в Центральной Азии кочевого животноводства, наилучшим образом приспособленного к степному ландшафту, на просторах Великой степи сменилось много племен, то выраставших в могучие народы, то рассыпавшихся на отдельные семьи, входившие в состав других образований. Хунны, тюрки, уйгуры, кидани, монголы — все имели особые, только им присущие черты, но все они входили в единое степное образование.

К середине I тысячелетия до н. э. в эпоху раннего железа, кочевники обширных территорий Великой степи были на высшей ступени первобытнообщинного строя. Сходство условий жизни и хозяйствования, а главное — подвижность быта и взаимосвязь степных племен породили близость их культуры и однотипность искусства. Благодаря археологическим раскопкам советских ученых П. К. Козлова, С. В. Киселева, С. И. Руденко и других открыты великолепные памятники искусства кочевников, так называемый «звериный стиль».

Обитатели бескрайних степей Центральной Азии тысячами создавали и шлифовали свою самобытную, многогран-

ную и богатую культуру, внося свой вклад в культуру всего человечества.

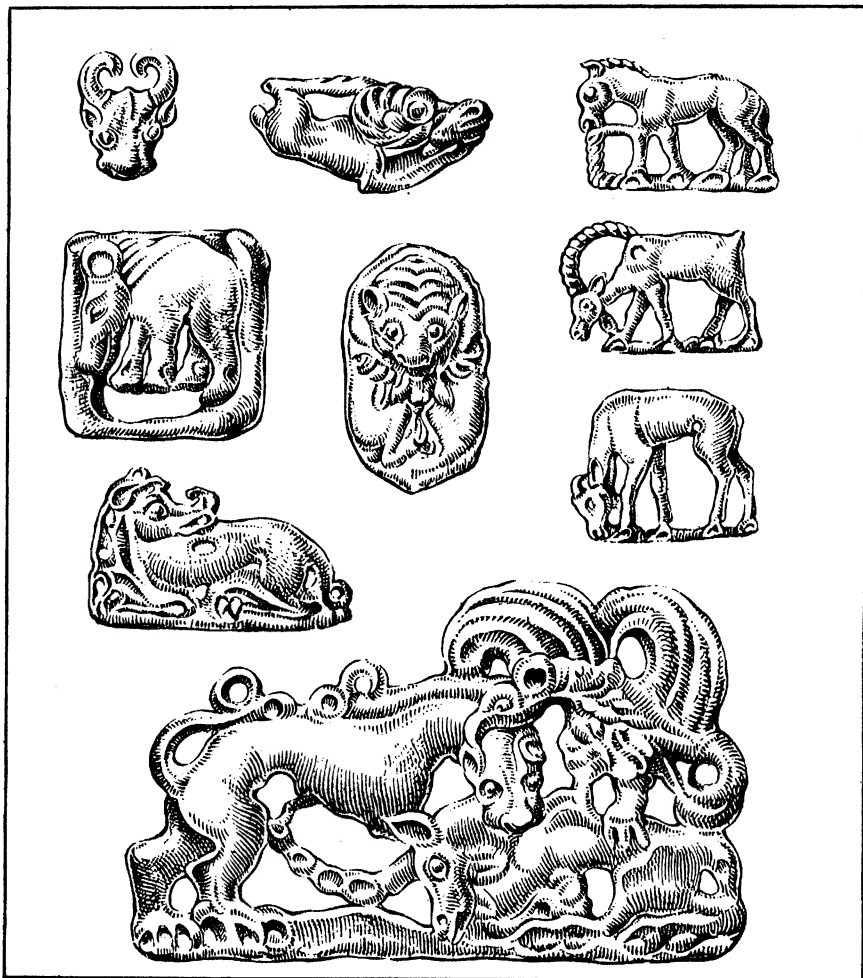
Понятием «звериный стиль» принято обозначать широко известную изобразительную манеру мастеров-художников первой половины — середины I тысячелетия до н. э. Оригинальная и своеобразная в каждом местном варианте, эта манера изображения имела характерные общие черты. Предметы, выполненные в «зверином стиле», встречаются на большой территории от Восточной Европы до Южной Сибири, Алтая и Монголии; тысячи находок отмечают путь его распространения. Этот характерный художественный стиль, нашедший различные аналогии в творчестве многочисленных скифских, сарматских, сако-массагетских и других кочевых племен, населявших Великую степь, сложился под воздействием общих черт хозяйствования и быта. Подвижность кочевого быта, постоянные контакты между различными племенами, совместное участие саков, скифов, сарматов и других кочевников в военных походах в страны Передней Азии способствовали появлению многих общих элементов в материальной культуре.

Каковы же характерные черты и мотивы этого степного искусства эпохи раннего кочевничества? Прежде всего, это декоративно-прикладное искусство, представлявшее собой органичный сплав утилитарного и изобразительного, искусство, реалистическое по форме и мифологическое по содержанию. Главной темой его были изображения зверей и различных мифических зооморфных\* чудовищ. Зародившись в VIII—VII веках до н. э., «звериный стиль» постепенно развивался, отражал строй мыслей и чувств его создателей и характер эпохи. Сюжетной основой этого искусства были пришедшие из глубины веков мифы о происхождении людей от различных животных: ведь человек не мыслил себя в отрыве от природы, потому что он был частью ее. Поэтому в образе предка того или иного рода или племени выступал какой-либо зверь или птица: волк, тигр, олень, баран, козел, ворон, степной орел и т. д. И не случайно так почитались у кочевников предметы с изображениями зверей или птиц, которые служили им в качестве талисмана или священного орудия. Так, например, родовой зверь — тотем, украшавший оружие воина, по его представлению, незримо помогал ему, придавая смелость, и делал его неуязвимым, а различные изображения животных, которые он носил в качестве амулета, передавали ему свои природные свойства — стремительность, мощь, зоркость. Искусство «звериного стиля» явилось как бы зеркалом, отображающим опосредованные взаимоотношения людей с окружающей их природой, восприятие

63

---

\* Зооморфные чудовища — художественные образы в виде зверей, животных, птиц и вымышленных существ, выражавших ярость, силу, злость, могущество, власть и т. д.



*Золотые и бронзовые украшения древних скифов, выполненные в «зверином стиле».*

человеком действительности как вечного поединка добра и зла, жизни и смерти.

64 Характерными изделиями «звериного стиля» являются вещи из богатых Пазырыкских, Башадарских, Туэктинских, Кандандинского и других курганов на Алтае (VI—IV века до н. э.). Это войлочные, деревянные и кожаные изделия, дополняющие предметы из металла. Они украшены фигурами баранов, кабанов, оленей, горных козлов, тигров, барсов, степных кошек, зайцев, гусей, лебедей, орлов, пеликанов, тетеревов, фантасти-

ческих животных и т. д. Есть и изделия с типичными для искусства ранних кочевников сценами борьбы хищников или нападения хищников на копытных. В них много общего с произведениями искусства Переднего Востока и Ирана.

По всей Сибири — в Минусинской котловине, долинах Лены, Енисея и других районах археологами тоже найдены различные изделия, выполненные в «зверином стиле». Например, известна замечательная коллекция золотых блях, собранных из разрушенных сарматских, западносибирских и сибирских погребений V—I веков до н. э., так называемая Сибирская коллекция Петра I. На этих бляхах как бы оживает богатый животный мир сибирских рек, лесов и степей. Рыбы, змеи, утки, лебеди, орлы, соколы, ежи, олени, лоси, косули, лани, горные бараны, волки, барсы, тигры, львы, лошади, яки, верблюды чередуются с львиными и орлиными грифонами и другими сказочными чудовищами. Фигурки фантастических и реальных зверей как бы вырастают из концов массивных витых золотых браслетов и шейных гривен. Как и на алтайских древних вещах, здесь богато представлены сцены борьбы зверей и чудовищ: нападение грифа на яка и тигра, оспаривающего у грифа эту добычу, змеи на волка, тигра на коня, борьба тигра и двугорбого верблюда, изображенная на фоне дерева, и т. д.

Изделия, выполненные в «зверином стиле», встречаются в Туве, Монголии, Забайкалье. И здесь мы видим оленей с ветвистыми рогами в традиционной позе с поджатыми ногами. Имеются и вещи, украшенные фигурками баранов и козлов, а также круглые бляхи в виде свернувшегося хищника. В каждом выступе предмета, в обушке топора, рукоятке ножа, венчике котла — везде как бы таится зооморфное начало, готовое в любой момент, повинувшись желанию мастера, выглянуть на свет, как бы «прорасти» фигурками животных, их головками, ушами, глазами, копытами, рогами.

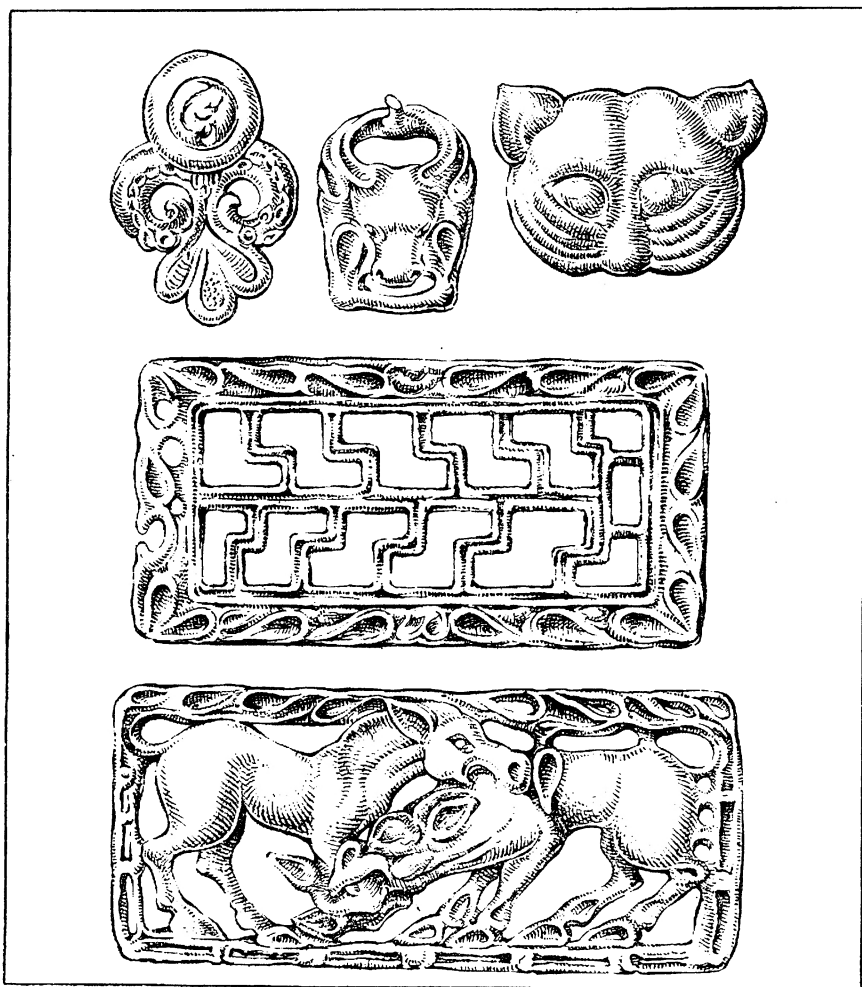
Интересные образцы изделий, выполненных в «зверином стиле», найдены археологами на территории Казахстана. Здесь были обнаружены удивительные по своей экспрессии золотые бляшки, изображающие кабанов и оленей с поджатыми ногами в позе, характерной для скифо-сибирского «звериного стиля» и нигде, кроме степи, не встречающейся, а также золотые фигурки свернувшихся пантер и сидящих орлов, поднявших инкрустированное бирюзой крыло.

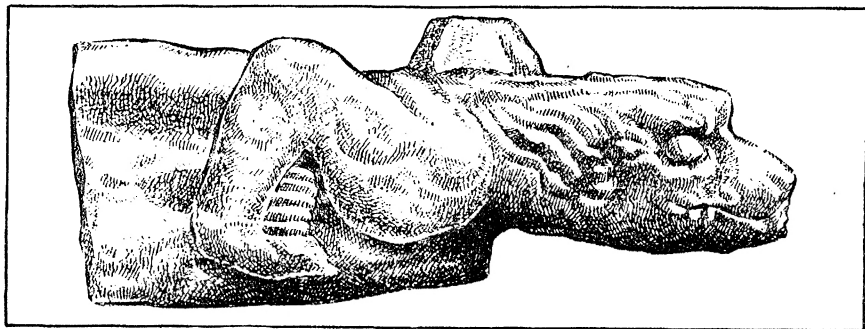
Раскопки богатого сакского кургана у города Иссык близ Алма-Аты позволили воспроизвести культуру и искусство кочевников, обитавших в I тысячелетии в этой части Великой степи. Так, например, одежда родовой знати расширялась золотыми, тонко выполненными фигурными бляхами, а головной убор украшали золотые головки коней, козлов, фигурки барсов и птиц, искусно декорированные листьями и растительными побегами. Венчала такой красивый головной убор вполне реалис-

тическая золотая фигурка архара. Пояс украшали две прямоугольные массивные бляхи с изображениями лосей, летящих галопом, — поза, обычная для скифо-сибирского искусства; на колчانه нашивали золотые пластины с фигурами лошадей.

Зоной распространения скифо-сибирского «звериного стиля» были и районы предгорий Тянь-Шаня и степей Семиречья и более южные районы, вплоть до Памира. Для искусства народов этих территорий характерны такие изделия, как курительницы и жертвенники в виде столиков, часто с ажурными поддонами и фигурками животных, а также котлы с ножками в виде

*Элементы украшений скифов, выполненные в «зверином стиле».*





*Гранитное изваяние дракона, украшавшее вход в Кондуйский дворец. VII в.*

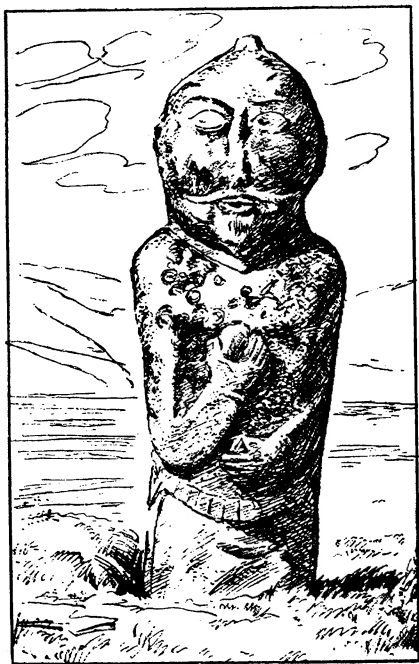
животных, причем головы и ноги — баранов, а части тела — хищников. На оружии или отдельных бытовых предметах изображали сцены борьбы зверей или представителей местной фауны — яков, горных козлов, архаров, лошадей и т. д.

Зооморфные сюжеты преобладали в творчестве ближайших восточных соседей скифов — сарматов. Их «звериный стиль» занимает как бы промежуточное положение между искусством европейских скифов и казахстанских и сибирских племен Великой степи. Вещи сарматов, в особенности конская сбруя, богато украшены фигурами животных, грифонов, козлов, медведей, зайцев, пантер, барсов, волков, оленей и др. В сарматских курганах находят браслеты и гривны с мощными выразительными звериными мордами на концах.

Как видим, «звериный стиль», имевший распространение по всему пространству Великой степи с запада на восток и с севера на юг, не был искусством какого-то одного народа, а был явлением общим, характерным для всех. Это был общий художественный стиль, выразивший духовную общность и уровень материального и культурного состояния очень большой совокупности народов Великой степи, где сама природа способствовала соединению, взаимным контактам населявших ее кочевых племен.

Это подлинное искусство, рожденное в недрах кочевой степи и характеризующееся специфическим отношением к действительности и отсюда особым образным строем, представляет собой явление в истории мировой культуры. Высокий уровень развития ремесла и культуры кочевников Великой степи способствовал созданию в I веке н. э. первой в Центральной Азии крупной державы хуннов, высокорослые и русоволосые, с голубыми глазами обитатели которой умели плавить золото, изготавливать высокохудожественные изделия, строить города.

Период господства Тюркского каганата характеризуется расцветом архитектуры кочевников-тюрков. Пышные летние и



«Каменная баба» — скульптурное изображение воина-кочевника. Эпоха древних тюрков. VIII в.

зимние ханские ставки в центре Великой степи и стационарные\* поселения по ее окраинам показательны для этого периода, оставившего, как и эпоха хуннов, значительный след в развитии искусства Центральной Азии.

Хунны и тюрки изобрели такие вещи, как стремя. Первая кочевая повозка на деревянных обрубках была заменена ими сначала коляской на высоких колесах, а потом вьюком. Кочевниками были изобретены изогнутая сабля, вытеснившая тяжелый прямой меч, и длинный составной лук, метавший стрелы на значительное расстояние. Слава о кочевниках как прекрасных стрелках разнеслась по всему миру. Дионисий Перригет, географ II века н. э., писал: «За Согдианой по течению Яксарта (современная река Сырдарья. — *Ред.*) обитают саки, стрелами бьющие,

их всех стрелков в мире самые искусные, не пускающие стрелы наудачу».

68 Мир кочевников Великой степи был общим огромным культурно-историческим фоном, на котором каждый из населявших его народов создавал свои культурные ценности: кочевые города, оригинальные сборно-разборные архитектурные сооружения, изумительные по красоте и мастерству исполнения художественные и бытовые изделия, свою монументальную скульптуру — таинственные изваяния из камня и дерева. И сегодня еще на просторах Великой степи от Северного Кавказа до Алтая и Монголии можно встретить каменные изваяния из гранита и песчаника, которые смотрят на нас из глубины веков бесстрастно и отрешенно. Когда-то они стояли на вершинах курганов или на возвышенном месте, доминируя над обширными пространствами степей и предгорий. Каменные изваяния в виде скульптурных изображений человека или стилизованных

\* *Здесь:* постоянные, оседлые, в отличие от кочевых.

стел — памятники ушедшим из жизни реальным лицам: хану, батыру, мудрецу или знатной женщине. Объединяет памятники Великой степи постоянное символическое их участие в духовной и материальной культуре всех степных народов.

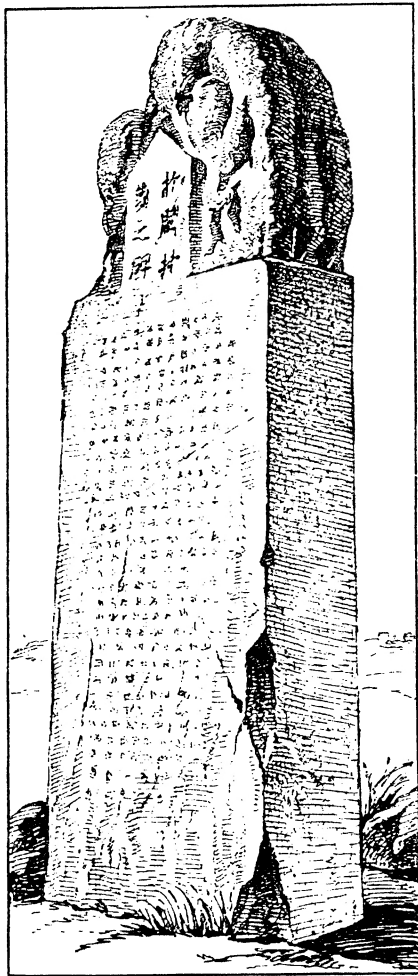
Скульптура кочевников Великой степи в разные времена была совершенно различной. Наиболее ранними скульптурами являются каменные изваяния, которые представляют собой схематически очерченные фигуры с лишь обобщенно обозначенными руками, в одной из которых — сосуд, прижатый к животу. Обычно это был невысокий рельеф, контурный резной рисунок или объемная скульптура, вытесывали их из прямоугольных камней. Среди этих ранних скульптур в степях Семиречья, Центрального и Восточного Казахстана, Южной России наиболее распространены фигуры мужчины-воина, который в правой руке держит чашу, а левая опирается на кинжал или саблю, висящие на узком поясе. Но встречаются и изображения женщин в головных уборах или с прическами в виде кос, украшенные ожерельями и гривнами на шее и серьгами в ушах. У некоторых скульптур вытесано только лицо, чаще — голова человека. И, как пишет советский ученый-искусствовед А. А. Формозов, «это были первые фигуры людей, гордо возвышавшиеся на земляных пьедесталах над еще девственной степью».

На просторах же Алтая, Южной Сибири, Прибайкалья и Монголии встречаются ранние скульптурные памятники иного рода, составляющие отличительную черту их культурно-исторического ландшафта. Это так называемые «оленные камни» — округленные и прямоугольные в поперечном сечении каменные столбы с нанесенными на них зооморфными изображениями, основными из которых являются изображения оленей. Олени с характерными для скифо-сибирского «звериного стиля» рогами и подогнутыми ногами на этих стелах, по-видимому, отражали представление об этом животном как о тотеме, связанном с культом предков.

Скульптура кочевников более позднего тюркского периода уже несла на себе признаки пластического понимания формы и представляла собой либо стоящие, либо сидящие человеческие фигуры, с четкой схематической прорисовкой объема плеч, бедер, торса, положения рук и ног, правда, все в той же композиции вертикальной каменной стелы. В скульптуре с подробнейшими деталями рельефно изображаются оружие, одежда, украшения. Это уже была характерная для той эпохи специфическая объемная скульптура, со своей особой композицией, техникой исполнения, конкретными чертами портретного сходства.

Одним из самых значительных монументальных памятников тюркского периода, частично сохранившихся до наших дней, является архитектурно-скульптурный комплекс в честь полководца кочевников Кюль-Тегина, сооруженный в долине Орхона в 731 г. Мемориальный храм этого комплекса представ-





Стела с надписью, посвященной Кюль-Тегину. VIII в.

70

сооружения. Правее этой надписи — две строчки рунического письма\*\*, которое заполняет и три другие стороны поверхности стелы.

За храмом лежал огромный черный кубический камень с отверстием вверху посередине, за ним перед восточными воротами, завершавшими композицию комплекса, стояли камен-

лял собой квадратное в плане здание на земляном цоколе с двумя камерами и деревянными колоннами на каменных основаниях, с оштукатуренными и расписанными фресковой живописью стенами, с кирпичным полом и черепичной крышей. Внутри храма в мраморной чаше горел жертвенный огонь, бросая таинственные блики на стены с картинами былых стражений, выигранных полководцем, и озяря мраморную статую Кюль-Тегина, высвечивая его сильное и властное лицо под высокой шляпой с изображением в мелком рельефе орла с распластанными крыльями. Крыша над воротами, ведущими на мощный двор, была покрыта черепицей. Сразу же за воротами находились «стоящие» и «сидящие» статуи с объемно прорисованными деталями одежды, пояса и украшений. Непосредственно перед входом в храм на пьедестале в виде каменной черепки была установлена стела, представляющая собой усеченную пирамиду высотой 3 м 15 см. Верхняя часть стелы — пятиугольный щит — была обрамлена изображением дракона. Одну сторону щита украшала тамга\* хана, на другой была указана дата

\* Тамга — родовой знак в виде какой-либо геометрической фигуры.  
 \*\* Здесь: древнейшие письмена.

ные скульптуры воинов и два каменных барана, выполненных в довольно реалистической манере, с некоторой долей стилизации, вызванной особенностями материала; весь комплекс был окружен по периметру прямоугольным валом и рвом.

Вот одна из переведенных сегодня надписей, покрывавших стелу:

Всего мы ходили войной двадцать пять раз,  
Дали тринадцать сражений,  
У имевших государство мы отняли государство!  
У имевших каганов\*\*\* мы отняли кагана!  
Имевших колени мы заставили преклонить колени!  
Имевших головы мы заставили склонить головы!

(Перевод И. Стеблевой)

Далее тюркская надпись призывает тюрков к единству.

Характерно, что в другом храмовом комплексе, сооруженном в 734 г. в честь отважного предводителя древних тюрков Бильге-кагана, много сделавшего для укрепления единства тюрков и стремившегося обеспечить мир и покой внутри каганата, сохраняется та же композиция и набор выразительных средств, что и в комплексе, посвященном Кюль-Тегину. В храмовом комплексе Бильге-кагана — те же статуи, такая же по форме и декоративному оформлению с образными, поэтическими посвящениями стела, такой же огромный черный камень с отверстием, лишь вместо баранов, охранявших вход в святилище храма с восточной стороны, были львы.

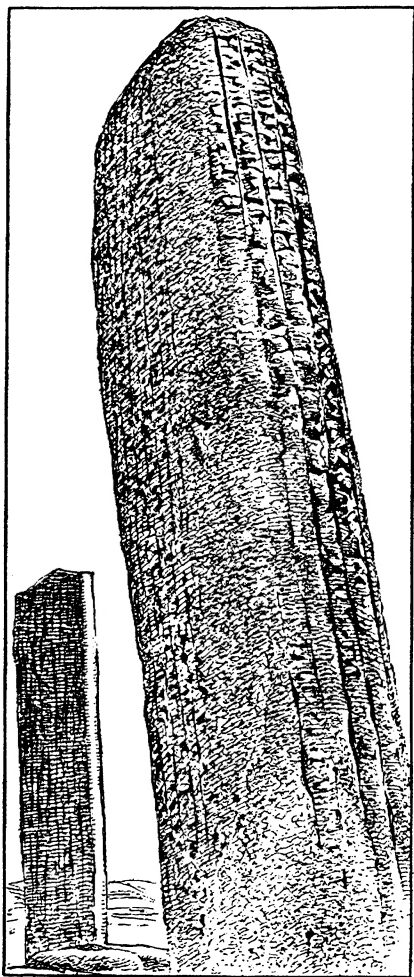
Памятник тюркскому принцу Тоньюкуку, известному своей образованностью и просветительской деятельностью, имеет несколько иное композиционное решение. Но и здесь есть крытый черепицей храм, стела с выразительным древним текстом, каменные статуи, валы и рвы по периметру комплекса. Надпись вырезана на двух врытых в землю прямоугольных вертикальных каменных стелах, обратная сторона которых декорирована пышным растительным орнаментом. На восток от храма тянется, теряясь в горах, длинная вереница каменных столбов — балбалов, символизирующих убитых врагов.

Интересно отметить, что, наряду с художественно-образительными достоинствами рассмотренных нами древнетюркских мемориалов, памятников искусства скульптуры восточной части Великой степи, они имеют еще и литературно-историческую значимость. Рунические надписи, оставленные древними тюрками, представляют собой довольно образные эпические литературные произведения, выражающие художественный вкус и поэтическое мастерство их создателей. Эти надписи служат образцом древнетюркской историографии и являются крупнейшим памятником рунической письменности древних кочевников-тюрков.

71

---

\*\*\* Каган — верховный правитель, хан у древних тюрков.



*Стела с надписью, посвященной  
Тоньюкуку. VIII в.*

И если для каменной скульптуры восточных тюрков при всей ее детальной разработанности, с одной стороны, и схематизме — с другой, было характерно, что она вписывалась в конструкцию камня, т. е. композиция целиком была подчинена конфигурации камня, то на западе Великой степи тюркские скульптуры были иными. Прежде всего несколько изменилась композиция скульптуры. Так, например, сосуд на животе сжимают не одна, а две руки, появились «сидящие» и «стоящие» мужские и женские скульптуры. Но наибольшее изменение произошло в самом пластическом образе скульптур. Стали четко разделяться объемы тела — голова, руки, живот, ноги. Скульптура уже имеет не только фронтальный вид, как у древних тюркских скульптур на востоке Великой степи, но и круговой объемный обзор. Поверхности масс и объемов четко переходят одна в другую, образуя сложные конфигурации. Создается определенная светло-теневая пластика скульптуры, выразительность ее усиливается игрой света и тени от выступающих и западающих частей. Постепенно каменный плоский столб с нацарапанными на нем линиями

лица, рук, ног и т. д. сменился художественным скульптурным изображением, в котором образ человека передается не в схематических, хотя и осмысленных линиях, а в пластически выразительных формах. Эта тенденция в развитии скульптуры, зародившись в восточной части Великой степи, достигла наивысшего расцвета в половецких степях. «Но и среди древнейших тюркских изваяний Центральной Азии, — пишет искусствовед Г. А. Федоров-Давыдов, — есть «каменные бабы», отличающиеся от плоских стел своим реализмом, понимание

форм, пластики, ритма линий». Только там это была особая манера изображения умершего или его окружения, если это был не рядовой человек, которого суждено забыть вскоре после его смерти, а знатная персона — обожествленный герой, каган, имени и памяти которого предстоит жить вечно. Потому-то статуи в храмах, связанных с их культом, — это выразительные объемные изваяния, не похожие на статуи обыкновенных воинов в степях Центральной Азии, и выполнить их могли только мастера, которые располагали набором мощных пластических средств. Каменные изваяния, появившись в VII веке вместе с каменными оградами и балбалами, в видоизмененных формах просуществовали в западных и центральных частях Великой степи до XI—XII веков. С распространением ислама культ каменных изваяний сошел на нет. Они появились вновь после XVI века в восточной части Великой степи — в Монголии, но уже в новом качественном виде, как изображения божеств новой религии — ламаизма.

Великая степь только на первый взгляд кажется однообразной. Ее пересекают горные хребты, покрытые густым лесом, прорезают речные долины, заросшие ивами и тростником, есть в ней и пустыни, цветущие ранней весной и выгорающие жарким летом.

Разнообразные природно-климатические условия Великой степи продиктовали ее обитателям и различные формы приспособления к ним. Каждый народ развивал свои традиции ведения хозяйства и, конечно же, в соответствии с природными условиями сооружал привычные ему жилища.

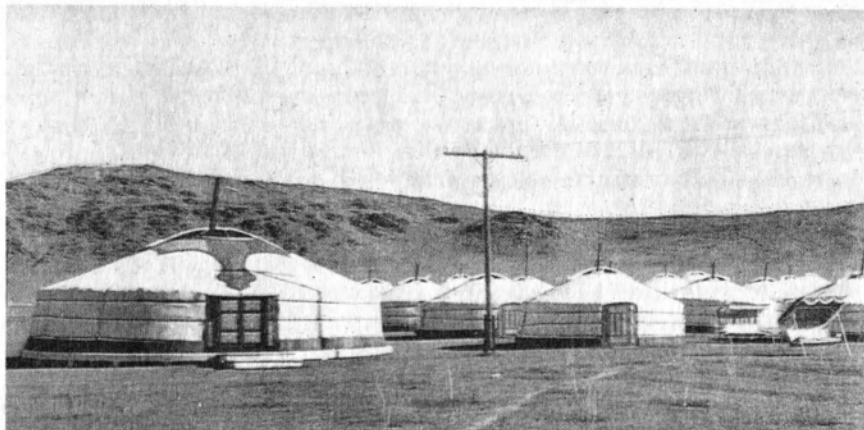
Каким же было жилище, которое отвечало требованиям кочевого скотоводства и служило надежной защитой от сурового климата?

Это юрта, или кибитка, как называют ее европейцы, «эсгий гэр» — по-монгольски, «кийиз уй» — по-тюркски. В ней кочевник находит защиту от летнего зноя, суховея, дождей и зимних морозов. Из чего может быть сооружено жилище в бескрайних безлесных пространствах? Как оно устраивается и украшается?

Оказывается, многое из того, что находится внутри и снаружи жилища, выполнено из продуктов животноводства. Из шерсти овец свален войлок и выделаны ковры, превращенные затем в теплые стены. Шкурами животных покрывают пол. Рубцом\* обтянуты музыкальные инструменты, а из тонких кишок овец и коз, из конского волоса сделаны струны для них. Большая часть посуды и необходимой утвари, не говоря уже об одежде и обуви, тоже сделана из кожи.

---

\* Высушенный и обработанный специальным образом желудок животного.



*Кочевое поселение в степи из сборно-разборных юрт. Монголия.*

За многие века использования кочевой юрты были выработаны ее четкие пропорции, правила сборки и разборки, формы и способы ее украшения и обстановки. Размеры юрты соответствуют росту человека, внутренняя планировка учитывает интересы и вкусы ее обитателей, обеспечивает возможность хозяйственно-бытовой деятельности. Кочевая юрта представляет собой легкую, сборно-разборную постройку, приспособленную к транспортировке на вьючных животных. Практическая необходимость и художественная целесообразность заставили кочевников делать юрты примерно одного размера, с одинаковыми деталями. Поэтому общий вес юрты с обстановкой — 300—400 кг — грузоподъемность верблюда; диаметр жилой юрты от 4,5 до 8 м, высота ее в центре 4—5 м. Время, за которое ее можно собрать или разобрать, — в пределах часа.

74 Конструкция юрты до предела рациональна и проста, она состоит из девяти основных частей. Остов стен составляется из связанных между собой складных деревянных решеток, которые определяют размеры и вместимость жилища. Каждая решетка, входящая в общую стенку, состоит из плоских реек, положенных друг на друга косою клеткой и скрепленных сыромятными ремнями. Благодаря тому, что эти рейки сжимаются или растягиваются гармошкой, можно по необходимости уменьшать или увеличивать высоту юрты и складывать ее во время перекочевков. Остов крыши юрты, образующий свод, состоит из выструганных жердей, которые втыкаются наверху в специальный круг, а в нижней части опираются на решетку стен. Снаружи юрта вся окутывается войлоком, выкроенным по ее форме.

Дверь юрты всегда обращена на юг или юго-восток, в зависи-

мости от того, в восточной или западной зоне Великой степи она располагается. Благодаря этому дом кочевника в степи защищен от холодных северных ветров и снежных заносов зимой и открыт живительным лучам солнца весной и летом.

Подобно тому как растительный мир степи чутко реагирует на колебания температурного режима воздуха, кочевая юрта отвечает этим изменениям. Ее конструкция, состоящая из деревянной решетки и пористого шерстяного войлока, играет роль терморегулятора, сохраняя внутри жилища постоянный тепловой режим.

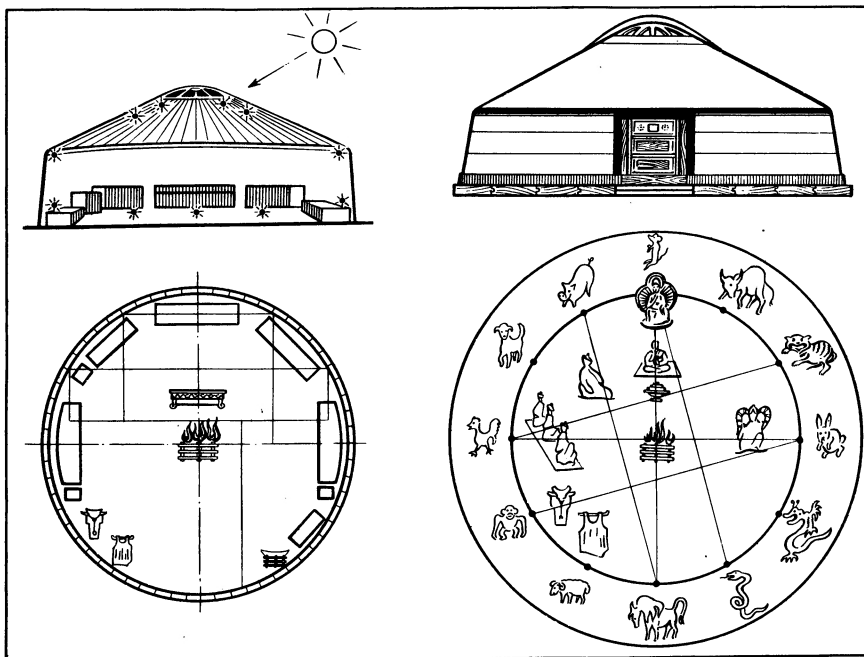
Юрта всегда ставится на открытом солнцу пространстве, даже в лесистой местности выбирается солнечная поляна. Это связано прежде всего с тем, что вся хозяйственная и бытовая деятельность кочевника связана по времени с движением солнца.

Отсчет времени суток, месяца, года у кочевников велся обычно по солнцу, а именно по углу падения солнечного луча через верхнее отверстие юрты — дымник. По мере того как луч солнца скользил по окружности дымника, затем по кончикам жердей (а их количество обычно бывает в пределах 60), поддерживающим свод юрты, далее по поверхности полукружия войлочного ковра, по определенным частям обстановки, кочевник определял время и следовал четкому распорядку рабочего дня. Поэтому пропорции дымника, количество жердей, высота решетчатых стен и всей юрты, а также традиции ставить юрту дверью на юг были подчинены ритму движения солнца. Даже покраска конструкций юрты, система их орнаментации имели свою закономерность, учитывающую указанные функции. Внутренняя планировка юрты делилась условно на 12 частей соответственно 12-месячному циклу календарного летосчисления, именовались эти части по названиям месяцев. По месту падения солнечного луча в юрте кочевник знал точное время дня.

Геометрически простой внешний вид и форма юрты (круглая), подчеркнутые видимым издалека ярким орнаментом на куполе, являют собою горизонтальную и вертикальную модель Вселенной. Яркий орнамент на куполе юрты в плане представляет четкий крест, концы которого строго направлены по странам света, а один конец орнаментированного креста акцентирует ориентированный всегда на юг вход в юрту. Центральное верхнее дымовое отверстие определяет и пятое, вертикальное направление и позволяет кочевнику ночью наблюдать за движением звезд через неподвижную верхнюю раму дымника.

75

Одной из важных особенностей юрты является рациональная и целесообразная организация внутреннего пространства. Хотя планировка интерьера юрты представляет единое архитектурно-художественное целое, она разделена условно на четкие функциональные зоны, которые определяют и организуют ритм внутренней жизни. Общая закономерность деления



*Сборно-разборная юрта и ее внутренняя планировка, функционально соответствующая 12-месячному циклу «звериного» календаря.*

внутреннего пространства юрты на функциональные зоны характерна как для тюркской, так и для монгольской разновидности кочевого жилища. Так, например, в юрте как тюркских, так и монгольских народов центральное место прямо против входа занимают поставленные уступами сундуки, в которых хранятся ценности семьи. Это место является как бы «красным углом» дома. Таган как котлом и стол для еды занимают середину юрты. В правой от входа стороне находят предметы, необходимые в домашней хозяйстве, — это женская половина, тут акцент делается на роскошно убранную кровать хозяйки дома. От кровати до входа юрты отводится место для работы женщин по хозяйству. С левой стороны при входе раскладываются уздечки, седла и другие предметы наездничества и скотоводства. Это мужская половина дома.

76

На всем обширном пространстве Великой степи, занимаемом различными кочевыми монгольскими и тюркскими народами, господствовал единый тип сборно-разборного войлочного жилища. Но в зависимости от географических условий, степной или лесостепной зоны жилище имело сферическую или коническую форму крыши.

Например, в горной лесной Киргизии преобладала юрта с конической формой крыши, а рядом, в равнинной части Казахстана и полупустынь Туркмении больше жилищ со сферической крышей. Для Монголии, в ее северной лесистой части, характерна юрта с конической формой крыши, а для южной, гобийской пустынной части, — юрта со сферической крышей. Так как юрты со сферической крышей распространены были главным образом в западной, равнинной части Великой степи, где в основном расселены тюркские народы, а с конической формой крыши — в восточной ее части, в районах горного Алтая, в Монголии, где жили в основном монгольские народы, то стали условно считать юрты со сферической формой крыши — тюркскими, а юрты с конической формой крыши — монгольскими.

Китайский поэт VII века Бо Цзюй-и посвятил кочевому жилищу оду «Голубая юрта»:

Шерсть собрали с тысячи овец,  
Сотни две связали мне колец,  
Круглый остов из прибрежных ив,  
Прочен, свеж, удобен и красив...  
Юрту вихрь не может покачнуть,  
От дождя ее твердее грудь,  
Нет в ней ни застенок, ни углов,  
Но внутри уютно и тепло...  
Войлок против инея — стена,  
Не страшна и снега пелена,  
Там меха атласные лежат,  
Прикрывая струн певучих ряд...  
Даже к пологу из орхидей  
Не увлечь из этих юрт людей.  
Тем, кто в шалашах из тростника,  
Мягкая зима и та горька.

(Перевод Л. Гумилева)

Насколько кочевая юрта (гэр) была распространена и популярна, говорит тот факт, что в Китае в Танскую эпоху (VII—X века) с каждым годом мода на кочевнические обычаи делала успехи, пока они не вошли в быт придворных кругов и знати. Одежда кочевника — зеленый или коричневый халат с воротником, запахнутый налево и подпоясанный ремнем, стал в Танскую эпоху обычной одеждой. Но всего больше понравилась китайцам юрта, которая в зимнее время была жилищем, несравненно более совершенным, чем китайские дома VII века. Китайские вельможи ставили юрту у себя во дворе и переселялись в нее на зимнее время\*. Имеются сведения и об использовании 77

Это классическое кочевое жилище послужило основой для создания на пространных Великой степи оригинальной коче-

\* См.: Гумилев Л. Н. Древние тюрки. М., 1967, с. 78.



вой архитектуры и выступало как одно из основных градообразующих элементов кочевого города. Кочевые юрты использовались не только под жилье, но и как помещения общественного и культового назначения. Так, например, в восточной части Великой степи — в Монголии главное место, или ставка, где устанавливалась центральная, дворцовая юрта правителя, называлась «ёргё» или «орда» — как позже стали называть в Европе эти ставки. Ставки были летние и зимние. Они представляли собой многолюдное поселение, улицы и площади которого вместе с культовыми и общественными зданиями и торговыми лавками были обставлены правильными рядами передвижных юрт. Ханские дворцы орды строились в виде больших юрт. Для торжественных случаев у монгольских ханов XIII века существовала огромная юрта, называемая Большой золотой ордой или Золотым шатром.

В китайском источнике XIII века — «Хэй-да шилюэ», т. е. «Заметки о черных татарах», сообщается, что Золотой шатер — это большая юрта, вмещающая несколько сот человек и ставившаяся ханом в особо торжественных случаях; столбы и порог в нем были обернуты листовым золотом, отсюда — Золотой шатер, Золотая орда. «Большие ханские юрты, которые я видел, — вспоминает действительный член Академии наук МНР Б. Ринчен, — были от десяти до двадцати пяти стен — терме, причем я видел юрту, в которой вмещалось около пятисот человек, это была державная юрта последнего хана Монголии Наран Герелт Хана». Наши былины упоминают о юртах в 75 терме, и это не предел, поскольку встречается описание юрт, имевших и 85 терме... Все юрты и в 75 и в 85 терме были конструктивно рассчитаны, созданы по определенному архитектурному принципу. При увеличении числа терме каждое становится пропорционально выше. В больших юртах все деревянные части покрывались рельефными орнаментами.

В биографии Зая Пандиты (основоположника калмыцко-ойратской письменности) описывается юрта, которую подарил ему один князь. В этой юрте деревянные части были украшены серебряной и золотой накладкой. В интерьере имелся занавес из шелковых и парчовых тканей, покрытых вышивкой, дверной полог был тоже из шелка.

78 В Великой степи роскошные юрты-дворцы и их утварь не сохранились по той причине, что дерево, шедшее на стены (терме) и обстановку, драгоценные металлы и камни, инкрустацией из которых были покрыты деревянные части юрт и утварь, ковры и занавесы, пологи из дорогих материалов и т. п. становились добычей врагов и шли на переделку, в переплавку. А так как кочевые юрты-дворцы были сделаны из дерева и таких недолговечных материалов, как хрупкая кожа, мягкая шерсть, нежная парча, то, естественно, ничего не оставалось. Но фольклор и летописи кочевников сохранили точные описания дворцов-юрт,

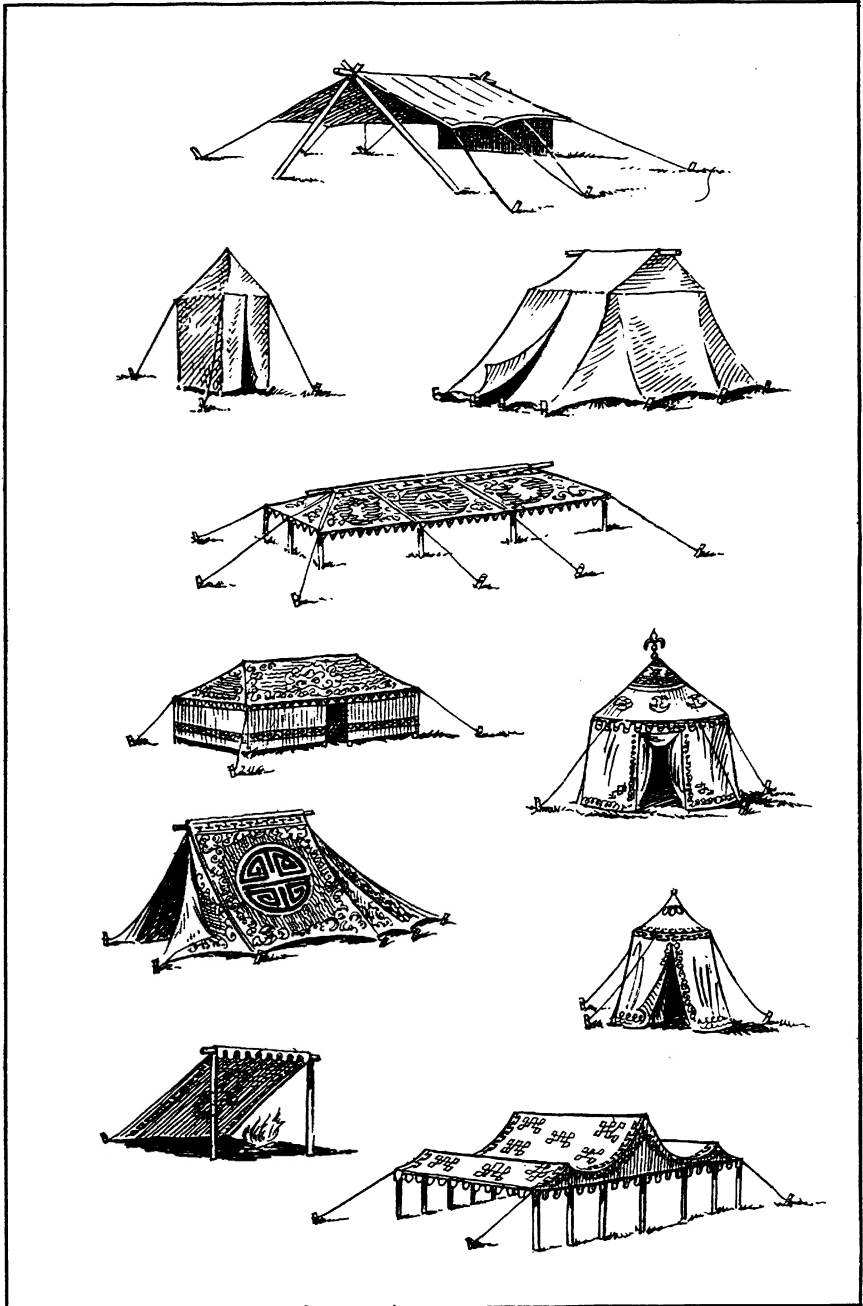
донесли до нас названия того, что создавали народы Великой степи. Описание этих великолепных дворцов-юрт есть и в героическом эпосе калмыков-ойратов «Джангар», и во всех монгольских и тюркских сказаниях.

Археологические раскопки на Алтае и в Причерноморье показали, что уже более двух тысяч лет назад кочевники имели и другие жилища — на телегах. Такие жилища были, как упоминают источники, у скифов, сарматов, хуннов, сяньби, жузней, тюрок, уйгуров, киданей и других многочисленных обитателей Великой степи. Распространение передвижных жилищ на телегах в один и тот же период наблюдается и у монгольских, и у тюркских народов.

Об использовании кочевыми народами жилищ на колесах, или, как их прозвали европейцы, «черных телег» и «черных кибиток», упоминается в древнегреческих, древнеарабских, древнекитайских и других источниках. «Черные телеги», «черные кибитки» получили свое название от цвета войлока, которым они были накрыты. Знаменитый итальянский путешественник Марко Поло, посетивший Монголию в конце XIII века, так описывает юрты и крытые телеги: «Хижины или палатки татар состоят из шестов, обтянутых войлоком, и их очень легко складывать, так как они совершенно круглы; татары во время своих перекочевок везут их на больших четырехколесных телегах, и когда они хотят их раскинуть, то обращают постоянно дверьми к югу. У них есть также крытые войлоком повозки, которые везут верблюды и где едут их жены и дети с разной домашней утварью и съестными припасами; войлок отлично предохраняет их от дождя, так что хотя бы целый день лил дождь, но в повозке все сухо».

Стан из кибиток, с поставленными на них юртами, мог быть очень подвижен. «В XIII веке существование кибиток поддерживалось дальними походами и большими перекочевками, вызываемыми обилием стад, вообще расцветом кочевой жизни в дни мировой империи монголов», — писал русский ученый-историк Б. Я. Владимирцов.

Персы еще в XVI веке удивлялись грандиозности дворцовых юрт тюркских народов, установленных на четырехколесных телегах. Дома их, говорится в одном из сочинений персидского историка XVI века Разбехана, «сделанные из белого тополя, очень крепкие, и устройство их доведено до совершенной и редкостной окраски овечьими шкурами. В них проживают султаны и знатные казахи. Кибитки эти красивы, каждая из них может вмещать более 20 человек, пребывающих и отдыхающих в них сидя. Эти кибитки установлены на колесах, и множество верблюдов тянут их. Они очень громадны и вместительны, а также со всех сторон имеют окошки и форточки и покрыты войлоком. Внутри они прекрасно устроены и красивы точно так же, как дома эмиров и султанов...»



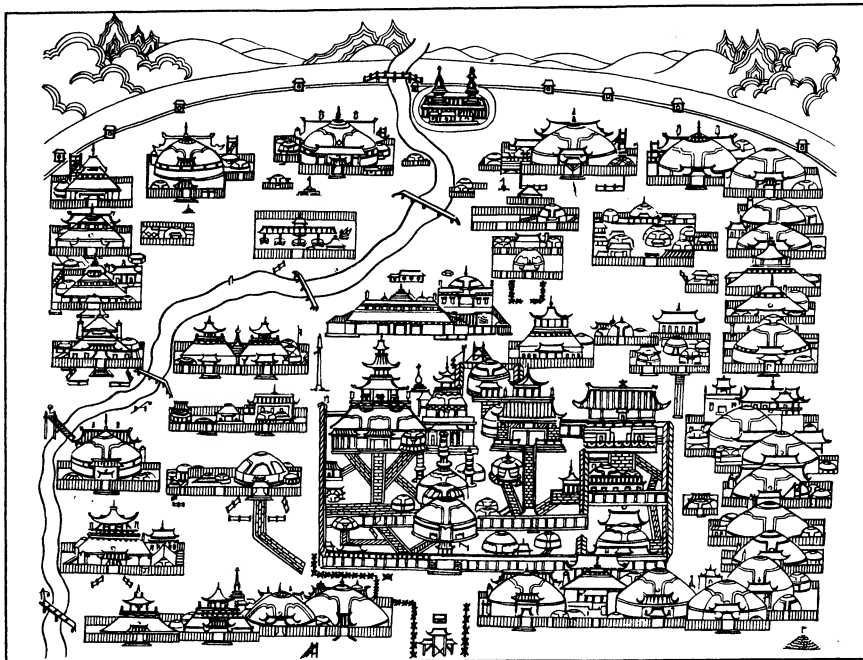
*Сборно-разборная палатка и ее разновидности.*

Если сборно-разборная войлочная юрта являлась постоянным жилищем кочевников Великой степи, то для походов, для сбора людей использовались матерчатые палатки — временное кочевое жилище. В них не было специальной мебели и функциональных зон, основное их назначение — временное укрытие от непогоды, от знойных лучей солнца. Подобно юрте они были сборно-разборными, но уже не имели относительно сложных войлочных стенок и крыш, деревянных решетчатых каркасов.

О грандиозных дворцовых комплексах из палаток Хубилайхана сообщил Марко Поло: «Поохотившись... хан отправляется к месту, называемому Какзар-модин, где уже разбиты его шатры и палатки его сыновей, вельмож, телохранителей и охотников; число этих палаток доходит до 10 000, и собрание их представляет великолепный вид. Они расположены в следующем порядке: первым стоит шатер его величества, в котором он обыкновенно дает аудиенцию, он так обширен, что может вместить до 1000 всадников, не считая вельмож и других знатных особ. Этот шатер обращен входом к югу, а с востока к нему примыкает другой шатер, заключавший в себе большую залу, где обыкновенно сидит государь со своими приближенными и куда допускаются только те, с которыми он хочет говорить лично. За этим залом находится прекрасная, просторная комната, служащая ему спальней. Возле главного шатра разбито множество других, меньших, для ханских служителей, но все они находятся в связи с главною ставкой. Все эти залы и покои устроены следующим образом. Каждый из них поддерживается тремя деревянными столбами превосходной отделки, покрытыми позолотой. Снаружи шатры покрыты львиными шкурами, раскрашенными белыми, черными и красными полосами и так плотно сшитыми вместе, что ни дождь, ни ветер не могут проникнуть сквозь них. Внутри они обиты горностаями и соболями, драгоценнейшими из всех мехов. ... Этими-то мехами шатры его величества отделаны внутри с большим искусством и вкусом; все же веревки, которыми шатры притянуты к земле, сплетены из шелка. Возле шатра его величества разбиты палатки его жен, также весьма красивые и роскошно убранные».

Мы уже говорили: слова «орда», «ёргё» обозначали сначала ханские юрты — дворцы. Потом так стало называться место ханского пребывания, ставка, и, наконец, населенные пункты, возникшие возле ханской резиденции.

Ханские ставки были летние и зимние. Зимние ставки, вокруг которых постепенно формировались оседлые поселения, представляли собой комплекс капитальных построек из камня, кирпича, дерева. Планировка и застройка таких поселений нам понятна и привычна. Летние ставки были явлением более сложным. Это был комплекс сборно-разборных, передвижных сооружений, располагаемых по определенной архитектурно-планировочной схеме, — кочевое поселение.



*Кочевой город. Монголия.*

Например, вождь гуннов Атила (V в.) имел несколько таких ставок. Как описывает очевидец, столица Атилы была большим поселением, похожим на весьма обширный город, опоясанный деревянной оградой.

Что представляли собой стационарные города кочевников в IX—X веках, показывают раскопки хазарских городов Саркел и Итиля в низовьях Волги. В последнем преобладали полустационарные юрты, но часть зданий была из сырцового кирпича, а резиденция предводителя, культовые и общественные здания из обожженного кирпича. Они возвышались над наполовину деревянными шатрами и юртами — жилищами горожан.

Такой же примерно вид имел и другой хазарский город — Семендер. Жилые постройки в нем были в виде шатров из дерева, переплетенного камышом, с островерхими крышами.

Сложная, специфическая классовая структура кочевого общества, сложившегося на территории Великой степи в XIII веке — в Монгольской империи, породила своеобразное явление во всеобщей истории архитектуры — кочевые города.

Под кочевым городом разумеется поселение, которое, с одной стороны, включает в себя элементы кочевой архитектуры и, с другой — элементы обычного города оседло-земледельческих

народов: укрепления, валы, рвы, ограды, торговища, политические и идеологические центры (ставка правителя, культовое ядро). Кочевой город характеризовался четкой плановой и композиционной структурой, отражавшей его социальную специфику. Недаром размах и сложность строительства кочевых городов Монгольской империи XIII века вызвали необходимость учреждения должности главного зодчего, который имел специальные знания и был наделен определенными полномочиями.

Изучая монументальную и деревянную архитектуру кочевников в пунктах оседлости, легко установить, что она рождена архитектурой передвижных, мобильных сооружений. Последние как бы остановились, оделись деревом или камнем, но функции и структура их почти не изменились. Возможно ли в этой связи и согласно сложившемуся стереотипу понимания архитектуры только как стационарных сооружений, постройки, стоящие на одном месте, рассматривать как архитектурные произведения, а постройки передвижные не относить к таковым? А что же тогда огромные кочевые дворцы или даже целые кочевые города? Несомненно, все это явления одного порядка, и кочевую архитектуру необходимо рассматривать в качестве отдельного феномена искусства, рожденного в специфических кочевых условиях Центральной Азии.

Характерной особенностью кочевых и стационарных населенных пунктов было то, что планировочная структура у них общая — круг, идущая от древнего кочевого стана кочевников — куреня: нескольких тысяч кочевых юрт, поставленных по кругу, с резиденцией предводителя в центре. Со временем курень как разновидность древней формы кочевания исчез, а принцип расположения объектов по кругу сохранился при сооружении кочевых и стационарных поселений.

На протяжении своего развития кочевая архитектура создала большое разнообразие типов сооружений и средств архитектурно-художественной выразительности. Это разнообразие отражает различие в особенностях и традициях быта и национальной культуры народов, уровень техники, природно-климатических условий, а также использование тех или иных строительных материалов.

Тип жилища кочевников породил сходный тип монументальных культовых и общественных построек, которые у кочевников, перешедших на оседлый образ жизни, лишь облеклись в более долговечные строительные материалы (камень, металл, дерево). Монументальной архитектуре кочевников, как стационарной, так и кочевой, присуще, таким образом, единство формы.

«Монумент», «монументальное здание» — это прежде всего величественное и, конечно, незыблемое, капитальное, призванное стоять веками. Нерушимо. Само понятие «кочевой» исклю-

чает «капитальное», «монументальное». А как же тогда квалифицировать великолепные переносные дворцы из шелка, сандала, которые производили не меньший эффект, чем мраморные шедевры античности, каменные чудеса европейского средневековья? А ведь для зодчих-кочевников, поставленных самой жизнью в более трудные условия, чем те, кто имел в достаточном количестве «вечный» строительный материал — камень и мрамор, архитектурная задача усложнялась во много-много раз. К тому же заказчики — владыки величественных кочевых держав, покорители мира — вряд ли были менее капризны и прихотливы в своих вкусах, чем любые другие венценосцы. И тем не менее посреди пустой степи вырастали дворцы в полном смысле этого слова, роскошные, просторные, вмещающие в себя до 10 тысяч человек. Разве это не разрешение той же проблемы, которую ставили перед собой создатели монументальных сооружений, древние строители храмов и дворцов Греции, Рима, Вавилона и Египта?

Не вина, а беда кочевой монументальной архитектуры в том, что драгоценный строительный материал был слишком «переносным», т. е. слишком легко мог стать добычей завоевателей, безжалостно и навсегда уничтожавших архитектурные переносные шедевры. К тому же и время, к сожалению, оказалось властно над легким шелком, сыпучей парчой и мягким войлоком.

Вот почему чудеса неповторимого, уникального зодчества навсегда растворились в веках, но имеем ли мы право считать их не существовавшими, если у нас есть их точные описания, сохраненные древними рукописями и мудрым эпосом и самое главное — в памяти народной?

Кочевую архитектуру, рожденную на просторах Великой степи, нельзя рассматривать отдельно от других, смежных искусств, столь характерных для народов Востока. Таково, например, декоративно-прикладное искусство кочевников, которое нашло наиболее органичное и полное выражение в народном зодчестве, и особенно в орнаментике жилища.

При рассмотрении декоративно-прикладного творчества кочевников особое внимание нужно уделить орнаменту — наиболее сложившейся и яркой форме проявления художественного вкуса народа. Если кочевая юрта — вершина развития архитектуры кочевников Великой степи, то орнамент — наивысшее достижение декоративно-прикладного искусства.

84 Орнамент кочевников обладает большой устойчивостью: традиции в орнаментальном искусстве жили столетиями и даже тысячелетиями, они синтезировали опыт десятков поколений и многих этнических общностей. Даже под воздействием таких обстоятельств, как изменения в хозяйственной жизни кочевых народов, их социально-экономической и политической истории, традиции в орнаменте разрушались крайне медленно, скорее

трансформировались, чем разрушались. Это обусловлено тем, что народное изобразительное творчество связано с производственной деятельностью человека не прямо, а косвенно, опосредованно, поэтому изменения в хозяйственной жизни не сразу влияют на развитие орнамента. Орнаментика, технические приемы орнаментации, цветовая гамма, разнообразие узоров являются своего рода выражением сложной истории народа: его происхождения, взаимодействия с соседними народами. Устойчивость орнамента — характерная особенность народного изобразительного искусства.

Орнамент тесно связан с бытом народа, с его обрядами и обычаями. Материал и тематика орнамента часто зависят от особенностей хозяйства, а с материалом взаимосвязаны и особенности техники исполнения. У кочевых скотоводческих народов Центральной Азии распространенным видом сырья были продукты животноводства: шерсть, шкура, кожа, кость и т. д. Поэтому в декоративно-прикладном искусстве кочевых народов ведущее место занимают художественные изделия именно из этих материалов. У земледельческих оседлых народов, напротив, преобладала выделка изделий из растительного сырья, поэтому изобразительное искусство здесь нашло наиболее яркое выражение в орнаментации тканей из растительных волокон, получил распространение растительный орнамент.

На развитие орнамента, так же как и на развитие отдельных видов искусства, прямо или косвенно влияют конкретные исторические условия, религия, мораль. В одних случаях создаются благоприятные условия для развития одних видов изобразительного искусства и тормозится развитие других, и наоборот.

Этнические и культурные взаимосвязи народов непременно отражаются на изобразительном искусстве, прежде всего на орнаменте. Однако было бы бесполезно искать эти связи в единичных мотивах. Любые параллели и выводы не будут доказательными, если для сравнения взять лишь один или даже несколько распространенных, но случайно подобранных узоров. Поэтому родство или близость изобразительного искусства разных народов могут быть установлены лишь по целому комплексу родственных орнаментальных мотивов.

Развитие орнаментальных мотивов в декоративно-прикладном искусстве шло относительно одинаково у всех кочевых народов на начальных этапах развития общества. Об этом говорит наличие таких мотивов, как графические изображения фантастических существ, стилизованные фигуры, символические знаки, сохранившиеся со времен поклонения силам природы — солнцу, воде, грому, молнии и т. д. Характерно, что имеющиеся археологические материалы указывают на общность художественной культуры кочевых народов, населявших в древности территории Средней Азии, Алтая, Монголии, с культурой причерноморских скифов и других кочевых народов, жив-




ших на огромном пространстве Великой степи. Об этом свидетельствуют, например, техника аппликации, простота орнаментальных мотивов, тождественность элементов и «силуэт» рисунка в декоре вещей.

Однако с развитием общества каждый из кочевых народов, имеющих одинаковый уклад жизни, но свои особые природно-климатические условия и, самое главное, исторически сложившийся психический склад и традиции, идет собственным путем.

Так, у тюркских народов, например киргизов, казахов, татар, узбеков, сюжетные композиции, благодаря влиянию ислама и в связи с запретом изображать живые существа, постепенно были вытеснены орнаментальными. Однако и у них можно встретить орнаментику, иногда содержащую зооморфные мотивы, что связано с предшествующими религиозными культурами. Орнаменты у тюрков — геометрические и растительные. Сложные по построению геометрические орнаменты основаны на определенной теории, требующей знания геометрии и умения чертить. В тюркском орнаменте основу композиции обычно составляет фон, на который наносится рисунок. Поэтому композиция рисунка и фона смотрится едино, обобщенно, представляя одну цветовую плоскость. Плоскостность — характерная особенность орнамента тюркских народов, наложившая отпечатки на развитие декоративно-прикладного искусства. Рассмотрим эти особенности на примере орнаментации тюркской юрты.

Основными предметами внешнего декоративного оформления тюркской юрты являлись орнаментированные войлочные покровы купольной части юрты и внешняя сторона войлочного полога, который навешивался над дверью. Цветовое решение их целиком определялось общими колористическими задачами внешнего оформления юрты.

Во внутреннем украшении тюркской, например казахской, юрты важное место занимает полоса кошмы шириной 70 см, украшенная растительным или геометрическим мозаичным узором из цветного войлока, чаще всего красного с синим. Она прикрывает места соединения верхних и нижних войлочных покровов юрты и опоясывает ее купольную часть изнутри, образуя фриз, расположенный выше стен решетки. Эта полоса, как и постилочный ковер, имеет центральное поле и бордюр. В орнаментации преобладает крупный узор в виде рогообразных завитков, скомпонованных в круги, овалы и крестообразные фигуры, ритмически повторяющиеся вдоль всей его длины. 87  
Ниже этой полосы к решетке юрты подвешены войлочные сумки, служившие для хранения посуды и домашней утвари, белья, одежды. Орнаментировалась только лицевая сторона сумок, для чего использовали мозаику из цветного войлока или аппликацию из цветной ткани. Узор их обычно крупный и заполнял все поле. В орнаментации предметов быта и интерьера

юрты сказывалось умение казахских народных мастеров согласовать декор вещи с ее формой. Стремясь сочетать эстетические качества с утилитарным назначением вещи, они находили для каждого предмета соответствующую форму, подчиняя композиционное и цветовое решение декора общему замыслу всего интерьера. Этот принцип лежит в основе развития всего прикладного искусства казахов и говорит о глубине традиций, основанных на преемственности технических и художественных приемов и навыков кочевых народов, передаваемых от одного поколения к другому.

Отсутствие в интерьере юрты центрального смыслового акцента в виде изображений живых существ делало цельным общий фон. Каждая деталь интерьера, яркая и красочная сама по себе, не вырывалась из общего фона. Таким образом, здесь превалировал общий тон, в котором цветовой фон интерьера являлся главным, а цвет предметов обихода и деталей — второстепенным. Это и послужило композиционной основой дальнейшего развития орнамента тюркских народов. Необходимость покрывать внутреннюю поверхность юрты и ее деталей декоративно оформленными плоскостями, которые в дальнейшем привели к происхождению ковровых изделий, определили композиционную направленность развития тюркского орнамента. Принцип этот — пропорциональная согласованность орнаментальных мотивов с размерами вещей — находит выражение особенно в туркменских, киргизских и казахских войлочных коврах, все пространство которых покрыто крупными орнаментами.

Именно для кочевых казахских, киргизских и туркменских племен характерно домашнее производство тканых безворсовых войлочных ковров. Существует несколько видов безворсового узорного ткачества. Наиболее распространенным считается «терме». Особенностью ткачества типа «терме» является взаимопроникновение цветов узора и фона. Ткут «терме» из овечьей шерсти в виде нешироких полос, которые потом сшивают и используют в быту как настенные и напольные ковры.

Дальнейшая эволюция орнаментального декоративно-прикладного искусства кочевников, сопряженная творчески с умением соседних оседло-земледельческих народов выделять и технически обрабатывать шерсть, дала мощный толчок развитию коврового искусства Азии, вершиной расцвета которого являются уникальные восточные ворсовые ковры различных местных школ.

Так, например, туркменские ворсовые ковры уже во времена Марко Поло считались «самыми тонкими и красивыми на свете». Ковры носили названия тех племен, где они были сотканы, поэтому различают ковры текинские, йомудские, салорские, сарыкские и т. д. Основным орнаментальным мотивом туркменских ковров является многоугольная розетка «гёль», которая в

каждом племени имела свои очертания и вариации не только по форме, но и по цвету. Изображения туркменских ковров, особенно ценившихся в Европе, встречаются у мастеров итальянского Возрождения.

У кочевых монгольских народов, исповедовавших ламаизм, развитие орнаментального искусства шло несколько иным путем. Монгольский орнамент, так же как и бурятский, калмыцкий, тувинский, имеет геометрический, растительный, зооморфный, пейзажный и символический мотивы.

Самым распространенным орнаментом у кочевников восточной части Великой степи, где преобладали монгольские народы, был геометрический. Им украшали архитектурные детали, например дверь в юрту, стойки и балки храмов, а также мебель, кожаную посуду и изделия из кожи. Техника исполнения — аппликация и резьба по дереву, тиснение по коже. Выполняли эту работу, как правило, мастера-мужчины. Идеи, символизирующие верность, дружбу, вечное движение, счастье, долголетие, выражались посредством геометрического орнамента в виде сочетания круга, квадратов, ромбов, полукругов, синусоид и т. д.

Наиболее часто встречающимся в прикладном искусстве монгольских народов был растительный орнамент, он применялся также и в архитектуре. Одежда, домашняя утварь, декоративное убранство жилища, предметы обихода обычно покрывались растительным орнаментом. Техника исполнения — в основном шитье золотыми, серебряными и цветными нитями. Вышивали, как правило, женщины-мастерицы, значит, красота убранства кочевого жилища зависела от умения и вкуса хозяйки.

Живая природа и скот как основа благополучия и процветания кочевника нашли отражение в зооморфном орнаменте, который использовался в архитектуре, живописи и особенно в скульптуре. Архитектурные детали культовых зданий, мебель, седельная сбруя, ювелирные изделия украшались изображениями животных, имевших символическое значение. Так, голова лошади символизировала мысль, рыба — бдительность, мышь — плодовитость скота. Особенно широко применялся зооморфный орнамент с изображением священных животных — льва, орла, оленя, павлина, дракона и т. д. при оформлении интерьеров ламаистских храмов.

Поклонение силам природы на ранних этапах развития кочевого общества нашло отражение и в символике так называемого пейзажного орнамента, для которого характерно изображение облаков, молний, огня, воды, символизирующих процветание, непобедимость, расцвет, безбрежность. Эти орнаменты — живописные, поэтому выполнялись они в цвете, как правило, ярком, насыщенном.

Развитие символического орнамента, философская осмыс-

ленность которого наиболее образно отражает духовный мир кочевника, с древних времен связано с его религиозными воззрениями. Древние тамги (клейма) и родовые знаки, таинственные изречения из религиозных книг, мотивы монограмм, изображения культовых предметов буддизма, стилизованных в орнаментальные мотивы, создали самостоятельную серию символического орнамента. Символическими орнаментальными мотивами украшались дверные филенки, ленты музыкальных инструментов, различные ритуальные предметы, мебель, интерьеры храмов. Техника выполнения была самая различная: накладки из кованого серебра и золота, живопись, резьба по дереву и камню, чеканка, вышивка золотыми и цветными нитками и т. д.

Жизнь кочевников в постоянно меняющейся обстановке предъявляла соответствующие требования и к изобразительному искусству, которое было тесно связано с их бытом. Увиденное и осмысленное кочевником, на первый взгляд, изображалось очень просто, но за кажущейся простотой стояла философски продуманная система с знаками-символами, разнообразными мотивами и ритмом орнамента, сложившаяся за тысячелетия обобщений, наблюдений и опыта.

Так, например, узор из стилизованных растений обозначал степь; символизированный мир животных был отражен в зооморфном орнаменте, и почти для каждого вида животных имелся свой способ орнаментального изображения; силуэты юрты дали кочевнику мотив для геометрического орнамента; идею верности, дружбы, силы и неутомимости выражали спаренные круги и квадраты.

Украшая тонкой резьбой детали уздечки, седла, стремени, мастер-ювелир подбирал орнаменты, которые, считалось, принесут удачу всаднику, быстроту и неутомимость коню. Кочевой дворец или храм поражали обилием орнаментальной росписи интерьера, причем определенной закономерностью расположения орнамента, строгим соблюдением тектоники и цветовых сочетаний.

Любой кочевник с детства знал символику орнамента и мог расшифровать его смысл. Так, например, входя в войлочную юрту, он видел над пологом двери орнамент, который означал: «Пусть никогда не угаснет огонь в этом доме!» По цветовой окраске одежды, предметов быта или деталей здания он знал назначение, смысл увиденного и соответственно выражал свое отношение к нему. Цвет в орнаментах кочевых монгольских народов тоже имел особое смысловое значение. Пять основных цветов спектра — пять желаний, пять чувств — являются логически обоснованными производными цветовой композиции кочевого орнамента монгольских народов. Голубой цвет символизирует небо — символ вечности, верности, белый — чистоту, желтый — богатство и святость, красный — радость, победу,

черный — мрак, темноту. Материалы, шедшие на изготовление орнаментальных украшений, были соответственно подчинены этой символике: для выражения богатства и святости применяли золото или янтарь; красный коралл олицетворял радость; жемчуг или серебро символизировали честность и правдивость; бирюза — верность и вечность; прозрачный топаз — чистоту.

Орнаменты, применяемые для украшения архитектурных сооружений, отличаются чистотой, яркостью и богатым спектром тонов — от самых светлых через нейтральные до самых темных. Благодаря такому сочетанию тонов, постепенному переходу от светлого к более темному, рисунок орнамента производит впечатление объемного. Появление такого орнамента не случайно и вызвано композиционными закономерностями развития интерьера кочевой юрты.

Несмотря на конструктивное единство тюркской и монгольской юрты, последняя отличалась спецификой развития декора, что наложило отпечаток на ее внешний и внутренний вид. Снаружи юрта монгольских народов украшалась орнаментом, символизирующим счастье, благополучие. В отличие от тюркской юрты, у которой дверью служил богато орнаментированный кошемный полог, в монгольской юрте двери были двусторчатые, деревянные, окрашенные в красный цвет, на них наносили орнамент, символизирующий гостеприимство и благодушие. Строгим правилом было подчинено и цветовое решение интерьера. Все деревянные детали юрты окрашивали в красный цвет и сверху покрывали орнаментом. В интерьере монгольской юрты главным акцентирующим элементом, расположенным прямо против входа, как мы уже говорили, было почетное место, или «красный угол», где сосредоточены ценности семьи, предметы культа. Таким образом, появлялся смысловой и композиционный акцент, который подчеркивался обстановкой, скульптурой, живописью. Окружающий фон становится второстепенным, стены юрты покрывали однотонными занавесями или вовсе оставляли решетки стен обнаженными. Стремление разнообразно и богато украсить почетное место вызывало потребность в живописных, скульптурных и декоративных произведениях. Это способствовало развитию живописи и скульптуры, которые у монгольских народов получили большее развитие, чем у тюркских.

Выделение частного и общего отразилось и в композиции орнамента, где тематический рисунок орнамента активнее фона. Выделение цветового мотива рисунка орнамента путем разложения цвета на полутона в результате и привело к появлению как бы объемного орнамента у монгольских народов.

Характерной особенностью орнамента кочевых народов являлась и та соразмерность и масштабность по отношению к человеку, которую орнамент придает архитектуре. Учитывая, что орнамент на наружных частях юрты просматривается издалека

ка, в наружной орнаментике применяют более крупные, четкие и выразительные формы, а в интерьере юрты — мельче по масштабу и деталям и более красочные. Этим объясняется та особенность кочевой архитектуры, что, несмотря на значительные размеры или, напротив, их миниатюрность, они приобретают пропорции и масштабы, соразмерные росту человека.

Таким образом, орнамент, представляющий собой гармонию весьма сложных, иногда и отвлеченных форм, линий и ритмов, является сильнейшим выразительным средством раскрытия внутреннего мира народа.

Итак, мы познакомились с искусством огромного региона и увидели, что Великая степь, как и любая часть Земли, обладает чем-то неповторимым, особенным, что проявляется даже внешне, в необъятности просторов, бездонности голубого неба, диктующих свои особенные масштабы и образы, и в том, наконец, что именно на ее величественных пространствах с севера на юг и с востока на запад скрестились дороги разных культур.

Мы не рассказывали обо всех памятниках культуры и искусства Великой степи, которые сегодня представляют достойную часть классического наследия народов Востока, но постарались высветить лишь наиболее характерные и существенные стороны этого явления, что дало возможность связать множество рассмотренных нами тем в один узел понимания историко-культурной самобытности этой земли: народно-эпический, проникнутый экспрессивностью «звериный стиль» скифо-Сибири, оказавший влияние на искусство Древней Руси и Западной Европы; уникальное явление мирового зодчества — кочевая архитектура, кочевые города; обращенная к вечности монументальная скульптура кочевников; прекрасное декоративно-прикладное искусство степняков и ее основа — орнамент и многое, многое другое.

Удивительно красочная и тонкая форма воплощения древних орнаментов, глубокое содержание произведений изобразительного искусства и поныне доставляют людям искреннюю радость, вызывая восхищение и стремление лучше узнать и понять это искусство.

## СЕРДЦЕ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ

Сердце Великой степи — Монголия, и закономерности развития ее культуры и искусства нужно рассматривать только в связи с процессами развития всего степного региона.

Человек, впервые попавший в монгольскую степь, невольно робеет перед величавостью ее просторов. Это ощущение простора не покидает вас, хотя по мере продвижения по степи видно, как постепенно меняется ее характер. Пышное разнотравье восточных степей Монголии сменяется на западе сначала холмистыми зелеными возвышенностями, а затем — горами с потухшей растительностью на южных склонах и поросшими с северной стороны лесами. С севера на юг изумрудная зелень степи постепенно уступает место высушенным солончакам, участкам с упрямыми и жесткими кустиками верблюжьей колючки, пока не переходит в ровную, как стол, без единой травинки каменистую пустыню Гоби.

И где бы, в каком бы уголке Монголии вы ни оказались, неизменными остаются необозримая ширь пространства, которому нет края и конца, да бездонная глубина вечно голубого неба с диском солнца. Сегодня — как и тысячи лет назад.

На древних курганах уходящей за горизонт бесконечной монгольской степи стоят «каменные бабы», как одинокие молчаливые стражи. Немало загадок и тайн прошлого хранят они. Обдуваемые на протяжении веков степными ветрами и пронизанные насковзь лучами знойного солнца, эти безмолвные свидетели прошлого, кажется, вобрали в себя и донесли до нас сложный мир понятий и дыхание древней культуры их создателей.

Монголы — народ древней и своеобразной кочевой культуры, которая в такой же степени сохраняла традиции культур многих народов, создавших некогда могучие государства на обширной территории Великой степи, в какой культура народов Европы хранит древние традиции цивилизации Средиземноморья. В то же время в культуре монголов, как и других народов Азии, очевидно влияние индийской буддийской культуры.

Сегодня повсеместно на территории Монголии можно встретить памятники культуры и истории почти любой эпохи. 93 Это — одинокие каменные изваяния хуннских времен, монументальные стелы с надписями эпохи тюрков и уйгуров, впечатляющие гранитные черепahi древнего Карокоорума, мощные базальтовые базы основания колонн, оставшиеся от дворцов правителей средневековья, и архитектурные детали ламаистских храмов.





*«Олений камень» — стела с изображениями стилизованных оленей.*

Рассмотрим подробнее удивительные памятники древности, представляющие собой оригинальную летопись различных культурных эпох, — наскальные рисунки, или, как их еще называют, петроглифы. Эти каменные писаницы раскрывают потомкам страницы жизни и быта племен и народов, некогда населявших территорию современной Монголии. Одновременно это и древние «картинные галереи», где представлены произведения изобразительного искусства художников древности.

В качестве материала древние художники выбирали камни с плоской стороной на южных и восточных склонах гор. Эта сторона постоянно освещалась солнцем, и выбитый на темном от векового «загара» камне светлый рисунок выделялся очень эффектно. Рисунки выполнялись силуэтом или контурной выбивкой. Сюжеты рисунков, манера их исполнения в разные времена были различны. Композиции, изображающие оленей и козлов, можно сопоставить по ма-

нере исполнения со скифо-сакскими изделиями «звериного стиля» и отнести к более позднему времени (эпохе раннего железа), чем примитивные рисунки диких быков, антилоп, баранов, еще не отягощенные стилизацией, которые являются самыми ранними памятниками монгольского изобразительного искусства. Иногда на одном и том же камне имеются напластования нескольких эпох — от рисунков эпохи скифо-сарматов до буддийских изображений XVII века. Таким образом, петроглифы Монголии содержат сведения о духовной и материальной жизни человека на разных этапах его развития, причем порою открываются такие стороны, о которых не могут рассказать другие археологические источники.

Основные черты искусства монголов, как и других степных народов, с давних пор определялись потребностями кочевого

быта, который, как уже говорилось, диктовал и тип жилища, и его убранство, и форму одежды, а главное — формировал обособленные представления степняков о красоте, о жизни.

Специфика развития культуры Монголии, на территории которой на протяжении длительной истории возникали и разрушались государства различных кочевых и оседлых народов, наложила отпечаток и на развитие изобразительного искусства.

Декоративно-прикладное искусство монголов, живопись, скульптура органично включаются в архитектуру и являются важнейшим средством ее выразительности. Синтез искусств характерен как для кочевой, так и для стационарной архитектуры кочевников. Но в кочевой архитектуре он выступает в виде пластической или живописной обработки деталей, поэтому развитие кочевой архитектуры влечет за собой расцвет декоративно-прикладного искусства, основой которого является орнамент. Скульптура и живопись используются в основном в стационарной архитектуре. Этим объясняется, что фресковая, масляная и темперная живопись, декоративная скульптура, художественная обработка камня и отливка изделий из металлов хотя и были давно известны народам, населявшим территорию теперешней Монголии, но самостоятельное развитие как виды искусства получили именно с развитием стационарной архитектуры. Об этом свидетельствуют многочисленные археологические находки и исторические памятники.

В художественном творчестве монголов прослеживаются черты, характерные для культуры и искусства древних хуннов, тюрков, уйгуров, киданей. Так, при использовании цвета в архитектуре монголы отдавали предпочтение голубым, красным, желтым, черно-белым тонам, что, по-видимому, унаследовано ими еще от древних хуннов. Об этом свидетельствуют жанровые росписи, обнаруженные при археологических раскопках древних хуннских городищ. Период господства Тюркского каганата на территории Монголии отмечен расцветом кочевой архитектуры тюрков, в частности созданием роскошных летних и зимних ставок каганов (ханов). Города же в обычном понимании этого слова и поселения находились на окраинах Тюркского каганата.

Период Уйгурского каганата (745—840 гг.), возникшего на месте Тюркского, характеризовался расцветом оседло-земледельческой культуры, ростом городов. На территории Монголии остались развалины дворцов и городов того времени, таких, как Карабалгас, Байбалык, Тойтен-Толгой и др. Раскопки дворцов уйгурского периода позволили отыскать несколько фрагментов фресок древнего храма. Они подтверждают общность монгольской и уйгурской живописи. Эти фрески напоминают образцы живописи буддийского содержания.

Яркое развитие жанровая монументальная живопись получила в дворцовых сооружениях киданей, господствовавших на

территории Монголии после уйгуров, с X по XII век. При сопоставлении фресок киданей с живописью монголов обнаруживается общность их художественных вкусов, что проявляется в одинаковых сочетаниях цветов, пристрастии к симметричной композиции и лаконичности рисунка при плоскостном изображении.

Образование единой Монгольской империи в XIII веке характеризовалось расцветом городской жизни. В этот период строятся многочисленные кочевые и постоянные ставки ханов. Ханские ставки (орды) с окружающими их поселениями сначала были переносными, но уже с XIII века в них были построены монументальные дворцы. При раскопках Каракорума, древней столицы монголов (основана в 1220 г.), были обнаружены фрески и скульптуры, свидетельствующие о высоком уровне развития изобразительного искусства в эпоху Монгольской империи. Найденная здесь головка бодисатвы напоминает классические скульптуры буддийского искусства Индии.

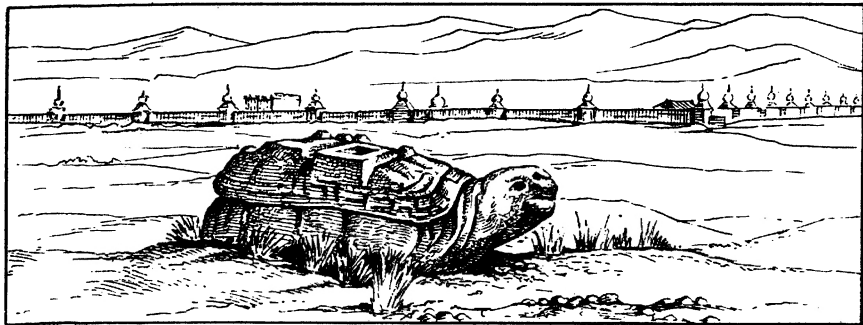
Расположенный в зеленой долине Орхона, в окаймлении невысоких гор, Каракорум прекрасно обозревался со всех сторон. Город в плане представлял квадрат, обнесенный по периметру высокой белой стеной с воротами в каждой стороне. У всех ворот на возвышенности на массивных гранитных основаниях в виде огромных черепах стояли мощные каменные стелы с надписями.

Центральная часть города была застроена комплексами красивых каменных зданий, принадлежащих знати. Несколько кварталов были отведены для юрт, для которых оборудованы специальные площадки. В городе имелись кварталы ремесленников. Так, например, мастера художественного литья из бронзы, меди и серебра, а также кузнецы и ювелиры жили в восточных кварталах города. О высоком мастерстве каракорумских ремесленников говорят такие предметы, найденные при раскопках Каракорума, как бронзовые сосуды, украшенные чеканным орнаментом, серебряные, обрамленные резным узором чаши, изящные украшения конской сбруи, искусно выполненные бронзовые зеркала, золоченые браслеты и серьги.

Обжигом кирпича, керамической посуды и черепицы с зеленым глазурованным покрытием занимались гончары и керамисты западных кварталов города. Вдоль улиц тянулись каналы и керамические трубы, по которым орхонская вода подавалась в кварталы и дома знати.

96 При Угэдэй-хане в честь возведения его на престол был заложен первый монументальный буддийский храм, а уже при Хубилай-хане, объявившем буддизм государственной религией, среди 12 храмов столицы империи были 9 буддийских, 2 мусульманских и даже один христианский.

Композиционным и административным центром города была ханская ставка — дворец Угэдэй-хана. Известный иранский



*Одна из гранитных черепах, установленных с четырех сторон света при въезде в древний Каракорум. XIII в.*

ученый Рашид-ад-дин, живший на рубеже XIII и XIV веков, так писал о строительстве капитальной ханской ставки в Каракоруме: «Каган сделал дворец своим благословенным престольным местом. Последовал указ, чтобы каждый из братьев Угэдэя, сыновей и прочих царевичей, состоящих при нем, построил в окрестностях дворца по прекрасному дому. Все повиновались приказу. Когда же здания были окончены и стали прилегать одно к другому, то их оказалось великое множество».

Дворец Угэдэй-хана представлял собой целый комплекс построек, основной частью которого было здание размером 40×70 м. Кровля и верхнее покрытие этого дворца опирались на 64 массивные деревянные колонны из лиственниц, поставленные на мощные гранитные базы. Пол был выстлан зелеными глазурованными плитками, крыша покрыта черепицей красного и зеленого цветов. Интерьеры дворца были богато и со вкусом оформлены фресками, живописью.

В основу планировки дворцового комплекса Угэдэй-хана в Каракоруме был положен планировочный прием «гун», когда перед главным дворцом с юга располагались красивые, богато декорированные ворота, южные и северные павильоны, соединенные между собой крытой галереей и дорожкой. Боковые здания были обращены фасадом к главному зданию.

Вильгельм Рубрук, побывавший в Каракоруме в гостях у Мункэ-хана в 1254 г., сообщал французскому королю Людовику IX: «В Каракоруме у Мункэ имеется рядом с городскими стенами большой двор, обнесенный кирпичной стеною, как 97 окружают у нас монашеские обители. Там помещается большой дворец... Там имеется также много домов, длинных, как риги, куда убирают съестные припасы хана и сокровища. И дворец этот напоминает церковь, имея в середине корабль, а две стороны его отделены двумя рядами колонн; во дворце три двери, обращенные к югу». Далее Вильгельм Рубрук пи-

сал, что перед входом во дворец возвышалось созданное мастером Вильгельмом Парижским «большое серебряное дерево, у корней которого находились серебряные львы, имевшие внутри трубы, причем все они изрыгали кобылье молоко. Из пасти позолоченных змей на ветвях этого дерева лилось вино, а когда прибывали гости, трубили ангелы».

Многоцветный декор дворца Угэдэя в Каракоруме был нововведением в архитектуре Центральной Азии и Дальнего Востока. Черепичная кровля, изображения голов драконов и львов в ту эпоху стали традиционным украшением дворцовых сооружений и впоследствии распространились по всей обширной Монгольской империи.

Архитектура дворцовых сооружений Угэдэй-хана по стилю представляла собой своеобразное соединение кочевой и стационарной архитектуры. Парящая кровля, контрастирующая с капитальными стенами, придавала всему сооружению острый выразительный силуэт. Причем форма крыши дворца сохраняла форму кочевых палаток — и в твердом строительном материале она имела традиционные загнутые углы. Постройки дворцовых комплексов Угэдэя полностью сохраняли конструктивную основу кочевых сооружений, поэтому в них отсутствовали потолки.

Архитектура Каракорума своими удачно найденными сочетаниями строительных традиций кочевников и оседлых народов стала служить примером подражания при строительстве дворцов других вельмож и продолжила развитие стилового направления монгольского национального зодчества, оказав также влияние и на дворцовую архитектуру Китая. Монголы-кочевники, по-видимому, позаимствовали у оседлых народов, в частности у китайцев, конструкцию капитальной стены, а китайцы заимствовали у кочевников созданную ими конструкцию кровли. Об этом свидетельствует тот факт, что китайцы использовали форму крыш шатров-палаток для своих дворцов и храмов, но не делали таких крыш у жилых домов из саманного или обожженного синего кирпича.

Планировка и застройка Каракорума свидетельствовали о самых первых, но уверенных шагах монгольского градостроительства, вобравшего в себя наиболее целесообразное и полезное из предшествующих культур, а также о желании правителей империи кочевников воплотить на родной земле все лучшее, что они увидели в других странах.

98 Междоусобные войны и феодальная раздробленность послужили причиной гибели многих городов с их великолепными дворцами. Был разрушен в XIV веке и Каракорум. С этого времени наступил период упадка экономики и застоя в культурной жизни страны.

Распространение с конца XVI века в Монголии буддизма в виде его северной, тибетской ветви — ламаизма принесло в

страну не только религиозную философию и мистическую символику, но и дало толчок развитию просвещения, зодчества, изобразительного и декоративного искусства, каллиграфии и ремесел.

Хотя Каракорум и погиб в междоусобных войнах, но идея единства монгольского народа уже навсегда была связана с долиной Орхона. И когда ламаизм окончательно утвердился в стране, священным местом монголов вновь стала долина Орхона. Отсюда начался новый подъем и расцвет монгольской культуры и искусства, который по своей значимости для Центральной Азии был равен эпохе Возрождения в Европе. Здесь, на развалинах Каракорума, в 1585 г. западномонгольский хан Абатай освятил небольшую кумирню, с которой началось почти полуторавековое строительство величественного архитектурно-художественного комплекса — монастыря Эрдэни-Зуу.

*Стена субурганов монастыря Эрдэни-Зуу.*





*«Золотой субурган» в Эрдэни-Зуу.*

Эрдэни-Зуу означает «драгоценнейшее сокровище» и посвящен Будде. На фоне зеленого ковра долины комплекс монастыря, окруженный стеной из 107 белоснежных субурганов\*, невольно сравнивается с драгоценным ожерельем.

Когда, минуя прохладную тень массивных ворот, выходишь на залитую солнцем территорию монастыря, поражает дремوتная тишина, лишь изредка прерываемая чуть-чуть заметным перезвоном. Безмолвное спокойствие ощущается здесь во всем: и в как бы застывших в парении крышах храмов, и в галереях экзотических изваяний из серого гранита в виде стел с надписями на древних языках, рельефных икон, фигур животных, всевозможных орнаментированных баз (оснований) и каменных остатков колонн. Кажется, что под бездонным куполом небес застыло солнце и само время остановилось в дремوتной вечности.

100 Первым от входа стоит небольшой храм Далай-ламык\*\* сум, выполненный в смешанном тибето-китайском стиле. Нижняя часть его, окрашенная в оранжевый цвет, выложена из го-

---

\* Субурган — мемориальное сооружение, гробница лам (ламаистских священнослужителей, монахов), хранилище реликвий; состоит из пьедестала, дарохранилища и шпиля.

\*\* Д а л а й - л а м а — титул первосвященника ламаистской церкви в Тибете.

лубого кирпича. Стена завершается парапетом, украшенным широкой полосой фриза\* с круглыми позолоченными зеркальцами.

Контрастирует с фасадом стены портик с красными квадратными колоннами, балками, расписанными в сочной цветовой гамме, с массивным черепичным карнизом. Широкая, как бы парящая кровля венчает деревянную надстройку, в тени которой светятся яркие пятна росписи и позолоты. На покрытой зеленой поливной черепицей кровле выложен коричневый ромб — знак принадлежности храма к постройкам высшего ранга. Конек кровли украшен эмблемой, изображающей колесо судьбы и двух коленопреклоненных ланей — символы буддизма.

Храмовый ансамбль Гурван-Зуу, построенный в числе первых в комплексе монастыря, имеет три входа: центральный — для высших лам и два боковых. Перед главным входом на мощенной голубым кирпичом площадке стоит курильница. На широких темно-красных дверях — головы львов из чеканной бронзы. Курильницы, магические знаки на дверях, львы — все это стражи чистоты и веры, они должны отпугивать злых духов, пресекать дурные намерения.

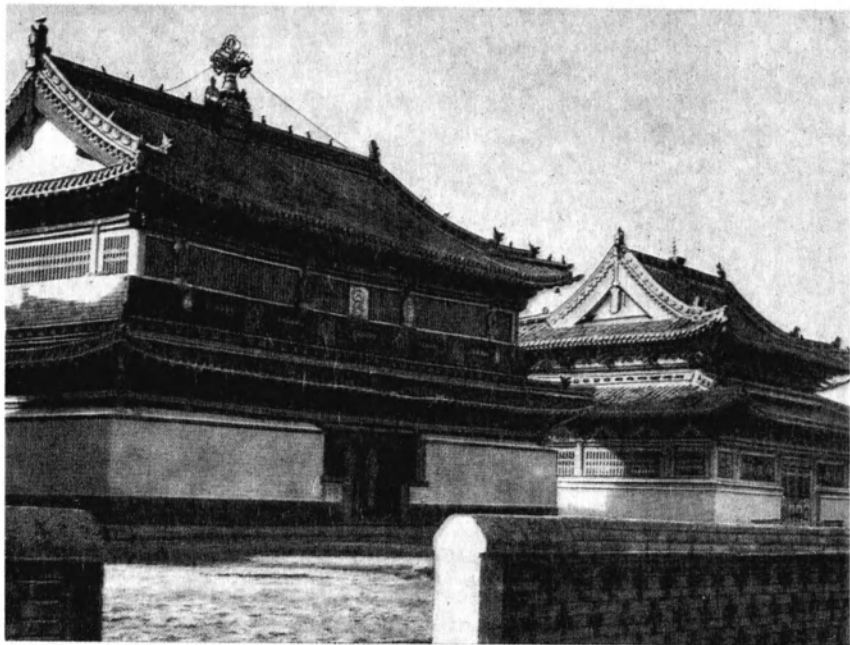
Центральная часть ансамбля Гурван-Зуу храм Гол сум — двухэтажный, в отличие от боковых одноэтажных храмов, и его кровля увенчана позолоченным символом в виде узкогорлого сосуда с перекрещенными очирами (жезлами) — символ власти и могущества. Торцы крыши, гребни, разделяющие кровлю, украшают скульптуры драконов и лепные фигуры птиц, животных, людей. Углы завершаются скульптурными головами драконов. Нижний ярус храма Гол сум — это стены из голубого кирпича, на фоне которого ярким пятнам выделяется деревянный портал с символическими росписями и охранительными надписями.

Когда, открыв массивные, тяжелые дубовые двери, вы переступаете порог храма, то из зноя и жары улицы сразу окунаетесь в сумрак и прохладу. Все пространство храма снизу доверху сверкает яркими красками, позолотой; тускло светятся ткани. Золоченные статуэтки, сочные по цвету иконы, покрытые радужным орнаментом, части конструкций и потолка на человека, впервые попавшего в храм, производят впечатление нагроможденности. Но здесь есть свой порядок.

У входа вас встречают выполненные из папье-маше, ярко раскрашенные масляными красками стражи веры со свирепыми лицами. На их головах диадемы из черепов, символизирующих пять человеческих грехов, противопоставленных пяти принципам нравственности: не убивать живое, не посягать на чужое, не прелюбодействовать, не лгать, не пить вина. Эти

\* Ф р и з — декоративная композиция (изображение или орнамент) в виде горизонтальной полосы.





*Комплекс храмов в Эрдэни-Зуу.*

стражи веры соответственно оснащены мечами, пиками, а также другими символами могущества и мудрости (жезл, чаша, павлиньи перья).

Северную сторону храма занимает главный алтарь, где в строгой последовательности расставлены предметы культа. Пирамидальную композицию ступенчатого алтаря завершает статуя Будды. Отрешенная улыбка, таинственный взгляд в пространство и мерцающий оранжевым светом камень во лбу производят сильное впечатление на посетителя.

Боковые стены храма заставлены витринами со скульптурами. Балки помещения верхнего яруса Гол сума украшены несколькими рядами резных позолоченных будд. Согласно религиозной трактовке достоинство и священность храма зависят от количества изображений персонажей буддийского пантеона. Название храма — Гол сум и означает «храм тысячи богов».

102

В центре храма, окруженном обходными галереями, помещен еще один алтарь, на котором стоят бронзовые макеты храмов, курильницы, особо украшенное символическое блюдо с горкой зерен кораллов, изображающее мандал — буддийскую модель Вселенной, музыкальные инструменты и т. д.

С балок потолка свисают свитки икон, написанные красками или выполненные аппликацией.

Интерьеры храмов Барун-Зуу и Зуун-Зуу, расположенных справа и слева от храма Гол сум на общем невысоком подиуме\*, практически повторяют оформление главного храма. Эти три храма вместе с триумфальными воротами перед каждым из них, симметрично стоящими по флангам хранилищами культовой утвари, а также небольшими надгробиями Абатай-хана и его сына Гомборджа составляют самостоятельный архитектурный ансамбль общего комплекса монастыря Эрдэни-Зуу.

Слева от ансамбля храмов Гурван-Зуу и Лаврана — здания, где находились личные покои главы монгольской церкви, возвышается Золотой субурган, построенный в 1799 г. Его крупный объем, поставленный на платформу вместе с восемью меньшими субурганами и небольшой кумирней, предстает как экзотическое и таинственное архитектурно-скульптурное сооружение. И действительно, субурганы восходят своей историей к древнеиндийским ступам и представляют собой символическую модель мира. Согласно буддийской трактовке «просветление» Будды произошло под деревом, которое стало уподобляться «мировому древу» и получило различные философские и изобразительные интерпретации. «Мировое древо» (части его: крона, ствол, корни) в ранних космологических изображениях многих народов явилось символическим изображением Вселенной с ее трехчастным устройством по вертикали: верхний, средний и нижний миры. В монгольской архитектуре принцип «мирового древа» использован в структуре и пропорциях субурганов.

Центром композиции монастыря Эрдэни-Зуу был построенный в 1771 г. храм Цогчин — величественное здание, представляющее интересный образец национального монгольского соборного храма, в архитектуре которого отразилась конструкция сборно-разборных палаток — многоместный шатер.

На круглой площадке перед Цогчином, сохранившейся от огромной сборно-разборной юрты Абатай-хана вместимостью 300 человек, перевезенной в Ургу\*\*, ежегодно устраивались удивительные по своему жанру и искусству религиозно-театрализованные представления Цам.

Слово «цам» — тибетского происхождения и означает «танец», «пляска». Как религиозно-театрализованное представление Цам пришел в Монголию из Индии, где с седой древности актеры в масках и одеждах богов, героев, демонов танцевали и вели диалоги, разыгрывая сцены из мифов и легенд. Религиозное содержание Цама не снижало его значения как одной из интереснейших массовых форм театрального искусства Монго-

\* Подиум — прямоугольная платформа с лестницей, на которой возводились храмы.

\*\* Урга — старое название Улан-Батора.



*Декоративное оформление потолка в одном из храмов Эрдэни-Зуу.*

лии. Для ярких красочных постановок Цама привлекались актеры, музыканты, использовались произведения живописи, декоративно-прикладного искусства, мастеров-ювелиров, портных, что весьма способствовало развитию этих видов искусства, но особенно высокого уровня достигло искусство изготовления масок, которых требовалось очень много. Все маски были разные, и даже маски одного и того же персонажа, но сделанные разными мастерами, отличались одна от другой, хотя содержащаяся в них символика оставалась неизменной. Так, например, божество Очирвани всегда было в маске и одежде голубого цвета, в руке оно держало золотой символ молнии — очир. А напарница Очирвани — божество Сендрумбе была в маске мифического белого льва, украшенной короной из пяти черепов, символизирующих победу и умерщвление страстей. Маска имела три глаза, смотрящих один в прошлое, другой

в настоящее, третий — в будущее. Считалось, что Седунме уничтожает злых духов и устраняет раздоры между народами.

Грозная маска божества Джамсарана — Красного гения, хранящаяся в музее Улан-Батора, — красного цвета, инкрустирована кораллами. Эта маска весит 32 кг. По признанию самих тибетцев, она еще более выразительная, чем подобные маски в самом Тибете.

Дух властелина гор Богдо-хан-ула предстает в виде рогатой маски мифической полуптицы желтого цвета, в клюве она держит змею. Одежда персонажа тоже желтая, так как дух имеет ханский титул.

Таким образом, все детали и украшения масок и одежды персонажей были определенными символами, выражавшими силу, непобедимость, устрашение врагов, победу над страстями и многое другое, что передавалось цветом, орнаментикой, средствами скульптуры.

Большое значение во время представления Цам придавалось скульптурным и живописным изображениям, которые в общей композиции спектакля играли роль декораций, хотя несли и самостоятельную смысловую нагрузку. Так, например, на южной стороне центрального квадрата, на котором разыгрывалось представление, ставился небольшой, красиво отделанный павильон, открытый на север. В нем устанавливалась бронзовая или деревянная скульптура божества Очирвани. За этим же павильоном на высоких столбах натягивалось на раму огромное, шириной и высотой обычно около 20 м, изображение Очирвани — аппликация из цветного шелка. Этой аппликации на шелку придавалось особое значение, и выполнялась она мастерами с большой художественной выразительностью. Окруженное орнаментальными языками пламени, грозное божество с вышины взирало на зрителей, с одной стороны, играя роль фона, на котором разыгрывались действия актеров, с другой — подавляя своей божественной сутью.

Одной из выдающихся личностей Монголии XVII века был Дзанабазар — крупнейший государственный и религиозный деятель, разносторонний человек, известный как Ундур-гэгэн. Роль Дзанабазара для Монголии той эпохи может сравниться с ролью личности Леонардо да Винчи для Европы эпохи Возрождения. Одновременно философ и поэт, художник, живописец и скульптор, литейщик, архитектор и строитель, ученый и музыкант — таков широкий и многосторонний, далеко не полный перечень его интересов, и в каждой из этих областей он оставил заметный след.

Дзанабазар был талантливым архитектором, построившим ряд интересных храмов и архитектурных ансамблей, в частности монастырь Амарбаясгалант. Вписанный в красивую долину, монастырь контрастирует с природным ландшафтом специ-

ческими по форме архитектурными объемами, и вместе с тем он является как бы гармоничным продолжением этой среды. Планировка и создание целого ансамбля, умение органично сочетать окружающую природу с архитектурой указывают на талантливость его создателя.

Для архитектурного творчества Дзанабазара характерно стремление выйти из ограничивающих его возможности узких рамок религиозных канонов храмового строительства. Он смело пытается творчески осмыслить и использовать при строительстве храмов методы и приемы народного зодчества монголов — широко применяет формы и конструктивные принципы народной, кочевой архитектуры. В частности, в создании ставшего впоследствии классической формой монгольской архитектуры соборного храма Цогчин, имевшего в своей основе многоместный шатер, значительная роль принадлежит Дзанабазару.

Но наиболее ярко дарование Дзанабазара проявилось в области изобразительного искусства. Он положил начало оригинальной монгольской школе объемной скульптуры, прославившись удивительно тонкими по своей внутренней трактовке и внешней пластике работами, изображающими персонажей буддийского пантеона — Ваджрадара, Амитабу, Вайрочану, Акчобу, Тару и др. Своим творчеством Дзанабазар смело ломал застывшие каноны изображения буддийских божеств, стремясь через них показать духовную и физическую красоту человека. Дело в том, что по канонам ламаистского искусства форма и содержание были строго регламентированы. Четко определялись композиция, цвет, размеры, пропорция, поза, жестикация, символика. Правила были незыблемы, и любое их нарушение наказывалось.

Будучи священнослужителем, Дзанабазар следовал каноническим правилами буддийской иконографии, но, как художник, он принял и осмыслил эти правила творчески, благодаря чему содержательно-философские догмы буддизма, воплощенные им в художественно-пластические образы, выступают в виде гармонически прекрасного человека. Именно этим — гимном духовной и физической красоты человека — творчество Дзанабазара, положившее начало национальному возрождению культуры и искусства Монголии в XVII веке, созвучно искусству мастеров эпохи европейского Возрождения, таким, как Леонардо да Винчи.

106 Рассмотрим некоторые, наиболее известные произведения изобразительного искусства Дзанабазара, характеризующие его почерк и мастерство.

Для одного из основанных им монастырей Дзанабазар создал пять великолепных скульптур дхьяни — будд созерцаний. Согласно религиозной трактовке эти пять созерцательных будд, составляющих основу буддийского пантеона, являются искоренителями гнева, невежества, честолюбия, корысти и зави-

сти. Дзанабазар отлил из бронзы пять одинаковых по размеру небольших скульптур высотой 74 и шириной 46 см. Каждый будда был изображен восседающим на круглом пьедестале в виде лотоса и украшен диадемой из пяти драгоценностей, являющихся его принадлежностью. На первый взгляд кажется, что они настолько похожи друг на друга, словно отлиты из одной формы, и различаются лишь особым положением рук — мудрой. Но стоит внимательно приглядеться и сразу видно: все скульптуры разные по внутреннему содержанию, выражению лица, фигуре, одежде, и чем дольше вы вглядываетесь, тем глубже и четче различаете разницу.

Главная святыня монастыря Гандан в современном Улан-Баторе — скульптура Ваджрадара — решена Дзанабазаром в несколько другом художественном ключе. Здесь Ваджрадара изображен со скрещенными на груди руками, в одной держит ваджару — символ мужского начала, в другой — колокольчик, символ женского начала, выражая таким образом идею об их неразрывном единстве. Поза прямая, ноги скрещены, голова чуть наклонена влево. Эта скульптура выполнена в строгих буддийских канонах и воплощает в себе все 32 признака внутреннего содержания и 80 иконографических предписаний, выражающих внешнюю красоту и совершенство человеческого тела, к которым относятся строгие пропорции тела, определенное физическое состояние, четкая поза, линия рисунка фигуры, плеч, округлости талии и т. д. Небольшой наклон головы влево и придание лицу божества отрешенности от мира, самоуглубленности и созерцательности, как это чувствовал и понимал художник, — и скульптура ожила, стала неповторимым произведением искусства.

В память о своей любимой Дзанабазар отлил двадцать одну статую богини Тары, которая ведет человека согласно буддийской мифологии через океан существования и оберегает от зла. Целиком уйдя в работу, он отлил из сверкающей бронзы двадцать статуй благородной богини и каждой придал то кроткий, то смиренный, то разгневанный вид. А двадцать первой, последней, рука творца интуитивно придала черты той, в память о которой он создавал все фигуры. Статуя Тары высотой около метра предстала в сиянии красоты. Линии тела были безукоризненны, лицо светилось спокойствием, проникающим в сердце. В уголках рта богини пряталась нежная, таинственная улыбка. Лучи солнца словно оживляли ее, делали земной. В сияющем образе богини всепрощающего и всепокоряющего милосердия была воплощена дочь простолюдина, монголка незнатного происхождения, женщина из народа, которую так ненавидели облеченные властью монахи. Эта женщина преграждала им путь к уму и сердцу художника, и сиятельные святоши хотели, чтобы монголы не произносили ее имени и не оставили его потомкам: ведь она имела на Дзанабазара боль-

шее влияние, чем всемогущая и всевластная в ту пору церковь. Но память об этой женщине живет в легендах, а образ — в творении художника. И если некогда великие итальянские мастера, создавшие шедевры красоты, увековечили в своих мадоннах идеальный образ итальянки, то в XVII веке то же сделал в Монголии Ундур-гэгэн — Дзанабазар. И сегодня, стоя в музее Улан-Батора перед прекрасной статуей монголки, таинственно улыбающейся нам из глубины веков, мы воздаем должное ей, подвигнувшей Дзанабазара на создание произведения мирового значения.

В 1639 г. в урочище Ширэт на западе Монголии Ундур-гэгэн как глава буддийской церкви в Монголии учредил ставку, которая называлась Урга (от слова «орго» — дворец, ставка) и в будущем стала столицей Монголии — Улан-Батором. При ставке началось строительство сборно-разборных храмов, которых к 1651 г. уже насчитывалось 7. Так образовался кочевой монастырь, который перекочевывал на далекие расстояния и располагался во многих местах. В 1779 г. Урга обосновалась на реке Тола, где расположена и ныне, хотя и после этого продолжала перекочевки на недалекие расстояния. И хотя сам монастырь Урга продолжал кочевать, он тем не менее обрастал сборно-разборными кочевыми сооружениями не только религиозного назначения.

Город Урга вырос на месте первых сборно-разборных монастырских сооружений. Это и определило его центр. На основной оси города, шедшей с юга на север, располагалась гигантская площадь Поклонений. Здесь были сосредоточены главные храмы города, образуя мощный монастырский комплекс Их-Хурээ. То, что Урга была прежде всего религиозным центром государства, определило ее планировку: от основных храмов на площади Поклонений веером расходились жилые районы, которых в Урге насчитывалось более 33, и в каждом из них были свои храмовые ансамбли. Одни приходы имели богатые храмовые ансамбли и большое число прихожан, другие — скромные храмовые постройки, но обязательно комплексы, состоящие из главного храма, небольшого, посвященного покровителю Бурхану, а также учебного здания. Благосостояние приходов — общин во многом зависело от щедрости князей Монголии.

108 Постепенно в Урге сосредоточивается не только высшая духовная, но и гражданская власть Монголии. По мере роста значения Урги усиленными темпами идет строительство капитальных храмовых сооружений. Так, с момента возведения первого такого храма в 1780 г., в течение 90 лет, т. е. к 1870 г., в Урге их было построено более 70.

Монастырь разрастался, увеличивалось число приходов в Урге. Возникали все новые здания и сооружения. Монгольские зодчие переосмысливали, творчески перерабатывали принесен-

ные из Тибета, Китая, Индии архитектурные формы буддийского зодчества, создавали новые с учетом своих возможностей и потребностей, руководствуясь целесообразностью.

Наряду со скромными приходскими храмами создаются уникальные произведения монгольского зодчества. Почти четыре века (начиная с середины XVI — вплоть до 40-х гг. XX в.) служил украшением древней столицы сборно-разборный храм — юрта Абатай-хана вместимостью более чем 300 человек, перевезенная из монастыря Эрдэни-Зуу. Долгое время стоял в Урге построенный из местной лиственницы сборный храм Цогчин, сооруженный по проекту Ундур-гэгэна — Дзанабазара, — огромная палаткообразная постройка, вмещавшая более двух с половиной тысяч человек одновременно. А самой красивой постройкой главного монастыря Их-Хурээ считался Дэчин-Галбын сум.

Интересен монументальный храмовый ансамбль Майдар сум, построенный в смешанном тибето-монгольском архитектурном стиле. Русский путешественник, исследователь Центральной Азии Н. М. Пржевальский, посетивший Ургу в 1870 г., писал: «Самая замечательная по величине и архитектуре кумирня — храм Майдари, будущего правителя мира. Это высокое квадратное здание с плоскою крышею и зубчатыми стенами: внутри его на возвышении помещается статуя Майдара в образе сидящего и улыбающегося человека. Эта статуя имеет до пяти сажень высоты и весит, как говорят, около восьми тысяч пудов, она сделана из вызолоченной меди в городе Долонноре, а затем по частям перевезена в Ургу...»

В южной части Урги почти у берегов Толы располагались две резиденции (правителя) — зимняя и летняя, возле которых не имели права селиться миряне. Зимняя резиденция представляла собой красивый ансамбль из нескольких храмов и двухэтажного здания, окруженных стенами. Летней же резиденцией служил отдельно стоящий дворцовый ансамбль Цагаан сум, построенный в 1840 г. Здесь находилось также двухэтажное здание с необычной композицией фасадов и красивыми интерьерами. Потолки в здании были красочно расписаны. Стены выполнены из голубого кирпича. Благоустроенный двор имел прекрасный сад с прудом, изящным мостиком, переброшенным через приток реки Толы, и красивыми малыми архитектурными формами.

В юго-западной части монастырского поселения Их-Хурээ помещался торговый город, по-китайски Маймачен. Пестрая мозаика застройки этого района включала глиняные домики китайцев и тибетцев, войлочные монгольские юрты. Здесь жили не только торговцы, но и все ремесленное население Урги — кузнецы, портные, ювелиры, строители и т. д. Это был фактически самостоятельный деловой город, располагавшийся вблизи столичного монастыря, он даже имел 7 собственных



храмовых ансамблей. Но торговым слободам запрещалось располагаться вблизи монастыря, поэтому, когда в начале XIX века лавки и базары подступили к стенам монастыря Их-Хурээ, резиденция пятого богдо-гэгэна (правителя) откочевала с главными храмами в монастырь Гандан, расположенный на северо-западе долины. Со временем и в самом городе появились целые слободы торговцев, а возле Гандана вырос торговый район с рынками, харчевнями, ресторанчиками и даже с китайским театром. Район Гандана сохранил не только колорит, но и планировку старой Урги. Полукруглой подковой, открытой на юг к горе Богдо-Ула, окружают монастырь вытянутые узкие кварталы хашанов — дворов с юртами.

Монастырь Гандан представлял собой почти самостоятельный город в Урге. Здесь находилось высшее духовное учебное заведение ламаизма Монголии, где обучались богословие учащиеся из Бурятии, Калмыкии, Тувы и других мест. Только Гандан имел право присуждать ученое звание монахам, закончившим полный курс учения по философии, астрологии, медицине, живописи, скульптуре, архитектуре и т. д.

Застройка Гандана капитальными зданиями началась с 1809 г. Храмы были возведены в разное время, построены они в разных стилях, составляя несколько огороженных, сообщающихся между собой храмовых ансамблей, в состав которых входили и здания различных факультетов. Северо-западная часть монастырской стены украшена 20 белоснежными субурганами.

За монастырской оградой налево от ворот расположено прямоугольное в плане оштукатуренное кирпичное здание с высокой железной, под черепицу, кровлей криволинейного очертания. Здание строилось как мемориальный храм для хранения набальзамированной мумии последнего богдо-гэгэна.

Рядом с мемориальным храмом находится соборный храм Цогчин, созданный по типу первого палаткообразного храма, построенного Ундур-гэгэном — Дзанабазаром. Это огромное сооружение с четырехскатной крышей белого цвета. Две трети объема здания занимает кровля, которая завершается легким гонхоном — верхним фонарем. Храм украшен элементами декоративной буддийской символики и сочной орнаментикой. На фоне стены контрастно выделяются колонны, покрашенные в темно-красные цвета.

110 В северной стороне города располагался монастырь Дамба-даржа. Он был обнесен высокой кирпичной стеной. Монументальное здание главного храма вместе с двумя небольшими зданиями с двухъярусной парящей крышей было построено из кирпича в 1765 г.

Большая же часть населения города жила в юртах, поставленных во дворах. Вся территория Урги делилась на кварталы: квартал западных лотошников, квартал восточных лотошников,

впоследствии тибетский квартал, бурятский квартал, консульский поселок, торговый поселок и др.

Уже в XIX веке Урга, выросшая из кочевого монастыря, была многотысячным городом со своей специфически сложившейся и развивающейся планировочной структурой.

Окруженный с севера и с юга горами, город развивался вдоль речной долины. Наиболее возвышенные части города занимали храмовые буддийские ансамбли, обстроенные по периметру жилыми и торговыми кварталами. Монастырь Гандана, поставленный на самом выгодном для обзора участке, доминировал над городом и определял его силуэт. Весь город, особенно в предвечерней дымке, с расположенными ровными рядами юрт вперемежку с районами маленьких мазанов подступал к монастырям, которые величественно выплывали из тумана, как огромные корабли, на фоне мелкой жилой застройки.

Объемно-распространенная композиция храмов в виде пирамиды, подчеркнутая облегчающимися кверху этажами, которые завершались как бы парящей крышей, создавала красочное, экзотическое зрелище. Урга была практически вся сборно-разборная — от монастыря до жилищ аратов (трудового населения). Этот многотысячный кочевой город жил своей внутренней жизнью, в ритме своего времени, по своим законам. С этой точки зрения Урга представляла собой нечто большее, чем скопление кочевых сооружений; создатели ее отражали градостроительную культуру и мировоззрение людей своего времени, и потому город этот, без сомнения, имеет определенную художественную ценность.

Среди исторического и культурного наследия монгольского народа особое место занимает достойно вошедшая в классическое искусство Востока национальная монгольская живопись. Истоки национальной живописи монголов — орнаменты и плоскостная жанровая живопись, появившаяся в результате творческого освоения древних приемов живописи хуннов, уйгуров, киданей и на позднем этапе, с XVI века, тибетцев. Орнамент, не теряя своего символического смысла, стал дополнять жанровую живопись. В результате сочетания орнаментальной живописной техники, рожденной в недрах кочевой архитектуры, с приемами живописи, выработанными оседлыми народами, родился самобытный художественный стиль, характеризующийся яркой цветовой гаммой, двухмерностью и каллиграфичностью изображения, тончайшей проработкой деталей, почти натуралистичностью и вместе с тем едва уловимой условностью и обобщенностью.

Ламаизм, используя наследие художественной культуры монгольского народа, ставил на службу религии интеллектуальные силы народа и развивал все виды художественного творчества. Этим объясняется, что с XVII века вокруг отдельных

монастырей, ламское население которых совмещало занятия скотоводством с различными ремеслами, а также с иконописью и скульптурой, художественной росписью, ювелирными работами, сформировались центры, которые специализировались по отдельным отраслям. Значение этих культурных центров возрастает с переходом монастырей на оседлость, что отразилось и на их архитектурно-художественном оформлении.

Интерьеры монгольских храмов всегда поражали богатством цветового решения. Все элементы храма, включая живописные иконы, были подчинены единому композиционному замыслу.

У кочевых монгольских народов иконографическая живопись являлась органической частью архитектуры. Кочевой уклад с его компактностью и мобильностью создавал предпосылки для развития живописи только в соединении ее с другими видами искусства. Требование компактности и транспортабельности предъявлялось и к монгольским иконам, которые писали на ткани и при перекочевках сворачивали и укладывали вместе с имуществом кочевого монастыря.

Если монументальная фреска в храмах оседло-земледельческих народов неотделима от стены или плафона, на которые она наносилась, то живописные иконы, которые выполняли в интерьере кочевого храма такую же роль, что и фрески, могли быть сняты со стены, свернуты и перевезены вместе со сборно-разборным храмом на новое место. Даже со временем, когда монастыри стали постоянными, иконы все равно продолжали писать на складных полотнах.

Монгольская икона выполнялась в традиционном стиле «монгол зураг», по технике она подразделялась на живописную композицию и аппликацию.

Самобытная традиционная монгольская живопись своими корнями уходит в глубь веков. Линия тут выполняет несколько функций, в том числе символического обозначения пространства. Чем удаленнее предмет изображения от переднего плана, тем тоньше его контурные линии. В этой живописи использовали семь основных естественных цветов, называемых отцовскими, и белый цвет, именуемый материнским. Для передачи определенного цвета растирали золото, бирюзу, коралл, охру, доводили их до нужного тона и яркости.

112 Тематика и сюжет произведений монгольской живописи постепенно меняются. Если в XVII веке они в основном были на религиозные темы, то с XIX века усиливается светская струя в искусстве.

Получают большое распространение два вида декоративной живописи: марган — живопись на красном фоне и нагтан — живопись на черном фоне, требовавшие от художников известного мастерства. Работы таких художников-живописцев, как

Джамба, Шарав, были значительным явлением в художественной жизни Монголии. Картины Джамбы «Колесо жизни» и «Витязь Дугар» символически выражают отношение художника к извечной проблеме борьбы со злом. Творчество Шарав свидетельствует о стремлении преодолеть старые каноны изображения человека, передавать в портрете не только внешнее сходство с определенным человеком, но и его характер, состояние. Шарав явился основоположником нового, реалистического направления в живописи Монголии.

Если в XVII веке монгольская живопись, в основном иконопись, отличалась миниатюрностью, сдержанностью цветовых тонов, то к XIX веку монгольская икона постепенно становится крупнее и предназначается уже для постоянных построек. Иконопись утрачивает свою сдержанность: золото и яркие краски подчеркивают величие ламаистских божеств.

Дальнейшее развитие иконописи приводит к появлению аппликации, которая к XVIII—XX векам при выполнении икон больших размеров вытесняет живопись. Искусство аппликации в Монголии возникло под прямым влиянием плоскостной живописи, и ни в одной стране мира эта техника не нашла столь широкого распространения, как в Монголии. В XVII веке иконы, выполненные методом аппликации, как и живописные иконы, имели небольшие размеры, а в XIX веке они доходили уже до 16 м в высоту.

Шелковая аппликация создавалась совместным трудом художника-аппликатора и народных мастеров-ремесленников: художник делал сюжетную композицию, а мастера под его руководством подготавливали шелковые ткани, парчу и нити, вырезали шелковое изображение по трафарету и закрепляли его различными швами на фоне. Нередко мастера украшали свои изделия инкрустацией из кораллов, жемчуга и драгоценных камней, проявляя свой вкус в цветовом решении панно и безупречное владение техникой.

При создании огромных шелковых аппликаций, изображавших те или иные божества буддийского пантеона для больших монастырей, действия аппликаторов разделялись, каждый делал только определенные части общей композиции: одни — лепестки лотосов и цветы, другие — только лица свирепых гениев, третьи — только фигурки богинь и т. д. Высшим по мастерству считалось умение делать из шелка глаза. Обычно этим занимался сам мастер, создавший композицию, выполняемую его учениками. Считалось, что глаза оживляют всю фигуру, и поэтому ими занимался только опытнейший специалист.

Художники должны были пройти устный курс буддийской мифологии, чтобы знать и уметь изображать все атрибуты, присущие тем или иным персонажам, причем устные объяснения учителя пополняли литературные источники, которые

служили им руководством. Наиболее даровитые из художников по мере совершенствования знаний и умений становились разно-сторонними мастерами, почти каждый был резчиком, живописцем, аппликатором, вышивальщиком по шелку и мастером художественной лепки и литья.

Старые монгольские мастера говорили обычно, наставляя молодых художников, что если ученый творит, нанизывая в строку буквы, выражающие своими сочетаниями его мысль, то для художников, погруженных в мир красок, имеющих, как и каждый завиток орнамента свой смысл, цвета и орнаменты — те же буквы, которыми они выражают свои мысли. Украшать вещь надо тоже с умом, чтобы она доставляла радость и тому, кто ею владеет, и тем, кто на нее смотрит. А главное, чтобы украшения всегда напоминали человеку о счастье и добре, делали его сердце чище, радовали бы его, напоминали ему о том, что добро и справедливость побеждают зло и несправедливость. В этом, а не в пестроте суть. Пестра и змея, но она зла. А человеку и себя и вещи злом украшать не следует.

В музее изобразительных искусств Улан-Батора хранится большая уникальная коллекция произведений монгольской аппликации XVII — начала XX века.

Аппликация «Махагали», относящаяся к XVII веку, изображает женское грозное божество, охранителя веры, побеждающее злое начало в мире. Оно олицетворяет три времени — прошлое, настоящее и будущее и изображает три мира — землю, воздух и подземное царство, поэтому имеет три символических глаза. Фигуру Махагали сопровождают грозные силы природы — тучи, молнии, ветер. Голову венчает диадема из пяти черепов, символизирующих пять человеческих пороков: глупость, злость, зависть, сластолюбие и корысть. Главное назначение богини состоит в борьбе с этими пороками.

В этой интересной по композиции и цвету аппликации применена разная техника — шелковая накладка, вышивка, ювелирная работа, подцветка. Независимо от размера композиции, аппликация строилась так, что она воспринималась в целом со всеми мельчайшими деталями. Отсюда — четкость, символичность и лаконичность цветов и линий.

Шелковая аппликация «Подношение божеству», выполненная ургийским мастером З. Хасгомбо в первой половине XIX века, несмотря на религиозный, мистический смысл, содержит в себе и реалистическое начало. Самого божества на аппликации нет, показаны только его атрибуты и оружие, которое он обычно держит в руках, а также подносимые ему дары. Каждый изображенный предмет имеет символический смысл, а все вместе они дают представление о реальном мире, в котором жили монгольские скотоводы, о вещах, которые их окружали, о том, что их заботило, волновало. Вот так называемые «благословенные» предметы: балдахин, означавший победу; ракови-

на — музыкальный инструмент; лотос — символ чистоты; сосуд с «живой водой» — символ долголетия; две золотые рыбки — начало жизни; зонтик — символ дома и др.; а вот необходимые: меч — символ охраны мира; бурка, означавшая спасение от холода и жары; растения — окружающая природа и т. д. Вполне реалистично и живо изображены животные — традиционные пять видов домашнего скота. Все это говорит о том, что аппликация, хоть и была иконой, картиной на религиозный сюжет, но в то же время являлась истинно народным произведением.

Таким образом, в культовом искусстве прослеживается прогрессивная в рамках своего времени линия развития художественного мышления. Композиция житийной иконы не имела строгих формальных предписаний и ограничений. Рекомендации ограничивались схемой содержания. Форма житийной школы подчинялась в первую очередь необходимости образно рассказать легендарные события жизни того или иного мифического персонажа или реального церковного деятеля. В каких образах это осуществить, зависело от традиций и от художественного мышления, свойственного людям данного времени. Сюжет иконы побуждал художника на поиски новых решений, что содействовало развитию профессионального уровня искусства.

Рассказывая о монгольском изобразительном искусстве, надо непременно сказать об искусстве геральдики, сочетавшем в себе символику орнаментов и цветовую символику живописи. Ярким образцом монгольской геральдики является идеограмма «соёмбо», которая складывалась на протяжении многих веков. Она лаконична по графике и состоит из отдельных изображений-символов, каждое из которых как бы дополняет общую мысль.

Вверху композиции огонь, солнце и месяц. Изображение огня обозначает у монголов расцвет, возрождение, а также продолжение рода. Три язычка пламени — это процветание народа в прошлом, настоящим и будущем. Солнце и месяц — древнейшие символы. В старинных сказаниях поется: «Народ монгольский, чей отец — молодой месяц, чья мать — золотое солнце». Огонь, месяц и солнце на «соёмбо» означают: «Пусть живет и процветает монгольский народ!»

Некогда этот знак — огонь, солнце и месяц — ставился на надгробных памятниках воинов как напоминание потомкам о том, что они отдали свои жизни за народ. Этот символ венчал и древки боевых знамен в знак того, что они подняты во имя защиты народа. Марко Поло, посетивший ставку монгольского хана в Каракоруме в XIII веке, видел знаки солнца и месяца на знаменах монголов и очень красочно описал их.

Копье или стрела, опущенные боевыми концами вниз, символически обозначают «смерть врагу». Два смотрящих вниз тре-

угольника, стилизованное изображение опущенных вниз копий, в знаке «соёмбо» означают: «Смерть врагам народа!»

Прямоугольники в идиоматике народной речи — символы честности, справедливости, благородства. Два прямоугольника — вверху и внизу «соёмбо» — обозначают: «Пусть все, и те, кто вверху, и те, кто внизу, будут честны и прямы душой в служении народу!»

Рыба в монгольском фольклоре — существо, не смыкающее глаз, поэтому является образом бдительности. Две рыбы, композиционно сплетенные в мотив символического орнамента, означают мужское и женское начало единого понятия «народ». Смысл этого образа в «соёмбо»: «Пусть весь народ в целом и каждый человек в отдельности будут разумны, мудры и бдительны!»

Две вертикальные черты по бокам «соёмбо» обозначают стены крепости и являются графическим выражением древней монгольской пословицы: «Двое дружных людей крепче каменных стен». В композиции идеограммы «соёмбо» эти знаки имеют смысл: «Пусть весь народ будет дружен и единомыслен, и тогда он будет крепче каменных стен крепостей!»

Первый Великий Народный Хурал в 1924 г., провозгласив Монголию Народной республикой, утвердил эту древнюю эмблему монгольского народа первым национальным гербом.

Особая страница монгольской культуры и искусства — древние монгольские книги. Искусство книги и печатное дело в Монголии насчитывают несколько веков. Первые сведения о книгоиздании относятся к XI веку, а в XVII веке при некоторых буддийских монастырях были созданы типографии. Монголы высоко чтят книгу, и все многовековое развитие искусства ее оформления необходимо рассматривать в тесной связи со становлением монгольской художественной культуры в целом.

Традиционная монгольская книга имела две основные формы: сутра, восходящая к рукописям на пальмовых листьях, и дэвтэр в виде тетради. Так как в монгольском письме текст пишется слева направо и сверху вниз, это обусловило форму книги, ее структуру, внешнее и внутреннее оформление. Характер художественного оформления книги мог быть в виде декоративных, сюжетных или символических иллюстраций и знаков. Книги могли иллюстрироваться орнаментами, узорами, символами — графическими и живописными, а иногда и рельефными знаками или рисунками. В Монголии сохранились издания, в которых для иллюстраций отведены целые тома или специальные альбомы ламаистского пантеона на 300 или 500 святых и т. д. Миниатюры — пейзаж, бытовые сценки, изображения архитектурных сооружений в книгах выполняются особыми приемами монгольского графического рисунка. При

всей фантазии художника и каноничности сюжета иллюстраций отчетливо видно, что все эти миниатюры имеют глубоко народные корни. Элементы орнамента, восходящие к системе буддийского искусства вообще и в частности монгольского, приобретают в книге новое значение и новые функции, не теряя своей символики.

В монгольской книге большую роль играли не только иллюстрации к тексту, но и внешнее оформление. Книги, состоящие из отдельных листов, обкладывались с обеих сторон деревянными досками, обертывались матерчатым платком и перевязывались тесемками. Сутры обычно хранились в шкатулках, как правило, красного цвета, иногда они украшались богатой росписью или золотыми и серебряными рельефами, края книг также покрывались росписью. Поэтому книга выглядела, как богато украшенный ларец. Открыв такой ларец, сняв верхнюю доску или развернув платок, увидим титульный лист сутры, в двойной или орнаментированной рамке название книги. Обрамлялось не только заглавие, но и каждая страница.

Обложки для рукописей в форме тетрадей изготовлялись из той же бумаги, что и листы рукописи, или из плотной цветной бумаги. Однако нередко обложки были и матерчатыми, шелковыми и парчовыми. Тогда их обклеивали бумагой. Как сутры в шкатулках, так и светские книги хранились в искусно сделанных футлярах. Монгольское книжное искусство — целый мир образов и мыслей, синтез разных видов искусств и результат творческой деятельности целого коллектива мастеров различных профессий.

Талантливые монгольские мастера книги, резчики, вышивальщицы создали своеобразную типологию книжных иллюстраций для религиозных, философских, поэтических и других сочинений. Были переведены на монгольский язык тысячи книг трудов ученых и философов Дальнего Востока, Южной и Центральной Азии. Их размножали мастера книжных дел рукописным или ксилографическим способом, снабжая богатыми иллюстрациями.

В Государственной публичной библиотеке Улан-Батора есть уникальные экземпляры книг, возраст которых исчисляется несколькими веками, например единственный экземпляр книги «Найман мянгат» в 8 тысяч строк, написанной на пальмовых листьях, которой по преданиям пользовался индийский ученый-философ Нагарджуна. Другой экземпляр этой книги, текст которой написан золотом на черной бумаге, изготовлен в XI веке. Титульный лист книги украшен золотыми изображениями Будды и Майдара. Она была прислана в подарок Ундургэну — Дзанабазару тибетским Панчен-ламой в XVII веке. Третий экземпляр книги «Найман мянгат» написан «девятью драгоценностями». Бумагу для этой книги покрывали специальным составом — смесью из сажи, головного и спинного мозга



барана, клея и сахара, шлифовали до ровного глянца. Затем на гладких черных листах мастера писали текст краской, пигментом которой служили измельченные в порошок «девять драгоценностей» — золото, серебро, сталь, медь, перламутр, жемчуг, лазурит, бирюза, коралл. Эти уникальные книги представляют собой колоссальные тома и написаны в основном на монгольском и тибетском языках.

Среди редчайших изданий, имеющих мировую значимость, рукописный тибетский Ганджур XV века в 108 томах, переведенный на монгольский в 1711—1720 гг., и Данджур в 226 томах, переведенный на монгольский в 1749 г. Ганджур и Данджур включают в себя основы древнеиндийской философии, медицины, искусства, логики, грамматики и астрономии, изданы ксилографическим способом на санскрите, тибетском и монгольском языках.

В хранилищах Улан-Батора имеются маньчжурские памятники XVII века, один из памятников азиатской астрономии — «Книга по теории вступления планет в свои орбиты», а также «Золотое сказание» — монгольская историческая хроника, составленная в XVII веке.

Поражают книги, тонко и чисто вышитые разноцветными нитями без единого узелка. Их страницы сворачиваются в свитки и хранятся в футлярах. В Государственной публичной библиотеке Улан-Батора хранится книга «Верование», вышитая желтыми шелковыми нитками на черном фоне. Обложка книги украшена вышитым орнаментом. Эти уникальные книги были не только объектом почитания и знаний, но и драгоценными произведениями искусства народных умельцев.

Весьма ценилось в древней Монголии искусство каллиграфии, было разработано даже несколько образцов почерков. Красота оформления книги и совершенство каллиграфического исполнения считались признаком значительности ее содержания.

Итак, мы познакомились с основными памятниками истории и культуры монгольского народа, которые являются неотъемлемой частью так называемого классического искусства Востока и достойным вкладом монгольского народа в мировую сокровищницу общечеловеческой культуры.

## ЗВЕЗДЫ НАД КУРГАНАМИ

В середине XIX века русский путешественник А. И. Левшин, впервые оказавшись в центральной части Великой степи — современном Казахстане, был поражен величием и спокойствием открывшегося его взору пространства. Вглядываясь с вершины древнего кургана в безбрежную даль цветущей степи, куда уходил караван, он спросил у старой казашки:

— Почему вы кочуете?

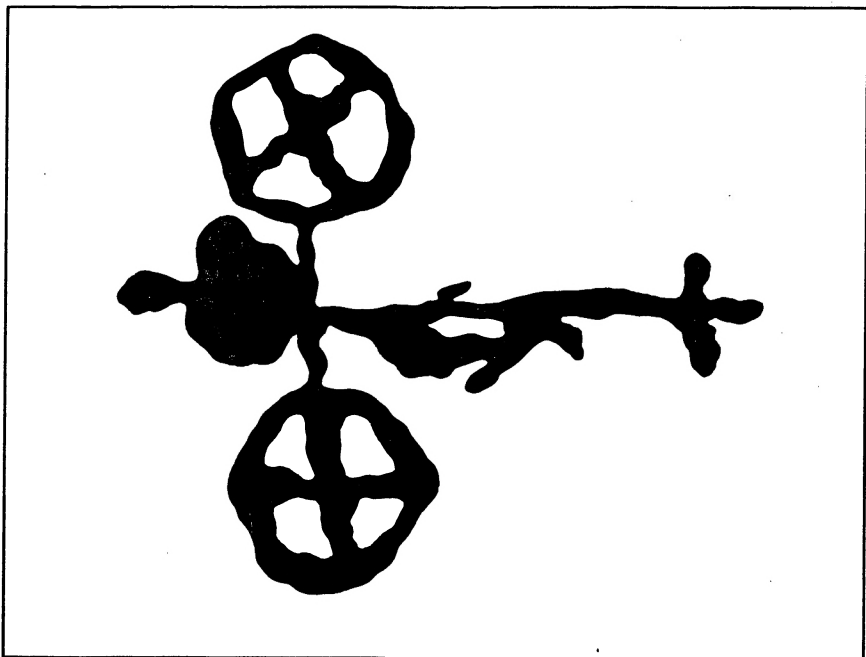
— Человек должен двигаться, потому что солнце, месяц, звезды, животные, рыбы — все движется, только земля и мертвые остаются на месте!

Этот ответ казашки русскому путешественнику в какой-то мере дает нам ключ к пониманию мировоззрения степных народов, истоков их культуры и искусства.

И действительно, таинство мироздания, бесконечность пространства и времени ощущаются здесь с какой-то особой остротой, когда человек остается наедине со степью, кажущейся пустынной и безжизненной. Ощущение это еще усиливается ночью, когда над бархатным безмолвием степи, над древними курганами ярко вспыхивают звезды. Возвышаются в ночной тиши молчаливые курганы. Немало тайн и загадок прошлого хранят они...

Искусство древних степных народов, обитавших на территории нынешнего Казахстана: сверкающее великолепие украшений коня и всадника, красота и роскошь юрт и шатров, поэтичность и стройность мифов и легенд, — поражало их современников, да и сегодня никого не может оставить равнодушным. То немногое, что сохранило время в курганах и крепостях, древние наскальные рисунки и каменные скульптуры, восхищает нас. Но множество исторических ценностей пока еще скрыто от человеческих глаз, и труд ученых возвращает их нам, открывая тайны древней культуры скифов и саков, живших здесь в те далекие времена.

В 1969 г. был раскопан курган в г. Иссыке близ Алматы. В одном из боковых захоронений (центральное было разграблено еще в древности) археологи обнаружили саркофаг 18-летнего юноши, облаченного в дорогой, украшенный тысячами золотых пластинок костюм. Рядом лежали искусной работы меч в красивых ножнах, скифский кинжал — акинак, различная орнаментированная керамическая утварь и, пожалуй, одна из главных и важных находок — тонкой ювелирной работы серебряная чаша с выгравированными по дну загадочными письменами. По типу графики надпись близка к древнетюркскому руническому письму. Так впервые был обнаружен полный

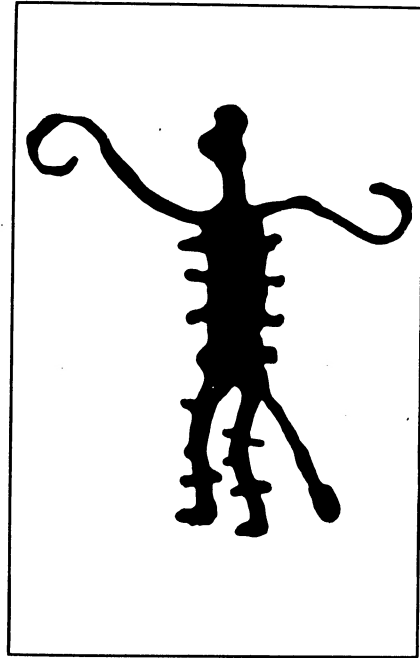


*Древнее изображение колесницы. Наскальный рисунок.  
Южный Казахстан.*

комплект одеяния скифо-сакского царя, представлявший лишь по отдельным сохранившимся деталям и изображениям, найденным во время раскопок в западной части Великой степи, где кочевали причерноморские скифы. Находки археологов позволили выявить многие, ранее неизвестные стороны быта и культуры скифского общества, пролили свет на особенности мировоззрения кочевников.

Во многих архаических обществах, в том числе и на территории Великой степи, царь представлялся как владыка Вселенной. Через него, атрибуты его власти, через его одежду, головной убор и трон, жезл и другие вещи якобы осуществлялась связь простых людей с Вселенной. Вся их жизнь была подчинена царю и полностью от него зависела, для них он был богом на земле. Естественно поэтому, что каждая деталь его одежды, все вещи, окружавшие его, несли определенную смысловую нагрузку, были символами, отражавшими представления людей о строении мира. Причем представления эти во многом совпадали с представлениями других народов — греков, древних иранцев, индийцев, китайцев, японцев, о чем свидетельствовали подобные изображения «мировой горы», «мирового дерева», животных — охранителей частей света и т. п.

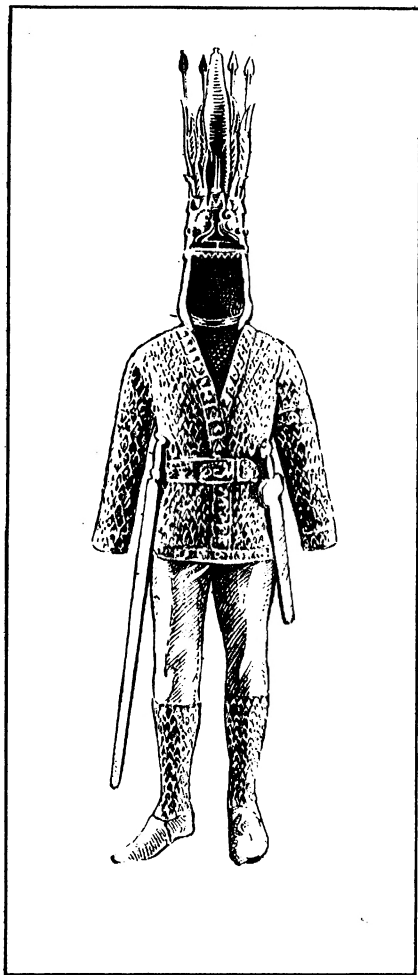
Голову «иссыкского царя» венчала искусно выполненная корона — символическое изображение «мировой горы», на которой сделанные из золота крестообразно расположенные изящные фигурки мифического тигро-грифона, тигра, козла и коня указывали страны света, будучи их охранителями. Украшают корону также рельефные изображения парных крылатых коней, связанные с культом солнца. Подобные образы солнечных коней встречаются и в древнеиндийской мифологии, где ассоциируются с деревом, короной солнца, а их движение — с движением солнца над миром. Четыре иссыкских коня-близнеца, составляющих единую символическую композицию с «деревом мира», имеют художественный аналог и в древнеиранской мифологии: в колесницу верховного божества Ахурамазды запряжена четверка лошадей.



*Изображение шамана. Наскальный рисунок. Урочище Тамгалы, Казахстан.*

Символическими были и рельефные изображения на поясных накладках «иссыкского царя». Это снова конь с изящным корпусом и вьющимся хвостом, олень с пышной короной рогов и полуптица-полуживотное — грифон, которые воплощали в себе три стихии космоса. Следует заметить, что изображение благородного оленя, соединяемого в сознании древних людей с символическим образом «древа жизни», очень характерно для пластики кочевого скифо-сакского мира, как, впрочем, и других народов, например индийцев, некоторых народов Кавказа, ираноязычного населения Памира. Фантастический конь-олень-дерево, поднимающий умершего царя на небо, был изображен и на головном уборе вождя, найденном при раскопках знаменитых Пазырыкских курганов на Алтае.

Головной убор «иссыкского царя» завершала скульптура горного барана — архара, символизовавшего плодородие и связывавшегося с солнцем. Этот образ был также очень распространенным в изобразительном искусстве, в мифах и легендах, эпосе древних народов: золотое руно стремятся добыть отважный Ясон и аргонавты — герои бессмертной «Одиссеи» Гомера; в виде сфинкса с бараньей головой изображали



*Парадное облачение скифо-сакского царя. V в. Иссыкский курган.*

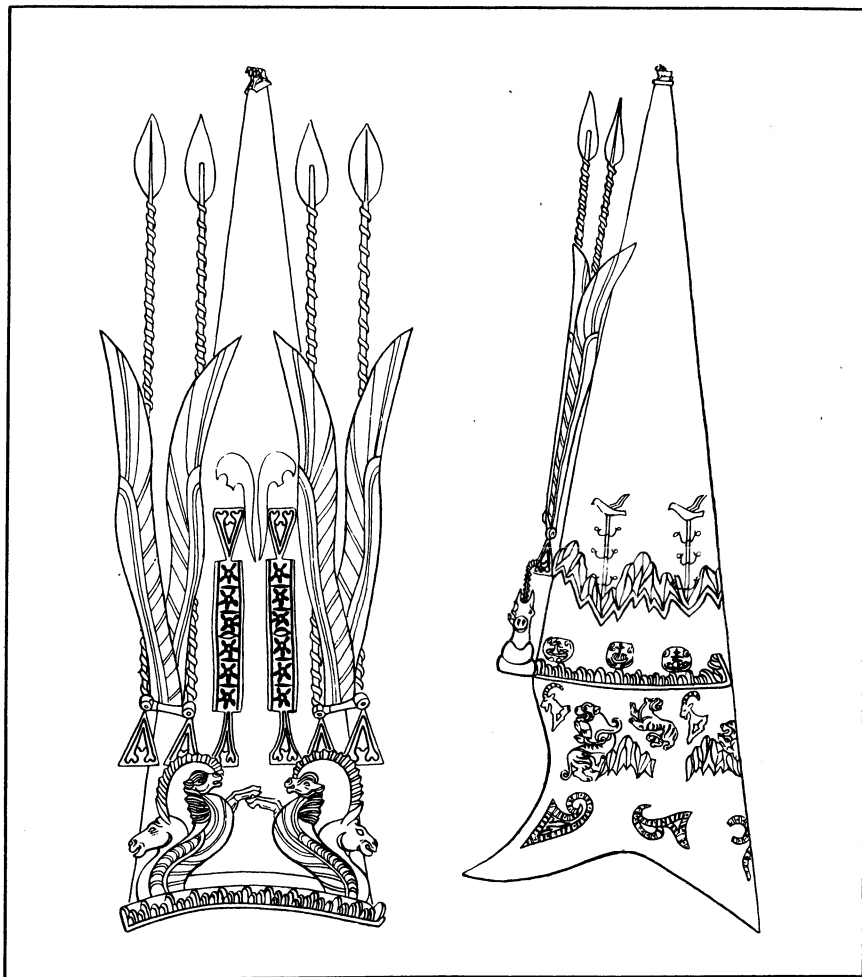
землей-ядром в центре — представляли себе Вселенную древние индоиранцы.

122 Внешняя форма кургана уподоблялась «мировой горе», вздымающейся из вод первоокеана. Роль «мировых вод» тут выполняли круговые выкладки из речных валунов, гальки или кольцевые рвы вокруг кургана, наполнявшиеся дождевой водой. Интересно в связи с этим заметить, что греки Причерноморья вокруг курганов, в которых хоронили своих царей, выкладывали огромные круги из амфор, заполнявшихся морской водой, что тоже символизировало «мировые воды».

древние египтяне бога солнца Амона, дарующего жизнь на Земле; завитками бараньих рогов был украшен парадный шлем Александра Македонского — это должно было указывать на его божественную избранность, приносить удачу.

Детальное рассмотрение погребальной одежды «иссыкского царя», уяснение символического смысла каждого элемента украшения при сопоставлении их образности с образами, встречающимися в искусстве других народов, позволяет говорить об общности миропонимания всех этих народов, отличающихся и вероисповеданием, и жизненным укладом.

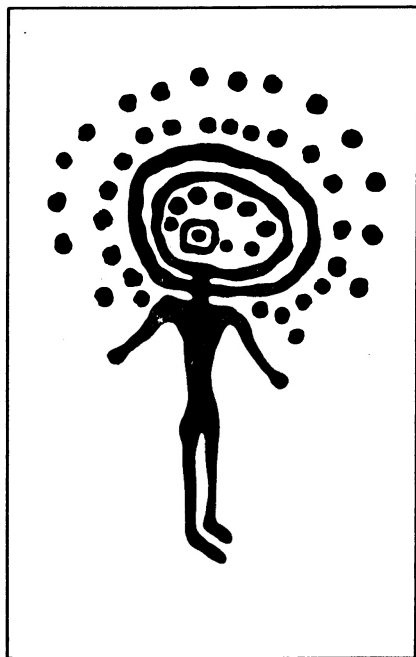
О том, как древние народы, обитавшие на территории современного Казахстана, представляли себе строение Вселенной, рассказали нам внешняя форма и строение Иссыкского кургана. Склеп, в который помещался саркофаг с телом царя, был засыпан несколькими перемежающимися слоями земли и щебня из каменной осыпи. Эти подземные многоярусные своды символизировали космические сферы, окружающие землю. Примерно так же — в виде яйца из космических сфер с



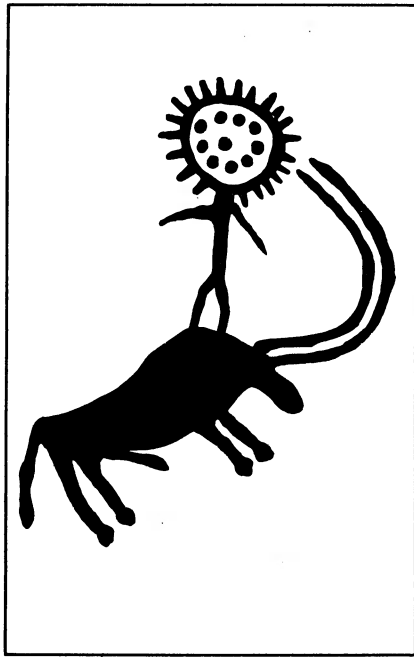
*Головной убор скифо-сакского царя. V в. Иссыкский курган.*

Большинство курганов на безбрежных пространствах Казахстана, как правило, расчленены по вертикали на три, пять или семь уровней рядами камней или террасами. На плоской вершине кургана устанавливали каменные или деревянные вертикали, воспроизводящие еще один структурный «макет» Вселенной. 123

Такие многоярусные формы курганов с символами высших сил на вершинах и ступенчатые пирамиды Египта, Ближнего Востока, Индии, Юго-Восточной Азии и даже Центральной Америки отражают сходство мифологических картин мира у



*Солярное божество. Наскальный рисунок. Урочище Тамгалы.*



*Солярное божество, стоящее на быке. Наскальный рисунок. Урочище Тамгалы.*

народов этих регионов, несмотря на огромные расстояния во времени и пространстве.

Да это и не удивительно. Ведь Казахстан — своеобразный мост, связывающий два континента — Европу и Азию. Эта земля постоянно была наполнена гулом истории. Первая волна гуннов (I в. н. э.), вышедших из глубин Великой степи — территории современной Монголии, осела частично в Сары Арка — Центральном Казахстане, оставив в искусстве традиции знаменитой золотой и серебряной зерни, геометризм в орнаменте ювелирных изделий. Сложная и тонкая техника зерни и инкрустации как эстафета передавалась древними азиатскими мастерами из поколения в поколение, достигнув своего расцвета в IV—V веках н. э., и сохранилась до наших дней в замечательных изделиях казахских ювелиров.

124

Наиболее яркими и запоминающимися художественными изделиями сакского периода являются произведения прикладного искусства, выполненные в характерном «зверином стиле». Так, при раскопках кургана Тасмола в Казахстане была найдена небольшая фигурная пряжка из рога марала. На поверхности пряжки, напоминающей по очертаниям стилизованную

голову фантастического орла, выгравировано многофигурное изображение. На площади 15 кв. см художник сумел изобразить: мчащегося кабана, головы козлов, фигуры оленя и волка. Все рисунки выполнены в реалистической манере, расположены под разными углами и скомпонованы так, что линия, отделяющая один образ, служит в то же время началом другого. Поверхность пряжки покрыта точками, линиями, углублениями, образующими узорный фон.

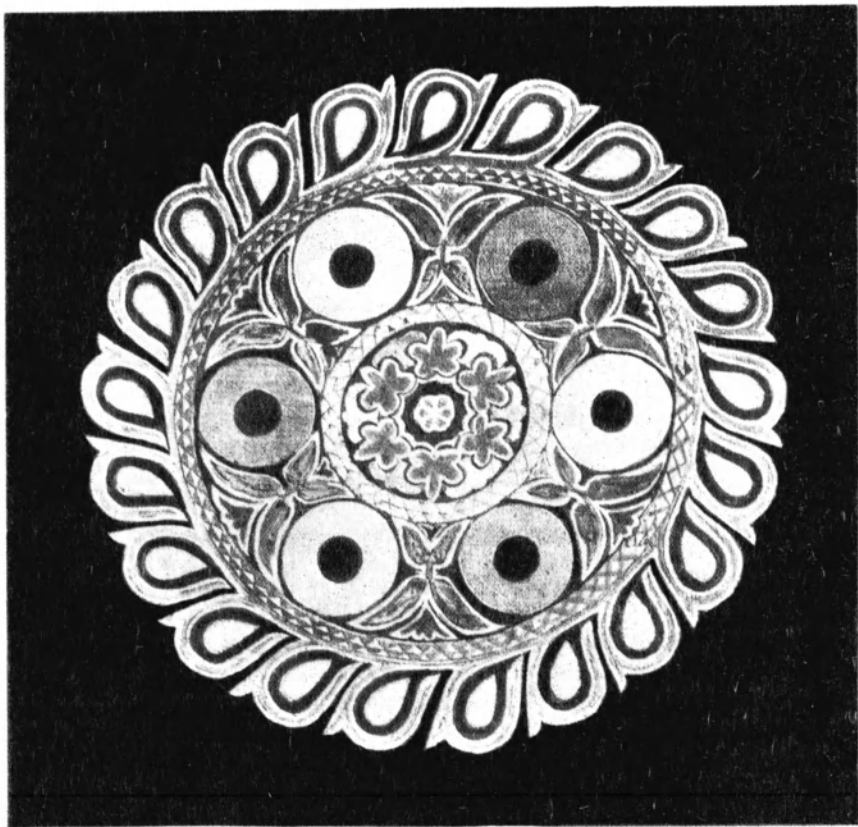
В IX—X веках Сары Арка стала называться Дешт-и-Огуз — «страна огузов». Предки туркменов, азербайджанцев и части казахов — огузы развивают традиции культуры и искусства древних тюрок. К X веку огузы, вытесняемые из степей Центрального Казахстана кипчаками, занимают низовья Сырдарьи, где образуют свое государство Эль со столицей Янгикент, что означает «новый город».



*«Каменная баба»  
эпохи древних тюрок.*

Рядом с этой древней столицей огузов, на высоких холмах в открытой степи поднялись величественные башни Сарамах-Коса и Бегим-Ана. Это высокие сооружения, сложенные из сырцового кирпича и облицованные жженым кирпичом. Одна башня круглая, другая — восьмигранная с шатровыми, или коническими, кровлями, образованными путем постепенного напуска рядов кирпичной кладки. Такие навершия характерны и для сплошных, без внутреннего объема, курганоподобных сооружений, которые идут от традиций ранних кочевников, насыпавших курганы из камня или земли вокруг центральной вертикали, посвященной духам местности. Согласно мифологии такие вертикали соединяли небо с землей и обеспечивали круговорот жизни на земле. Эти древние строения, сохранившиеся на территории Казахстана, являют собою еще одну модель Вселенной, генетически связанной с курганом. Они являются прообразом храма под открытым небом, исполнявшим все функции позднейших церквей, мечетей, пагод. В XVI—XIX веках на территории Казахстана было построено много башен,





*Солярный знак. Шитье шелком на казахском халате.*

подобных огузским. Сферические или сфероконические купола их обычно окрашивали в сине-зеленый цвет (кок), связываемый у большинства тюркских народов с небом. В миниатюрах так называемой Радзивилловской, или Кенигсбергской, летописи дошли до нас красочные изображения таких башен — высоких, вытянутых пропорций, круглых в плане, с высокими арочными проемами, покрытых сферическими голубыми куполами, отделенными от корпуса небольшими карнизами.

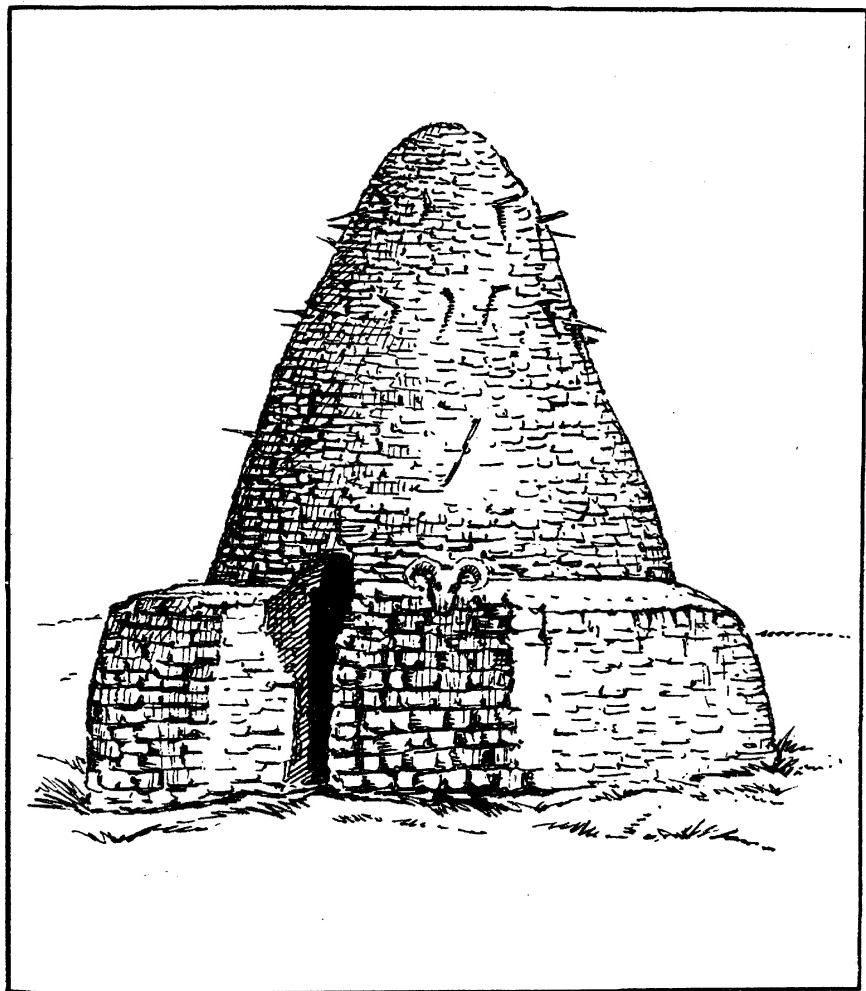
126

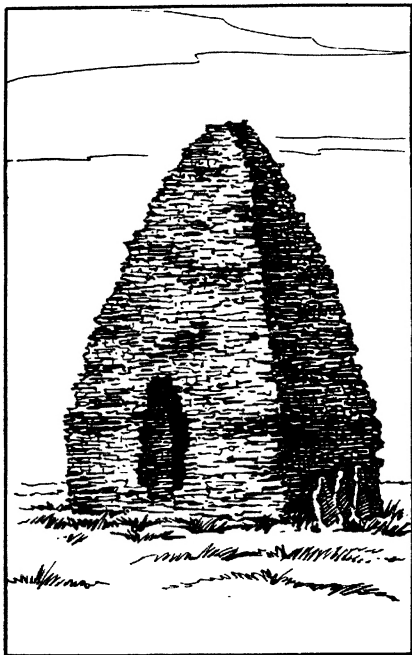
Среди сохранившихся в Казахстане памятников архитектуры, идущих в своем образном строении от древних вертикалей — моделей Вселенной кочевников, определенный интерес вызывают мавзолей и мазары («жилища мертвых»). Широкою известностью приобрели построенные выдающимися мастерами прошлого мавзолей Бабаджи-хатун (X—XI вв.) и Айша-биби (XI—XII вв.), Джучи-хана и Алаша-хана (XIII в.), Ходжи

Ахмеда Яссави (XIV в.). Они восхищают оригинальностью композиции, декоративным оформлением и высоким строительным искусством. При их сооружении с большим совершенством применялась фигурная кладка, использовались такие строительные материалы, как алебастр, терракотовые и изразцовые плиты.

Особенно интересны мавзолеи Бабаджи-хатун и Айша-биби, расположенные на высоком холме в 15 км от современного Джамбула. Мавзолей Бабаджи-хатун выделяется монументальностью и строгостью. Квадратное в плане здание венчает

*Мавзолей Шик-Нияз. XIX в. Кзыл-Ординская область.*





*Мавзолей Козы-Корнеш Баян-Слу.  
VIII—IX вв. Семипалатинская  
область.*

граненый барабан с шестнадцатиреберным коническим куполом. Плоскости стен расчленены нишами и украшены розетками, выполненными фигурной кладкой. Построенный рядом мавзолеей Айша-биби не такой массивный, он более цельный в композиционно-художественном отношении благодаря гармоничному единству архитектурных элементов и орнаментального декора с конструкцией здания. Мавзолеей, квадратный в плане, завершается голубым куполом. По четырем углам здания возвышаются колонны. Ощущение легкости создается умелым сочетанием проемов, ниш, сводов, стрельчатых арок, резных колонок, со вкусом декорированных яркой терракотовой плиткой и составляющих целую систему. Декоративно-художественное оформление мавзолея традиционное. В орнаментике нашли отра-

жение древние зооморфные и символические мотивы.

Мавзолеи Бабаджи-хатун и Айша-биби, сохранившиеся на территории Казахстана, интересны не только как памятники архитектурного искусства, но и как исторические этапы становления монументального искусства кочевников Великой степи. В них прослеживаются архитектурные традиции, связывающие башенные сооружения Средней Азии, Азербайджана, Ирана с курганами Великой степи. Не случайно коническая насыпь кургана с плоской вершиной, как ранняя модель «небо — гора» кочевников, как образ сохранилась в форме конических и сферических кровель мавзолеев Бабаджи-хатун и Айша-биби.

128 Заметим, что древний образ кургана постепенно трансформируется в позднейшей архитектуре. С одной стороны, появляются мавзолеи, как это произошло в Средней Азии, Азербайджане, Турции, на территории Казахстана, а с другой — монументальная скульптура. От прежнего образа модели Вселенной у них сохраняется лишь символическая вертикаль — идея связи неба и земли.

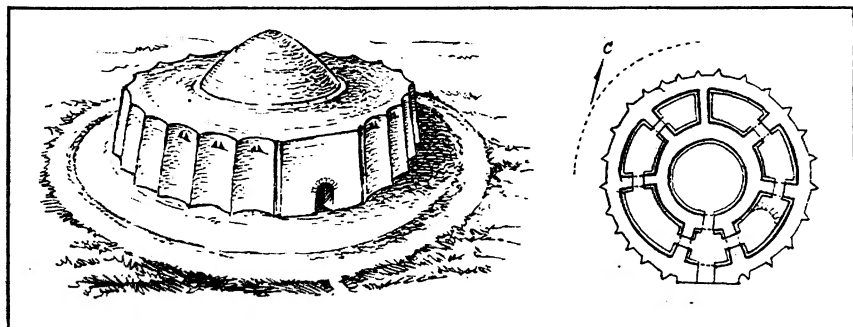
Повсеместно на территории Казахстана встречаются не-

обычные мемориальные сооружения в виде декоративно оформленных деревянных или каменных стел, которые ставили на кургане со стороны головы захоронения. Это были ажурные, украшенные орнаментом памятники, завершающиеся иногда треугольными зубцами, в верхней части они обрамлялись кругами, к которым прибивали рога барана. Когда рога заменялись их стилизованной копией, вырезанной из дерева, стела поразительно напоминала ионический ордер древних греков.

Увенчанная рогами барана стела, равно как и головной убор, жезл, музыкальный инструмент, в представлении древних кочевников связывались с верхней частью той мифической вертикали, которая соединяет все уровни Вселенной, — это «мировая гора», как, например, искусно выполненная корона «иссыкского царя», но чаще всего «мировое дерево». Дерево — мост между небом и землей — сажали на вершине кургана, игравшем роль «мировой горы». А символы небесной благодати, плодородия и удачи в виде рогов барана размещали на самом верху. В дальнейшем они получили различные художественные интерпретации в орнаментике, живописи, скульптуре казахских мастеров. Стилизованное изображение дерева, орнаментальных мотивов из рогов барана является любимой темой и в композициях казахских войлочных и ворсовых ковров, в изделиях декоративно-прикладного искусства.

Летом 1969 г. в Джамбульской области Казахстана археологами был обнаружен уникальный памятник изобразительного искусства древних кипчаков (XI в.), называемых в русских летописях половцами. На плоской каменной плите было вырезано контурное изображение человеческого лица — круглого, с большими миндалевидными глазами, с прямым удлиненным носом, соединенным с линией бровей, что характерно для половецких каменных изваяний. Головной убор — в виде венца с тремя треугольными зубцами, стилизующими лу-

*Мавзолей сакского вождя. II—IV вв. н. э.*

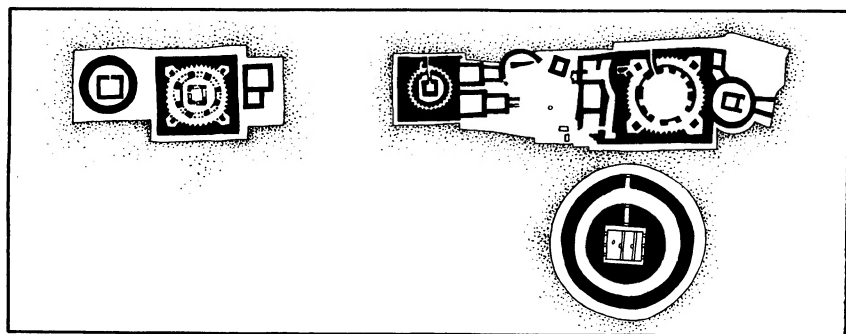


чи. В соседней с Казахстаном Киргизии, в Чуйской долине, в разное время были найдены восемь каменных изваяний людей, изображенных в подобных головных уборах, а на некоторых скульптурах даже обозначена верхняя одежда в виде мантии — накидки без рукавов. Еще ранее в Восточном Алтае археологами было найдено на валуне изображение женщины в таком же головном уборе. Это было изображение тюркской богини Умай в царской тиаре, входящей в триаду высших божеств древних тюрков. Как говорит предание, богиня Умай по призыву людей спускалась по радуге от верховного небесного духа. Местопребыванием Умай считалась «трехрогая» гора Белуха на Алтае, поэтому при изображении богини в ее головном уборе подчеркивалась эта трехвершинность. Исследования искусствоведов показали, что художественные истоки, изобразительная манера и символическая направленность рисунков древних кочевников, найденных в разных регионах, идентичны. В целом же подобные изображения на камне свидетельствовали о зарождении одного из наиболее выразительных видов искусства — монументальной скульптуры кочевников.

На более позднем этапе развития кочевого общества люди все меньше чувствовали свою зависимость от богов. Вперед выдвигался сам человек, его активная сила и способности. Это нашло отражение и в памятниках архитектуры и скульптуры. Теперь на курганах в казахстанских степях возвышались каменные изваяния ханов, бесстрашных батыров и умных, верных жен. Здесь уже очевидны попытки древних скульпторов передать индивидуальные черты изображаемого, его характер, склонности и даже портретное сходство. Скульптура этого периода характеризуется монументальностью, четкостью форм.

Проходили века, на территории современного Казахстана сменялись народы и культуры, но в целом картина мира осталась у кочевых народов очень близкой к самым ранним их ми-

*План раскопок некрополя Таги. Кзыл-Ординская область.*



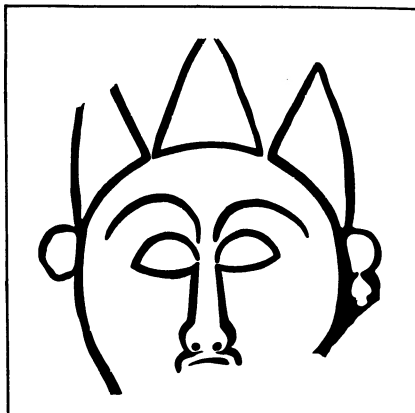
фологическим представлением: в центре мира гора, а на ее вершине образная вертикаль, соединяющая землю и небо.

С IX — вплоть до XIII века арабские, византийские и персидские путешественники сообщают о тюркоязычных кочевых скотоводческих племенах, населявших центральные и восточные районы Казахстана. Археологические раскопки курганов позволили выявить высокий уровень развития ремесел и декоративно-прикладного искусства в этом регионе. Населению были хорошо известны приемы обработки железа — горячая и

холоднаяковка, литье, с помощью которых они производили орудия труда, оружие, конскую сбрую и упряжь. Особого искусства они достигли в изготовлении художественных украшений из меди и бронзы, серебра и золота, в обработке кожи.

К числу редчайших находок, представляющих подлинные шедевры декоративно-прикладного искусства кочевников, относятся: остатки парчового кафтана оригинального покроя и длиннополого халата (VII—IX вв. н. э.), на шелковой подкладке которого искусно вышиты цветными нитями растительные орнаменты, а также три красивой формы изящных конусообразных головных убора (X—XII вв. н. э.). Два головных убора сделаны на берестяном каркасе и поверху обшиты шелковой тканью коричневого цвета с тонким рисунком, по которой золотыми нитями вышит растительный орнамент. Третий головной убор был сделан целиком из серебра и сплошь покрыт тонким узорным рисунком.

Эти и многие другие идентичные предметы декоративно-прикладного и ювелирного искусства кочевников обнаружены в курганах в различных районах Казахстана, их форма показывает, что в принципе композиция и символика сакских и половецких курганов одна и та же, хотя временной разрыв между ними почти в тысячу лет. Значит, каждый новый народ, появляющийся на исторической арене кочевых степей, начинал свое художественное становление, используя те же формы, которые, казалось бы, уже должны были забытыми, но которые вновь возрождались и расцветали. Результатом этого было создание в общем-то композиционно похожих на прежние новых типов произведений монументального искусства.



*Тюркская богиня — покровительница животных, детей и воинов. VI—VIII вв.*



*Изображение хищника с головного убора из Иссыкского кургана.*

Очень показательны в этом отношении средневековые, а также и более позднего времени (XVIII—XIX вв.) мемориальные сооружения в районе Мангышлака и Устюрта — пустынного полуострова у северо-восточных берегов Каспия. Здесь сохранилось свыше 600 некрополей, среди которых имеется несколько сотен купольных мавзолеев, тысячи бескупольных мавзолеев и десятки тысяч кой-тасов (каменных, в основном стилизованных, изваяний баранов) и кулып-тасов (каменных вертикальных стел). Значение этого комплекса сооружений огромно, так как другого такого средоточия памятников монументального искусства и архитектуры кочевников больше нигде нет.

Памятники Мангышлака отражают различные культурные традиции, питавшие искусство этого региона на протяжении многих веков. Наряду с традиционными для мусульманского Востока мавзолееями и мазарами имеются и сооружения в виде плиточных оград, каменных ящиков, стел, а также каменные курганообразные сооружения. Все памятники буквально повторяют архитектурные приемы эпохи ранних кочевников.

Строительным материалом в Мангышлаке в основном был известняк-ракушечник, запасы которого здесь неисчерпаемы. Древние мастера по достоинству оценили местный строитель-

ный материал за его высокие эстетические и технические качества: красивый внешний вид, богатство оттенков — от ослепительно белого до пурпурно-красного и матово-коричневого, простоту и легкость его обработки.

Мемориальные сооружения Мангышлака просты по композиции, лаконичны по декоративно-скульптурному оформлению. Но несмотря на кажущуюся простоту и небольшие размеры, они смотрятся монументально и представляют собой модель мира, в которой четыре или восемь равнозначных архитектурных элементов располагаются симметрично по сторонам от центрального — кургана, стелы, мавзолея. Квадратные и круглые в плане, они соотносятся с образами земли и неба, а углы указывают стороны света.

Мавзолеи и мазары — однокамерные сооружения с ложными куполами. Стена со стороны главного фасада обычно выше других и образует портал. Плоскости фасадов расчленяются поясами, тягами, не нарушающими строгость и лаконичность композиции здания. Это в совокупности придает архитектурным сооружениям Мангышлака своеобразный силуэт, что при общей цветовой гамме отличает их от всех других памятников Казахстана.

Кой-тасы, кулып-тасы, стелы Мангышлака — первые монументальные скульптуры кочевников.

Кой-тас представляет собой декорированный резбой монолитный каменный блок. Если памятники этого типа выстроить в ряд, то крайние точки этого ряда займут реалистическое изображение барана и в общем-то совсем не похожий на барана декорированный цилиндр. С установкой кой-тасов связывались представления людей о том, что удача, благодать не исчезнут из рода вместе с ушедшим из жизни человеком, а останутся, воплотившись в каменное изваяние.

Наиболее известные и выразительные скульптуры баранов, хорошо сохранившиеся в Мангышлаке, установлены на каменных трех-, а иногда и более ступенчатых пьедесталах. Особо подчеркнута сила животного, внизу обязательно изображено оружие.

*Каменная скульптура — кой-тас.  
Мангышлак.*





Но почти больше половины сохранившихся на Мангышлаке кой-тасов имеют стилизованный характер. В основном это только четыре столбика по углам памятника, корпус с подсекой снизу, головная часть с выделенными орнаментально или солярной розеткой роговидными деталями. Композиция и пластика, соотношение деталей, орнаментация бесконечно варьируются, не имеют установившихся форм и типов. Каждый мастер создавал свой вариант. При этом памятники, созданные в XIX веке, по пластике и орнаментации гораздо интереснее старых.

Вертикаль на курганах у казахов превратилась в каменную резную стелу — кулып-тас (вертикально поставленный камень). Это небольшие каменные обелиски высотой 2,5—3 м, покрытые резьбой и росписями. Верхние части их выделены и имеют различные декоративные завершения. На задней плоскости обелиска обычно изображали оружие, если захоронение было мужское, или предметы женских украшений и быта, если женское. Передняя и боковые плоскости декорировались орнаментами или красивой арабской вязью таинственных надписей. Орнаменты были растительными и геометрическими, чаще всего это повторяющиеся ромбовидные мотивы. Переход к верхней части выделяется «шейкой», часто украшенной «рогами барана» — орнаментом в виде парных спиральных завитков, а выше — вихревые розетки, кресты, круги и другие символы. Силуэт кулып-таса отдаленно напоминает человека, иногда можно даже выделить головной убор. Наличие оружия, его расположение на фигуре подобно снаряжению воина.

Знакомясь с современной культурой и искусством казахского народа, можно увидеть, что многие традиции ушедших поколений не исчезли бесследно — они сохранились в местных промыслах, ремеслах, декоративно-прикладном искусстве, являясь основой национального художественного творчества.

## С вершины «мирового столпа»

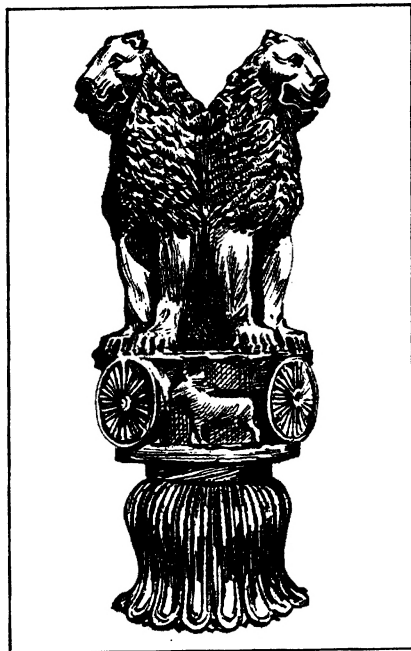
На государственном гербе современной республики Индия — «трехглавый лев», изображение знаменитой «львиной» капители древнеиндийского царя Ашоки (268—232 гг. до н. э.). «Львиная» капитель увенчивала пятидесятитонную монолитную колонну (стамбху) из отшлифованного песчаника, которая по повелению Ашоки была воздвигнута около 250 г. до н. э. в гангском городе Сарнатхе. Будучи покровителем наук и искусств, Ашока остался в памяти потомков как величайший и известнейший из правителей Индии и поистине один из великих деятелей мировой истории. Сооруженная по его указу стамбха, по-видимому, символизировала прежде всего «мировое древо». Что же представляет собой этот шедевр монументального искусства? Как следует его понимать?

Четыре льва, как бы вырастая из единого ствола «мирового древа», охраняют четыре стороны света. Львы несут на своих спинах колесо, символизирующее вечное возвращение, вечное повторение космических циклов. Передние лапы грознооких владык Вселенной попирают вращающиеся двадцатичетырехспицевые колеса дхармы (дхармачакры) — колеса превратной человеческой судьбы. Четыре стороны света, четыре типа людей (холерик, сангвиник, флегматик и меланхолик), четыре стихии, или первоэлемента (огонь, воздух, вода, земля), выражены фигурами мчащегося коня, льва, слона и быка на ободке композиции. Они движутся по часовой стрелке, по направлению вращения мироздания и связывают все четыре сферы бытия и соответственно четыре дхармачакры воедино.

Львы держат в когтях цветок лотоса лепестками вниз. Этот мотив восходит к мифу о горящем солнценосном опрокинутом «мировом древе», за корни которого ухватился верховный бог, разрушитель Вселенной в мировом пожаре и воссоздатель ее в новом космическом цикле. Лепестки лотоса, символизирующие основу жизни, обычно ассоциируются с Солнцем и вообще с животворящим огнем — Агни.

Древний и основополагающий для всего индийского искусства образ «мирового древа» отражал саму суть первобытного коллектива — общины, этой, по выражению К. Маркса, «первой великой производительной силы».\* Община, со всеми ее единодушными и взаимозаботящимися членами, с их общими трудностями и радостями, с центральным очагом Агни, с окружающими ее землями, водами, воздухом и небесами, представлялась древним людям порождающей их и обладающей сверхъ-

\* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 485.



*«Львиная» капитель стамбхи (столпа) древнеиндийского царя Ашоки в городе Сарнатх.*

естественной силой Вселенной, неким ритмически дышащим брахманом\*. В самом слове «брахман» заключено значение «вместе расти, дышать». Жизнь первобытной общины была тесно связана с природой, от поколения к поколению она росла и развивалась — развивалось и ветвилось «мировое древо» общины. Отдавая себя в жертву брахману, символически изображавшемуся в виде жертвенного столпа, огненного алтаря или идола, человек приобщался к природной и социальной целостности, вдвухвал свой дух во всеобщее дыхание, «я» сливалось с «мы», со всей Вселенной, и в ответ «всё» свертывалось в «я». «Всё есть ты!» — вот высшая истина индийского искусства, залог гармонии части и целого. Не удивительно, что сарнатхская стамбха не просто олицетворяла величие государства, но и напоми-

нала его подданным об исконных правилах самообуздания и спасения — на ней был выбит эдикт Ашоки о соблюдении норм гармоничных взаимоотношений между личным и общественным, земным и небесным.

Символика «космического столпа» Ашоки, воспринятая геральдикой современной Индии, уходит корнями, как видим, в очень глубокую древность. Так, еще за две тысячи лет до Ашоки на печатях протоиндийской цивилизации Хараппы и Мохенджо-Даро, процветавшей в основном в долине реки Инд, можно увидеть рогатого бога, окруженного слоном, тигром, носорогом и буйволом. Под его сиденьем-троном — два оленя, как и на изображениях Будды, произносящего почти через двадцать веков свою первую проповедь в Оленьем парке в Варанаси. Скрещенные ноги бога прижаты к телу, пятки соприкасаются — это поза святого отшельника, «йогина», популярная в

\* Брахман — в древнеиндийском религиозном умозрении высшая объективная реальность, безличное абсолютное духовное начало, из которого возникает мир со всем, что в нем есть. В дальнейшем брахманами стали называть себя высшие жрецы.

жизни и искусстве Индии и в наши дни. Из головы бога между рогами тянется ввысь нечто вроде деревца. Тело бога обнажено и увешано многочисленными браслетами и ожерельями. Его лицу, напоминающему морду тигра, придано свирепое выражение, а на голове, справа и слева, видны небольшие выступы, которые, по мнению исследователей, обозначают его второе и третье лица. Бог этот похож на описанного в индийских мифах Шиву-Пашупати — «предводителя зверей».

Вероятно, изображенные на «львиной» капители и на протондийской печати животные — хранители частей света, локапалы. На печати носорог представляет север, слон — восток, буйвол — юг, тигр — запад. На стамбхе Ашоки слон тоже символизирует восток, а бык — юг, но для изображения севера взят лев, а запада — конь.

Идея локапал зародилась задолго до возникновения в долине реки Инд Хараппской цивилизации. Так, на одной из возможных прародин древних индийцев — в Поднепровье и в Поднепровье — на сосудах трипольской земледельческой культуры встречаются иногда изображения Вселенной в виде четырех ликов, обращенных на четыре стороны света. Одно и то же солнце служит здесь правым глазом одной личины и одновременно левым глазом соседней. Академик Б. А. Рыбаков находит созвучия этому образу именно в Индии. «Космическое божество, — пишет он, — смотрело своими солнечными очами на юг и на север, на восток и на запад», «оно было воистину вездесущим».

Индийское искусство и связанная с ним мифология помогают раскрыть смысл ряда явлений, бытовавших далеко от Индии, и наоборот. Творения индийских зодчих, скульпторов, художников, музыкантов обладают всемирно-исторической значимостью и освещают мир идей и представлений далеких предков почти всех народов Евразии. Дело в том, что семена с великой евразийской равнины заносились бурями истории на почву нежной притягательной Индии, и южноазиатский субконтинент служил как бы «оранжереей» Евразии.

С первыми людьми в Индии появилось искусство как форма символического отображения природной и социальной действительности. Наиболее ранние произведения искусства находят на охотничье-собираТЕЛЬСКИХ верхнепалеолитических стоянках, существовавших 25—18 тысяч лет назад. Так, был обнаружен решетчатый орнамент на скорлупе яиц страуса, обитателя тогдашней саванны, найдена костяная статуэтка женщины. Находки эти позволили сделать вывод, что общераспространенная среди людей периода верхнего палеолита идея «мирового яйца», из которого произрастает «мировое древо» общины, и культ Матери, хранительницы первобытной общины, нашли воплощение в искусстве Индостана еще очень давно.

От более поздних времен до нас дошла наскальная живопись. На стенах и потолках скальных навесов можно видеть изображения охотничьих сцен, групповых танцев, животных (по преимуществу это козлы, быки), отпечатки пальцев. Животные изображались натуралистично, в настоящую величину и в естественных позах с явно магическими целями. Это искусство свидетельствовало о развитой мифологии, ритуалах.

Раскопки по течению среднего Ганга позволили обнаружить древнейшие, относящиеся к периоду мезолита (10—15 тысяч лет назад) погребения на территории Индостана. Следовательно, уже тогда существовали представления о загробном мире и соответственно складывалась сложная архитектура погребальных сооружений, внесшая свою лепту в последующую храмовую традицию.

Искусство, взгляды на мир, отношения в общине менялись по мере того, как история ускоряла свой бег. Искусство общин, задержавшихся в своем развитии, консервировалось или деградировало.

Пять тысяч лет назад к югу от Гималаев обитали самые различные, преимущественно темнокожие человеческие общности, резко отличающиеся социальным устройством, языком, богами, символами... А стержень «мирового столпа» воздвигался в далекие тысячелетия Великого оледенения где-то на севере, чуть ли не в полярном «мамонтовом раю» Евразии. Несмотря на суровый зимний холод, там ключом била жизнь, быстрее шла эволюция, возникали все более сложные символы. Осмысляя странные камни, обнаруженные в 1976 г. на хакасском верхнепалеолитическом поселении Малая Сыя, советский ученый В. Е. Ларичев пришел к выводу не только о том, что уже 35 тысяч лет назад обитатели Сибири «ваяли» из булыжников «схватки зверей-тотемов» (мамонта с черепахой, мамонта с бизоном и т. д.), но и о «праиндоевропейских основах» этого искусства.

Важнейшим источником жизни (он давал пищу, одежду) для приледниковых общин был олень. Магически он мог отождествляться с общиной. Некоторые лингвисты соединяют слово «олень» со словом «арий», считая его производным от «оленья». Белокожие «олени»-арии, пришедшие в Индостан откуда-то с севера и основавшие древнеиндийскую цивилизацию, в своей мифологической традиции и в своем искусстве отразили и сохранили все последовательно сменявшиеся фазы социальной эволюции — от животной хищнической стаи, олицетворенной в образе Хаоса, через различные формы первобытной материнской общины к парной семье Ямы и Ями (арийские Адам и Ева), а затем и к патриархальному перевороту Индры и прапатриарху Ману (арийский Ной). Все эти образы и символы запечатлевались в коллективной памяти, систематизировались

и переосмыслились в верованиях позднейших эпох, находили отражение в искусстве.

На одной из миниатюр знаменитой индийской школы живописи Кангры, созданной примерно в 1800 г., изображена прекрасная девушка в длинном, усыпанном звездами светлом платье и черной накидке. Она как бы вырастает из ивы. Держась за ветки дерева правой рукой, девушка нависла, как гора, склонилась, как небо, над нежным тонконогим олененком-антилопой, который представлен с неправдоподобно длинными, почти бивневыми черными рогами, с черными шеей и спиной, с белыми грудкой и животом, с ожерельем на шее. Девушка левой рукой кормит оленя, как кормила своих детей-членов арийская община-брахман. Действие разворачивается на вершине земного шара. Наклон ветвей дерева справа налево, с востока на запад, сочетается с наклоном кормящей девушки. Картина выдержана в холодно-голубом, бледно-зеленом и мягком розово-лиловом тонах. Рисунок изумляет совершенством линий, композиция уравновешена и «экономна», но какой нетривиальный смысл вложил в нее творческий гений Индии?

Обращаясь к мифической истории ариев, мы увидим, что черно-белого оленя обычно отождествляют с праотцом Праджапати, а девушку — с его дочерью, Великой праматерью арийских племен Адити, прародительницей «мирового древа» арийской общины. Тогда символику этой картины можно попытаться истолковать по аналогии с известными сюжетами о соблазнении земных женщин древнегреческим Зевсом, принимающим облик то лебедя, то быка, то золотого дождя и т. д. Художник из Кангры вдохновился первобытным мифом о грехе Праджапати и о последующей каре за него, он увидел драму двух родных, но уже социально разлученных существ.

Многие живописные шедевры Индии навеяны образами прекрасных апсар — небесных фей. Стенная роспись одного из пещерных храмов в Аджанте, созданная полторы тысячи лет назад, изображает полет апсары из кортежа Индры, встречающего Будду на небе. С изящным музыкальным инструментом, напоминающем цимбалы, в руках, окрашенная сверкающими, переливающимися драгоценностями, контрастирующими с более темным фоном, она вся принадлежит воздушной стихии. Ожерелья и массивные подвески отклонены вправо, гармонизируя с ритмом движения всей композиции, подчеркивая полет апсары налево, вслед за Индрой. Продолговатое лицо, суженные миндалевидные глаза и маленький чувственный рот, мягкий изгиб рук и раскованность всей позы заставляют нас верить в «надземность» апсары, которую специалисты сравнивают с «эфирностью» мадонн у таких итальянских мастеров XIV века, как Симоне Мартини. Описания апсар в индийских мифах, соотнесенные с их изображениями на фресках, наводят ученых на мысль о том, что образы этих таинственных небес-

ных музыкантов были для ариев поэтическим воспоминанием о сполохах северного сияния.

И не только образы апсар, но также символика звезд и созвездий, вплетенные в орнаментику индийских святилиц и «просвечивающие» в индийских мифах, содержат информацию о расселении ариев по Евразии после катастрофически быстрого таяния Великого ледника.

Арии принесли с севера в долины Инда и Ганга целую систему своих образов, своего знания. Традиционные обычаи, верования и искусства племен Индостана, находившиеся на разных ступенях социально-экономического развития, легко соединились с арийскими и даже, преобразовавшись, расцвели. В свою очередь, более прогрессивные социальные формы могли использовать для своего самовыражения в идеологии и искусстве те «модели» социальных ситуаций, мировоззренческие «заготовки» и символические «кирпичи», которые отложились за многие тысячелетия непрерывающейся социальной эволюции. Отсюда — стабильность и преемственность символов и форм индийского художественного самовыражения, способность индийской традиции «переварить» и сделать «своими» античные, исламские, христианские и даже современные западные веяния. Но основы индийского искусства заложены в эпохе первобытности. «Эта «седая древность», — отмечал Ф. Энгельс, — при всех обстоятельствах останется для всех будущих поколений необычайно интересной эпохой, потому что она образует основу всего позднейшего более высокого развития»\*.

Благодаря непрерывности своего роста арийское «мировое древо» разветвилось симметричным красивым цветком, или кристаллом. Тысячи мифологических персонажей и миллионы умерших предков нашли приют на его ветвях и в его гнездах. Планировка культовых сооружений, иногда даже городов и жилищ, композиции росписей и миниатюр, символика скульптур, терракот, икон, орнаментов соотносятся с первообразом «мирового яйца». В этих временных и пространственных формах заключено содержание индийского искусства и его непрекращающееся развитие.

## Раскрашенный город, «немая» печать

140 Индийская цивилизация складывалась, подобно другим великим цивилизациям, путем мирного, а чаще немирного взаимодействия пастушеских племен с оседлыми земледельческими.

Мировосприятию и соответственно искусству пастухов всегда были свойственны культ патриархальных богов и героев, индивидуализм, отношение к пастбищам и вообще к окружаю-

---

\* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 118.

щему миру как к собственности и потенциальной собственности и отсюда смелое членение мира на составляющие, строгость и прямолинейность. Обожествлялось небо, а тип орнамента был обычно геометрическим. Земля представлялась квадратом, небо — полусферой.

Напротив, оседлые земледельцы жили общиной. Огромную роль в их обществе играла женщина и связанные с ней чувственные мотивы в искусстве. Обожествлялась Мать-Земля в образе Великой Матери, а орнамент был в основном растительный.

Тропический климат накладывал отпечаток на художественные традиции и патриархального и матриархального обществ. Человек на юге круглый год живет в открытых, хорошо проветриваемых и освещенных помещениях. Всегда у него перед глазами множество насекомых, птиц, животных, деревья, цветы. Легкая одежда не столько защищает его от непогоды, сколько служит украшением, символом. И недаром в индийском искусстве на протяжении тысячелетий прослеживается переплетение натурализма и идеализма, чувственности и абстрактности, окрашенного юмором реализма и здесь же подспудного мистицизма.

Огромную роль в жизни людей здесь играет вода, особенно в сухой период года, когда люди, животные, растения изнывают от жары, жажды и пыли. По берегам естественных и искусственных озер и рек строились храмы, дома, ритуальные купальни «гхаты», где совершались религиозные церемонии, омовения. Священный Ганг, другие обожествляемые потоки орошали и орошают почву индийского искусства. Согласно индийской мифологии в водах первоокеана укоренен один из определяющих символов индийского искусства — лотос. «Что является символом Индии?» — спросил советский художник Илья Глазунов у Индиры Ганди, приступая к работе над ее портретом. «Лотос!» — ответила великая индийская женщина. На портрете, подаренном Индире Ганди от имени Советского правительства, она изображена с цветком лотоса в правой руке, прижатой к сердцу.

На территории Индостана появление земледельцев и пастухов прослеживается по меньшей мере с VII тысячелетия до н. э. К началу III тысячелетия до н. э. словно под влиянием какого-то толчка в долине реки Инд формируется очень развитая, своеобразная и самая обширная в те века цивилизация, основываются замечательно распланированные города Хараппа, Мохенджо-Даро, Чанху-Даро, Лотхал и другие с населением в десятки тысяч человек, процветавшие благодаря избыточной продукции окружающих деревьев, ремесленничеству, сухопутной и морской торговле с отдаленными странами. Интенсивные связи этих городов с Месопотамией не привели, однако, к фундаментальным культурным заимствованиям. Ха-



раппское искусство имеет больше аналогий на севере, в афганно-туркменском ареале.

Хотя искусство в многорасовом протоиндийском обществе вобрало в себя многие культурные традиции, оно сумело приобрести свое лицо, стилевое единство. Считается, что важный вклад в него внесли предки дравидов, ныне проживающих на юге Индии (тамилы, телугу, гонды и др.). Но в ведах\* содержатся сведения о родичах ариев, давно поселившихся в долине Инда.

Керамика индской цивилизации отражает синтез пастушеских и земледельческих, патриархальных и матриархальных представлений, мужского и женского начал. Показательна, например, ваза из Чанху-Даро, на которой гармонично сочетается ритмика геометрических фигур с растительными мотивами. Подобный характер орнаментаки, искусные сплетения геометрических и растительных узоров с изображениями животных (олени, змеи, павлины, журавли и т. д.) типичны для индийского искусства вплоть до наших дней.

Искусство отражало жизнь. И так как, по-видимому, ни одна социальная группа не монополизировала экономическую и политическую власть, то следов царской власти, развалин дворцов в хараппских городах не обнаружено, как не обнаружено и следов храмов. Искусство призвано было «обслуживать», с одной стороны, не светских или духовных правителей, а все общество, что нашло художественное выражение в четкой планировке городов с изолированными друг от друга кварталами, но без выделенного центра, и в крупнофресковой настенной живописи, а с другой стороны, оно удовлетворяло потребности собственника, что нашло художественное выражение в произведениях искусства малых форм: терракотах, ювелирных изделиях, и особенно печатях.

При раскопках протоиндийских городов найдены многочисленные высокохудожественные произведения глиптики и терракоты. Хараппскую цивилизацию иногда даже называют «терракотовой цивилизацией». Фигурки Великой Матери — самые популярные среди терракот. На них обозначены украшения, подчеркнуты замысловатые прически.

Но уникальным хараппским произведением искусства является протоиндийский город. Он поражает геометрической правильностью своей планировки. Прямоугольная сетка мощных улиц вычленяет кварталы. Дома были построены из обожженного кирпича, для перекрытий использованы деревянные балки. Планировка города и устройство дома отражают мировоззрение и социальные идеалы хараппцев, а различия жилищ

---

\* Ведаы — древнейшие памятники индийской литературы, содержащие религиозные гимны, песнопения, обрядовые предписания, мифы; в ведах изложены основы ведической религии.

и погребений соответствуют, возможно, социальному делению харапцев на три группы. Каковы были эти группы, как управлялось харапское общество, мы не знаем.

Средняя ширина улиц Харappy составляла 9 м, тротуаров — 2 м. Окон на улицу выходило мало, но вентиляция обеспечивалась с помощью специальных треугольных отверстий. С главных магистралей в дома не вели ни калитка, ни ворота — одни глухие стены от перекрестка до перекрестка, каждый квартал жил сам в себе. Казалось бы, улицы с глухими стенами должны выглядеть неуютными, однако эстетическое чувство, стремление к прекрасному у создателей протоиндийской цивилизации проявлялось в том, что они покрывали эти стены штукатуркой и наносили на нее яркие росписи.

Обычный двухэтажный дом для средней семьи, насчитывающий от пяти до двенадцати человек, скрывался за высокой стеной, жилые комнаты в нем располагались вокруг центрального дворика. Вход в дом, как правило, был с боковой улицы. За входом находилась привратническая, откуда по коридорчику можно было попасть в маленький дворик, а из него — в центральный площадью около 10 кв. м. К дворнику примыкали бювет и бассейн. Видимо, ежедневные омовения представляли не просто необходимость, но ритуал. По подземной трубе, выложенной обожженным кирпичом, использованная вода стекала в канализационную систему, расположенную под тротуаром. Труба отводила нечистоты и с второго этажа, на который вела лестница.

Кроме подобных домов, в протоиндийских городах раскапывают и другие жилые строения — более богатые, в несколько этажей, и типа бараков. Но везде строго соблюдалась определенная планировка, первостепенное внимание уделялось санитарии.

Не совсем понятно предназначение возведенной на искусственной насыпи, укрепленной высокими стенами и не столь уж роскошной «цитадели» размером  $75 \times 25$  м в западной части Мохенджо-Даро. То ли там размещались органы административной и духовной власти, то ли люди спасались там от частых наводнений и редких нападений врагов. В «цитадели» был оборудован бассейн размером  $12 \times 7$  м для каких-то, вероятно, ритуальных общественных омовений. С двух сторон в него вели лестницы, а вокруг были расположены комнаты, кельи.

«Цитадель» имеется и в западной части Харappy. Периметр этого города, крупного по тем временам, составлял 5 км, «цитадель» же представляла в плане параллелограмм размером 415 м с севера на юг и 195 м с востока на запад. Вокруг «цитадели» — суживающаяся сверху стена из сырцового кирпича высотой 15 м и такой же примерно шириной в основании. По стене через правильные промежутки были возведены прямоугольные башни. Вход в «цитадель» был с запада.

Миролюбивые хараппы любили украшения и предавались радостям жизни. Мужчины следили за модой, носили такие же коротко подстриженные бородки, как поздние ассирийцы в Западной Азии, одевались в расшитые хлопковые одеяния, увлекались в свободное время игрой в кости.

А харапские женщины заботились о своей внешности не меньше, чем современные. Они использовали румяна, мази, подкрашивали ресницы и веки, мазали губы, колдовали над прической, носили всевозможные браслеты, серьги, ожерелья, подвески из прекрасно обработанных драгоценных камней. При раскопках протоиндийских городов встречаются тысячи крошечных белых цилиндрических бус. Харапская женщина выходила на улицу словно не из жилища пятитысячелетнего прошлого, а из современного ювелирного магазина.

Мужчины носили длинные туники, а женщины — короткие юбки выше колен, похожие на современные мини-юбки и поддерживаемые поясом или кушаком. Судя по терракотовым женским статуэткам, женщины выше пояса не надевали ничего, кроме ожерелий. В Индии даже поныне женщины некоторых племен носят только набедренную повязку.

Харапцы любили танцевать под музыку струнных инструментов типа арфы или лиры, барабанов, звучащих раковин, при этом использовались специальные маски. Танцевальные позы напоминают современные, бытующие в Индии. В развалинах поселений часто находят фигурки кукольного театра, так что знаменитые кукольные представления Раджастхана и Гуджарата имеют древнюю традицию.

К северу от Бомбея, на берегу Камбейского залива, был расположен Лотхал, город-порт. Для защиты от наводнений и врагов его окружили стеной из обожженного кирпича. Улицы его радовали глаз чистотой. В Лотхале был самый крупный в тогдашнем мире (четыре тысячи лет назад) док длиной 210 м, шириной 35 м и глубиной 4,15 м, являвшийся чудом инженерного искусства. Близ причалов находился громадный склад. В Акрополе размещались руководство и общественные службы, а в Нижнем городе — ремесленники и торговцы.

Произведения искусства, найденные при раскопках Лотхала, несли в себе черты реализма. Можно сказать также, что в целом искусство это было жизнеутверждающим, что импонировало рационалистически мыслящему купцу или работающему на рынок ремесленнику. На одном из небольших кувшинов изображен, например, известный фольклорный сюжет о том, как томимый жаждой олень не может напиться из кувшина с узким горлом, тогда как птица (ворона?) легко запускает клюв в сосуд. На другом красноглиняном сосуде изображена сцена с хитрой лисицей и вороной на дереве, держащей во рту, правда, не кусок сыра, а рыбу.

Ювелиры Лотхала умели гранить драгоценные камни не хуже современных мастеров и использовали даже химию, технику травления. Вообще ювелирное дело Камбейского залива процветает непрерывно с хараппских времен, современные мастера по изготовлению ожерелий еще используют приемы, выработанные протоиндийскими гранильщиками.

Архитекторы Лотхала для выверки вертикалей и углов в  $45^\circ$  использовали точные инструменты, сделанные из раковин с прорезями. Мастера по металлу изобрели циркулярную пилу и бронзовое сверло с витой нарезкой. Типы веретен, катушек и бобин, применявшиеся текстильщиками Лотхала, до сих пор используются для прядения шерсти бхарварсами — полукочевым скотоводческим племенем из Катхиавара и Гуджарата, которое, по преданию, происходит от племени ядавов индийского эпоса. Все это указывает на высокий уровень культуры в древнем Лотхале. При раскопках здесь найдены были модели двуколок. На одном из черепков видна фигура человека, стоящего на двухколесном экипаже в такой же позе, как водитель колесницы на ассирийских барельефах. Можно допустить, что люди Лотхала использовали повозки, похожие на колесницы. Некоторые нынешние гуджаратские двуколки весьма напоминают лотхальские.

Очевидно, протоиндийцы ценили искусство шахматной игры. Найденные хараппские звероголовые и пирамидальные игровые фигуры из слоновой кости по форме и величине напоминают современные индийские шахматные фигуры и те фигуры, которые обнаружены в гробнице древнеегипетской царицы Хатшепсут. Шахматы в Индии издревле считаются игрой царей. И фигурами в ней были, кроме царя и визиря, четыре традиционные силы индийского войска: слон, конь, ладья-колесница и солдаты-пешки.

О нравах, о вкусах и критериях красоты тех времен рассказывают произведения мелкой пластики, открытые археологами. Вот медная фигурка тонкой длинноногой юной танцовщицы из Мохенд-

*Бронзовая фигурка девушки  
из Харалпы.*



жо-Даро. Пушистые волосы падают на ее правое плечо, ожерелье с тремя подвесками лежит на груди; правая рука, украшенная браслетом выше локтя и тремя браслетами на запястье, упирается в верхнюю часть правого бедра сзади; левая рука, сплошь унизанная от кисти до плеча 24 браслетами, касается левого бедра. В положении ног и рук девушки чувствуется движение, поза ее напоминает позы якшинь, правда, более полнотелых, в позднейших буддийских и индуистских храмах. Это уже не Великая Мать, не идеал неолитического земледельца — фигурка отражает вкус много повидавшего горожанина.

А вот и он сам, в летах, с бородкой, не то жрец, не то бог, во всяком случае маг, как о том свидетельствует эмблема трилистника на его одежде, «подбритая» верхняя губа и вставленные глаза — особенности, общие для индского и месопотамского искусства. Мужской торс из красного камня, найденный в Хараппе, напоминает классическую статуэтку «греческого атлета».

При определенной автономии различных социальных и этнических групп, явившейся следствием разделения труда в обществе в описываемую эпоху, неизбежным было параллельное существование нескольких религий, матриархальных и патриархальных первообразов. Распространены были синкретические\* фигуры: люди со звериными головами, звери с человеческими лицами и т. д. Образы и композиции Хараппской цивилизации почти целиком вошли впоследствии в традиционное индийское искусство и живут по сей день.

Шедевры протоиндийского искусства — печати. На прямоугольную поверхность размером в несколько квадратных сантиметров хараппские мастера ухитрялись, владея мастерством композиции, вложить глубочайшее содержание. Печати, причем многие из них с «немыми», неразгаданными надписями, — та специфическая форма искусства, которая и социально, и эстетически, и функционально лучше всего соответствовала установкам торгово-ремесленного хараппского общества.

Рогатый бог на ряде печатей заставляет вспомнить ближневосточных и египетских рогатых богов, а также европейского дьявола, унаследовавшего свои рога от когда-то почитаемых дохристианских богов. У мужчин дравидоязычного племени гондов до сих пор бытует головной убор с рогами.

146

Древневавилонский мифологический сюжет напоминает печать, на которой изображен рогатый бог между ветвей дерева, перед ним коленопреклоненный жрец в головном уборе тоже с рогами, рядом бык (или козел?) с человеческим лицом и тут же семь фигур в высоких шутовских колпаках. Впрочем, не

\* *Здесь*: сочетающие в себе разнородные элементы.

которые ученые связывают эту сложную композицию с культом Агни, бога огня. Еще одна печать: между двух ветвей дерева стоит рогатое божество с длинными развевающимися волосами, слева видно синкретическое животное с человеческим лицом, телом быка и рогами козла, а ниже стоят семь мужских фигур в длинных туниках, с развевающимися волосами и кисточками над головой.

Мифы о шумерском герое Гильгамеше напоминают печать, на которой вырезана схватка между человеко-буйволом и рогатым тигром или схватка героя с двумя тиграми.

На печатях из слоновой кости, фаянса, агата и других материалов нанесены сотни композиций, и не все они понятны сегодня. В некоторых из них усматривают намеки на ведические ритуалы и образы. Так, изображенный на одной из печатей летящий орел, несущий змею, отождествляется с солнечной птицей Гарудой, которая обычно в мифах сопровождает бога Вишну и враждует со змееобразными нагами. Нападение человека с копьем на буйвола истолковывается иногда в духе мифологического сюжета о схватке Шивы и других ведических богов с демоном-буйволом.

Безусловно, блестящее хараппское искусство оставило глубочайшие следы не только в искусстве и фольклоре различных народов Индостана, наследников хараппцев и подражателей им, оно необходимо для понимания фундаментальных символов «мирового дерева», «космического ритма», «вселенского дыхания». Кроме йогических поз — асанов, свойственных значительному числу каменных, глиняных и терракотовых статуэток из долины Инда и запечатленных на протоиндийских печатях, произведения хараппского искусства изображали также своеобразную, свойственную танцу несбалансированность поворотов и наклонов различных частей тела, прообраз экспрессивной позы «трибханга» позднейшей индийской скульптуры и живописи, когда одна нога согнута и тело слегка повернуто в талии.

Искусствоведы отмечают в хараппских скульптурах отражение и такого специфического качества индийской эстетики, как «прана» (дыхание), когда пластика тела подчинялась соответствующему внутреннему устремлению или напряжению, так что вся фигура приобретала единый ритм космической мощи и в то же время трепетности плоти.

Уникальная Хараппская цивилизация, просуществовавшая ряд столетий, погибла по каким-то неясным до сих пор причинам. Последние хараппцы или уходили от варваров, от неурожаев в глубь Индостана, или вымирали. Верх взяли арии, обладавшие богатышей собственной культурной традицией. В послехараппский период орнамента стала почти полностью геометрической, недолговечное дерево сменило прочный кирпич, и в результате создавался дефицит археологиче-

ской и искусствоведческой информации о веках, предшествовавших временам Ашоки. Однако многие традиции хараппского искусства, сохранившиеся у аборигенов Индостана, впоследствии вошли составной частью в классическое индийское искусство, которое складывалось на основе ведического миропредставления, арийского социального опыта. Они соотносились с некоторыми первообразами ведической мифологии, вошедшей в себя воспоминания древних эпох, но осветившей их с более высокой ступени социального прогресса.

В чем-то протоиндийская и ведическая мифология сплетаются друг с другом, чем-то заметно различаются. Недаром среди священных животных хараппцев, изображенных на их печатях, часто встречается тигр, но нет льва, столь победительно обозревающего Индию с вершины сарнатхского «мирового столпа» Ашоки. Образ льва, считают ученые, имеет арийское, ведическое происхождение и как бы символизирует выгоревшую на солнце степь, откровенную власть над просторами и силу. Тигр же, неслышно крадущийся в темноте индийских джунглей, — это символ древнейшей истории страны, ее корней, уходящих в хараппскую эпоху и, возможно, еще глубже, в непознанное прошлое.

## Музыка вед

Сложенный из кирпича или камня алтарь, деревянные постройки и деревянная ограда, отделяющая обжитой мир родной общины от сулящего всяческие природные и социальные опасности «чужого», — вот типичная индийская деревня. Исходные образы и формы индийского искусства отражали прежде всего жизнь традиционной индийской деревенской общины, индийской деревни.

Община, мифологически связывавшая свое происхождение с образом «мирового яйца» и свое многотысячелетнее развитие во времени с образом «мирового древа», в мифах же соотносила свое местопребывание в пространстве с образом «мировой горы». В ее чреве скрывалось «священное яйцо», от которого происходили живые и к которому возвращались умершие. Поэтому гора — не только родительница, ассоциируемая, как и дерево, с женщиной, но и гробница. На склонах и уступах «мировой горы» разыгрывались сцены с участием мифических персонажей. Вокруг или около «мировой горы» жила община.

Очаг в доме, алтарь в деревне — это и есть местное воплощение «мировой горы». Храм же — просто большой алтарь посреди города. Однако если маленькие коллективы людей способны сами обеспечить свое социально-экономическое существование, не возникает социальной потребности в межобщинном государственном или храмовом строительстве.

«Мировую гору», из которой рождалась община и произрастало ее «мировое древо», необходимо было поить особым возбуждающим напитком сомой и подкармливать путем ежедневных жертвоприношений, ублажать песнопениями. В жертвоприношении община как бы выкармливала сама себя, приносила жертву самой себе и тем самым воспроизводила связь действующих членов друг с другом и с прошлыми поколениями. Хоровое песнопение — молитва — обеспечивало единодушие. Вся жизнь общины представляла собой коллективный способ производства, коллективное жертвоприношение каждого для всех и всех для каждого. Кроме повседневных жертв и тем самым повседневного ритуального самообуздания эгоистических позывов, регулярно или по особо важным случаям совершалось человеческое жертвоприношение (пурушамедха) брахману. На первых порах развития общины при обряде пурушамедха в жертву приносили самого сильного и потому самого опасного — праотца Праджапати. Затем практиковались различные замены.

Ритуал жертвоприношения был в известной мере началом искусства. Позднейший обряд жертвоприношения — яджна, будучи своеобразной мистерией\* и синтетическим прообразом последующих искусств, отражал первобытную самоотдачу человека общине, а общины — миру. Жертвоприношение как бы моделировало жизнь общины. Тщательно выбиралось место «мировой горы», оттуда изгонялись враждебные духи, размечалась жертвенная площадка, строилась особая хижина для брахмана и в нее помещался священный образ-символ общины (мурти), воздвигалась сама «мировая гора» — алтарь с жертвенным огнем. При исполнении ритуала надо было добыть огонь Агни трением двух кусков дерева и возжечь на алтаре жертвенное пламя, возносящееся непосредственно к брахману и доставляющее сжигаемую жертву богам, духам и предкам. Важно было правильно приготовить жертвенный напиток сому, убить жертвенных животных, снять с них шкуры, затем приготовить из них пищу для брахмана, вкушать ее со всей общиной, пить сому, петь, плясать и молиться, вознося свои пожелания, горести и обиды к брахману. Ритуал, отражающий образ жизни, становился искусством.

У истока каждого ритуального действия и каждого вида искусства лежало действие реальное, необходимое для существования общины и поддержания в ней социальной гармонии. Каждый мифический персонаж коллективной памяти общины выражал первоначально реальное социальное или природное явление

Зная все это, можно понять планировку индийских храмов.

\* *Здесь*: представление на религиозную тему на площади во время религиозных празднеств.



Жертвенная площадка представляла собой «священную территорию», вход на которую отмечал символ общины, ее «мировое древо», или «столп» — шест с флагом. За входом — площадка для алтаря, посреди нее алтарь, перед алтарем помещали жертву. За алтарем — место для приготовления сомы, дальше — место для жреца, осуществляющего жертвоприношение. В этом же «священном пространстве» располагается «святая святых» — место возжигания священного огня и место священного образа общины, где пребывал и главный жрец, наблюдающий за правильностью ритуала.

Жертвенная площадка сначала просто утрамбовывалась и покрывалась сеном, алтарем мог служить насыпанный холм, а священный символ общины укрывался, вероятно, сводчатым каркасом из дерева, покрытым шкурами, циновками, тканями или листьями. Такие капища шатрового типа, почти «юрты для богов», могли легко разбираться для перевозок во времена кочевания арийских пастушеских племен.

В условиях оседлой жизни община стала вымащивать кирпичами камеру, в которой под шатровым навесом помещался священный символ, а затем и всю жертвенную площадку. Наконец над камерой начиная примерно с IV—V веков стали возводить каменные здания с шатровыми или башнеподобными крышами. Остальная площадка превратилась со временем в огороженный двор храма. Впоследствии иногда возводились храмы, состоящие из нескольких соединенных проходными зданиями и заполняющие всю жертвенную площадку.

Сейчас в типичном индийском храме не узнать скромную жертвенную площадку индоевропейских пастухов с «мировым вулканом» алтаря. Трудно найти параллели и с «мировой горой» обычной современной индийской деревни. Над алтарем и камерой в храме вознеслись высокие башни, богато украшенные орнаментом и скульптурой, а над воротами в каменных стенах, окружающих храмовый двор, возвышаются — иногда со всех четырех сторон — еще башни, тоже сплошь покрытые высеченными из камня изображениями богов и других мифических персонажей и целыми композициями на мифологические сюжеты.

Индийский храм, как и арийская жертвенная площадка, остается застывшим отражением жизни патриархальной общины: за века произошли лишь формальные преобразования. Так, алтарь остался местом жертвоприношения, однако пламень Агни угас, заменен символом. Там, где арии возжигали на площадке священный огонь, теперь помещается только камера с символом бога и иногда с символом его супруги. Однако как на древней жертвенной площадке, так и сегодня в функционирующем храме между местом жертвоприношения и местом священного огня-бога с его камерой находится жрец, читающий формулы вед. Шест с флагом прикрепляется к дереву возле храма или увенчивает его крышу.

С ростом общины усложнялся и ритуал. Развились представления о нескольких небесах, о загробном мире. Постепенно в патриархальной разросшейся общине складывались три варны (цвета): знатоки вед мудрые малочисленные брахманы, мужественные сильные воины кшатрии — раджи и богатые хозяйственные многочисленные вайсья. Каждая варна имела своих богов-покровителей, предпочтительные сферы своих устремлений, свои традиции и особенности богослужения. На жертвенной площадке появилось уже три «мировые горы», три алтаря.

Главный алтарь для огня главы семьи обычно имел круглую форму, и на нем готовили жертвенную пищу для брахмана. К востоку от него строился квадратный алтарь для огня, в который бросали или вливали жертвенную пищу для богов неба. К югу от главного возводился в форме полумесяца алтарь дарственного огня, в который бросали жертвенную пищу для духов предков и в первую очередь для первооткрывателя мира мертвых, его владыки, бога Ямы.

Каждый алтарь сооружался из строго определенного числа кирпичей, сам процесс строительства сопровождался множеством специальных церемоний. Например, предварительно в жертву приносили пять живых существ, а в древние времена прежде всего человека.

Три варны и три алтаря в развитом родо-племенном патриархальном обществе требовали трех групп жрецов и трех видов священного знания (вед), которые использовали общую для всех ариев культурную традицию.

Брахманы — ведущая жреческая группа — сами себя обожествили и канонизировали мудрость общины в «Ригведе» («риг» — гимн, «веда» — священное знание) — собрании из 1028 гимнов (сукт) или из 10 580 мантр (стихов), разбитых на 10 мандал («кругов»), соотносимых с теми или иными жреческими родами. Поскольку слово «веда» понималась древними индийцами не просто как холодное, рациональное знание, а с оттенком «религиозное возбуждение», «экстаз», «трепет», то можно предположительно говорить о шаманских истоках и мотивах священных арийских песнопений-заклинаний, о синтетическом музыкально-драматическо-архитектурном характере ведического ритуала.

Дальнейшее развитие образы и мотивы священных вед получили в обширной ведической литературе. Грандиозная древнеиндийская эпическая поэма «Махабхарата», великое эпическое произведение «Рамаяна», многочисленные трактаты индуизма, позднейшие учения буддизма, джайнизма и разнообразных религиозных течений и философских школ тоже были наследием «Ригведы». Все формы и жанры индийского искусства в конечном счете восходят к ведической эпохе. «Из этих далеких истоков глубокой древности, — писал Дж. Не-

ру, — берут свое начало реки индийского мышления и философии, индийской жизни, культуры и литературы»\*.

О взаимосвязи и взаимозависимости всех видов искусства говорится в одном из трактатов по теории живописи, созданном в первых веках нашей эры:

«Правитель (раджа). О, безгрешный! Снизойди до меня и научи меня создавать скульптурные изображения.

Мудрец (брахман). Тот, кому чужды законы живописи, никогда не узнает законов создания скульптуры.

Правитель. Тогда будь снисходительным и поведай мне законы живописи.

Мудрец. Понять законы живописи трудно без знания техники танца.

Правитель. Будь милостив, научи меня искусству танца.

Мудрец. Законы танца невозможно понять без знания инструментальной музыки.

Правитель. Молю, научи меня законам инструментальной музыки.

Мудрец. Законы инструментальной музыки непонятны тому, кому чуждо вокальное искусство.

Правитель. Если вокальная музыка является началом и концом всех искусств, открой мне, о мудрец, законы вокального искусства...»\*\*

Итак — музыка. Арии любили музыку, играли на лютне, арфе, флейте под аккомпанемент цимбал и барабанов. «Царицей» индийских музыкальных инструментов считается вина — раннеиндийская лира типа арфы. Богиня речи и мудрости, покровительница наук и искусств Сарасвати, у которой находился ключ к тайнам творчества, нередко изображается играющей на вине. Слово ее и мелодия, иногда сводившаяся к одной музыкальной фразе, обращены к брахману.

В основе индийской музыки лежит одноголосие, поэтому роль ритма в создании музыкального образа особенно значительна. Гармоническое соединение мелодии, ритма, лада создает определенную рагу, или «мелодию настроения».

Древнее индийское предание повествует о шести первых рагах, выражающих «мужские» эмоции мужества, героизма, энергии. Каждая рага строго соответствует определенному чувству, виду переживания, «вкусу» (раса).

152 Каждой расе соответствует не только музыкальная рага, но и определенный цвет: любовной — коричневый, комической — белый, патетической — серый, устрашающей — черный, волшебной — желтый и т. д. Еще в древности возник

\* Неру Дж. Открытие Индии. М., 1955, с. 111.

\*\* Цит. по кн.: Котовская М. П. Синтез искусств: зрелищные искусства Индии. М., 1982, с. 22.

специальный вид индийской живописи на музыкальные темы — ваиника. Семиступенная гамма (семь нот) ассоциируется с семью цветами: белым, черным, желтым и т. д., а каждая мелодия — с определенной графической формой (чира). В результате в Индии рисуют музыку, а картину переводят на язык музыки. Кроме того, каждая рага снабжена поэтическим комментарием, соотнесена с рисунком танца, танцевальной позой.

На основе общих эстетических положений теории рас в Индии издавна разработаны детальные и практические наставления для мастеров-каменотесов. В трактатах по строительству и различным ремеслам сформулированы изображения богов и людей во всех мельчайших деталях и подробностях.

Если архитектуру часто называют «застывшей музыкой», то произведения индийских скульпторов можно было бы назвать и остановленным мгновением — «застывшим танцем», а если точнее — «застывшим чувством», «ибо везде совершенные пропорции скульптурных форм, характер силуэта, динамика и ритм движений человеческого тела слиты воедино со смысловым значением жеста, раскрывающего эмоциональное содержание скульптурного произведения»\*.

Каждая классическая рага нашла живописное воплощение во всех основных школах индийской миниатюры. Сарасвати с эпитетом «тоди» (успокаивающая, ласкающая) изображена, например, на миниатюре «Рага Тоди» средневековой живописной школы Мервари (XVIII в.). Миниатюра соответствует поэтическому комментарию к раге Тоди: «Тонкое лицо Тоди, увлажненное шафраном и камфарой, сияет, как цветок жасмина. Лесные лани замирают при виде ясноликой Тоди, в руках у которой лютня».

Индийская община сохранилась практически до сегодняшнего дня, и на протяжении веков «Ригведа» передается брахманами из поколения в поколение с величайшей слоговой и музыкальной точностью. Уникальная преемственная связь современности с глубочайшей древностью объясняет беспрецедентное единство индийского искусства во всех его проявлениях на протяжении всей его истории и поразительную стабильность изобразительных канонов всех персонажей, многоруких и многоголовых божеств, их странные, на первый взгляд, позы, жесты, одеяния.

В патриархальной общинной жизни складывался индийский эстетический идеал. Это прежде всего гармонично развитый человек. Ведическая заповедь «всё есть ты» предполагала резонанс во Вселенной каждого сознательно совершаемого человеком действия и придавала ему уверенность в жизни. Он

153

\* Котовская М. П. Синтез искусств: зрелищные искусства Индии, с. 73.

чувствовал за собой незыблемую мощь общины, бесчисленных поколений, и он ценил доступные радости существования на этой земле. А их было немало. Достаточно было осознать свою дхарму — свой долг и свою судьбу, и вместе с внутренним спокойствием приходило разумное отношение к своим потребностям и возможностям их удовлетворения. Общинник хорошо трудился, добросовестно поминал богов, праотцов и предков и весело отдыхал. Скульптура и живопись Индии изображают индийского мужчину физически крепким, коренастым, иногда чревоугодником, всегда любвеобильным. Женщина же должна была быть хорошей матерью и женой. Соответственно индийский идеал женской красоты — высокая полная грудь, узкая, «осиная» талия, крутые бедра.

Распад рода-племенных отношений и возникновение классового общества с его социальными антагонизмами породили на фоне сохраняющейся народной мировоззренческой и художественной традиции новое миропонимание, новые формы искусства. Так в Индии, прежде всего в городах, появились новые религии — буддизм и джайнизм, которые оказали сильное влияние на развитие искусства.

## Созерцающая ступа

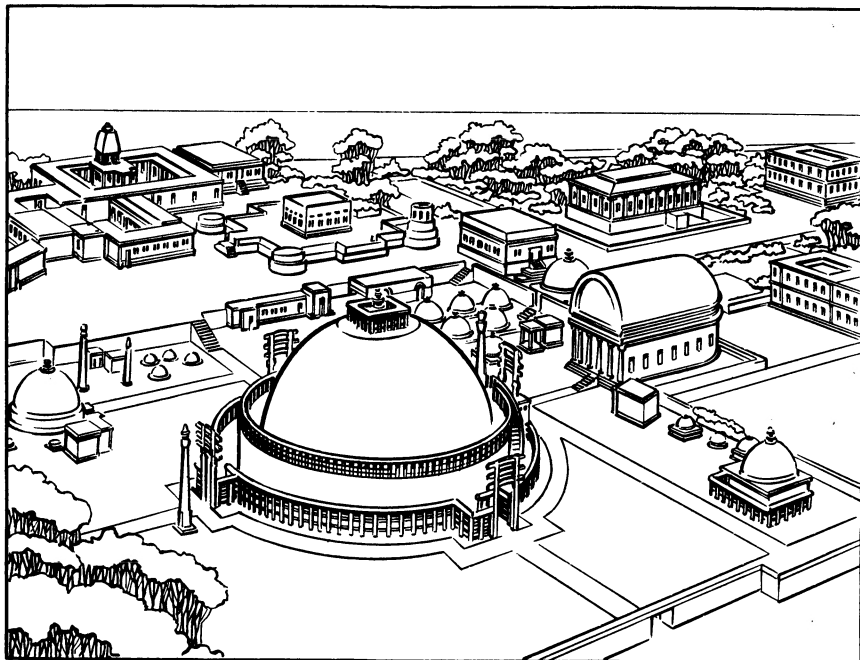
В центре Индии, почти на северном тропике, в двух часах езды от города Бхопал, среди отрогов Виндхья, покрытых кустарниками и редкими деревьями, возвышается «мировая гора» — буддийская ступа в Санчи. Все буддисты мира с трепетом относятся к этому месту — ведь здесь под кирпичным курганом сокрыта часть останков самого Будды!

И здесь же, в большом монастыре, в основном и создавался буддийский канон, окончательно записанный уже вдали от Санчи, на Цейлоне, в I веке до н. э.

Ступа впечатляет даже непосвященного своей «космичностью». Внешне она напоминает купол современного планетария, окруженный каменной оградой с четырьмя воротами — восточными, северными, западными и южными и увенчанный квадратной террасой, или «дворцом богов» (хармикой), управляющих землей. Из центра квадрата по оси ступы ввысь устремляется шпиль. На нем нанизаны три зонтообразных горизонтальных перекрытия, символизирующих три небесные сферы. Над другими ступами иногда воздвигают друг над другом семь «зонтов», символизирующих семь ступеней с земли на небо. С острия шпиля, как считают буддисты, Будда возносится в эмпиреи нирваны\*.

---

\* Нирвана — в буддизме состояние полноты внутреннего бытия, отсутствия желаний, совершенной удовлетворенности, абсолютной отрешенности от внешнего мира.



*Буддийский комплекс в Санчи: большая и маленькие ступы, монастырские здания, столпы. Справа от большой ступы — индуистский храм эпохи Гуптов. V—VI вв.*

Сам купол ступы тоже делится на три части — массивную полусферическую часть, узкую среднюю часть, опоясанную дорожкой для ритуального обхода по направлению обращения солнца и звезд вокруг ступы, и основание.

В этих краях со времен неолита сооружали нечто подобное — погребальную каменную камеру отгораживали от земного мира кругом из камней. Вспомним, что и курганы евразийских степняков тоже были обложены вокруг камнями.

Когда-то покрытая побеленной штукатуркой ступа ослепительно сверкала на солнце, а ее шпиль, как золотое копьё, вонзался в синее небо. Отреставрированная белоснежная ступа в Анураджапуре в Шри Ланке, по сей день используемая буддистами для религиозных церемоний, может дать некоторое представление о первоначальном облике шедевра в Санчи.

Каменная ограда по своей форме восходит к простой деревянной ограде, окружавшей индийскую деревню. Войти на священную территорию, огражденную от житейской суеты, можно через богато украшенные резьбой и горельефами ворота. Ограда явно копирует деревенский образец: три поперечных каменных

«бревна» пропущены через отверстия в вертикальных столбах, а верхняя четвертая балка, или карнизный камень, лежит на столбах. Ограда символизировала также обращение звезд и Солнца вокруг «мировой горы».

Подходя к арке ворот, образованной тремя покоящимися на капителях двух колонн каменными балками, видишь вырезанные из камня многочисленные изображения и сцены из «священной истории» буддизма — как бы входишь в жизнь «священной деревни» со всей ее символикой и в то же время непосредственностью.

Ступа (это слово имеет общий корень со словом «тепё» — «погребальный холм») — самое важное монументальное строение в буддийском искусстве. Говорят, что покровительствовавший буддизму Ашока воздвиг 84 000 ступ. Ступы воздвигались также и джайнами, последователями учения Махавиры Вардхамана (540—468 гг. до н. э.), современника и конкурента Будды. Ныне самые известные из сохранившихся в Индии ступ находятся в Санчи, Бхархуте, Амаравати. При разных вариантах конструкции ступы сооружались по единому замыслу. Кирпичный ствол ее отождествлялся с осью мира или стержнем «мировой горы» Меру. На дне ствола, в центре ступы, в небольшом реликварии, часто вырезанном из хрусталя, хранятся останки Будды или других буддийских святых. Купол отождествлялся со сводом воздушного пространства. Реликварий вместе с куполом называется *дагоба*, что к востоку от Индии произносится как *пагода*. Позднее священные реликвии распределялись по девяти камерам, соответствующим восьми направлениям сторон света и точке зенита, а ступа символизировала не только архитеконику\* бытия, Вселенную, но и самого Будду.

Ступы воздвигались обычно там, где проходили шумные празднества с музыкой, танцами, процессиями, торжественными обрядами в честь духов-покровителей и местных богинь плодородия. Обителью местного духа считалось священное дерево, окруженное оградой и увешанное лентами, символическими флажками данного божества. Буддизм не предлагал новых богов, а стремился дать людям новые ответы на вечные вопросы о смысле жизни. Он не боролся со старыми богами, а включал их в систему природных и социальных реальностей этого мира, подлежащего спасению. Не удивительно, что местные боги, духи — якши и особенно популярные со времен матриархата богини — якшини, а также Индра и другие божества ведического пантеона превратились в духов — покровителей буддийских гробниц, стали почитаться и буддистами. Их непременно изображали в каменных и живописных композициях буддийского искусства.

\* Архитеконика — сочетание частей в одном стройном целом.

Ступа, будучи главным символом буддизма, вобрала в себя символику «мировой горы», «мирового древа». Творцы ступ и других буддийских памятников явно заимствовали архитектурные формы и скульптурно-изобразительные приемы у народных мастеров деревянного зодчества и резьбы по дереву, продолжая их традиции, но общий архитектурный замысел сооружений и композиций и отображенные в скульптурах и барельефах сюжеты и идеи диктовались новым миропониманием.

Ко времени возникновения буддизма и буддийского искусства в патриархальном арийском обществе произошла глубокая социально-экономическая эволюция. Родо-племенные отношения постепенно оттеснялись частнособственническими, которые отчуждали людей друг от друга, от общины. Исчезало чувство взаимной опоры, сплоченности, присущее роду. Казалось, гибнет весь мир со всеми его прежними богами и героями. Топор государственной власти подрубал «мировое древо», через которое человек тысячелетиями чувствовал себя органически связанным с мировым целым. Не в жизни общины или двора, а в одиночестве леса или окраинной пустыни искали теперь люди новую социальную правду.

Усматривая источник социального зла в богатстве и в безудержной погоне за удовлетворением непрерывно возрастающих материальных потребностей, проповедники новой религии призывали к аскетизму и сами доходили до самоистязания и самоубийства. Аскет освобождался от власти общины, семьи, собственности и мог своим личным подвигом достичь даже большей духовной власти над людьми, невзирая на свое происхождение, чем высокорожденный знаток жертвоприношения — брахман. «Поднявшись над стремлением к сыновьям, над стремлением к богатству, над стремлением к миру, — говорится в одной из священных книг, — человек, сделавшись успокоенным, укрощенным, воздержанным, терпеливым и собранным, видит атмана\* в самом себе... Зло не одолевает его — он одолевает все зло... Свободный от зла, свободный от страсти, свободный от сомнения, он становится брахманом». Аскеты провозглашались святыми, они глубже, чем брахманы, могли выразить отношения с миром отчужденного, «непривязанного» человека классового общества. Но, освобождаясь экономически и морально от антагонистического общества, от своей общины, семьи, собственности, человек или попадает в тупик самоустранения, или должен искать для себя и других путь восстановления утраченной гармонии с «миром, который во зле лежит». Маленькой общинной деревушке, тем более одному человеку, не остановить мирового зла, однако от ми-

157

\* А т м а н — в древнеиндийском религиозном умозрении всепроникающее субъективное духовное начало, «я», душа.



рового зла может спасти превращение мира в «мировую деревню», поклоняющуюся единому богу...

Так из социальной потребности сплотить отчужденных людей классово-антагонистического общества, возникшего с распадом родо-племенных отношений, в VI веке до н. э. возникли буддизм, во многом близкий ему джайнизм и другие религиозно-философские учения. Новые идеи подхватили прежде всего новые, средние слои тогдашних городов, а именно торговцы, ремесленники, а также правящие группы, стремящиеся преодолеть общинную разобщенность и создать государство на основе более широкой, универсальной системы ценностей.

Буддизм по-новому трактовал жизненный идеал гармонии части и целого, человека и мира. Если весь мир станет одной «мировой деревней», то вместо леса «мировых деревьев» возрастет одно общечеловеческое «древо», вместо многих богов в мире будет господствовать один бог, который победит силы зла и восстановит братство людей, вернет «золотой век». Пусть общечеловеческое «мировое древо» будет похоже на индийское священное дерево баньян, подобное целой роще, потому что его обширная крона поддерживается столбовидными воздушными корнями. Даже если по мере роста баньяна и новых его укоренений гибнет исходное дерево-хозяин, сохраняется более развитое новое единство. «Рецепт» же создания «мировой деревни» прост: каждый страдающий от несправедливости «непривязанный» человек должен найти праведное «царство божие» в своей душе, изменить свое отношение к себе и к другим людям, совершить в самом себе «духовное преображение», «революцию сознания», пустить воздушные — духовные — корни в социальную почву себе подобных, равных себе и одинаково равных перед новым социальным целым, перед новым богом. Тогда обездоленные, соединившись, как побеги баньяна, достигнут «спасения» пусть даже ценой самопожертвования своего основоположника, ствола-хозяина. Свергнув старых, идолов, они будут поклоняться новым богам и в центре «мировой деревни» построит новый мир, новый храм, новый «мировой град», уже не земной, а небесный.

Буддийское искусство выразило все эти вполне понятные устремления в различных произведениях, которые кажутся сложными только на первый взгляд, а по сути дела содержание их расшифровывается довольно просто. В буддийском искусстве продолжает разрабатываться общеиндийская схема мироздания и художественно осмысливаются типовые социальные ситуации преимущественно на поучительных примерах из мифического жизнеописания Будды и легенд (джатак) о его предшествующих воплощениях в образах различных животных (обезьяна, слон и т. д.), людей (купец, раджа, кузнец, староста деревни и т. д.) и богов (считается, что в прежних жизнях Будда, например, 36 раз пребывал в образе бога Индры).

Так, один из крупных рельефов каменной ограды ступы в Бхархуте рассказывает о чудесном рождении Будды. Согласно легенде будущий Будда пребывал в предшествующем рождении в облике слона. Поэтому на рельефе изображена спящая царица Махамайя, к которой с неба спускается чудесный слон. Узкое ложе типа раскладушки, на котором лежит царица, заложив правую руку под голову, делит композицию на две полусферы. Верхнюю занимает профиль слона в венце, украшенном драгоценностями. В ухе у слона — длинная серьга. Махамайя обнажена по пояс, бедра прикрыты набедренной повязкой, на шее — ожерелье, на руках и ногах — браслеты, а на голове — роскошный убор, из-под которого почти до плеч ниспадают тяжелые серьги. У изголовья царицы — женская фигура со сложенными у груди в знак приветствия ладонями. На нижней полусфере рельефа видны со спины две сидящие на подстилках служанки. Слева от них — кувшин для питья, справа — светильник. Одна служанка держит в поднятой правой руке опахало, а другая явно встрепелулась, испугалась, прикрыла ухо ладонью левой руки, как бы прислушиваясь к непонятному шуму, а вытянутой правой рукой инстинктивно ищет опору. Непосредственность и убедительность поз слона, Махамайи и служанок, сочетание вполне реалистического решения сцены, причем на весьма ограниченном пространстве, с глубоким мифическим содержанием — характерная черта не только этого замечательного рельефа, но и индийского искусства вообще. Мастерство, с которым выполнен рельеф, напоминает тонкую резьбу на хараппских печатях. Один из барельефов ступы в Санчи также изображает спящую на правом боку полуобнаженную Махамайю, над которой навис прекрасный хобот.

Изобилует рельефами и барельефами на сюжеты из жизни Будды ступа в Амаравати. Каменная резьба и скульптура занимают здесь два яруса самого купола. Изображения повествуют не только о чудесном рождении Будды, но и о его дальнейшей судьбе — о том, как принц Сиддхартха Гаутама, лицо вполне реальное, основатель буддизма, происходивший по преданию из царского рода племени шакьев в Северной Индии, стал Буддой, т. е. «просветленным».

Весьма реалистичны композиции, передающие легенды о четырех потрясениях Сиддхартхи, когда он, желая познакомиться поближе с жизнью простого народа, отправился открывать мир. Он узнал, что есть дряхление, болезни, смерть, и принял решение отречься от этого мира, уйти от мирской суеты.

Скульптуры и рельефы ступы в Амаравати изображают высохшую плоть Сиддхартхи, его выпирающие ребра, когда он в поисках Окончательной Истины шесть лет предавался суровой аскезе. Увы, напрасно! Подробно и в разных версиях повествуют барельефы знаменитой ступы, а затем индуистско-

го храма в Бодх-Гайе о том, как принц отправился тогда в местечко Гайя, где уселся под большой смоковницей и дал торжественный обет, что не встанет со своего места, пока не разрешит загадку страдания. Дух мирской жизни и чувственных наслаждений Мара всячески искушал Гаутаму, но тщетно. И вот на рассвете сорок девятого дня ему наконец открылась Истина. Сиддхартха стал Буддой — «просветленным».

Весьма распространенным сюжетом буддийского искусства является первая проповедь учения Будды, познавшего истину, в Оленьей роще близ Варанаси, где теперь находится Сарнатх. Это была проповедь «О вращении колеса дхармы», в которой он призвал следовать «срединным путем» и избегать как стремления к наслаждениям, так и аскетического «стремления к боли и лишениям, которое мучительно, позорно и бесполезно». Только ведя нравственно чистую и упорядоченную жизнь, можно достичь нирваны — освобождения от пут и мишуры земной жизни, состояния будды.

На композициях в Амаравати видны последователи Будды — община монахов, одетых в одинаковую оранжевую одежду. Эта община самоуправлялась наподобие племен, восстанавливая на более широкой базе общинные идеалы единодушия и взаимоподдержки. Умирая под деревом сал в возрасте 79 лет и оставляя после себя сообщество последователей, Будда завещал своему любимому ученику Ананде воздвигнуть ступы над останками его тела, сожженного на погребальном костре. Прах Будды разделили на 8 частей и построили ступу над каждой. Но около 250 г. до н. э. по повелению императора Ашоки, желавшего распространить буддизм по всей стране, останки Будды были извлечены из восьми первых ступ и разделены на много частей, с тем чтобы могли вырасти новые ступы. Каждая частичка праха — как зернышко, из которого прорастает «мировая гора» ступы. Для одной из ступ Ашока выбрал издавна священный холм Санчи недалеко от процветавшего города Видиса. Белоснежная ступа среди тропической зелени или высушенных зарослей представляет собой символ ухода в нирвану или «конечного угасания» (паринирваны, смерти) Будды в саловой роще около Кушинагары.

Град небесный, «величественный город, незапятнанный и беспорочный, чистый и белоснежный, нестареющий, бессмертный, прочный, и спокойный, и блаженный» — небесный идеал харалпского города. Так описывают нирвану буддисты. Нирвана есть в душе каждого, считают они, ее можно достичь в любом месте и в любое время еще при жизни. Но не мешает испытать все соблазны жизни, чтобы убедиться в их суетности. Вот почему жизнь во всех ее наслаждениях так широко представлена на «воротах небес» — торанах ступ. Аскетизм — это обходная дорога к нирване, а прямому пути к ней отнюдь не чуждо все человеческое. Правда, каменная кипень житейских сцен

попросту неразличима при взгляде на ступу, выглядит орнаментальным обрамлением и как бы демонстрирует свою мелкость на фоне символа паринирваны, смерти Будды.

Ступы и изображения ступ, наряду с изображениями и символами «древа просветления», колеса судьбы (дхармы) и т. п., служили объектами поклонения. При архитектурно-скульптурном и живописном оформлении буддийских святыщ они образовывали сложные стройные сочетания.

На протяжении столетий ступа претерпела некоторые изменения. Со временем ее стали строить в основании не круглой, а квадратной, что объяснялось стремлением показать в образе «града небесного» его связь с землей и подземным миром. Повлияла, в частности, и пришедшая с запада идея мавзолея, которая тоже развилась из конструкции степных курганов. На квадратной платформе все чаще воздвигался цилиндрический барабан примерно той же высоты, что и платформа, здесь же пролегал украшенный колоннадой римского типа и декорированными плитами «путь обхода» ступы, а над барабаном возвышался купол, увенчанный квадратной деревянной террасой (хармикой) со шпилем. Такова, например, знаменитая Ступа двуглавого орла в Таксиле. По четырем сторонам главного сооружения воздвигались другие ступы, и ступы меньших размеров могли вплетаться в архитектурно-скульптурный комплекс мемориала.

Платформа удваивалась, барабан громоздился на барабан, купол превратился в маленькую полусферу, зажатую снизу многоступенчатой декорированной конструкцией, а сверху массивной хармикой, из которой вырастал высокий шпиль. Высота ступы увеличилась. Самая высокая ступа в Индии, почти 200 м, находится близ нынешнего Пешавара, она была сооружена в начале нашей эры кушанским правителем Канишкой, у этой ступы — пять каменных ярусов, купол, тринадцатietàжная деревянная хармика и железный шпиль.

## И боги, и люди

Раннебуддийское искусство, представленное шедеврами Санчи и Бхархута, запечатлеvalo сцены из жизни Будды без самого Будды. Его присутствие передавалось или следом босых ног, или изображением дхармачакры (колеса судьбы), «древа просветления», зонтом, тюрбаном и т. д. Казалось, иначе и быть не могло. Став «просветленным» и овладев колесом судьбы, Будда вышел за пределы земной жизни и оставил в ней лишь свой след. Уход его в нирвану символизировавала ступа. Буддисты же, чтобы последовать за своим учителем, должны были прилагать личные усилия и, концентрируя свое внимание на ступе, заряжаться энергией от одного ее созерцания. Изображение

Будды не только отвлекало бы буддиста от цели, но и кощунственно приобщало бы Будду снова к этому миру, сводило на нет его подвиг.

И все-таки с начала нашей эры статуи и изображений Будды появились очень много, особенно в северных областях Индии и прилегающих районах Средней и Центральной Азии. Чем объясняется это возвращение Будды на землю, а с ним новый этап развития буддийского искусства?

По буддийскому учению, чтобы достичь блаженства, «спасения», человек должен преодолеть, перепрыгнуть пропасть, которая отделяет «град небесный» от грешной земли. Но это под силу лишь немногим, а «малая колесница» (хинаяна) способна доставить туда лишь самых достойных, преимущественно богатых горожан, правителей. Как же быть остальным? Естественно, что такое учение не могло вдохновить большое количество людей, стать массовым. Стремясь расширить число своих сторонников, некоторые буддийские секты «выстраивали» мост через пропасть, через поток жизни и выдвинули идею «большой колесницы» (махаяны). Проводником человека через мост в рай, «спасителем» был Будда, который, оказавшись, после смерти не ушел в запредельную даль. Следовательно, он изначально освещает этот темный греховный мир, присутствует везде и его можно персонифицировать, изображать.

В скульптурных и живописных изображениях Будды и других буддийских святых чувствуется влияние греческого искусства. Греки еще со времен Александра Македонского имели владения в Индии. Пробразом зримого облика Будды послужили статуи греческого светоносного бога Аполлона, который на эллинистическом Востоке по своим функциям соотносился с зороастрийским богом света Ахурамаздой, противостоящим богу тьмы.

Индийские мастера со времен Хараппы умели в глине, дереве, камне передавать полнокровную реальность человеческого тела; не затрудняла их и сложная символика поз, жестов, душевных состояний. Таким образом, имелись возможности соединения реального и идеального, «земного» и «небесного» в целостном произведении — портрете Будды.

Лицу Будды придавалась одухотворенность, отстраненность от земных забот. Загадочное, непроницаемое выражение лица в неразрывном единстве с гармонической пропорциональностью тела выражало идею обретения нирваны. Главное в изображении Будды — добиться этого гипнотического эффекта. Остальное — дело техники, математически выверенного канона. В буддийском трактате «Уттараганта» подчеркивается, что каждая деталь изображения Будды имеет особое значение.

От Аполлона у Будды остались нос, продолжающий линию лба, и волнистые волосы, прикрывающие выпуклость на темени — ушницу. Овал лица стал восточным, глаза — полузакры-

тые, удлиненные. На лбу появился родимый знак — урна, мочки ушей удлинились. Будда одет по-индийски, но свободные складки его одеяний напоминают тоги и туники античных статуй. Будда сидит на лотосе в позе сосредоточенного размышления — медитации. Вокруг головы Будды — нимб. «Образ Будды, — писал Дж. Неру, — с любовью воспроецированный тысячами рук в камне, мраморе и бронзе, словно символизирует весь дух индийского мышления или, по меньшей мере, один его жизненно важный аспект. Сидящий на цветке лотоса, спокойный и безмятежный, выше страстей и желаний, выше бурь и борьбы этого мира, такой далекий, он кажется далеким и недостижимым. Но стоит приглядеться, и мы увидим, что за этими спокойными, неподвижными чертами скрываются страсти и эмоции, странные и более сильные, чем те страсти и эмоции, которые испытывали мы. Глаза его закрыты, но они как бы излучают силу духа, и весь образ наполнен жизненной энергией»\*.

Изобразительный канон Будды сложился в Гандхаре, на северо-западе Индостана, не так далеко от древней Хараппы. В Гандхаре стойко сохранялись традиции хараппского жилищного строительства и хараппского искусства малых форм. Каменная скульптура развивалась из глиняной пластики. Через Хайберский проход волна за волной врывались в Гандхару и далее, в недра Индостана, отряды северных завоевателей, принося традиции своего искусства. Таким образом, в скульптурное изображение Будды внесли свой вклад потомки хараппцев, ариев, греков, скифов, парфян и других народов.

Выработались три канонических изображения Будды — сидящего, стоящего и умирающего. Сидящий Будда символизирует достижение «просветления». Руки его, ладони и пальцы сложены в одном из трех ритуальных жестов: или кисти сложены ладонь в ладонь одна на другой, что выражает экстаз самососредоточенности, или правая рука опущена у правого колена и, касаясь земли, как бы призывает землю в свидетели, или кисти рук у груди (пальцы расположены особым образом) как бы поворачивают колесо судьбы.

Стоящий или идущий Будда — несущий свое учение людям — обязательно обращен лицом к смотрящим на него. Он одет в ниспадающие мягкими складками одежды, ступни его босых ног раздвинуты, правая рука приподнята ладонью наружу с жестом увещевания или развеянных опасений, а левая — придерживает край одежды. Будда плотен, коренаст, и его массивное тело зрелого мужчины контрастирует с высокой одухотворенностью лица. Голова составляет от одной пятой до одной четвертой от высоты всей статуи. Подобные пропорции были свойственны позднеримской скульптуре.

\* Неру Дж. Открытие Индии, с. 135.

Будда умирающий изображен на многих гандхарских рельефах. Он лежит на правом боку в центре композиции, положив под голову правую руку. Вокруг — маленькие скорбящие фигуры. Позади ложа — неутешные в своем горе правители Маллы, местности, где скончался Будда. Монахи по обеим сторонам смертного одра показаны более сдержанными в проявлении своих чувств. Будда выглядит не усопшим, а как бы спящим или отдыхающим, и только застывшие складки одеяний свидетельствуют о его смерти.

В Гандхаре было множество буддийских монастырей и ступ, для которых требовалось огромное количество культовых предметов, поэтому естественно, что большинство их представляло собой изделия гандхарских ремесленников, а не произведения искусства. Однако художественное наследие Гандхары распространилось по всей Евразии, живо по сей день и оказало сильное влияние на развитие скульптуры и живописи всей буддийской Индии, на иконографию индийских богов. Большую роль в этом сыграло художественное воплощение учения о бодисатвах — «наделенных просветлением».

Суть этого учения в том, что исторический Будда в своей земной жизни считал свое индивидуальное спасение не самоцелью, а средством спасения других. Добившись «просветления», он тем самым стал мостом в «горный мир» нирваны, идя по которому могут спастись все люди. Сам же Будда может спастись по-настоящему, полностью только со всем миром, только превратив весь мир в «град небесный». Бодисатвы — посланцы Будды в этом мире, кормчие человеческих душ, жаждущих спасения, посредники между Буддой и людьми. Они энергично помогают земным существам, в каждом из которых есть искорка Будды, идти к «просветлению», зачастую принимая на земле для этих благородных целей тот или иной облик. Когда в результате деятельных усилий всех бодисатв и стремления к «просветлению» всех существ мир приблизится к совершенству, то явится последний Будда Майтрея, который сейчас кротко пребывает в высших небесах, и установит «град небесный» Шамбалу, рай. Все станут буддами — «просветленными».

164 Буддийское искусство Гандхары и других областей Индии художественно исследовало идею бодисатв. Изображения этих будущих будд, с одной стороны, должны были сохранять преемственность с каноническим образом исторического Будды, а с другой — передавать их целеустремленную погруженность в мирскую среду, их жизненную активность. Поскольку исторический Будда прошел до своего «просветления» этап бодисатвы Сиддхартхи, все остальные бодисатвы во многом изображаются примерно в том же стиле.

Полные энергии и стремления к добрым деяниям, бодисатвы молоды. Усатые, с мужественными лицами, со светыщимся нимбом вокруг головы, в драгоценных украшениях, с тяжелыми



165

*Статуя бодисатвы Майтрейи из Шагри-Вахлола.*



серьгами, оттягивающими мочки ушей, — они разные по типу, по характеру, по своим функциям в мире. Бодисатва Манджушри обычно предстает с обнаженным мечом в руке, которым разит ложь и заблуждения, а в другой руке он держит книгу с десятью заповедями. Хранитель чистилищ Кшитигарбха выглядит не свирепым мучителем, а вполне уважаемым и доброжелательным воспитателем. У Авалокитешвары локоны приподняты повязкой с ювелирными украшениями, Майтрея же отличается падающими на плечи длинными кудрями, подхваченными сверху двойным узлом. Гандхарские скульпторы внесли много оригинального в образ бодисатвы Ваджрапани, который якобы незримо сопутствовал Сиддхартхе. В облике Ваджрапани слились черты ведического Индры, греческого Геракла и якши из Раджагрихи. Получился весьма интересный персонаж. Популярностью пользовались также и другие бодисатвы и божества, хотя простые люди, судя по всему, особенно любили фигурки якши Панчики, дарителя богатства, и его супруги Харити, покровительницы детей. Многие фигуры буддийского пантеона имели некоторое сходство с образами греческих и римских богов и богинь. Так, Индра позаимствовал ряд черт у Зевса, якшини — у нимф, якши — у атлантов, дэваты — у Нике и т. д.

Установившиеся каноны изображения в конце концов приводили к шаблону. Бодисатвы приобрели обязательные признаки: волосы прикрывают ушищу, урна на лбу, лицо одухотворено, позы тоже вполне определенные. Усы стали обязательными, хотя и Будда не всегда безус. Происходило сближение с ведическими образами, обогащение их новыми изобразительными атрибутами.

Изображения Будды, бодисатв и других персонажей буддийского пантеона преобразили внешний вид и интерьер буддийских монастырей, которые основывались в первых веках нашей эры по всей Индии и за ее пределами. Статуями буддийских святых украшались ступы. В залах буддийских молелен традиционные ступы сочетались со скульптурами Будды и бодисатв, а на стены буддийских храмов наносились чрезвычайно выразительные рельефы и росписи.

В начале нашей эры индийское искусство бурно развивалось в четырех центрах — Гандхаре, Матхуре, Сарнатхе и на юге, в Амаравати, недалеко от нынешнего Мадраса. Взлет индийского художественного гения достиг кульминации в эпоху Гуптов\*. В это же время жил и трудился выдающийся индийский философ Нагарджуна. Его деятельность во многом связана с полуарийско-полудравидским северодеканским государством Андхра, управляемым династией Сатаваханов.

\* Гупты — династия, правившая в Северной Индии в IV—VI вв. Эпоха Гуптов отмечена расцветом экономики, искусства и литературы.

Войны Сатаваханов не мешали расцвету искусства. Будучи религиозно терпимыми, поддерживая и буддистов разных школ, и брахманов, и джайнов, и местные культы, правители Андхры обеспечили сплав художественных традиций арийского севера и страстного, полуматриархального дравидского юга. Сатаваханы создали условия для расцвета всевозможных талантов. Согласно оценке известного специалиста по индийскому искусству Германа Гётце, цивилизацию Сатаваханов можно считать самой производительной и творческой фазой индийской культуры. Амаравати стал центром обновленного буддийского искусства, откуда оно распространилось вплоть до нынешнего Вьетнама.

Но наиболее грандиозно, мощно воплотилось понимание буддизмом великих проблем человека в пещерных храмах Западного Декана. Вырубавшиеся в скалах индийские храмы как бы олицетворяли тождество сферы священного с чревом земли, «мировой горы». Входя в глубь подземного храма, верующий как бы попадал в поле интенсивного воздействия мистических сил, приближался к миру предков. В тишине полумрака, в индивидуальном переживании свершалось приобщение к священному, акт самоотдачи.

В индийской архитектуре постоянно находит воплощение тема чрева «мировой горы», что выражается в распространенности как храмов, вырубленных в горе и архитектурно-скульптурно оформленных только внутри, так и храмов, которые вырублены из горы и оформлены преимущественно снаружи, с незначительным объемом интерьера или вообще почти без него. Самое же главное — и наземные храмовые постройки представляют собой в сущности имитацию «мировой горы» с пещерой внутри нее. В древнеиндийской поэме «Рамаяна» храм сравнивается то с упирающимся в небо гребнем священной горы Кайласы, обителью богов (индийский Олимп), то с «мировой горой» Меру.

Снаружи первые пещерные храмы выглядели скромно. Голая скала на каменной местности, маленькая прорезь с аркой в виде подковы ведет внутрь — такова пещера в Барабаре недалеко от Гайи. Внутри — прямоугольный зал, в конце его — помещение с закругленными стенами и выступающими карнизами. В первых да и в более поздних скальных храмах — подчеркнутое сходство с деревянными прототипами, деревянными святилищами, связь с вековой традицией религиозных собраний под сенью дерева.

167

Проще всего объяснять поразительный консерватизм архитектурного оформления тем, что возникающую потребность в храмовом строительстве удовлетворяли строители, привыкшие работать с деревом. Действительно, в Индии долгое время процветало деревянное зодчество — дворцовое и храмовое. Возводились красивые здания, украшенные богатой резьбой. Они не

сохранились, но остались восторженные описания путешественников. Когда же потребовалось соорудить каменный храм, то мастера, работая с новым материалом, использовали старые формы. Однако нельзя забывать о закреплении форм деревянного зодчества не только профессиональным каноном, но и религиозной традицией, стремлением жрецов придавать религиозный смысл каждой детали, каждому кирпичу и каждому стропилу. Например, когда сооружался жертвенный алтарь для обряда посвящения царя, то предписывалось каждый кирпич закладывать с определенными манипуляциями и магическими изречениями; всего же кирпичей в алтаре было 10 800, и каждый имел свое название и символическое значение. Очевидно, при закладке деревянного храма каждая балка тоже несла символическую нагрузку, даже если эта балка являлась просто функциональной деталью строительства.

Один из великолепнейших в Индии и в мире пещерный храм в Карли, созданный на рубеже нашей эры, вырублен в скале на глубину 40 м и превосходит другие храмы размерами и великолепием отделки. Молельня (чайтья) в конце зала значительно больше, чем в других пещерах. Колонны утяжелены сложной скульптурной группой из лошадей и слонов с всадниками и упираются в потолок, на котором в подражание деревянному полуцилиндрическому своду высечены стропила. Каждая колонна установлена на квадратном ступенчатом цоколе, затем идет луковичеобразное основание, высеченное в форме большого горшка, имеющего дно и стенки. Подобное основание тоже восходит к деревянному зодчеству, так как для защиты от муравьев-древоедов и других насекомых восьмиугольные деревянные колонны и несущие столбы устанавливались в специальный глиняный сосуд с водой. Только учитывая религиозный консерватизм, можно объяснить, почему индийские архитекторы, несомненные мастера своего дела, умеющие делать с камнем чудеса, вроде бы рабски воспроизводили совершенно ненужные в монолитной скале деревянные несущие балки, стропила или перекрытия крыши, даже вырезали в камне подобие экстерьера деревянных зданий.

168 Буддийские пещерные храмы вызывают огромное уважение к их создателям. Планировка храмов строгая, функциональная. Позднее появился достаточно широкий вход, украшенный священными символами, иногда с верандой и колоннами, нередко с подковообразной аркой, являющейся тоже определенным символом. Обычно рядом — наверху или сбоку — прорубались декорированные окна, создававшие необходимый минимум освещенности. Несмотря на зной снаружи, внутри всегда веяло прохладой. Прямоугольный зал ведет к «чреву» «мировой горы». В полумраке сбоку и сверху из-за величественных колонн выступают статуи людей, якшей, богов, коней, слонов. Композиции экспрессивны, в темноте они кажутся еще объем-

нее. Ложные боковые нефы, утопающие во тьме, создают ощущение таинственности. Стены тщательно отполированы. Стрельчатые ребра молельни, имитирующие деревянные стропила, создают движение всего объема вверх. Холл молельни заканчивается полукруглой камерой с главным святилищем. Коридор для ритуального обхода опоясывает пространство храма.

Постепенно подземные чайтья (молельни) удлинялись, увеличивались в размерах, приближаясь к западным базиликам. Значит, все больше людей, и не только монахов, участвовали в буддийских собраниях.

Чайтья подземного храма в Карли тщательно отделана снаружи, по фасаду у нее широкий центральный и два боковых входа, украшенные небольшими резными фронтонами и рельефными фризами под ними, изображающими влюбленных. Благодаря такому оформлению, ступенчатому входу, портику, колоннадам и т. д., чайтья постепенно приобретала черты надземного храма.

Буддийское искусство отнюдь не оставляет ощущения сумрачности, отрешенности от жизни. Наоборот, оно очень жизнелюбиво, полнокровно. Оно призывает наслаждаться жизнью во всех ее проявлениях. Ведь смерть, как учит буддизм, не трагедия, а увлекательное путешествие, новое рождение с новыми впечатлениями. Даже окончательное «растворение» в нирване не отменяет жизнь, а возводит в абсолют каждый ее миг.

В целом духовно-отвлеченный стиль буддийского искусства, зародившийся в эллинизированной Гандхаре и распространившийся оттуда на юг, вплоть до Цейлона и Индонезии, и на восток, вплоть до Китая и Японии, напоминает готику, а иногда и барокко. Этот стиль направлен на дематериализацию камня. Ступы устремляются в небеса. Стрельчатые своды тоже влекут ввысь. Изображения иных отшельников-архатов похожи на изображения апостолов и на самого Христа в скульптуре готических соборов, различные демонические существа и карликовидные якши — на химер, а буддийские небожители-дэваты — на католических ангелов. Показательно, что скульптуры кронштейнов в ряде буддийских памятников сходны с причудливыми фигурами, поддерживающими выносные плиты в архитектуре готики.

Эти удивительные параллели еще предстоит объяснить. Конечно, общая греко-римская традиция, которая оказала влияние на развитие искусства и христианского Запада и эллинизированного Востока, могла породить некоторые совпадения, например сходство скульптурной трактовки дэватов и ангелов. Однако, вероятнее всего, поразительные идейно-стилистические созвучия удаленных друг от друга, разновременных и заведомо не знающих друг о друге культур свидетельствуют о закономерности исторического процесса и о единстве человеческих поисков ответов на одни и те же «вечные» вопросы. Видимо,



*Фрагмент росписей Аджанты:  
бодисатва Авалокитешвара  
(Падмапани).*

делает вывод известный советский востоковед Г. А. Пугаченкова, «высокая духовность и склонность к символике наряду с обращением к типам и образам окружающей среды были сродни как буддийскому искусству на стадии еще не окончательно сковавшей его канонизации, так и христианскому средневековому искусству Запада»\*.

Буддийское и вообще индийское искусство, да и сама «Ригведа», никогда не замыкались в сфере религиозных переживаний, высоко ставили миссию человека в этом мире и его «равноощность» богам, ценили юмор и высмеивали отвлеченность, имели глубокую жизненную основу. Буддийское искусство обращалось прежде всего к человеку ради его совершенствования в нормах высочайшей нравственности. Ярчайшее доказатель-

ство тому — великая живопись Аджанты, созданная новаторами-мастерами полторы — две тысячи лет назад на севере Декана.

В одной из пещер на стене, отделанной белым гипсом, нарисован по сухой основе (это не фреска, которая наносится на сырую штукатурку) слегка наклонившийся прекрасный юноша в короне и с голубым цветком лотоса в руке. Это бодисатва Авалокитешвара. Ни одного лишнего штриха — линия рисунка идеально выразила сложнейшее внутреннее состояние персонажа, спектр его эмоций. Несколько эллинизированное кроткое лицо юного красавца печально, хотя вокруг него девы-апсары и божественные певцы, значительно меньшие по размеру, возвещают о возможном блаженстве. Взгляд задумчиво и сострадательно устремлен вниз, на землю, на людей.

170

Неизвестный живописец, создавая эту картину, превзошел односторонности и натурализма, и символизма. Росписи Аджанты благодаря глубине их содержания и оригинальности исполнения продолжают волновать и современного человека.

Справедливо говорят, что росписи Аджанты сыграли такую

\* Пугаченкова Т. А. Искусство Гандхары. М., 1982, с. 179.

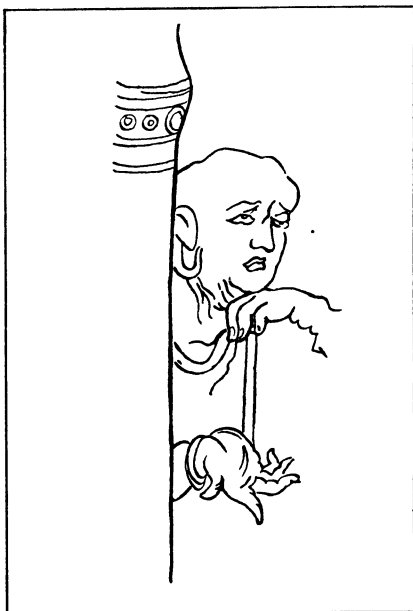
же роль в позднейшем развитии всего буддийского искусства Азии, как мрамор Парфенона в истории искусства Западной Европы. Стили буддийской живописи Тибета, Непала, Центральной Азии, Китая, Японии восходят к классическим образцам Аджанты. В тридцати пещерах Аджанты были нарисованы сотни сцен, тысячи персонажей. В настоящее время узкое ущелье Аджанты, ставшее местом паломничества любителей искусства со всего мира, сохранило росписи только в некоторых пещерах. Часть пещер представляли собой чайтхи, в них находились ступы. В остальных жили монахи.

Аджантские росписи можно разделить на орнаментальные, эмоционально-экспрессивные и повествовательные. В первую группу входят изображения животных, птиц, цветов, змей, различных мифологических персонажей, таких, как якши, апсары и др. Росписи второй группы представляют собой сцены, показывающие различные ключевые события из житий Будды и бодисатв, которым придавалось космическое и общечеловеческое значение. Наиболее многочисленная третья группа росписей — это композиции на темы джатак. Росписи наносились на стены, на потолки, колонны темперой. Краски изготовлялись из местных минералов и растений, их было не так много, но вполне достаточно, чтобы решать поставленные художественные задачи. Краски эти отличались поразительной долговечностью.

Удивляет неистощимая фантазия живописцев, разнообразие тем и сюжетов. Аджантские мастера передавали кипение жизни в славную эпоху Гуптов — время честолюбивых правителей и их вассалов, соревнующихся друг с другом меценатов. Действительность предоставляла материал для эстетических впечатлений. Маленький факт: из нескольких сотен женщин, изображенных на стенах аджантских пещер, не найти двух с одинаковой прической.

Живописцы руководствовались «шестью правилами», изложенными в специальном трактате и распространяющимися на все три вида живописи — «истинную, лирическую и мирскую». Надо было заботиться о правильной воспроизведении форм или внешнего вида, о правильной пропорции, о передаче действий и эмоций, о придании фигурам грациозности, о сходстве с оригиналом, о правильном сочетании красок. Большое значение придавалось игре светотени. Например, лицо Авалокитешвары на росписи в аджантской пещере выглядит столь выразительным также и благодаря тому, что художник положил тени по обеим сторонам переносицы и полосками светлой краски на носу и подбородке добился рельефности.

Говоря о росписях Аджанты, необходимо прежде всего подчеркнуть мастерство рисунка древних живописцев, их умение выражать эмоции через линии, штрихи. Запечатление эмоций, причем не только богов и людей, но и животных — главное в



Фрагмент росписей Аджанты:  
«Все прошло».

искусстве Аджанты. В этом плане, возможно, Аджанта вне конкуренции в мировом искусстве. Например, шедевром психологического портрета и выражения самой сути заката жизни является образ опирающегося на посох человека, известный среди искусствоведов под названием: «Все прошло». Другой пример — радостная встреча слонихи со своим слоненком. (Смысл этой сцены таков: когда в одной из предыдущих жизней Будда был слоненком, его отделили от матери и он не мог от тоски есть, тогда царь отпустил его обратно в джунгли, где и произошла встреча.) В одной из военных сцен изображено по крайней мере триста персонажей, и у каждого свое выражение лица — готовности к бою, свирепости, нерешительности и т. д.

Пещерная живопись Аджанты появилась не на пустом месте. В пещере Бхим Байткха, недалеко от Санчи и Аджанты, обнаружены довольно реалистичные, во многом натуралистические и символические рисунки людей мезолита. Любимыми персонажами десять тысяч лет назад были олени, а из символов — круг, треугольник, трезубец и т. д. Полторы тысячи лет назад наряду с Аджантой славились своими росписями также пещеры Багх, Бадами, Ситтанвасал и др.

## Радость жизни

172 На берегу Бенгальского залива устремился на восток, к солнцу, храм-колесница, храм на колесах. Конечно, колеса — каменные, четырехметровые в диаметре, вырублены барельефами в основании по шесть с каждой стороны. Семь каменных коней — от них остались только пьедесталы — мчали великолепную «мировую башню» в океан. Храм Солнца в Конараке, или «Черная пагода», считается одним из чудес мирового искусства. «Даже те, чье суждение недоброжелательно, — писал в 1585 г. Абдул Фазл, советник и историк императора Акбара, — даже те, кого трудно удивить и восхитить, при виде этого храма останавливаются в изумлении».

Ко времени строительства этого храма буддизм уже не был в Индии господствующей религией. В силу сложившихся новых общественных отношений — феодализации индийского общества — он был вытеснен индуизмом, который проповедовал поклонение прежде всего Вишну и Шиве. Новые верования, новая культовая символика нашли отражение и в искусстве — в архитектуре (иная конфигурация, планировка, оформление храмов), в живописи.

Индуистское храмовое строительство позаимствовало много технических приемов у строителей буддийских пещерных храмов. Создается впечатление, что одни и те же мастера вырубали из камня колонны, портики, скульптуры. Но иной была общая идея храма как «центра мира», центра данного княжества или царства, свидетельство славы правителя. Храм возвышался над его владениями и, считалось, магически приносил ему покровительство богов, долговечное благополучие династии и населению. На храм смотрели как на «жилище бога», но в то же время уподобляли его телу заказчика. Существовало поверье, что если работа над храмом не завершена или если какая-то часть храма обвалится, то с заказчиком случится несчастье.

Ни в коем случае храм не должен был производить впечатление застылости, неподвижности. Эстетическая основа индуистской храмовой архитектуры — движение. Каждое культовое сооружение в Индии предполагает медленное движение людей при его обходе, что вызывает определенное состояние ума и чувств верующих, которые, созерцая храм извне, общаются с божеством. Древние индийские зодчие умели добиваться необходимого эффекта разными способами при строительстве и буддийских ступ, и индуистских храмов. Так, при обходе ступы ее идеальная ось должна оставаться невидимой для паломника. Поэтому ступы оформлялись вдоль пути обхода на полоске барабана, поддерживающего купол, скульптурными изображениями, которые все время в течение обхода обращали на себя внимание человека. Строго выдерживалось соотношение между его полем зрения по ходу движения и архитектурно-пластической композицией ступы. В индуистских храмах объем планировался таким образом, чтобы священные образы то и дело попадались на глаза молящегося. При обходе храма человек видит колонны и ниши стен вместе с их скульптурами. Он ощущает их воздействие, так как эти архитектурные детали как бы навязывают свои изображения. И хотя эти детали отдалены от центра монумента, каждая выполняет свои функции.

173

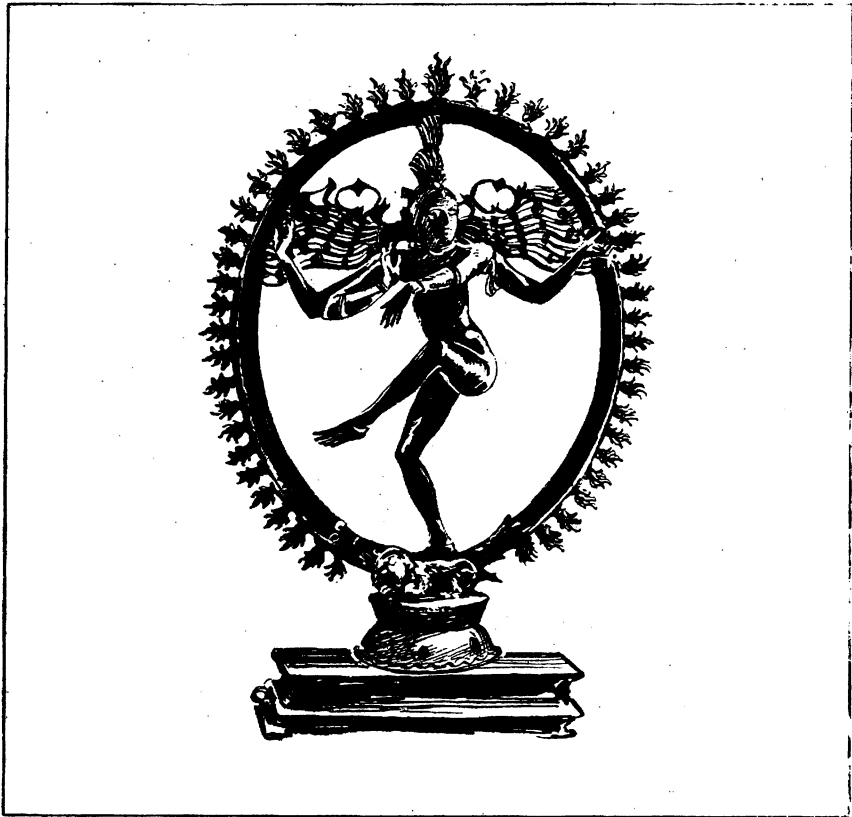
Индуистские храмовые ансамбли создавались с учетом движения человека к центру, поэтому пространство было организовано таким образом, чтобы все части храма и соседние сооружения могли представлять взору во всей своей символике и одновременно как единое целое.



Бурное храмовое строительство начинается в середине эпохи Гуптов (IV—V вв.), когда индуизм оживил веды и приблизил индуистских богов к людям в версиях «Махабхараты» и «Рамаяны». В искусстве намечались и осмыслялись новые принципы и каноны. Индийские зодчие развивали мысли о том, что город и дом тоже магическим образом влияют на жизнь людей. Брахман пронизывает все в мире, с ним надо соотносываться в каждом деянии. «Для людей благородных деяний весь мир — их семья», — гласила мудрость века. Буддизм мечтал из всего мира сделать «мировую деревню», а индуизм, во многом опиравшийся на брахманизм, хотел при всех кастовых и прочих различиях людей создать из них одну семью, пусть с разделением ролей, и поселить их в одном доме, хотя бы разместить их в одном городе в соответствии с иерархическим строением Вселенной. Архитектурная планировка города и здания должна была соотноситься с «состоянием души», с функциями богов и строением Вселенной. Укрепленный город может быть построен в форме цветка лотоса, с прямоугольной сеткой улиц, как в Мохенджо-Даро, но окружен четырехлепестковым кольцом из круглых, восьмиугольных или шестиугольных бастионов. Здания же следовало располагать так, чтобы они образовывали символическую фигуру. Градостроительство подчинялось скорее скульптурной, чем архитектурной схеме.

Индуистский храм, который был «центром в себе», не обязательно было располагать в городе; он часто стоит изолированно, так что взор не отвлекается на другие строения. Иногда в Индии строили огромные храмово-монастырские комплексы, такие как Мадурай, Шрирангам. Храм был сам по себе. Он — «центр мира», «мировая гора» Меру, где сходятся надземные, земные и подземные сферы.

Все гуптские храмы относительно невелики, обычно с плоскими крышами. Храм в Санчи, построенный в V веке, в плане представляет собой квадрат. Вход в храм оформлен портиком с колоннами, что напоминает греческие храмы. Храм в Деогархе, построенный в VI веке, в плане тоже квадрат; каменная кладка держится на железных штырях, что позволило воздвигнуть всего лишь маленькую башню над святилищем. Святейший образ помещается в маленькой камере, куда ведет узкий проход и где нет никаких украшений. Таков общий принцип. Все украшения — рельефы, скульптуры, барельефы вынесены наружу и представляют резкий контраст с искусственной полусумрачной пещерой святилища. Посредством вестибюля оно соединяется с помещением, где верующие совершают религиозные обряды. Первоначально оно находилось в отдельном здании, впоследствии святилище и остальная часть храма стали возводиться как одно здание с башнями и соединительными галереями, аналогично тому, как русская церковь соединена с колокольной коридором.



*Танцующий Шива (Шива Натараджа). Бронзовое литье.*

Шедевром считается шиваистский храм Кайласанатх в Эллоре, который высечен из монолитной скалы и символизирует священную гору Кайласа, гималайскую обитель Шивы. Соседние буддийские пещерные храмы уходили в глубь земли, этот же храм гору превратил в произведение искусства. Обработка каменной глыбы шла от вершины к подножию. По тщательно составленному и строго выдерживавшемуся плану отделялись фасад, святилище, зал, входы, посвященные колонны, аркады. Замечательные скульптуры и рельефы, свидетельствующие о высоких достижениях индийских скульпторов, в выразительных и гармоничных сочетаниях украшают этот храм. Совершенное по очертаниям и роскошно декорированное сооружение получилось немного больше Парфенона по площади и в полтора раза выше.

175

Огромный храм-гора содержит в своем темном пещерном чреве святию — образ бога. Сначала это был просто какой-

либо символ чисто духовной сущности божества, который покоился в святилище храма. Но к концу I тысячелетия, когда возросло могущество храмового жречества, бог — Вишну или Шива — постепенно стал приобретать черты земного правителя. Для периодических религиозных праздников потребовалось создать его зримый и впечатляющий образ, чтобы поражать и вдохновлять толпы народа. Так появились массивные бронзовые «праздничные образы», которые на специальных носилках совершали церемониальное шествие из храма по городу, а в остальное время хранились в главном и вспомогательных святилищах или в особом помещении храма. Во многих шиваистских храмах на тамильском юге Индии особенно популярным стал Шива Натараджа (Шива — «царь танца»), с IX века отливаемый в бронзе. Статуи Шивы признаны знаменитым французским скульптором Огюстом Роденом «самым замечательным в мире изображением ритмического движения». Модель статуи лепили из воска, обмазывали ее глиной, вытапливали воск на огне, в образовавшуюся пустоту заливали расплавленную бронзу, после охлаждения металла глину удаляли, а бронзовую отливку шлифовали, доводя до совершенства.

В непраздничные дни только жрецы были вхожи в святилище, остальные при мерцающем свете масляных ламп могли издали созерцать статую высотой примерно от одного до полутора метров. Выносить же тяжелые скульптуры из храма можно было только в праздничные дни. Согласно принятому ритуалу священные образы богов одевали в дхоти или сари, украшали цветами и драгоценностями. Сегодня искусством южно-индийских мастеров бронзового литья можно любоваться в некоторых музеях.

Шива Натараджа изображался танцующим в своем небесном чертоге на горе Кайласа в Гималаях. В репертуаре этого грациозного божественного танцора — не менее 108 танцев. Все они изображены в каменной скульптуре надвратных башен южного обителища Шивы — храма Шивы Натараджи в Чидамбараме, мистически отождествляемом с Кайласой. Своими разнообразными танцами эмоциональный «творец всего сущего» выражает или умиротворение, или нежность, или страсть, или гнев.

Бронзовые изображения Шивы передают одну из поз мужского танца экстаза и неистового ритма — «анандатандава».

176 Будучи богом всего сущего, Шива объемлет собой и мужское и женское начала, вмещает в себе свою шакти, женскую половину, супругу или в благостных, добрых ипостасях Умы (Сати) и Парвати, или в гневных — Кали и Дурги. Поэтому в правом ухе бронзовой скульптуры Натараджи — удлиненная мужская серьга, а в левом — круглая женская.

Правая нога небесного танцора опирается в распластанного демона-карлика, материальное порождение иллюзии Майи,

источник зла и неведения. Руки и ноги демона энергично напряжены, голова приподнята, он в фундаменте космического вихря, его младенцеподобное и в то же время мощное тело передает идею материи как начала развития. Шива же — господин и цель развития, царь знания.

Из младенца-карлика вырастают две полукруглые ветви «мирового древа» с «листочками», уподобленными язычкам пламени. Образуется как бы пламенный круг — нимб вокруг Шивы, символизирующий материальные силы Вселенной, силы Майи. Окруженный кольцом материи, Шива опирается на его ключевое звено и господствует над этим пламенным кольцом, приводит его в круговое движение. Непременно соприкасаясь с материей, но не выходя за ее пределы, он тем самым наглядно демонстрирует неразрывное единство духа и материи.

В своем танце Шива якобы творит мир, сохраняет его и разрушает. Соответственно в правой руке, поднятой выше уровня плеча и соприкасающейся с нимбом материи, божественный танцор держит маленький двусторонний барабанчик дамару, символ пробуждения Вселенной. В левой руке он держит символ очищения и обновления мира — пламя Агни. Вторая правая рука сильно согнута в локте и обращена ладонью вперед в жесте ободрения. Вторая левая рука вытянута наискось поперек груди параллельно приподнятой левой ноге и в положении, означающем власть и силу, ладонью указывает на попираемого демона. По обеим сторонам головы обозначены 30 разлетевшихся в танце прядей волос, символизирующих излучаемую божеством энергию.

Жесты и положения рук «рифмуются» с положением ног и тройным изгибом тела и настолько совершенны, что четыре руки Шивы или восемь его рук в других вариантах божественного образа кажутся вполне естественными.

Древняя классическая поза трибханга (три наклона), когда положения головы, корпуса и ног направлены в противоположные стороны, передает энергичность движения, динамизм танцующего Шивы. Идеальным физическим пропорциям бога соответствует «львиный корпус» — широкие плечи и тонкая талия. Лицо вроде бы бесстрастно, но гениальный скульптор наметил легкую и загадочную улыбку — одни считают ее снисходительной, другие самоироничной. В прическе видна дева вод с рыбьим хвостом, олицетворение священного Ганга. Согласно «Махабхарате» священные первобытные животворные воды достигли земли через волосы Шивы. Два глаза Шивы Натараджи — это солнце и луна, а третий и самый главный глаз во лбу — огонь. Поясницу Шивы кольцом обвивает кобра, змея обвилась и вокруг его шеи.

Чем глубже вникаешь в суть этого шедевра искусства, тем больше поражаешься его смысловой емкости и художественной выразительности.

Бронзовая скульптура небесного танцора Шивы — символ творческого порыва, абсолютного движения в абсолютном покое. «В мировом искусстве невозможно найти другой образ, столь же глубоко содержательный в философском отношении, — пишет советский востоковед С. И. Тюляев. — ...И нет в истории мирового искусства всех эпох более яркого и всестороннего, более символичного изображения божества и его мировой функции, чем образ Шивы Натараджи».

В бронзе отливались разные образы Шивы. Например, в паре с супругой Парвати, где Шива юн, широкоплеч, строен в талии, хоть и немного коротконог. Парвати скромна, полногрудая, с широкими бедрами и узкой талией, еле достает прической до плеча супруга. Популярно изображение Шивы с бычком Нанди. Юный длинноногий и всего двурукий бог здесь воистину прекрасен, грациозен. Взгляд его задумчив, левая рука лежит на спине Нанди. Среди почти обязательного набора «праздничных образов» также бронзовая группа — Шива, Парвати и их юный сын Сканда, бог войны.

Древняя надпись «Как я все это мог сделать!» донесла до нас восклицание одного из строителей Кайласанатха, когда он со стороны взглянул на сотворенное чудо.

К шедеврам мирового искусства относятся такие пещерные храмы, как Эллора, Элефанта. Особенно славится храм трехликого Шивы на острове Элефанта, рядом с Бомбеем. Знамениты и другие храмовые комплексы Индии. Неисчерпаемы по своим художественным достоинствам изящнейшие храмы каджурахо, величественные комплексы Махабалипурама и Вхубанешвара.

При всем разнообразии в индийской культовой архитектуре нетрудно выявить исходные первоэлементы — алтарь («мировая гора»), столп («мировое древо»), пещера (чрево), ворота и священный образ. Изменения форм высвечивают изменение мироустановок, лучше выявляют основной замысел. Так, плоские крыши, словно позаимствованные у хараппцев, не прижились в символически индуистского храма. Видимо, зодчие осознали, что воплощению горы Меру уместнее иметь многоярусную крышу, устремленную вверх зубчатыми уступами, с выступающими рядами камня на каждом ярусе, с архитектурно-скульптурными композициями на каждом уровне.

Индийские храмы делятся на две большие группы — «нагара» (северный стиль) и «дравида» (южный стиль); имеется и ряд других форм, к тому же «нагара» встречаются и на юге, а «дравида» — на севере. Удобнее различать храмовые здания по типу крыш — криволинейные закругленные, высокие пирамидальные, цилиндрические или бочковидные.

Возможно, закругленные крыши восходят к древнему деревянному или бамбуковому пологу, прикрывавшему деревенский алтарь в ведическую эпоху, но лишь использование

обожженного кирпича сделало возможным воздвигать карниз на карниз и членить уступы вертикальными полосами выступов и углублений. Первоначальный стрельчатый купол, постепенно вытягиваясь ввысь и сужаясь, прерывается или замыкается амалакой — дисковидным навершием, как бы рассеивающим поток духовной энергии на окружающие земли. Умножение вертикальных желобов подчеркивает устремленность ввысь. Чтобы еще явственнее показать это движение вверх, по периметру главной башни на разных уровнях воздвигаются маленькие башенки различной высоты. Тем самым рельефнее, выпуклее стягиваются горизонтально расположенные жгуты каменных «струй» к центральному куполу. Согласно индийским представлениям, лишь когда все части вовлечены в общее движение, тогда и целое убедительнее в своем порыве. Части должны рифмоваться с целым, иначе идея, выраженная в храме, превратится в немощную абстракцию.

Исходный план храма с закругленной крышей развивается из квадрата земли, в который вписан круг неба.

Самые прекрасные храмы этого типа воздвигнуты в Каджурахо, северо-восточнее Санчи, в XI веке. Храмы Кандария Махадео, Висванатха, Лакшмана и другие украшены множеством скульптурных сцен в основном эротического содержания, как, впрочем, и храм Солнца в Конараке и большинство других индийских храмов, поскольку любовь между мужчиной и женщиной повсеместно в Индии рассматривалась как выражение высшего порыва к слиянию с Абсолютом.

На замечательном наскальном рельефе «Ниспадение Ганги с неба» в Махабалиपुरаме (южная Индия) наряду с забавными сценами изумленных людей, архатов, якшей, обезьян, слона, других животных и даже хитрого кота, который надеется под шумок урвать свою добычу, изображен храм с двухъярусной пирамидальной крышей. Там же в Махабалиपुरаме высечен из монолитной скалы прекрасный храм Дхармараджа высотой 11 м в виде царской колесницы, тоже с пирамидальной трехъярусной крышей. Храм в Танджоре, построенный в начале XI века, имеет тринадцатиярусную крышу, что напоминает тринадцатизэтажную хармику у Великой ступы Канишки в Пешаваре. Высота храма 55 м, а его вершину венчает монолитная каменная глыба весом 80 т.

Храм с пирамидальной крышей тоже имеет в основании квадрат, на ярусах его крыши воздвигаются в ряд небольшие башенки. Размер их уменьшается с высотой яруса, у каждой башенки сделано ложное подковообразное окно, которое является характерным декоративным элементом, оживляющим поверхность; мотивы орнаментов, украшающих башенки, включают изображения животных и растений. Башенки (мини-храмы) на ярусах крыши большого храма символизируют «мировые горы», жилища душ.

Некоторые храмы, особенно в Майсоре, сочетают в себе элементы храмов и с закругленной и с пирамидальной крышей.

Пирамидальные крыши и у башен над входом на священную территорию храма. Сначала они отличались простотой формы, но затем им стали придавать столь же важное символическое значение, как и воротам буддийских ступ. Башни эти стали более тяжелые, приобрели призматическую форму, горизонтальное членение с сужением кверху.

Все храмы украшались огромным количеством скульптур, барельефов, всевозможной орнаментальной резьбой. Наиболее типичными скульптурными украшениями индуистских храмов являются замечательные конные статуи, изображение всех 108 поз классического индийского танца и др.

Особо следует выделить храмы-колесницы. Из последних самый большой — храм в Конараке. Он не был достроен, а ныне разрушен. По замыслу зодчих высота храма должна была превысить 120 м. Это грандиозное сооружение — свидетельство творческой фантазии гениальных индийских зодчих.

За пятисотлетний период бурного развития индийская храмовая архитектура накопила колоссальный эстетический опыт и сумела выразить возвышенные устремления человеческого духа. Слитность, массивность, текучесть сложных форм, контрастность и динамичность образов, прихотливое движение поверхностей, причудливая игра света и тени, величие и пышность, стремление к совмещению реальности и иллюзии, к синтезу искусств сближают индуистскую архитектуру средневековья с европейским барокко. Индуистское искусство отличается в этом плане от буддийского. Буддийское искусство, тяготеющее к готике, направлено к высочайшему идеалу умиротворенности и истины, а индуистское насыщено динамизмом, желанием выразить великолепие божественного в самой жизни Вселенной. Отсюда — динамизм архитектуры храма и его оформления. Соответственно в образах индуистских божеств передается вихрь их деяний, их неистовые страсти, их тревоги и напряжение. Архитектурные объемы как бы движутся, отражая ритм космической и реальной кипучей жизни. Последователь буддизма искал индивидуальное «спасение» через освобождение от мирской суеты и слияние с общиной единомышленников, а последователь индуизма — через веру в своего активно действующего на земле бога, надежду на хорошее перевоплощение после смерти, любовь к Абсолюту.

## Города, дворцы, мавзолеи

Глубокие изменения в содержании и формах индийского искусства вызвало распространение в Индостане ислама. В результате произошло слияние древнеиндийских художественных традиций с той художественной манерой, которая дикто-

валась исламской концепцией человека, общества, бога и во многом опиралась на персидскую или, точнее, персидско-туркскую художественную традицию.

Ислам, признающий единого бога, подразумевающий пропасть между человеком и богом, придавал совсем другой смысл храму, чем сближающие земное с небесным индуизм и буддизм. Исламский храм — мечеть — это место для богослужения, для человеческого устремления в недостижимую высь к моральному идеалу. Поэтому мечеть похожа на взметнувшуюся на стартовой площадке ракету, «мировой столп», она как бы стремится оторваться от грешной земли. Извне она вся в воздушном океане и внутри светлая, навевающая возвышенное состояние самоотдачи.

Мусульманская архитектура не признавала статуй, изображений человека и животных, поскольку они могли отвлечь внимание и помыслы молящихся от чистой устремленности к всемогущему и непредставимому аллаху. Мусульманские культовые сооружения могли быть украшены только растительными и геометрическими орнаментами. Однако индийские резчики по камню нередко нарушали этот запрет и вплетали в свои орнаменты изображения птиц и животных.

Исламские мастера, стремясь оживить каменные поверхности стен, раскрашивали их (как это делали строители городов Хараппской цивилизации), украшали глазурованными изразцами, мраморными плитками различных цветов и драгоценными камнями.

Благодаря использованию известкового раствора как связующего вещества стало возможным возведение зданий новых форм, прежде не известных индийской архитектуре. Широкое применение арки сделало необязательным перекрытие из балок, опирающихся на колонны. Появились просторные высокие помещения без колонн, наилучшим образом соответствующие самой идее мусульманского храма, мечети, как места сбора верующих.

Шедевром индо-мусульманского искусства стал город-дворец Фатехпур-Сикри — «град небесный» на земле, построенный в 1569 г. по приказанию правителя Акбара из династии Великих Моголов в местечке Сикри недалеко от Агры\*. Дея-

---

\* Великие Моголы — династия правителей в Индии (1526—1858). Ее основатель Бабур Тимурид происходил из Моголистана, как в то время назывались территории Средней и Центральной Азии. Наибольшего расцвета государство Великих Моголов достигло при Шах Джахане. Государство Великих Моголов было централизованной монархией. В XVII в. оно включало всю Индию (кроме крайнего юга). При дворе Великих Моголов расцвели искусства. Однако несмотря на внешний блеск и могущество, назревал внутренний кризис, приведший к усобице и распаду государства. К середине XVIII в. Великие Моголы фактически владели только городом Дели и прилегающими районами.



тельность Акбара как правителя была направлена на то, чтобы объединить страну и укрепить свою власть. С этой целью он пытался даже создать новую религию, которая совмещала бы в себе элементы всех известных религий Индии и признавала мистическую богоизбранность отдельных предпринимчивых и отмеченных мирским успехом лиц, прежде всего самого правителя. Это был незаурядный человек. Он понимал необходимость образования, науки и собрал в своей библиотеке около 24 тысяч манускриптов.

Религия Акбара была своеобразным переосмыслением ценностей ислама, и в то же время в ней отразилась склонность Акбара к рационализму, к точному знанию, к геометризму в теории и на практике.

В возникшем на голом месте великолепном городе Фатехпур-Сикри наиболее полно воплотились устремления правителя.

Лучшие архитекторы Индии и Персии по плану и указаниям Акбара строили просторный и геометрически правильный город, приравливаясь в то же время к неровностям рельефа. Фатехпур-Сикри по принципам своей планировки напоминает прямолинейные хараппские города. Он состоит из двух функционально различающихся частей: дворцовой арены и района Большой мечети. Архитектура и оформление дворцов соединили в себе индуистский и мусульманский стили, а богато орнаментированная Большая мечеть выдержана в духе ортодоксального исламского строительства.

Изящное двухэтажное строение, увенчанное двумя куполами, — дворец Бирбала. Интересной конструктивной особенностью его является оригинальной системы удвоенная крыша, которая, очевидно, сохраняла прохладу внутри помещений. Индуистское по стилю оформление дворца, его стен и ниш, колонн и потолков, весьма богато. Рельефы, скульптуры говорят о радости жизни, прославляют целомудрие, благородство помыслов.

Персидское влияние сказалось при сооружении пятиэтажного Панч Махала. Он знаменит необыкновенной пропорциональностью колонн, несущих каждый этаж. На нижнем этаже — 84 колонны, на втором — 56, на третьем — 20, на четвертом — 12. Всю конструкцию увенчивает павильон с куполом, который поддерживают четыре колонны. Колонны и их консоли отличаются разнообразием своей конструкции и декора.

182 На втором этаже, например, нет ни одной одинаковой колонны. Панч Махал, по-видимому, предназначался для отдыха придворных дам, когда в летнюю жару легкий бриз мог давать прохладу.

Маленькое и сравнительно неприметное здание Сунехра Макан (Золотой дом), известное также как «дом Мариам», когда-то было богато отделано внутри, украшено настенными

росписями, в которых щедро использовалось золото. Эти настенные картины во многом были персидскими по стилю. За исключением ковровых узоров на некоторых потолках от всех этих роскошных росписей остались смутные очертания нескольких фигур и разрозненные фрагменты декоративных надписей.

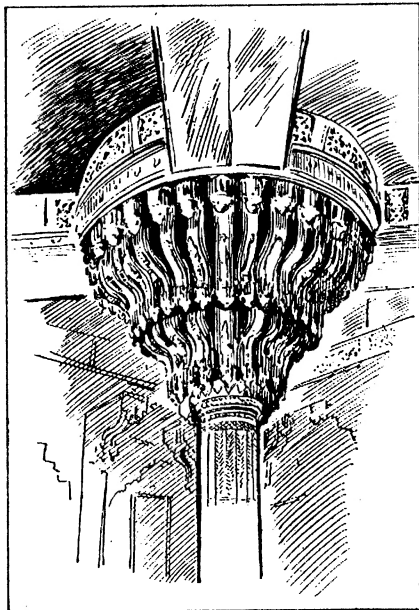
Павильон, известный как «дом Тюркской султанши», с решетчатым парпетом на плоской крыше служил для приемов и собраний и состоял из зала с прилегающими верандами, окаймленными колоннадой. Простота конструкции здания требовала особенно тщательной его отделки. Оно было словно создано для тонкой декоративной резьбы, которая покрывает каждый квадратный сантиметр поверхности стен. Растительные мотивы в сочетании с геометрическим орнаментом производили такое впечатление благородной изысканности, что современники описывали этот павильон как «прекрасную шкатулку с драгоценностями». Простая планировка павильона и изобилие очень тонкой резьбы наводят на мысль о том, что за этим шедевром архитектуры стоит долгая художественная традиция резьбы по дереву. Поэтому предполагается, что строители и отделочники этого павильона прибыли на строительство Фатехпур-Сикри или из Пенджаба, или из Кашмира, где в то время процветало искусство резьбы по дереву.

Самое большое из жилых зданий на холме Сикри известно как дворец Йодх Бай. Дворец состоит из четырех зданий по четырем сторонам прямоугольной площадки размером 100 × 65 м. Здания были окружены стеной десятиметровой высоты. Дворцовый комплекс включал также входные ворота, индуистский храм и павильон Хава Махал с узорными каменными решетками.

Архитектурное влияние ислама сказалось в конструкции куполов и в аппликациях из голубых глазурированных плиток на некоторых крышах. Однако ниши, колонны, консоли и висячие балконы дворцового комплекса Йодх Бай, его богатая декоративная резьба несомненно напоминают о храмовой архитектуре западной Индии, о гуджаратском происхождении его строителей.

Самое главное официальное здание в Фатехпур-Сикри — зал приемов. Оно стоит на одной из площадей, окруженной галереей. Здание прямоугольное в плане и с фасада кажется двухэтажным, хотя на самом деле этаж только один. Снаружи его украшают лишь четыре небольшие четырехколонные «беседки» по углам крыши. Внутри зал совершенно необычный. Он был явно построен по указаниям самого Акбара.

В центре зала возвышается столп с массивной капителью, которая держит круговую каменную платформу. Столп вместе с капителью и платформой имитирует распустившееся



*Капитель тронного столпа Акбара.*

«космическое древо», плодом которого является сам Акбар на платформе. Как и сарнатский столп Ашоки с «львиной» капителью наверху, несущий круг вечного возвращения, и как в буддийском искусстве, где устремленность к небу символизировалась цветком лотоса наверху, тронный столп Акбара имел глубинное значение мистического жертвенного столпа, а обоже- ствленный Акбар, сверхчеловек, человек-бог, выступал жертвоприносителем и жертвополучателем. Этот столп- трон от его центральной платформы соединен с галереей, идущей по периметру зала и «рифмующейся» с галереей на площади, четырьмя каменными «мостками» с ограждающими решетками. «Мостки» перекинуты к углам зда-

ния, именно в этих местах снаружи возвышаются изящные шлемовидные конструкции на четырех колоннах, напоминающие буддийские ступы. Вся капитель похожа на огромную люстру с солнцем — Акбаром в центре. Предполагают, что во время аудиенций Акбар сидел на троне посреди платформы на капители, министры его располагались на «мостках», а все остальные рассаживались внизу, у основания тронного столпа.

В Фатехпур-Сикри нет одинаковых строений, он даже расположен на разных уровнях, поскольку местность холмиста. Город поднимается над равниной и виден издалека.

С юга в него ведут Высокие ворота, или ворота Победы. Они огромны: высота их — 60 м, включая 42 ступеньки, а ширина — 45 м. Орнаментальные надписи на прямоугольных окаймляющих поверхностях лицевой стороны Высоких ворот являются выдающимся образцом индомусульманского искусства каллиграфии. По обе стороны от ворот Победы расходятся невысокие зубчатые стены. За воротами расположен широкий двор, окруженный с трех сторон галереей длиной в полкилометра. Колоннада галереи как бы устремлена к входу в Большую мечеть.

Большая мечеть имеет размеры 165×135 м и является одной из самых больших и совершенных в своем роде. Святылище находится на западной стороне двора, т. е. обращено к

Мекке. Двор мечети впечатляет своей строгостью и величиной. Вдоль тротуаров двора выстроились небольшие павильоны под куполами, опирающимися на колонны. В святые и юбилейные дни эти павильоны обертывали разноцветными тканями, а внутри вечером зажигали лампы. В самом храме было много внутренних помещений под купольными сводами. Интерьер был украшен живописными фресками, тонкой резьбой и облицован ценными породами камня и плиткой.

Для декорирования Большой мечети Акбар, по-видимому, собрал лучших мастеров своего времени, и не только из Индии. Поражает разнообразие картин и мотивов, использованных для украшения стен. Складывалось такое впечатление, — свидетельствуют очевидцы, — как если бы художники взяли в качестве своей модели страницы роскошно иллюстрированного манускрипта и увеличили их вместе с их ювелирной геометрией линий и цветов, чтобы украсить плоскости стен.

Во дворе Большой мечети находится гробница святого Салима Чисти, отражающаяся в зеркале бассейна. Белый мрамор гробницы необыкновенно удачно сочетается с красным песчаником мечети. Тщательность и искусность обработки мрамора сделали его похожим на резную слоновую кость. Стены квадратного экстерьера сделаны из прекрасно перфорированных плит, связанных колоннами с решетчатыми капителями. Поэтому они выглядят как пчелиные соты. Над могильной камерой возвышается низкий купол, похожий на ступу. Над гробницей воздвигнут навес из черного дерева, почти полностью покрытый сверкающими россыпями перламутра. Пол и стены гробницы отделаны мраморной плиткой в сочетании с благородными цветными камнями.

Более пятнадцати лет кипела жизнь в Фатехпур-Сикри. В нем развивались искусства. Тысячи манускриптов были переписаны и прекрасно иллюстрированы изящными миниатюрами. Фатехпур-Сикри с его прохладой зеленых садов, фонтанов и беседок — символ творческого воображения и духовных поисков самого великого из Великих Моголов — Акбара и свидетельствует великолепного мастерства индийских зодчих, художников, строителей. В 1586 г. могучий повелитель Индии выехал со всем двором в Пенджаб. Больше в Фатехпур-Сикри он не вернулся. Постепенно из него ушли и все жители — жизнь в городе прекратилась. Но воздвигнутые из красного песчаника замечательные строения прекрасно сохранились до сих пор благодаря жаркому и сухому климату. 185

Великие Моголы с их склонностью к геометризму и с их амбициозными планировочными решениями не могли не вызывать подражания у своих соседей, и прежде всего у своих союзников раджпутов. В подражание акбаровскому Фатехпур-Сикри раджпутский правитель Саваи Джай Сингх детально продумал девятиквadratный план своей новой столицы

Джайпура. Ядро центрального квадрата занимал Лунный дворец. Но символом Джайпура стал прекрасный Дворец ветров (Хава Махал). Все строения в городе были отделаны разноцветным камнем. Мощные крепостные укрепления призваны были защищать Джайпур от частых набегов врагов. И очень интересно, что, когда английский путешественник Хеббар посетил Джайпур в 1824 г., он написал: «Укрепления города напоминают Кремль до такой степени, что мне показалось, будто я нахожусь в Москве!»

На индийской земле с появлением ислама появился и принципиально новый вид архитектурных сооружений — мавзолеев.

Неподалеку от древней Матхуры вниз по правобережью реки Джамуны издавна на холме высилась раджпутская крепость Агра. Акбар превратил Агру в один из величайших городов средневекового мира. Английский путешественник Ральф Фитч, посетивший столицу Великих Моголов в 1585 г., отмечал, что она значительно превосходит Лондон по территории и населению, застроена каменными домами в три, четыре, пять этажей, прекрасно распланирована и сказочно богата. Акбар основал здесь внушительный форт из красного песчаника, построил в нем великолепнейшие Делийские ворота и дворец, персидско-туркские архитектурные формы которых сочетались с индийским традиционным декором.

Сын Акбара Джахангир по воле и замыслу умершего отца воздвиг ему под Агрой в 1605—1612 гг. гробницу — бело-мраморный мавзолей.

Первый монументальный мавзолей в Индии — Султангархи в Дели — был воздвигнут Илтутмишем, основателем первого самостоятельного мусульманского государства на индийской земле — Делийского султаната. Это было в 1230 г. Мавзолей, восьмиугольный в плане, соорудили из обломков индийского храма, на его месте. С высоким цоколем, внушительными бастиянами по углам и высокими стенами он скорее похож на крепость, чем на гробницу. В дальнейшем мавзолеи строили и восьмиугольными и квадратными. Все они покрыты куполами, украшены арками. Купол иногда обрамлялся башенками. Каменные поверхности покрывались штукатуркой или глазурованной плиткой, раскрашивались. Постепенно высота купола увеличивалась, придавая гробнице все более величественный вид.

Наиболее красивый и внушительный из восьмигранных мавзолеев был воздвигнут в бихарском городе Сасараме по приказу правителя Шер Шах Сура в 1545 г. Мавзолей стоит в центре озера, в которое со всех сторон уходят ступени квадратной каменной платформы. Восьмиугольная усыпальница

гробницы Шер Шаха — самая большая в Северной Индии: диаметр ее 22 м, высота 31 м.

Великие Моголы предпочитали строить квадратные в плане усыпальницы. Могольскую гробницу окружал тщательно продуманный, геометрически распланированный парковый ансамбль, тоже квадратный в плане и имитирующий «райский сад», в который попадают души праведников после смерти. По всем четырем сторонам квадрата возводились высокие стены. В «сад блаженства», как и в «мировую деревню» ступы в Санчи, вели роскошно оформленные ворота с четырех сторон света. Сама гробница окаймлялась бассейнами с водой, как бы имитирующими мировой океан. Идея «мировой горы», окруженной мировым океаном, воплощалась еще в степных гробницах — курганах.

Гробница самого Акбара в Сикандаре расположена в центре парка, разбитого на четыре четверти. Доступ к мавзолею — через монументальные южные ворота. Северные, восточные и западные ворота — ложные, декоративные. Мавзолей соединен со всеми четырьмя воротами проложенными на террасах и вымощенными каменными плитками проспектами шириной 30 м. По оси каждого проспекта вырыт неглубокий узкий канал. С проспектов в сад ведут лестницы с водным каскадом посередине. Декоративные водопады придают всему архитектурному ансамблю движение, а ниспадающая вода орошает сад. В центре каждой террасы — бассейн с фонтаном, а еще четыре бассейна с фонтанами примыкают к главной платформе мавзолея со всех четырех его сторон. Мавзолей Акбара был построен из красного песчаника и белого мрамора. Впервые белый мрамор в индийской архитектуре применили строители джайнского храма в Ранпуре в XV веке. Благородный белый мрамор диктовал иные архитектурные формы, он изменил всю систему архитектурного декора, заменяя собой переход от эпики к лирике.

Четыре беломраморных четырехъярусных минарета взметнулись с четырех углов главных ворот. Это — находка Акбара и тех зодчих, которые помогали воплотить его волю. В результате ворота, весь ансамбль гробницы приобрели устремленность ввысь. Ярусы сужающегося кверху минарета разделяются балкончиками, минарет же увенчивается башенкой.

Сама гробница — пятиярусная. Верхний, пятый ярус полностью сооружен из белого мрамора, словно прорастающего из красного песчаника нижних этажей. Его воздушные, утонченные формы контрастируют со строгостью наземного яруса.

Центральный квадратный дворик мавзолея со всех четырех сторон окружен крытой аркадой. Но у него нет купола, который должен был бы увенчивать мавзолей, завершая композицию. Посередине центрального дворика возвышается квадратная платформа, на ней — беломраморный монолитный

кенотаф\* Акбара, изукрашенный арабесками изречений, растительными и психокосмическими мотивами.

«Мраморная революция» в индийской архитектуре свела почти на нет каменные рельефы, на долю камнерезов остались преимущественно беломраморные ширмы и кенотафы, зато возросла значимость настенной росписи, мозаики, инкрустации, использования самоцветных и драгоценных камней. Тончайшая гравировка по мрамору напоминала работу по слоновой кости и пришлась по вкусу индийским мастерам. Недаром говорят, что Великие Моголы начали как титаны, а кончили как ювелиры. Архитектор намечал формальную схему газонов, цветочных клумб и рядов, а также устланных каменными плитами дорожек, бассейнов и фонтанов, а ювелир завершал оформление гробницы из безупречного белого мрамора, как будто вкладывал драгоценность в оправу. В результате такого творческого содружества были созданы поразительные шедевры и зодчества, и декоративного искусства. Вершина этих удивительных достижений — Тадж Махал — величайший в мировой архитектуре памятник любви, воздвигнутый по велению Шах Джахана для его рано умершей любимой жены Мумтаз.

Шах Джахан, имевший с юных лет вкус к архитектуре и в этом походивший на своего деда Акбара, тщательно выбирал и корректировал проект мавзолея, общаясь с лучшими в то время зодчими Востока. Основной замысел проработал Устад Мохаммед Иса Эффенди — византийский турок, ученик крупнейшего турецкого архитектора Синана, грека по происхождению. В разработке проекта участвовали мастера Индии, Средней Азии, Персии, Аравии. Деревянный макет мавзолея обсуждался всесторонне.

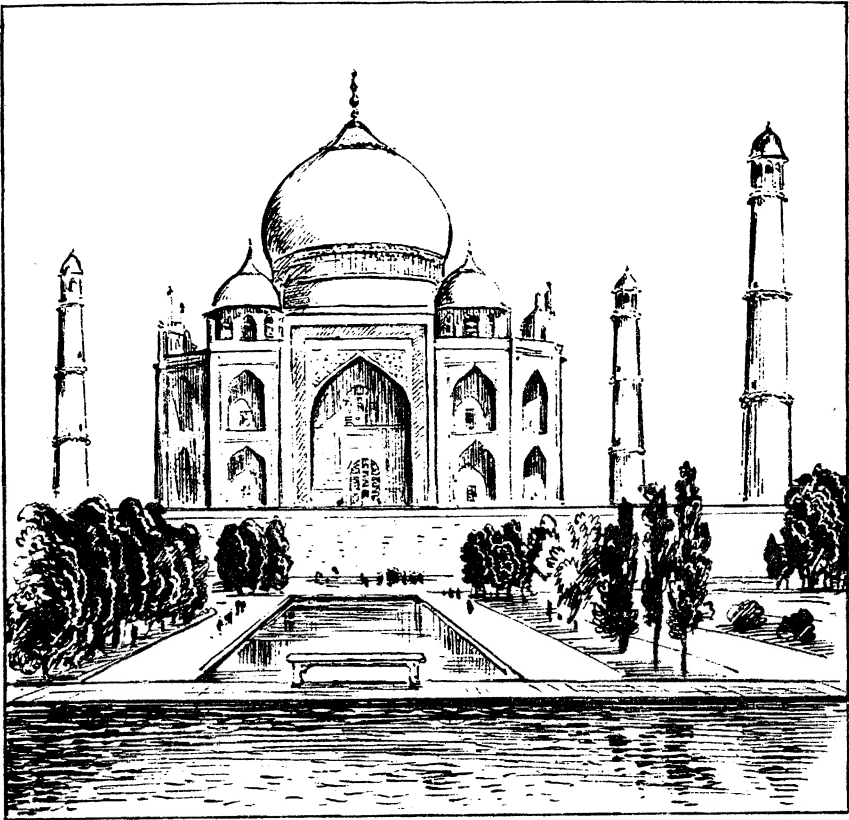
Шах Джахан сам выбрал место для неслыханного мавзолея ниже Агры на правом берегу Джамуны. Стройка продолжалась с 1631 по 1647 г., на ней постоянно было занято около 20 тысяч рабочих.

Подход ко всему комплексу рассчитан зодчими с учетом психологии зрителя. Надо, чтобы и в первый, и в тысячный раз мавзолей поражал, вызывал волнение в душе, казался чудом. Для этого по пути к гробнице избрано несколько решающих «точек зрения», или «критических порогов», по достижению которых внезапно беломраморный ансамбль предстает в наиболее выигрышном ракурсе, позволяющем видеть его целиком.

В Тадж Махале столько вдохновенных находок, что о них написаны и еще будут написаны многие тома. Например, квадратный «райский сад» со сторонами по 296 м делится

---

\* Кенотаф — погребальный памятник в виде гробницы, в действительности не содержащий тела умершего.



*Тадж Махал: вид от центрального бассейна.*

крестом на четыре равные части водными каналами шириной по 5,6 м с фонтанами посередине и дорожками по сторонам, мощенными плитами из красного песчаника и белого мрамора. Но в центральной точке возвышается не гробница, а великолепный водоем в середине квадратной беломраморной площадки со сторонами по 22,6 м, на две ступеньки приподнятой над уровнем грунта. В квадратном водоеме со сторонами по 12,8 м цветут лотосы и плавают рыбы, по углам его и в центре поднимаются пять фонтанов. Мавзолей, расположенный на прямоугольной платформе из красного песчаника над рекой Джамуной, величественно смотрится в зеркало прозрачайшего водоема. В результате не «райский сад» на земле, а небо становится истинной обителью гробницы и ее фоном, она как бы отрывается от земли, воспаряет в голубую высь.



Высокая стена из красного песчаника со всех сторон окружает ансамбль мавзолея. На стене — парапет с бойницами, по углам стены — башни, увенчанные восьмиугольными павильонами.

Огромный арочный центральный портал главных южных ворот сооружен по полувосьмиугольной схеме, поскольку восьмиугольный план, как показал опыт предшествующих гробниц, зрелищно наиболее выигрышный. Высота входной стрельчатой арки — 20 м. При Шах Джахане она закрывалась серебряными створками, скрепленными латунными гвоздями с головками из разных серебряных монет. Но эти створки, как и двери самого мавзолея, были впоследствии сняты и переплавлены. Входную арку обвивает каллиграфический орнамент, инкрустированный черным сланцем по белому мрамору. По мере удаления от зрителя надписи увеличиваются в размерах таким образом, что кажутся одинаковыми и на уровне человеческого роста, и на двадцатичетырехметровой высоте.

Входная арка ворот ведет в восьмиугольный в плане зал, внутри которого отгорожены небольшие помещения, а по угловым лестницам можно подняться на второй этаж.

В высокой стене, окружающей «райский сад», там, где должны были быть восточные и западные ворота, зодчие воздвигли прекрасно декорированные трехъярусные водные павильоны. В них упираются широкие водные каналы.

Сама гробница занимает середину прямоугольной площадки вдоль реки Джамуны. К востоку и западу от мавзолея возвышаются изумительные одинаковые здания из красного песчаника с небольшим добавлением мраморных деталей для создания контраста. Здание в направлении к западной Мекке — мечеть, восточное здание — «Дом для гостей». Фасады их обращены к мавзолею. Теплый красноватый цвет боковых зданий подчеркивает белизну, легкость и сияющую чистоту беломраморного центрального здания. Боковые здания не только не отвлекают от беломраморной гробницы, а, наоборот, притягивают внимание к ней и подчеркивают ее совершенство, как драгоценная оправка еще более драгоценный самоцвет. Боковые здания «перекликаются» с мавзолеем своими беломраморными куполами, а будучи обращены к зрителю торцами, тем самым как бы ограничивают воздушное пространство вокруг гробницы и направляют взор зрителя непосредственно к центральному зданию. Их роль — оттенить величие и красоту гробницы.

Из канонов индуистского храмового строительства позаимствованы идеи высокой цокольной платформы и квадратного плана, который благодаря скошенным углам и превращается в восьмиугольный. Мавзолей стоит посередине облицованной белым мрамором квадратной цокольной площадки.

Платформа из красного песчаника и беломраморный цоколь на ней поднимают здание мавзолея почти на 7 м над уровнем почвы и тем самым зрительно отделяют от нее. По углам беломраморного цоколя взметнулись на высоту 41,8 м четыре стройных трехъярусных меломраморных минарета, увенчанных башенными павильонами с куполами. Минареты, создавая связь с воздушной средой, как бы помогают мавзолею воспарить в пространстве. Легкость мавзолея и чистота его поверхностей подчеркиваются также такой техникой кладки мраморных блоков в минаретах, когда края камней на стыках несколько заглубляются и тем самым создается впечатление их большой материальной плотности.

Все четыре фасада мавзолея совершенно одинаковы и состоят из огромного портала со стрельчатой аркой высотой 20 м. С обеих сторон портал обрамлен двумя большими глубокими стрельчатыми нишами одна над другой, такие же ниши — на скошенных углах мавзолея.

Необычайно легкий и изящный громадный белый купол с его широким коническим навершием в виде розетки из стилизованных листьев лотоса и устремленным ввысь золоченым девятиметровым шпилем достойно венчает гробницу. Его в Индии называют «облачко, застывшее на воздушном троне».

Купол обрамляется со всех четырех углов четырьмя башенными павильонами. Достаточно далеко отстоя от главного купола, они тем не менее под любым углом зрения кажутся примыкающими к нему. В итоге главный купол никогда не выглядит изолированным, его порыв в небо подкреплен и минаретами, и шпицами по углам гробницы, и боковыми куполами башен.

Центральный восьмиугольный зал Тадж Махала высотой 25,6 м производит величественное впечатление. Сводчатый потолок зала, как и стены, — из отполированного до блеска белого мрамора. Пол выложен восьмиугольными мраморными плитами. Гладкие поверхности стен богато декорированы. Многочисленные геометрически-растительные орнаменты и каллиграфические надписи выполнены инкрустацией самоцветами.

Когда-то мавзолей строился для одной Мумтаз. Теперь здесь стоят рядом два кенотафа: Мумтаз и шах Джахана. Оба кенотафа представляют собой чудо искусства декора, гравировки и инкрустации. Они покрыты символическим орнаментом, в котором можно усмотреть и мотив «мирового древа», и космологическую символику. Еще не решены все загадки могольского декора.

В голове надгробия императрицы был вделан знаменитый голубой бриллиант «Кож-и-нор» («Гора света»), которого сейчас нет. Нет и униженной драгоценными камнями ширмы из чистого золота с эмалью, которую Шах Джахан повелел уста-

новить вокруг кенотафа Мумтаз. Сейчас вокруг обоих кенотафов стоит резная ширма из белого мрамора. Ажурный резной узор этой ширмы при всей своей прихотливости довольно однообразен и включает мотив «мирового древа», но весьма утонченно проработан, скрупулезно и со вкусом инкрустирован самоцветами и потому заслужил репутацию «шедевра элегантности в индийском искусстве».

Вообще мастера орнамента и художники совершили при возведении Тадж Махала огромный шаг вперед. Отталкиваясь от достижений персидской архитектуры с доминирующим в ней декором, и прежде всего орнаментом, индийские мастера подчинили декоративную схему общему архитектурному замыслу. Тадж Махал, как и другие шедевры эпохи Шах Джахана, не подавляет роскошью орнаментов, в них орнаментальные украшения лишь подчеркивают цельность архитектуры. Но недаром архитектуру той поры называют «живописная архитектура». Большое влияние на облик Тадж Махала оказала могольская миниатюра, получившая расцвет при Джахангире.

Во времена этого восторженного любителя живописи тщательно прорисованные и раскрашенные миниатюры стали вплетаться в оформление фризмов, сочетаясь со сложными геометрически-растительными орнаментами, заимствованными из Персии. Архитекторы, находясь под впечатлением от изящества и красоты миниатюр, стремились в декоративных целях перевести их в камень, запечатлеть на беломраморных панелях своих зданий. Миниатюры на архитектурных поверхностях из белого мрамора хорошо сочетались с орнаментальными геометрически-растительными инкрустациями тех же цветов, в которых исполнялась живопись.

В Тадж Махале живописное изображение растений методами гравировки и инкрустации в орнаментальной геометрически-растительной рамке нашло широкое применение и на панелях главного зала, и в других помещениях, и на внешних порталах. В этой «архитектурной живописи» нашли место классические индийские образы крупных цветов и веток. Вырезанные по мрамору, отнюдь не миниатюрные, чудесные барельефы Тадж Махала заставляют вспомнить о мастерстве создателей Каджурахо.

В Тадж Махале применялась также настенная роспись. Художники создавали чрезвычайно интересные орнаментальные композиции с помощью всего двух простых красок — белой и темно-красной. На белую фоновую поверхность наносился тонкий красный слой, а по нему намечались линии рисунка. После высыхания краска вдоль намеченных контуров соскабливалась до белого фона, и на красном фоне выступали прихотливые изображения цветов, листьев, геометрических узоров.

Нужно особенно подчеркнуть гармоническую связь Тадж Махала с природой, с окружающим ландшафтом. Прекрасно распланированный парк с бассейнами, фонтанами стал неотъемлемой частью целостного архитектурного комплекса. Связь Тадж Махала с окружающей природой неразрывна до такой степени, что в разное время дня, в разную погоду — всегда он предстает по-новому. Мрамор меняет цветовые оттенки в зависимости от освещения, распределения бликов отражений, времени дня и года. И каждый раз Тадж Махал удивляет каким-то новым своим видом, потому что он никогда не остается сам с собой, он всегда соотношен с постоянно изменяющимся небом, своей колыбелью. Эта вечная «новизна» — отличительная черта прекрасного памятника.

Тадж Махал сам по себе — это совершенная картина, совершенная мелодия, отзывающаяся в душе каждого человека; это не просто высшее в своем роде порождение индийского искусства, а вообще одна из вершин человеческого гения.

### **Утонченность линий, гармония красок**

О мастерстве индийских художников по всему Востоку ходили легенды. Однажды, сообщает средневековый манускрипт, индийский художник отправился в Китай. Остановился он в доме искусного ремесленника. Хозяин решил подшутить над гостем и направил к нему механическую служанку, девушку-робота. Гость не скоро разобрался, в чем дело, а когда обман открылся, решил проучить хозяина. За ночь он изобразил на стене в цвете сцену самоубийства — самого себя повесившимся на веревке. Утром пришел хозяин узнать, как спалось гостю, открыл дверь... и принял картину за реальность. Он бросился за ножом перерезать веревку, и только когда его нож наткнулся на стену, убедился в розыгрыше.

Искусство живописи в Индии принимало разные формы в зависимости от «социального заказа». Богатые буддийские и джайнские монастыри заказывали роскошные настенные росписи. Так возникли шедевры Аджанты, других пещерных храмов. Расцвет индуистского храмового строительства выдвинул на первый план скульптуру, и настенная живопись ушла в тень. Гильдии живописцев потеряли богатых заказчиков и захирели. Тогда изобразительный гений Индии проявился в форме миниатюрной живописи. Уже тысячу лет назад получили распространение иллюстрации в буддийских и джайнских книгах. 193

Буддизм долго держался в Бенгалии и Ориссе, там получили хождение буддийские трактаты на пальмовых листьях и в деревянных переплетах, художники весьма искусно их рисовывали. Каноны изображений в основном оставались традиционными, изменились пропорции и обрамление, усложни-

лась иконография, появился ряд новых символов бытия. Отсюда черпали образы мастера Тибета, Непала и других стран.

Миниатюры в джайнских манускриптах известны с IX века. Уже тогда существовали такие особенности джайнской живописи, как подчеркнутая остроносость и отдельное изображение второго глаза рядом с профилем лица. Сами джайны объясняют столь странный изобразительный прием заботой о том, как бы у зрителя не возникло мысли о том, что божество одноглазое. Сугубо условный прием стал у джайнов каноном, и повисший в пространстве глаз с тех пор обязателен и при изображении людей.

В различных частях Индии живописные традиции продолжали процветать веками после Аджанты. Большие картины рисовались на храмовых занавесах из хлопка. Изображались целые композиции на разворачивающихся свитках. В Раджастхане, Бенгалии, других областях всегда был популярен лубок, для которого характерна хорошая прорисовка, яркая цветовая гамма и определенная условность при изображении персонажей. Но новый всемирно значимый взлет — индийская миниатюра — вызван был воздействием «социального заказа» Великих Моголов.

В те времена высочайший авторитет имела персидская книжная миниатюра, отличавшаяся наряду с живописными достоинствами также орнаментальностью и насыщенностью каллиграфией. Поклонник миниатюры Акбар решил затмить персидские образцы. В 1567 г. он создал художественную мастерскую, в которой более ста индийских художников работали под руководством двух персидских мастеров. Перед ними была поставлена грандиозная цель — проиллюстрировать для начала 14 томов «Хамза-намэ». Требовалось создать сотни довольно большеформатных миниатюр. И ведущий персидский живописец Абдус-Самад, и сам Акбар поощряли индийских мастеров искать новые изобразительные решения. Таким образом, с первых же шагов Могольская миниатюра восприняла индийскую художественную традицию, стала применять более яркие цвета, более новаторские композиции.

Акбар повелел своим художникам иллюстрировать также «Махабхарату» и «Рамаяну». Так начала вырабатываться иконография героев индийского эпоса, и вскоре индийские мастера достигли такой индивидуализации образов, которая

194

редко встречалась даже в персидской миниатюре. Постепенно сложилась Могольская школа миниатюры — одна из основных школ индийской средневековой живописи. Стиль могольской школы сложился хоть и под влиянием миниатюры Ирана и Средней Азии, но на основе местных традиций. Для миниатюр второй половины XVI — начала XVII веков было характерно стремление к точному следованию текс-

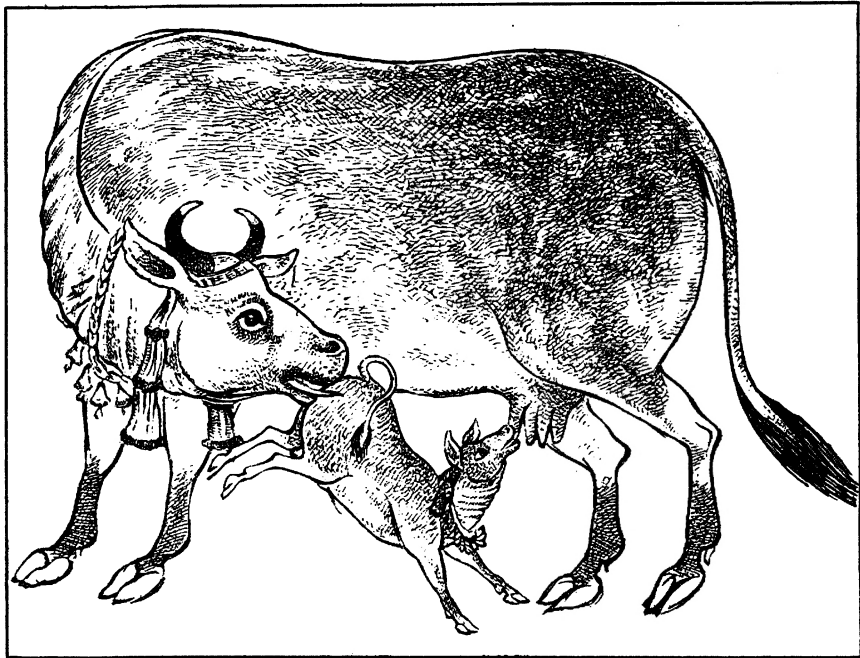
ту. Насыщенные действием многофигурные композиции раз-  
вертывались на условно-декоративном пейзажном фоне. В на-  
чале XVII века основным жанром Могольской миниатюры  
стал портрет. Художники старались не только подчеркнуть  
индивидуальные черты человека, но даже дать его психоло-  
гическую характеристику. В середине XVII века получил рас-  
пространение анималистический жанр; изображения цветов,  
зверей, птиц отличались достоверностью. Однако в XVIII ве-  
ке в Могольских миниатюрах утрачивались реалистические  
черты, изображения становились сухими, безжизненными.  
И тем не менее традиции Могольской школы были воспри-  
няты миниатюристами северных районов Индии и Декана.

Однако следует сказать, что жанр миниатюры развивался  
и в других индийских княжествах. В результате расцвело не-  
сколько оригинальных школ индийской миниатюры, хотя они  
все в той или иной степени испытывали влияние придворных  
живописцев Великих Моголов.

Индийские художники использовали для своих картин  
тонкую бумагу ручной выделки из хлопка, бамбука и джута.  
Несколько листов этой бумаги склеивали, чтобы образовалось  
что-то вроде холста, и часто нижние слои представляли собой  
старые иллюстрации и тексты. Кисточки изготовляли из волос-  
ков белчьего хвоста, ими делали наброски. Поверх наброска  
наносили слой белой краски, производилась грунтовка, после  
чего набросок уточняли. Бумагу шлифовали круглым кам-  
нем, а затем миниатюру раскрашивали.

Произведения индийских художников отличаются богат-  
ством красок — от насыщенных чистых до мягкого розовато-  
лилового и рассеянного голубого. Накладывалось несколько  
слоев краски. После каждого нанесения краски картину под-  
сушивали, затем полировали, после чего накладывали новый  
слой той же самой краски. Так делалось несколько раз. Золо-  
то и серебро добавляли в конце, причем не обычной кисточ-  
кой, а коготком медведя или тигра. Человеческие фигуры вы-  
писывали, когда фон был уже завершен. Наконец набросок,  
который почти исчезал в процессе раскрашивания, восстанав-  
ливали черными линиями.

Живопись Басохли получила развитие в XVII веке, а своего  
расцвета достигла в конце этого века, в правление Кирпал  
Пала, известного покровителя искусства и литературы. Ми-  
ниатюры Басохли хотя и носят следы персидского влияния,  
отличаются своеобразием, что заставляет предполагать су-  
ществование местной традиции живописи. Необычным было,  
например, изображение женского лица. Женщины рисовали  
с закругленными скошенными лбами, огромными глазами и  
большими округленными подбородками, с длинными волнис-  
тыми косами, в богатых одеждах. На женщинах неизменно  
навешано множество украшений, почти как на хараппских



*Миниатюра школы Бунди. XVIII в. Символическое изображение круговорота Вселенной: настоящее (корова) вскармливает будущее (теленка).*

красавицах. Жемчужные ожерелья изображались с помощью рельефной белой краски. Деревья на картинах весьма стилизованные, условные. Излюбленные цвета в миниатюрах Басохли — красный, горчичный и голубой. На первый взгляд живопись Басохли производит впечатление несколько грубоватой, примитивной, однако это не так.

Миниатюры школы Бунди (XVII—XVIII вв.), раджастанского княжества севернее Удайпура, отличаются тонкой «рифмовкой» образов и их различных проекций. В ранних миниатюрах Бунди еще заметно влияние придворных художников Великих Моголов, но постепенно здесь формируется собственная художественная манера, и в середине XVIII века школа Бунди переживает свой расцвет.

196

Для стиля Бунди характерна тщательная прорисовка линий, огромное внимание к орнаментике зданий и ковров, широкое использование в картинах архитектурной символики. Излюбленные деревья — финиковая пальма и пизанг (банан), которые типичны для этой местности. Женщины, как и на миниатюрах Басохли, изображаются со скошенными лбами и подбородками, большими, иногда горбатыми носами, изогну-

тыми бровями, узкими глазами, тонкими губами и полными щеками. Все они имеют высокие стройные фигуры и маленькую грудь. Художники Бунди любили яркие цвета, удачно и символично используя для земного чистые красные, желтые и зеленые тона и насыщая небо голубизной.

Прекрасные миниатюры создавались и в маленьком раджастанском княжестве Кишангархе. Расцвет этой школы живописи приходится на годы правления Савант Сингха, вступившего на престол в 1748 г. и бывшего не только покровителем искусств, но и замечательным поэтом. Под именем Нагаридас он написал целый лирический цикл о жизни Кришны.

Художник Нихал Чанд, отлично владевший всеми техническими приемами миниатюрной живописи, друг и единомышленник Савант Сингха, сумел выразить дух лирики своего повелителя в линии и цвете.

В соответствии с идеалом красоты, изложенным в стихах Савант Сингха (Нагаридаса), на кишангархских миниатюрах божественные возлюбленные Радха и Кришна изображены с удлинёнными лицами, остроносыми, с несколько скошенными лбами. Глаза неизменно продолговатые и выгнутые вверх, а брови — рельефные дуги. Губы тонкие и чувственные, а подбородок — утонченный и острый. У Радхи — длинные волосы, возле лица локоны, на ней тонкая шаль, вышитая золотом. Кришна — в бледно-голубых одеждах с оранжевым тюрбаном на голове. Благородство персонажей подчеркивается тщательно выписанными на картинах жемчугом и изумрудами.

Типичная картина Нихал Чанда — изображение Радхи и Кришны, сидящих в беседке на мраморной террасе в окружении девушек. Вообще Нихал Чанд любил рисовать Радху и Кришну вместе с пастушками среди пышных зеленых садов, или на красных лодках посреди голубого озера, или расположившихся на белых мраморных террасах. На данной картине обращает на себя внимание форма беседки, напоминающая опрокинутый полумесяц. Так художник подчеркнул умиротворенность в подлунном мире, когда в нем царят мир и любовь. Лунный небосвод беседки подпирается четырьмя колоннами, четырьмя вечными устоями мира. Художник тщательно выписал эти колонны и их декор, явно вкладывая сюда традиционную символику и трона, и лотоса, и «мирового дерева».

Особенностью миниатюр Кишангарха является тщательное 197  
выписывание ландшафта, щедрое использование зеленого цвета, изображение заката с помощью киновари и золота.

Всемирно-знаменитой является живопись школы Кангры — раджпутского княжества, расположенного среди холмов Пенджаба в прекрасной долине Кангра. Толчком к развитию этой школы послужило прибытие в Кангру художников из Дели,



бежавших в 1738 г. от погрома Надир-шаха\*. Школа достигла своего расцвета в правление Сансар Чанда (1775—1823), привлекшего к своему двору поэтов, сказителей, искусных ремесленников, певцов и танцовщиц.

Живопись Кангры знаменует собой вершину индуистского искусства, в ней отразились глубокие идеи движения бхакти — любви к всему живущему, радости жизни, красоты человеческих отношений. Большинство миниатюр Кангры создано на сюжеты о прекрасном возлюбленном — Кришне. Его многочисленные изображения в окружении пастушек — гопи и с самой женственной из них Радхой выполнены с высочайшим художественным мастерством и находят отклик в душе каждого. Произведения школы Кангры принадлежат к шедеврам мирового искусства.

\* \*  
\*

На протяжении столетий Индия хранила высшие духовные заветы предков и одаряла ими окружающие страны. Поэтому понимание искусства Индии — это своего рода ключ к пониманию искусства всего Востока. То, что в Индии возникало в классической форме — будь это колонны и ступы Ашоки, гандхарская живопись, матхурская скульптура, росписи Аджанты, храмовые комплексы, градостроительные решения, миниатюра — вскоре распространялось по многим районам Евразии и развивалось там на местной почве. Если понять несколько вершинных произведений индийского искусства, можно проникнуть в смысл десятков, сотен художественных шедевров во многих других странах Востока.

Традиции классического индийского искусства живы и в современной Индии. Органичным сплавом традиции и новаторства является, например, зародившаяся на рубеже веков живопись Бенгальского Возрождения, во многом определившая дальнейшее развитие художественной культуры Индии.

---

\* В 1738 г. войско Надир-шаха из Персии вторглось в Индию и подвергло Дели, где находился в то время двор Великих Моголов, жестокому разгрому и грабежу.

## «БИТВА ЗА МОЛОКО БЕССМЕРТИЯ»

Одно из скульптурных панно, украшающих жемчужину кхмерского искусства храм Ангкор Ват, известное под поэтическим названием «Битва за молоко бессмертия», изображает исполненную динамизма сцену: Вишну, добрый бог индийского пантеона, величественно восседает на черепахе; по одну сторону его — добрые духи дэвы, по другую — злые духи асуры. Уцепившись за огромную змею Васуки, занимающую на панно без малого пятьдесят метров, они тянут ее в разные стороны. Легенда гласит, что многие века ни дэвы, ни асуры не могли взять верх, и змея Васуки перемещалась то в сторону добрых духов дэвов, то в сторону злых духов асуров. Это бесконечное состязание создавало мощные импульсы, потрясавшие морские глубины. Энергия постоянного движения, вызванного борьбой добрых и злых духов, породила, в конце концов, живые существа. Сначала, согласно легенде, появились животные, затем танцовщицы-апсары, обслуживающие небесные чертоги и улаживающие глаза богов, и, наконец, богиня красоты Лакшми.

Эта легенда по-своему хорошо отражает важные черты в развитии социальной и культурной жизни региона, выявившиеся уже ко времени строительства Ангкорского храмового комплекса (IX—XII вв.). Голос злых духов войн и разрушений не единожды громко звучал на просторах Юго-Восточной Азии. Падали государства, и гибли народы. Разрушалась культура. Но, как мифическая птица феникс, она возрождалась все вновь и вновь в еще более ярких и зрелых формах, обретших классическую завершенность в конце прошлого и в начале нынешнего тысячелетия. Это классическое наследие и сегодня питает культуру народов Юго-Восточной Азии. Оно является вкладом в сокровищницу мировой культуры, памятью о тех, чьи дни отшумели, кого уже нет.

Юго-Восточная Азия, в современном понимании, — это обширный район, лежащий к югу от Китая и к востоку от Индии. В древности народы, родственные народам современной Юго-Восточной Азии, занимали также лежащую к югу от Янцзы часть территории современного Китая. Этот район тогда не входил в состав Китая и составлял с собственно Юго-Восточной Азией общую культурно-историческую область.

Границы Юго-Восточной Азии как особой культурно-этнографической области претерпели с III тысячелетия до н. э. сильные изменения. Народы, населяющие этот регион, задолго до нашей эры начали переселяться по морю на Филиппины и острова Малайского архипелага, вытесняя и ассимилируя мест-

ное негроавстралоидное население. Под сильным давлением китайских государств, а позднее единого китайского государства коренное население районов, расположенных южнее Янцзы, тоже постепенно вытеснялось или ассимилировалось.

В I тысячелетии до н. э. на островах Малайского архипелага (современные Индонезия и Малайзия) и Филиппинах, а также на крайнем юге континента уже проживали народы, являющиеся прямыми предками современного коренного населения Малайзии, Индонезии, Филиппин, Кампучии. В северной части Вьетнама жили прямые предки современного вьетнамского населения, еще севернее, на территории Китая, жили народы, говорящие на тайских и тибето-бирманских языках.

В целом область расселения народов, составляющих юго-восточно-азиатскую культурно-этнографическую общность, за четыре тысячелетия оказалась сдвинутой к югу и востоку на 1—2 тысячи км. Миграционные процессы, особенно на позднем этапе, происходили уже в массе близкородственного населения, поэтому вплоть до нового времени миграции в районах Юго-Восточной Азии не нарушали ее целостности как особой культурно-этнографической области и не приводили к резким разрывам в культурной традиции. В связи с этим процесс развития искусства в различных районах региона характеризуется явно выраженной преемственностью.

Общность происхождения, длительные культурные контакты, а среди крупных лингвистических групп языковая близость способствовали развитию общих элементов духовной культуры, известной унификации форм традиционного мировоззрения и искусства. У народов Юго-Восточной Азии прослеживаются, например, такие совпадающие элементы традиционных религиозных верований, как культ дракона, почитание риса, почитание бога земли, бронзовые гонги и барабаны. Для тайцев, мон-кхмерских народов, вьетов общим является способ украшения коньков крыши, обычай чернения зубов и татуировки тела. Обращает внимание также повсеместное распространение в Юго-Восточной Азии мифа о происхождении соответствующих народов от брата и сестры, спасшихся во время потопа. Несомненна общность многочисленных элементов материальной культуры региона.

200 Совпадение простейших элементов материальной и духовной культуры, особенно ценностных ориентаций, предопределило в существенных чертах и общность реакции народов региона на проникавшие в него извне культурные традиции, способствовало их усвоению в более или менее единообразных формах, характеризующихся специфическим содержанием.

Сильное влияние на развитие духовной культуры региона оказала, как говорят сегодня специалисты, «языковая ситуация». Дело в том, что Юго-Восточная Азия представляет со-

бой район концентрированного разнообразия народов и языков. Даже сегодня крупные национальности региона далеко не однородны этнически и лингвистически. Например, в конце 50-х годов в Таиланде существовало пять основных групп тайцев, а всего — не менее восьми, не говоря уже о других национальностях. Таково положение сегодня. В прошлом же разнообразие языков и этнических групп в регионе было еще большим. Чем дальше в прошлое, тем больше это разнообразие.

Первые государства возникли в регионе еще до нашей эры. И эти государства и государственные образования, складывавшиеся в первые века нашей эры, включали в свой состав, как только они приобретали известный размер, большое количество этнических групп, говорящих на разных языках. Процессы развития материальной культуры и государственного строительства далеко опережали процессы лингвистической унификации. В этом отношении Юго-Восточная Азия, конечно, не является исключением. Наоборот, исключением является такая ситуация, когда государство возникает на однородной этнической базе. Особенностью Юго-Восточной Азии является лишь чрезвычайное обилие этнических групп.

Такие условия благоприятствовали использованию в качестве языка культуры и языка культа языка, сложившегося вне местных государственных образований и обладающего определенным престижем. Этому требованию в период возникновения первых крупных государств в регионе наилучшим образом удовлетворял священный язык индуистских культов — санскрит. Сцепленность с соответствующими культами придавала санскриту, на котором, как предполагалось, разговаривали боги, необходимый авторитет. Языком, конкурентом санскрита, в конце концов сильно потеснившим его, был другой индийский язык — пали, священный язык буддийского течения хинаяны.

Что касается китайского языка, то к тому моменту, когда новосложившаяся элита возникавших в Юго-Восточной Азии государств самоопределялась в культурном отношении, он не был столь развит, как санскрит или пали, и не являлся священным языком какого-либо авторитетного и распространенного культа. Кроме того, китайская письменность, как известно, иероглифическая, и это не способствовало ее распространению уже из-за трудоемкости усвоения.

Выбор языка был связан с выбором культурной и религиозной ориентации. На практике эти два процесса переплетались и взаимодействовали.

Несмотря на сильные влияния близкого Китая, правители стран Юго-Восточной Азии один за другим выбирали в первые века нашей эры индийский, а не китайский культурно-религиозный образец. Так возникла, казалось бы, парадоксаль-

ная ситуация: Китай был близок, но его культурное влияние на государства Юго-Восточной Азии было гораздо меньше, чем влияние далекой Индии.

Если бы общества Юго-Восточной Азии стали ориентироваться в культурном плане на китайский, а не на индийский образец, это привело бы к быстрому отмиранию особенностей местной культуры, делавшей еще первые шаги, и способствовало бы эффективному включению местных государств в Китайскую империю: китайцы в этом направлении предпринимали систематические попытки. Выбор индийской культурной ориентации был наилучшим в плане возможностей развития зрелой самобытной культуры.

Несовпадение языка культуры и языка народа очевидным образом ограничивало возможности развития литературы в государствах Юго-Восточной Азии и соответственно увеличивало значение таких видов искусства, как архитектура, скульптура, живопись.

Следует отметить, что использование иностранных языков в качестве языков культуры и образованных людей не является специфическим для средневековой Юго-Восточной Азии. Достаточно напомнить, что в Европе вплоть до того времени, как национальные языки приобрели литературную форму, аналогичные функции выполняли древние «мертвые» языки — латынь и в меньшей степени греческий.

В Европе «отставание» живых языков благоприятствовало тому, что на первый план выходили такие виды искусства, как архитектура, скульптура, живопись. Аналогичное явление характерно и для Юго-Восточной Азии.

Во всех государствах Юго-Восточной Азии, возникших в I — начале II тысячелетия н. э., периоды их расцвета в материальном отношении являлись и периодами расцвета искусства. Здесь следует сказать, что хотя эти государства уже в первые века нашей эры располагали значительными материальными ресурсами в виде драгоценных металлов и камней, но они еще не могли предпринимать крупномасштабные работы по сооружению архитектурных ансамблей, так как тогда в них еще не было крупных районов интенсивного поливного земледелия, которое позволило бы кормить сотни тысяч строителей. Оно появилось в этих государствах значительно позднее, в VII—X веках. Тогда и началось сооружение ансамблей. Сначала, например, был создан район интенсивного поливного земледелия в Ангкоре, способный прокормить свыше 1 миллиона человек, затем там на весьма ограниченной по размерам площади были сооружены крупные архитектурные ансамбли.

Упадок хозяйственной жизни государств Юго-Восточной Азии, независимой от того, какими причинами он вызывался, неизменно отрицательно сказывался на развитии искусства.

Для средневековых государств являлось характерным су-

ществование в обстановке внутри- и внешнеполитической нестабильности. Это накладывало сильные ограничения на возможности развития искусства. Оно, как правило, шло толчками. Исключением, по-видимому, является лишь Камбоджа\* IX—XIII столетий н. э. Конечно, это государство также вело непрерывные войны и раздиралось смутами, но известный уровень не был превышен, и в районе Ангкора в течение нескольких столетий существовали условия, позволявшие сооружать один за другим замечательные архитектурные ансамбли, хотя строительство каждого из них требовало десятков лет и огромных материальных средств. Мастера, соорудившие храм Ангкор Ват, по-видимому, уже имели ясное представление о том, какое развитие жизни государства способствует их деятельности, а какое нет. В символической форме это и нашло отражение в упоминавшемся выше рельефе с изображением борьбы дэвов и асуров за змею Васуки. Такой шедевр, как комплекс храмов в районе Ангкора, конечно, является плодом вдохновения целых поколений гениальных мастеров. Но вместе с тем следует подчеркнуть, что создание его было возможно лишь при определенном благоприятном для развития художественного творчества стечении обстоятельств. То же самое можно сказать и о большинстве других жемчужин древней архитектуры Юго-Восточной Азии.

Искусство развивается всегда в определенных идеологических и философских рамках. В условиях средневековья, будь то в Европе или в Азии, такие рамки в существенной степени задавались господствующими религиозными формами. Между этими формами существуют различия, имеющие значение для судеб художественного творчества. Так, запрет на создание человеческих изображений в иудаизме и мусульманстве был своего рода тормозом в художественном развитии обществ, исповедовавших эти религии. Развитию античного искусства в огромной степени способствовало то, что языческие религии Греции и Рима «создавали спрос» на скульптурные изображения и не налагали запретов на другие формы художественного творчества. Господствующие религиозные течения оказали существенное влияние и на развитие искусства в древней и средневековой Юго-Восточной Азии.

Большую роль здесь сыграли и следующие обстоятельства. Прежде всего, в Юго-Восточной Азии прочные позиции сохраняли старые культы, восходящие к тому периоду, когда местное население еще не испытало на себе влияние мировых религий. Это — культ предков и анимизм\*\* в различных формах. Особенное значение имел культ предков. Именно прочностью

203

---

\* Старое название Народной Республики Кампучии.

\*\* А н и м и з м — донаучное представление о существовании духа, души у каждой вещи.

позиций этого культа объясняется широкое распространение обычаев поклонения умершим правителям. Объектами такого поклонения являлись скульптурные изображения, которые представляли умершего либо в том виде, каким он был, либо как воплощение того или иного божества индуистского пантеона или бодисатвы — одного из объектов буддистского культа. Предполагалось, что храмы, посвященные умершим, и их изображения в известной степени как бы продляют их жизнь, создают для них возможности влиять на происходящие события. Когда какой-нибудь правитель совершал ритуальный контакт со своим предком, он не столько отдавал дань его памяти, сколько запасался новой порцией волшебной силы. «Донором» этой силы был умерший предок, а воспреемником ее — поклоняющийся ему потомок. Естественно, что при такого рода взглядах возникла потребность в создании храмов, посвященных предкам, а также скульптурных изображений предков как в их обычном виде, так и в форме определенных воплощений, например, в виде бога Шивы, или бога Вишну, или бодисатвы Авалокитешвары: в обществах Юго-Восточной Азии широкое распространение получили характерные для индуизма идеи аватары — воплощения бога в иного бога, человека или животное. Каждое очередное воплощение, каждая новая аватара свободно сосуществует с «исходным» божеством и другими его воплощениями. Таким образом, идея аватары создавала возможность совмещения культа предков и культа индуистских богов. В Юго-Восточной Азии был распространен и буддизм, также, как известно, возникший в Индии. А поскольку каждая религиозная практика создавала спрос на архитектурные сооружения, скульптуры, изображения, т. е. увеличивала спрос на предметы искусства, это способствовало его развитию.

Итак, еще в I тысячелетии н. э. в связи с особенностями религиозной практики того периода в Юго-Восточной Азии сложилась обстановка повышенного спроса на произведения таких видов искусства, как живопись, ваяние, зодчество. Этот спрос достиг своего максимума в средневековой Камбодже, где в относительно короткое время были затрачены на его удовлетворение огромные средства.

Сосуществование различных религиозных культов способствовало тематическому многообразию сюжетов и объектов, подлежащих отображению. Можно выделить следующие группы таких сюжетов и объектов: 1) божества и сверхъестественные существа индуистского пантеона, в том числе Вишну, Шива, человеко-орлы — гаруды, небесные танцовщицы — апсары; 2) Будда и бодисатвы; 3) конкретные личности в виде воплощения божеств индуистского пантеона, будд и бодисатв; 4) различные традиции для местных культов души и сверхъестественные существа; 5) события индуистской священной истории и мифологии, в том числе нашедшие отражение в

эпических поэмах «Рамаяна» и «Махабхарата»; 6) события священной буддийской истории; 7) события текущей политической истории, связанные с деятельностью обожествляемых правителей и вельмож.

Таким образом, художники Юго-Восточной Азии располагали большим количеством сюжетов и тем для изобразительной деятельности. В этом отношении они были в более выигрышном положении, чем художники средневековой Европы.

При создании архитектурных ансамблей, скульптурных изображений, картин мастера и художники древней и средневековой Юго-Восточной Азии, конечно, были связаны многочисленными правилами и канонами. Часть этих правил и канонов формировалась вне связи с религиозным содержанием сооружаемого или отображаемого объекта, а часть определялась именно им.

Возьмем для примера изображения Будды. Они считались своего рода копиями с мифического оригинала, которому приписывался определенный набор признаков, отличающих их носителя от простых смертных. Такими признаками являлись ушниша (выпуклость на темени), считающаяся знаком высшей мудрости, короткие волосы, завивающиеся локонами по ходу солнца слева направо, символизируя бесконечность жизни. Форма тела, ушей, рук, пальцев на руках и ногах — все это должно было воспроизводиться в соответствии с конкретными правилами. Четко определено было также, какие позы Будда может принимать, а какие нет и в каком положении могут находиться его руки. Короче говоря, художник, создававший скульптурное или живописное изображение Будды, снабжался целой системой правил, в соответствии с которыми он должен был его конструировать. Отступления от стандартов изображения Будды имелись, но они свидетельствовали скорее о еще неустановившейся иконографии. Таковы, например, изображения Будды в храмах народа пью (Бирма, V—IX вв.). Обычно у него нет ушниши, допускаются отклонения и в изображении поз и положений рук и пальцев.

Представления, свойственные индуистскому и буддийскому культурам, оказывали сильное влияние и на архитектуру сооружаемых ансамблей, порой прямо диктовали архитектурные решения. Так, в Камбодже периода расцвета культуры столица с ее стенами и рвами воспроизводила собой миниатюрную модель индуистской Вселенной, окруженной горами и океаном. Занимающий центральное место в столице храм-гора являлся своего рода копией горы Меру, которая согласно индуистской мифологии находилась в центре Земли и являлась опорой неба, обиталищем богов и небесных духов, состояла она из золота и драгоценных камней. Соответственно храм, символизирующий гору Меру, должен был быть украшен золотом и драгоценными камнями.



Форма святилища буддийского культа — ступы также в существенной степени определялась связываемыми с ней ассоциациями. Три обязательных элемента ступы — основание, тело ступы и зонт — соответственно отражают: 1) расстеленную на земле монашескую одежду; 2) поставленную на нее чашу для сбора подаяний и 3) прикрывающий их от солнца и дождя зонт. Согласно легенде будда Гаутама в ответ на вопрос учеников, просивших указать, как увековечить его память, расположил таким образом три этих предмета. Ступа своим видом напоминает верующим об этом событии.

Существенное влияние на архитектуру крупных культовых строений в Юго-Восточной Азии оказывало то обстоятельство, что основная функция этих строений, по мысли их создателей, состоит в том, чтобы быть обиталищами богов и сверхъестественных существ. Отсюда — ограниченность внутреннего пространства, в котором предусматривалось место прежде всего для божества и служителей культа. Верующие во внутренние помещения ступы допускались лишь в ограниченном количестве. Поэтому внутреннее пространство, например, буддийских ступ, как правило, представляло собой коридор или коридоры и небольшую камеру, где хранились мощи или им подобные предметы, а также наиболее ценное из имущества, которым обладало святилище.

Соответственно тому, что ступа рассматривалась прежде всего как жилище божества, она была объектом поклонения верующих, находящихся вне ее. Поэтому обычно она украшалась снаружи скульптурами, рельефами, росписями, как несущими определенную смысловую нагрузку, так и декоративными. Крупные храмы, посвященные индуистским божествам, украшались изображениями сцен из священных произведений индуистской мифологии — «Рамаяны» и «Махабхараты», а буддийские, махаянистские, храмы — рельефами и картинами, отображающими либо основные события из жизни Будды, либо сюжеты 550 притч (джатак), в которых описывается жизненный путь Будды или, точнее говоря, жизненные пути 28 будд, последовательно перевоплощавшихся друг в друга.

Искусство Юго-Восточной Азии, имея общие корни и питаясь во многом общими традициями, представляет собой уже для классического периода своего развития (XI—XV вв.) единство в многообразии. Конкретные пути развития искусства в Юго-Восточной Азии были во многом связаны с политической историей стран, а также с их интенсивным культурным взаимодействием между собой и внешним для Юго-Восточной Азии миром. Поэтому для раскрытия специфического содержания искусства региона важным является проследить развитие культуры в отдельных странах.

## Искусство средневековой Камбоджи\*.

### Его расцвет и упадок

В области искусства Камбоджа была преемницей Фунани — государственного образования, расположенного в среднем течении реки Меконг в I—VI веках. Фунань не была разрушена новыми правителями, а влилась в молодое государство. Правящий класс Фунани был воспитан на индийской культуре, поэтому не удивительно, что в архитектуре и особенно скульптуре молодой Камбоджи явственно ощущалось индийское влияние.

Новым и специфическим для Камбоджи явлением было то, что буквально с первых лет ее возникновения начались грандиозные строительные работы, связанные с переносом столицы царем Ишанаварманом I, завоевавшим Фунань, на юг, в район Самбор Прей Кук. Новая столица, названная Ишанапурой, отличалась грандиозными размерами. Вплоть до ангорского периода в Камбодже неизвестны городские и храмовые ансамбли, относительно которых можно было бы с уверенностью сказать, что они превосходят Ишанапuru по размерам.

Государственной религией Камбоджи стал шиваизм, т. е. культ Шивы. Среди монархов, возглавлявших последовательно государство, были и вишнуисты, провозглашавшие культ Вишну, были и буддисты, последователи учения махаяны. Шиваизм, вишнуизм и буддизм в форме махаяны сосуществовали друг с другом, но все же вплоть до конца ангорского периода в развитии государства, т. е. вплоть до разрушения Ангора тайскими войсками, шиваизм в целом преобладал. Следствием этого было обилие шиваистских храмов, т. е. храмов, посвященных Шиве и украшенных шиваистской символикой.

Первоначально шиваистские храмы символизировали царскую власть как активное, динамическое начало, представляющее собой одну из аватар (воплощений) Шивы. Современники усматривали прямую связь между величием и великолепием этих храмов и величием и могуществом власти. При этом храмы, с одной стороны, являлись материальным воплощением этого могущества и величия, они его символизировали. А с другой стороны, как считалось, они же являлись органами, «производящими» величие и могущество. Естественно, что сооружение новых храмов рассматривалось камбоджийскими царями как дело первостепенной важности.

Сначала объектом культа в храмах была абстрактная царская власть. Однако с XI века в этом отношении произошло

---

\* В настоящее время на основной части территории средневековой Камбоджи расположена Народная Республика Кампучия. Но поскольку речь в книге идет о средневековом образовании, мы сохранили и старое название Камбоджа. — *Прим. авт.*

изменение. Объектом культа теперь являлась уже не царская власть вообще, а конкретный царь. Соответственно на храмах стали писать не «царская власть — бог», а «царь — бог». Предполагалось, что у царя есть невидимое «я», которое является одним из воплощений Шивы. После смерти царя посвященный ему храм превращался в мавзолей. Новый царь приступал к сооружению нового храма, стремясь перещегоолять предшественника.

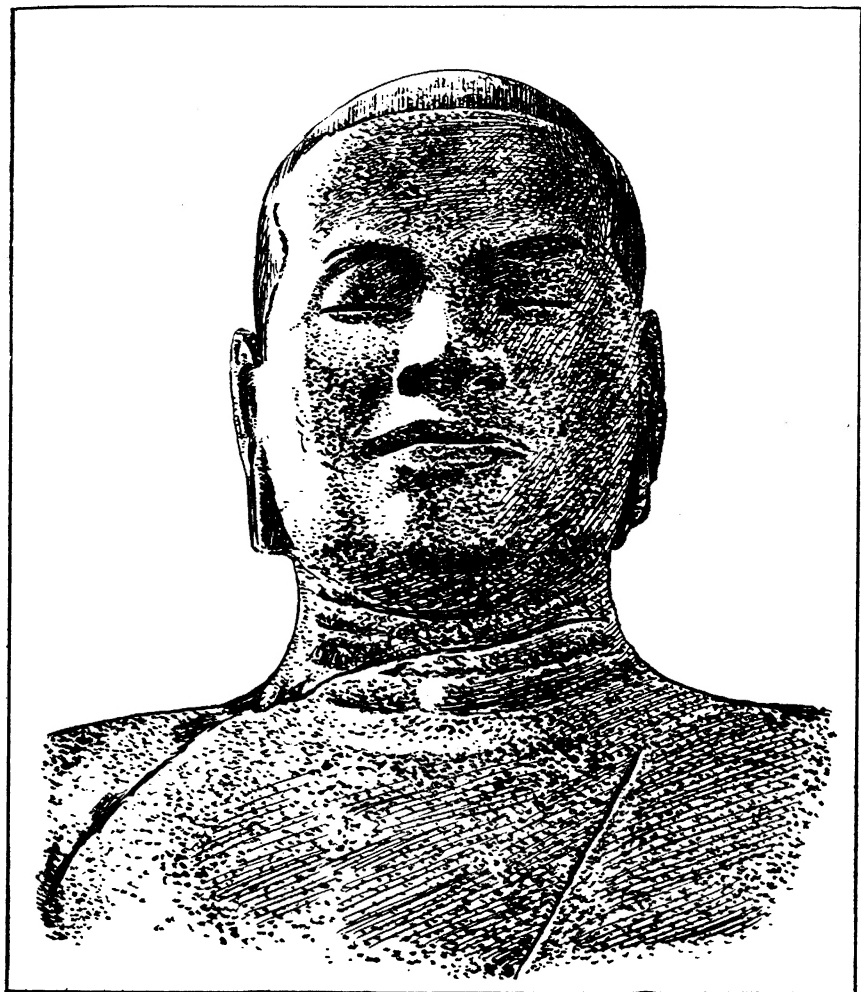
На начало XII века приходится еще одно нововведение: статуи царей стали воздвигаться еще при их жизни. При этом изображениям царей придавалось портретное сходство. Такого рода статуя рассматривалась как вместилище царской дхармы, т. е. царской духовной субстанции, и именовалась «телом славы». Предполагалось, что потомки, поддерживая культ соответствующих статуй, будут тем самым давать жизнь дхарме царя и позволять ему и после смерти оказывать влияние на дела живущих.

Поскольку, как считалось, храмы и содержащиеся в них предметы культа в виде изображений других божеств, скульптурных портретов обеспечивают процветание при жизни и жизнь после смерти, не удивительно, что камбоджийские цари стали сооружать храмы в честь родителей и предков, отождествляемых обычно с конкретными индийскими божествами, воплощениями которых они якобы являлись. Башни предков, содержащие статуи отца и матери, родителей матери, других родственников, имеются уже в храме Прах-Ко, сооруженном в конце IX века Индраварманом I. С этим процессом связана тенденция перерастания отдельных храмов в храмовые ансамбли, проявившаяся еще в первой половине X века. Таким ансамблем, например, является храм Мебон, посвященный памяти родителей Раджендравармана II.

С течением времени, подражая царям, знать также начала сооружать храмы, призванные магическим влиянием обеспечивать успех при жизни и бессмертие после физической смерти. Себя и своих близких вельможи представляли в виде аватар различных богов. С X по XII век сооружение частных храмов все ширилось. Этот процесс достиг апогея в конце XII века.

Преобладание шиваистского культа не означало, что сооружались только храмы, посвященные Шиве. Строились также храмы вишнуистские и буддийские. Так, Сурьяварман II, по заказу которого сооружен Ангкор Ват, был вишнуистом. Вишнуизм царя означал, что объектом поклонения является царь-бог (девараджа) Вишнураджа — воплощение Вишну. Этому культу и посвящен храм Ангкор Ват. Последний из грандиозных храмов Байон, сооруженный при ревностном последователе буддизма Джаявармане VII, аналогично посвящен Буддарадже — Джаяварману VII в виде Будды.

В средние века религия ограничивала формы творчества



*Скульптурный портрет Джаявармана VII. Ангкор Тхом.*

художников. Однако многообразие культов способствовало смягчению таких ограничений, благоприятствовало выявлению многообразия творческих возможностей художников, работавших в ангорской Камбодже.

209

Помимо храмов, посвященных персонифицированным богам, т. е. якобы воплотившихся в конкретных правителей, в ангорской Камбодже сооружались также храмы персонифицированных богов. Кроме того, известны многочисленные скульптурные изображения, которые хотя и имеют мифологическую основу, как, например, изображения многоголовых

змей — наг, но фактически представляют собой элемент декоративного оформления. Создавались также в большом количестве обычные скульптурные изображения людей и скульптурные рельефы, отображающие события священной индуистской и буддийской истории, батальные и жанровые сцены.

Сооружение храмов и статуй в средневековой Камбодже непосредственно не связано с пробуждением и развитием эстетического чувства в обществе, хотя несомненно, что в связи с огромным храмовым строительством общество развивалось и в эстетическом отношении. Храмовое строительство рассматривалось как практически важная форма деятельности. Именно поэтому сложилась такая ситуация, когда развитие трех видов искусства — архитектуры, живописи и скульптуры — финансировалось в течение нескольких столетий в средневековой Камбодже с невиданным размахом. Сооружая храмы, камбоджийские цари и вельможи полагали, что они «работают» не на какие-то абстрактные божества, а на самих себя. Вот почему по размаху культового строительства средневековая Камбоджа, пожалуй, не имеет себе равных в мире. Такие храмовые комплексы, как Ангкор Ват, Бантеай Тьхмар, являются крупнейшими в мире религиозными сооружениями. Так, западный фасад Ангкор Вата в три раза длиннее собора Парижской богородицы, построенного в то же время.

Длительное время сооружение храмового комплекса ангкор казалось непостижимым. В прошлом веке Иумреать Тхун, министр иностранных дел Камбоджи, посетив Ангкор Ват, пришел к заключению, что, судя по объему каменной кладки, строительство этого храма потребовало 300 лет. По более современным подсчетам Ж. Гролье, строительство Ангкор Вата заняло несколько десятков лет. При строительстве храма Бантеай Тьхмар только укладка 30 849 куб. м песчаниковых блоков и 61 973 куб. м блоков из латерита (горная порода) должна была поглотить 34 тысячи человеко-лет при 10-часовом рабочем дне. Скульптурная обработка этого храма снаружи и внутри требовала, согласно расчетам, только по главному зданию труда тысячи архитекторов и 500 их помощников в течение девяти с половиной лет.

Крупные храмы сооружались в основном в течение одного царствования. Поэтому на строительных работах, связанных с сооружением таких храмов, с учетом трудозатрат на транспортировку было занято сразу несколько десятков тысяч человек. Но, кроме того, одновременно с крупными храмами строились еще храмы маленькие и средние, производились огромные работы, связанные с художественным оформлением храмов. По самым приблизительным подсчетам в ангорской Камбодже, т. е. в IX—XII веках, на строительстве культовых сооружений, являвшихся и произведениями искусства, было занято регулярно в среднем вряд ли менее 100 тыс. человек. Резчик по

камню, скульптор, живописец стали в обществе массовыми профессиями. Художественной отделкой сооружавшихся зданий, в том числе светских, в общей сложности было занято не менее нескольких десятков тысяч человек.

В результате усилий камбоджийских мастеров и художников за несколько столетий было создано огромное количество произведений искусства. Так, по данным надписи на храме Прах-Кхан в конце XII века в стране насчитывалось 20 тысяч каменных, бронзовых, серебряных и золотых изображений богов, в услужении у которых находились 306 372 человека (!). Только в храме Та Прохм, сооруженном Джаяварманом VII и посвященном его матери, изображенной в образе богини мудрости Праджняпарамиты, имелось еще, сверх того, 260 скульптур, включая скульптуру гуру (наставника) царя. С учетом заброшенных и разрушившихся количество изображений богов, созданных за период существования ангорской Камбоджи, видимо, превышает 100 тысяч. Приблизительно столько же было сооружено за этот же период разного рода скульптурных рельефов. Производство предметов искусства стало, таким образом, массовым. Взлет искусства в средневековой Камбодже тесно связан с этим обстоятельством.

В результате торговли и военных захватов камбоджийское общество ангорского периода накопило огромное количество драгоценностей, в значительной части в виде ювелирных изделий. Большинство этих изделий — местного производства. В области ювелирного искусства средневековая Камбоджа продолжала традиции Фунани. Значительная часть сокровищ была сосредоточена в храмах. Так, в храме Та Прохм имелось: золотая ваза весом 5000 кг, такая же серебряная ваза, 35 алмазов, 40 620 жемчужин, 4540 разных драгоценных камней.

Громоздкое строительство и даже просто поддержание грандиозного культурно-храмового комплекса, созданного в конце XII века в Камбодже, требовало гигантских материальных средств. В литературе широко распространено мнение, что это в решающей степени способствовало истощению страны и упадку ее обороноспособности, обнаружившемуся в XIII веке, когда Камбоджа потерпела ряд военных поражений и потеряла часть территории. Прекращается и крупное храмовое строительство в прежнем стиле. Но тут следует сказать, что шиваистский культ постепенно вытесняется более демократичным буддизмом хинаяны, который сначала распространился в массах, а затем, во второй четверти XIV века, стал официальной религией. Завершился цикл развития камбоджийского государства и вместе с ним классический период в развитии искусства Камбоджи.

211

В ангорский период особых успехов в своем развитии как вид искусства достигла архитектура. Помимо отдельных храмов и храмовых комплексов, строились дворцы и целые го-

рода. Дворцовые сооружения были обычно деревянными. Здания и галереи увенчивались угловатой кровлей, для ее покрытия использовалась черепица в форме усеченного полуконуса. Крыша могла быть многоярусной, как у современной пагоды. Углы крыши часто украшались скульптурными изображениями многоголового змея — наги. Этот тип деревянных строений дожил до наших дней в Бирме, Таиланде, Кампучии.

Дворцовые сооружения достигали огромных размеров. Так, по сообщениям китайского дипломата Чжоу Дагуаня, длина стен дворца камбоджийских царей составляла около 2 км. Крыша главного здания крылась оловянными плитками. Колонны покрывались резьбой и росписью. В дворцовый комплекс входило большое количество крытых переходов и веранд, пересекавшихся друг с другом. Царь восседал в золотой раме, по обеим сторонам которой располагалось большое количество зеркал.

К числу наиболее крупных городов, сооруженных по определенному плану, относится упоминавшаяся выше Ишанапура, столица Ишанавармана I.

При Яшовармане I начинается сооружение Яшодхарapura на месте современного Ангкора. Новая столица представляла собой почти правильный квадрат площадью 16 кв. км и была ограничена со всех сторон валом и двухсотметровым рвом. Центральная точка столицы — царская линга в храме Пхном Бакхенг, воздвигнутом на естественном холме высотой 65 м. От центрального холма шли в разные стороны четыре шоссе. На территории города имелось около 800 искусственных водоемов. К западу от новой столицы был сооружен водоем Восточный Барай, обеспечивающий ее водой посредством сложной системы рвов, бассейнов и водохранилищ. Площадь водного зеркала Восточного Барая — 16 кв. км. Работы по сооружению всех перечисленных объектов, а также множества других, нам неизвестных, проводились по единому плану.

В 928 г. трон был узурпирован Джаяварманом IV. Этот царь не желал оставаться в старой столице. В сотне километров к северо-востоку от Яшодхарapura в Кох Кере он начал сооружать новую столицу, которая по наметкам должна была занять площадь в 35 кв. км. Для снабжения города водой был вырыт водоем Рахаль площадью  $560 \times 1200$  м. Здесь был сооружен храм Прасат Тхом в виде семиэтажной пирамиды высотой 35 м. Однако столица в Кох Кере не была достроена.

В конце XII века Яшодхарapura, имевшая слабые оборонительные сооружения, была взята штурмом тями. После этого город был перестроен. В результате появился Ангкор Тхом. Он также имел форму четырехугольника и был смещен к северу от Яшодхарapura, частично занимал ее территорию. Периметр окружающего город 100-метрового рва — 13,2 км.

С внутренней стороны вала была сооружена мощная стена из латерита, подпертая изнутри насыпью шириной 25 м. Ров пересекался пятью мостами шириной 15 м. Каждый из мостов имел балюстраду, состоящую из 54 гигантов, держащих в зубах семиголового змея — нагу. В городе располагался административный и религиозный центр, а торгово-ремесленное население размещалось за пределами его стен. В центре города находился храм Байон, крупнейший после Ангкора храм ангорской группы. Многочисленные статуи, установленные здесь, изображали создателя Ангкор Тхома Джаявармана VII в виде бодисатвы Авалокитешвары.

Камбоджийские архитекторы, очевидно, всегда стремились придать столицам прямоугольную форму, обеспечить их достаточными защитными средствами, особыми источниками водоснабжения. В центре города размещался храм, а в центре храма — идол, воплощающий царское «я». В столицах предусматривались достаточные открытые пространства в виде огромных террас или площадей.

Старинные камбоджийские города давно уже обратились в развалины. Сгорели или сгнили деревянные царские дворцы, разрушились системы водоснабжения, распались мостовые. Наиболее стойкими элементами, наименее подверженными воздействию времени, оказались сооружавшиеся из кирпича, латеритных блоков и песчаника храмы. Их развалины первыми поведали миру о древнекамбоджийской цивилизации.

Известно несколько десятков крупных и сравнительно крупных храмов, из которых больше половины расположено в районе Ангкора и примыкающем к нему районе древней столицы Харахаралайи.

Храмы, сооружавшиеся в VII—VIII веках, в своей архитектуре еще сильно отражают индийские влияния. Самобытный камбоджийский стиль выработался в IX веке.

Строительство всех храмов древней Камбоджи подчинено идее постепенного приближения к центральному святилищу,



*Башня храма Байон. Ангкор Тхом.  
Вторая половина XII — начало XIII в.*



символизирующей путь постижения божества. Ранние храмы представляют собой более или менее компактные квадратные в основании пирамидальные сооружения, причем насчитывающая три-семь этажей пирамида увенчивалась святилищем, располагающимся на площади верхнего этажа. Пирамида как бы разрезалась лестницей, ведущей к верхней площадке.

Образцом такого рода архитектурного решения является небольшой храм Баксай Тьямкронг (947 г.), размещающийся у подножия гораздо более крупного храма Пном Бакхенг. Баксай Тьямкронг представляет собой трехэтажную ступенчатую пирамиду, разрезанную относительно широкой лестницей и увенчанную лотосообразной башней. Пирамида могла целиком сооружаться из кирпича и латеритных блоков, а позднее песчаника, а могла и надстраиваться над естественным холмом, как, например, пирамида храма Пном Бакхенг, центрального в Яшодхарапуре, построенная на холме высотой 65 м.

Довольно рано проявилась тенденция к размещению на верхней площадке пирамиды не одной, а нескольких, часто пяти, башен, а также к размещению небольших башен на предпоследнем уступе храмовой пирамиды.

Пять башен — четыре по углам плюс центральная — возвышаются, например, на верхней площадке таких известных храмов, как Пном Бакхенг, Такео, Ангкор Ват. На предпоследней площадке храма Пном Бакхенг, сооруженного около 900 г., — сто четыре небольшие башни, символизирующие небесные тела. Храм Байон, один из последних крупных храмов, построенных в классический период развития кхмерской архитектуры, также имеет помимо центральной башни большое количество более мелких башен, всего их 52. Эти башни символизировали количество недель в году.

Первоначально ступенчатые стены пирамидальных храмов никак не были украшены, если не считать наложенную на гигантские ступени пирамиды лестницу. Затем голые стены уступов стали маскироваться галереями, прикрывавшими, однако, только стены нижнего или, наоборот, верхнего уступа (как в храме Пхимеанакас). В храме Бапхоун, сооруженном во второй половине XI столетия и имеющем основание пирамиды 90×120 м, галереи размещены на всех ярусах. С течением времени для украшения стен пирамиды стали использоваться рельефы.

По мере увеличения основания пирамиды появилась тенденция и к увеличению размеров площадок на уровне уступов при оформлении каждого уступа крытыми галереями, имеющими вид своеобразных стен. В этом отношении классическим примером является храм Ангкор Ват. При его огромных размерах он может рассматриваться как пирамида и как своего рода замок, образованный вложенными друг в

друга квадратами стен, украшенных крытыми галереями. Ангкор Ват — вершина развития древнекамбоджийской архитектуры. С запада к храму ведет мощенная плитами дорога длиной 350 м и шириной 9,5 м. Дорога пересекает защитный ров двухсотметровой ширины, который заполняли водой. За ровом располагалась площадка, окруженная стеной из лагерита и песчаника, размером 850×1000 м. Квадратный храмовый двор окружен крытой колоннадой.

Первый уступ пирамиды окружен крытой галереей с башнями по углам. В этой галерее сохранились знаменитые рельефы в виде восьми панно высотой по 2 м каждое, общей площадью 1200 кв. м.

Вторая площадка на 13 м выше первой, она разделена пересекающимися крытыми галереями, богато украшенными скульптурами, на несколько двориков. По углам второй площадки расположены лотосообразные башни.

Из центра второй площадки вырастает главное святилище, также в виде лотосообразной башни. Ее верхняя точка выше уровня второй площадки на 52 м.

Общая площадь Ангкор Вата, считая и ров, — 2,5 кв. км. Все основные девять башен были позолочены, рельефы, горельефы, скульптуры — раскрашены. В главном святилище находилась золотая статуя сидящего на человеко-орле (гаруде) Вишну, вероятно, с лицом Сурьявармана II, при котором велось строительство храма.

В Ангкор Вате верующие приближались к божеству (точнее, к его святилищу), перемещаясь не только по вертикали, но и по горизонтали. Горизонтальный принцип «восхождения» к божеству в чистом виде воплощен в храме Бантеай Срей, построенном на средства вельможи Денъявараха в 25 км к северо-востоку от Ангкора. Храм — низкий: высота его центральной башни 9 м. Вполне возможно, что частные лица не имели права строить столь же высокие храмы, как монархи. Зато длина храма Бантеай Срей 200 м. Посетитель должен был пройти длинную анфиладу внутренних двориков и покоев, богато украшенных скульптурами и орнаментом, прежде чем он попадал в центральное святилище. Храм построен из песчаника, причем его главная часть — тройное святилище на едином фундаменте — сооружена из розового песчаника.

Примерами сильно вытянутых по горизонтали храмовых комплексов являются храмы Прах Вихеар и Прах Кхан.

215

Храм Прах Вихеар располагался на севере страны в горах Дангрек на 100-метровой круче. С северной стороны к святилищу ведет прерываемая портиками эспланада, обрамленная балюстрадой наг. Храм Прах Кхан (священный меч) был воздвигнут после победы Джаявармана VII над тьямами. Это — один из крупнейших в Камбодже храмов. Храм соединен до-

рогой с Ангкор Тхомом. Последние 250 м этой дороги верующий шел среди гигантских скульптурных фигур. Затем он проходил через ряд замкнутых дворики с маленькими храмами, приближаясь постепенно к центральному храму, имеющему в основании квадрат  $50 \times 50$  м с портиками на все стороны. В центре храма была башня, которая до сегодняшнего дня не сохранилась.

Воздвигавшиеся в средневековой Камбодже крупные храмы представляли собой, собственно, только части ансамблей, в которые могли входить также более или менее крупные террасы, площадки, водоемы, сопутствующие сооружения (различные службы). Примером тому является и Ангкор Ват, и еще больший по площади (9 кв. км) храмовый комплекс Бантеай Тьхмар, в настоящее время уже сильно разрушенный. Площадки или террасы перед храмом были необходимы для размещения верующих, так как внутри храмы, служившие «обителями» богов, были очень невелики и в них, кроме святилища, имелись только помещения для жреческой верхушки и библиотеки, где хранились священные рукописи. Характерно, например, соотношение между площадью храмового помещения и террасой храма Та Прохм. Размеры храмового помещения  $145 \times 125$  м, а храмового двора —  $600 \times 1000$  м. Бассейны, окружающие храмы, играли декоративную роль, а могли символизировать мировой океан, омывающий Землю. Некоторые храмы строили посреди бассейнов. Таковы храмы Западный Барай и Восточный Барай, расположенные на островах посреди грандиозных искусственных водоемов. В храме Неак Пеан святилище в виде лотосоподобной башни также находится на небольшом островке в главном водоеме, но, кроме того, имеются четыре осевых бассейна, связанных с главным стоками, над которыми были воздвигнуты часовни. Такое архитектурное решение храма продиктовано в равной мере как эстетическими соображениями, так и соображениями религиозной символики.

216 Камбоджийские храмы сооружались из обожженного кирпича, латеритных блоков и песчаников. Кирпичи тщательно притирали и связывали клеем с использованием растительных материалов, кладка имела прочность монолита. Кирпичные поверхности могли быть покрыты штукатуркой. Переход к использованию латеритных блоков, имевших обычно длину 60—80 см, высоту 30—50 см и такую же ширину, был связан со строительством более крупных сооружений. Латеритные блоки также широко использовались в городском, дорожном и ирригационном строительстве. В XI веке кирпич интенсивно вытесняется песчаником, более дорогим и хрупким материалом, пригодным, однако, для скульптурной обработки. Из песчаника сооружены, например, такие храмы, как Бантеай Срей, Бапхоун, Ангкор Ват. При Джаявармане VII, когда

строили особенно много, применяли вместе песчаник и латерит. Размеры песчаниковых блоков достигали 4 м в длину. Карьеры зачастую располагались весьма далеко от места строительства. Транспортировка блоков производилась по воде и по суше на слонах. Относительно невысокая прочность латерита и песчаниковых блоков была одной из причин сооружения храмов с небольшим внутренним пространством.

В качестве строительного материала широко использовалось и дерево. При сооружении храмов каменная кладка нередко укреплялась деревянными поперечинами, а также металлическими скрепами. Бронза применялась для внешней отделки храмов: плитками бронзы покрывались наличники и цоколи. Бронзовыми шарами венчались башни Ангкора.

Для внешней отделки храмов использовались также позолота и краски. Тело изображаемых людей красили белой краской, одежду, волосы, глаза — коричневой и черной. Кирпичные поверхности штукатурили, а затем расписывали.

Развитие скульптуры как вида искусства шло в средневековой Камбодже в тесной связи с храмовым строительством и потребностями культурно-религиозного комплекса. Стандартные элементы изображения: мифические многоголовые змеи — наги, небесные танцовщицы — апсары (а на самом деле просто современные художникам храмовые и светские танцовщицы), небесные девы — теводы (дэваты), добрые и злые духи, свои и чужие воины, слоны и другие крупные животные, божества, различные лица в виде божеств (причем мастера стремились добиться портретного сходства), растительный орнамент. С течением времени все большее место на стенах храмов занимают рельефы, изображающие жанровые сценки из жизни тех лет.

В некоторых храмах было огромное количество скульптур, как, например, в храме Та Прохм, где статуя матери царя Джаявармана VII была изображена в окружении 260 статуй других божеств, по крайней мере отчасти персонифицированных, т. е. изображающих конкретных людей.

В конце X века искусство камбоджийских скульпторов уже было вполне развитым, о чем свидетельствуют рельефы и скульптуры храма Бантеай Срей. Совершенны находящиеся в этом храме крупные скульптурные изображения небесных дев — теводов, юношей атлетов, обезьян и человеко-орлов — гарудов.

К XI веку относится прекрасная скульптура бога Вишну (голова и плечевой пояс). Полные размеры скульптуры около 4,5 м, но большая часть ее не дошла до нас. Эта бронзовая скульптура свидетельствует, что к XI веку камбоджийские мастера вполне овладели искусством скульптурного портрета.

Замечательными памятниками искусства ангорского периода являются рельефы Ангкор Вата, пользующиеся заслуженной славой. Эти рельефы, а также рельефы на стенах



*Рельеф «Петушинный бой». Храм Байон.*

600-метровой внешней галереи храма Байон, построенного позднее, знакомят нас с рядом религиозных сюжетов и жизнью древних кхмеров, рассказывают о войнах, которые им приходилось вести. Исполнены динамизма батальные сцены. Зритель получает полное ощущение тяжести и беспощадности борьбы.

К числу наиболее крупных скульптурных портретов относятся каменные изображения царя Джаявармана VII, последнего великого царя ангорского периода, на башне сооруженного по его приказу храма Байон (этот храм был не вполне закончен). На четырех сторонах центральной башни — четыре человеческих лица, то же — на меньших башнях.

Скульптуры в средневековой Камбодже изготовлялись из камня, дерева и металлов — бронзы, серебра, золота. Благородный металл шел на изображение богов. Большинство из дошедших до нас металлических скульптур — средние и мелкие. По-видимому, были и крупные, но они при необходимости шли в переплавку и потому не сохранились.

Кхмерские скульпторы сохранили свое мастерство и в послеангорский период, о чем свидетельствует, например, прекрасная статуя молящегося, выполненная из дерева, покрытого первоначально позолотой (XV в.).

После перенесения столицы из района Ангкора в более безопасный в военном отношении район Пном Пеня, традиции камбоджийского искусства не были утрачены. Они повлияли на развитие художественного творчества в новых крупных государствах региона и по-прежнему сохранялись в Камбодже. Однако изменение культовой базы художественного творчества, связанное с принятием в качестве официальной религии буддизма хинаяны, резкое снижение материальных возможностей государства ограничили крупное культовое строительство, сузили материальную базу развития камбоджийского искусства. Это имело значение для его судеб в последующие века.

Сам факт, что в древней Камбодже в течение четырех столетий поддерживался неизменно высокий тонус художественной жизни, представляет собой чудо. История камбоджийского искусства, история его взлета и упадка показывает, что в основе развития искусства лежит нечто большее, чем талант отдельного исполнителя или художника, что оно всегда зависит от социальной, экономической, политической и культурной жизни конкретного народа (народов) и общества.

## Искусство Индонезии

Языковая общность, а также равная доступность со стороны моря, по-видимому, еще в начале нашей эры превратили полуостров Малакку и прилежащие острова Большого и Малого Зондских архипелагов в культурно-историческую область, обладающую ярко выраженными особенностями. Строго говоря, если иметь в виду первое тысячелетие нашей эры и первые века второго тысячелетия, этот вывод справедлив лишь относительно Малакки, острова Явы в целом и прибрежных частей остальных островов — Суматры, Целебеса, Борнео. Глубинные районы этих островов, так же как и почти весь Филиппинский архипелаг, до начала европейской колонизации были мало затронуты распространенной в регионе культурой.

Основой развития искусства в регионе являлись традиционные элементы культуры, а также индийский культурно-мифологический комплекс. Но в отличие от средневековой Камбоджи материальные возможности для развития искусства на островах были значительно уже. Наилучшими условиями в этом плане располагала Ява, что связано с большой плотностью населения и высокой культурой земледелия. Это был своего рода аналог ангорского района Камбоджи, в котором крупное храмовое строительство базировалось на высокоразвитом орошаемом земледелии. Однако общий объем храмового строительства на полуострове Малакка, островах Сумат-

ра и Ява несравненно меньше, чем в древнем кхмерском государстве.

Наиболее известны четыре группы храмов, сооруженных в период господства на Яве индуизма и тесно связанного с ним буддизма махаяны: шиваистские храмы на плато Дьенг в центре Явы (VII в.), группа буддийских храмов Боробудур (VIII в.), группа шиваистских храмов Промбанан (IX в.) и группа индуистских храмов к востоку от реки Брангас — сооруженные в разное время храмы Белахан, Джави и др.

На плато Дьенг в VI веке было воздвигнуто около 40 индуистских храмов и монастырей. Все они относятся к категории чанди, т. е. посвящены устрашающей аватаре супруги Шивы Дурги. Типичное чанди состоит из цоколя, средней части и пирамиды, которая расчленена по горизонтали. По углам венчающей чанди пирамиды могут быть небольшие башни. Вход в чанди обычно с запада, но может быть и с востока. Над входом часто размещается кала — типичное для яванского искусства гротескное лицо без подбородка. Чанди сооружались во множестве и после VII века.

Наиболее крупное архитектурное сооружение Явы — храм Боробудур, который стал известен приблизительно 150 лет тому назад. Построен Боробудур между 750 и 850 гг. н. э. Он представляет собой собственно не храм, а ступу. Ее каменные галереи и террасы покрывают верхнюю часть естественного холма, на плоской вершине которого и размещается ступа. Все сооружение вписывается в квадрат со стороной 123 м. Высота его — 45 м. Первоначально основание храма, украшенного рельефами, было закрыто каменной кладкой, возможно, для предотвращения обвалов. Закрытые рельефы изображают сцены из реальной жизни, а также ад и рай.

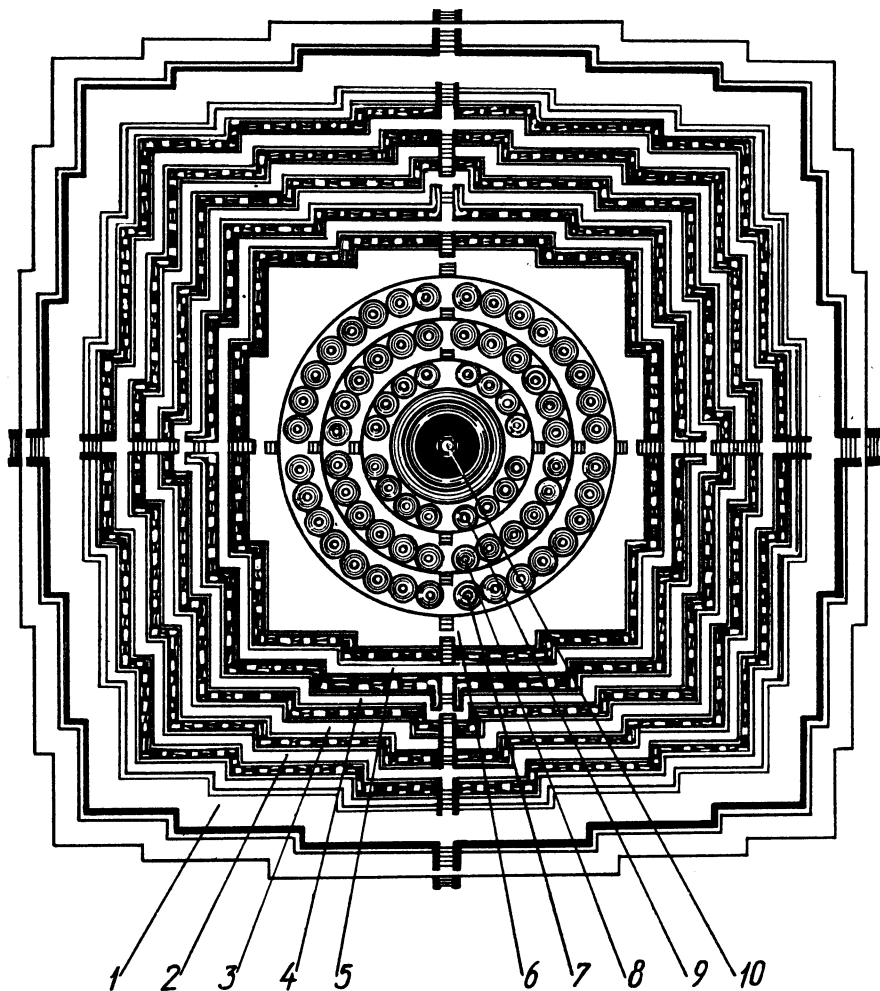
Средняя часть храма состоит из четырех concentрических, квадратных в плане, галерей, расположенных ступенями одна за другой. Их стены, общая длина которых более 5,5 км, украшены изображениями 1460 больших фигур и 1212 маленькими панелями с барельефами, иллюстрирующими махаянистские священные тексты.

Выше галерей — три круглые террасы, расположенные также ступенями. На террасах стоят 72 миниатюрные ступы-дагобы, внутри каждой ступы — скульптура Будды.

220 В центре Боробудура — большая ступа, высотой 11 м. Вся постройка ориентирована точно по сторонам света. Галереи и террасы соединяются четырьмя лестницами.

Строительство Боробудура потребовало мобилизации труда более 40 тысяч человек в течение как минимум 20 лет. Это не считая занятых на его оформлении художников и скульпторов.

Рельефы Боробудура представляют собой огромную художественную ценность, а кроме того, дают представление о



План Боробудура: 1 — путь отхода, 2—5 — галереи, 6 — плато, 7—9 — террасы, 10 — главная ступа.

том, как жили на Яве в период строительства Боробудура. Скульптурное оформление храма дополняют и искусно выполненные декоративные элементы с использованием растительных орнаментов. Боробудур украшали в общей сложности 500 статуй Будды.

221

Приблизительно в 2 км от Боробудура находится храм Павон. В 1903 г. он был очищен от покрывавшей его земли и растительности. Это — изящное маленькое святилище на цоколе, увенчанное миниатюрными ступами.





*Один из рельефов Боробудура: бодисатва на львином троне.*

Значительно более крупным сооружением является храм Мендут. Храм также стоит на цоколе. В первоначальном виде он увенчивался большой ступой, которой сегодня нет. В храмовом помещении, сильно вытянутом вверх, установлены три статуи — будды Сакьямуни и бодисатв Авалокитешвары (слева от входа) и Ваджрапани (справа от входа). Размеры этих скульптур соответственно 3, 2,4 и 2,6 м.

Замечательную художественную ценность представляет и группа храмов Промбанан. В центре стоит грандиозный храм Шивы. Храм состоит из высокой платформы и члененой остропирамидальной башни. Внутри установлены скульптурные изображения Шивы, его супруги Дурги и сына Ганеша. Особенно хороша статуя Дурги. Храм украшен барельефами, иллюстрирующими сказания «Рамаяны». Вокруг главного храма расположено 8 меньших храмов-гробниц и 224 малые гробницы. Весь комплекс представляет собой мавзолей правителя, его семьи и вельмож, отождествляемых каждый с определенным божеством.

222 В XI—XII веках усилилась политическая роль Восточной Явы, в связи с чем центр храмового строительства переместился в этот район. В многочисленных чанди, разбросанных по Восточной Яве, поклонялись скульптурным изображениям правителей в образе Шивы, Вишну или сострадательного бодисатвы Авалокитешвары. Необходимость их создания способствовала развитию искусства скульптурного портрета. Замечательным образцом такого рода скульптуры является надгробие магараджи Эрланги в чанди в Беллахане. Эрланга изображен в образе Вишну, восседающим на распростершем могучие крылья человеко-орле — гаруде. Скульптура самого

Эрланги вполне реалистична и выполнена с большим мастерством.

По мере развития яванского искусства вплоть до VIII века в архитектуре и скульптуре приобретали все более выраженный характер именно местные элементы.

В XIV—XV веках, в эпоху Маджипахит, в скульптуре начала проявляться тенденция к утрате объемности формы и стремление к фронтальному, плоскостному изображению. В изображении людей стало заметно влияние индуистского учения о телесных признаках, следствием чего явилась стилизация изображения отдельных частей тела. В скульптуре и архитектуре время «империи» Маджипахит не было временем движения вперед. Зато в области литературы, поэзии, театра, музыки, национального танца за два столетия существования этого государства сформировались основные особенности яванского стиля, влияющие даже сегодня на культуру народов Индонезии и Малайзии.

В начале XVI века государство Маджипахит прекратило свое существование. На процесс дальнейшего развития архитектуры, ваяния и живописи народов, населяющих ныне Индонезию, отрицательное влияние оказали распространение мусульманской религии, которая запрещала изображение человека, а затем и европейская колонизация, разрушившая материальную базу развития национальной культуры. В этот период традиции старой архитектуры и скульптуры развивались лишь на острове Бали, где индуизм устоял против мусульманства. Населением этого небольшого острова были созданы тысячи храмов, многие из которых отличаются замечательными художественными достоинствами, и огромное количество скульптур, в том числе и вполне реалистических по манере исполнения и содержанию.

## Основные этапы развития искусства народов Бирмы

В этническом составе населения Бирмы за минувшие тысячелетия произошли большие изменения. В первые века нашей эры верхняя Бирма была населена в основном народом пью, нижняя — монами. Современные бирманцы, народ, родственник пью, в первые века нашей эры жили частью на территории Бирмы, а частью в примыкающих со стороны Китая 223 районах. В середине IX века они проникли в район южнее Мандалая (Центральная Бирма). В дальнейшем роль бирманцев в этнической и культурной истории Бирмы непрерывно возрастала.

Государственные образования были созданы пью еще в первые века нашей эры. В VII—IX веках народ пью уже имел

свою письменность. Буддизм в форме учения хинаяны начал проникать в Бирму с первых веков нашей эры, в V—IX веках он достиг расцвета. Именно этим временем датируются сооруженные пью в Такетаи ступы Пеяджи, Бободжи и Пеяма. Все они имеют круглые основания, но формы ступ Пеяджи и Пеяма — яйцеобразные, а форма ступы Бободжи приближается к цилиндрической. Помимо ступ, пью сооружали храмы. В отличие от ступ внутри у них большее пространство. Скульптуры, создававшиеся в этот период, изображали персонажи буддийской мифологии и в первую очередь самих будд, а также сцены из жизни Будды и его учеников, последние — на рельефах. Скульптуры выполнялись из камня, бронзы и драгоценных металлов — золота и серебра.

Иконография изображений Будды в период существования государства народа пью еще не вполне установилась. Например, у будд обыкновенно нет ушниши.

К началу нашего тысячелетия бирманцы заняли доминирующие позиции в политической жизни Бирмы. В 1044 г. было создано Паганское королевство. С этого момента начинается классический период в развитии бирманского искусства.

Паганское королевство существовало два с половиной столетия и располагало значительной материальной базой для развития культуры. Этим и объясняется то, что паганский период сыграл роль классического в развитии национальной культуры Бирмы. Приблизительно из 2300 ступ, храмов, монастырей, расположенных в Пагане и его окрестностях на площади в 40 кв. км, большая часть была построена в XI—XIII веках. Многие из воздвигнутых в этот период сооружений украшены скульптурой и настенными росписями.

Одной из наиболее ранних по времени постройки ступ Пагана является ступа Бупей, датируемая X веком. Тело ее вытянуто и имеет яйцеобразную форму, а венчающая часть — конусообразная. Эта форма стала характерной для всех бирманских ступ.

В паганский период сформировались основные черты буддийской верхнебирманской архитектуры. Наиболее распространенной культовой постройкой являлась ступа. Ступы имели массивное колоколообразное (например, ступа Бупей) или прямоугольное, в виде ступенчатой пирамиды, основание (например, ступы Швезигон и Шведагон), над которым помещалась собственно ступа, завершающаяся шпилем. Высота крупных ступ составляла несколько десятков метров. Так, высота ступы Швезигон, построенной в 1084—1113 гг., равна 50 м, высота ступы Шведагон, оказавшейся ныне в центре бирманской столицы Рангуна, достигает даже 99,5 м. Согласно преданию ступе 2500 лет, она многократно надстраивалась.

Бирманские строители хорошо учитывали условия зритель-

ного восприятия создаваемых ими сооружений. Все они имеют легкий, устремленный ввысь контур. Декоративные детали ступ — крупные, выполнены они в глубоком рельефе. Все ступы окраской расчленены по горизонтали.

Крупные ступы представляли собой центры храмовых ансамблей. Окружающие ступы храмы — низкие, ступы над ними доминируют. Храмовые ансамбли замыкались квадратной невысокой стеной. Ворота располагали по сторонам света, прорубали их в середине каждой стороны ограды. Бирманские ступы, аналогично храмам средневековой Камбоджи, в своей планировке воспроизводили структуру Вселенной с горой Меру в центре. На территории храмовых ансамблей размещались деревянные храмы — тезауны, увенчанные многоярусной, украшенной резьбой крышей, и зяеты — странноприимные дома.

Храмы при ступе могли быть посвящены духам, являющимся традиционным объектом поклонения. У входов на храмовую территорию нередко ставили огромные скульптуры чинтэ — стилизованных бирманских львов, охранителей священных мест.

Помимо ступ, в Бирме еще с I тысячелетия н. э. сооружали храмы, которые называли гу, что означает «пещера». Храмы увенчивались ступой или кунтауном — золоченой вершиной. Внутреннее пространство храма представляло собой систему коридоров и ниш. При массивных стенах такой храм действительно походил на искусственную пещеру. В храмах помещали скульптурные изображения Будды — объекты поклонения, но, кроме того, здесь могли быть и другие скульптуры. Например, в храме Ананды, построенном на рубеже XI и XII веков, имеются скульптуры короля Чанзитты, по приказу которого был построен храм, и местного главы буддийской церкви Шина Арахана. Верховные правители светской и духовной власти изображены стоящими на коленях перед буддой Гаутамой в позе моления, или почтения.

Особым видом храмов, сооружавшихся во времена Паганского королевства, являлись храмы-футляры. Внутри такого храма размещались одна или несколько статуй Будды. Например, храм Манухи состоит из четырех отделений, в нем соответственно четыре скульптуры Будды: три сидящие, одна стоящая.

В таком храме было мало свободного пространства. По мысли создателей таких храмов, в тесном помещении перед огромным изображением божества верующий острее осознавал собственное ничтожество. Храмы-футляры строились вплоть до наших дней.

В паганский период (XI в.) возник тип культовых сооружений, представляющих собой гибрид скульптуры и архитектуры. Это — огромные, длиной или высотой до 50 м изображения



*Монумент Чайпук (или Лемьехна). Кирпич, штукатурка. 1476 г. Бирма.*

будд. Они сооружались из кирпича, покрывались штукатуркой и раскрашивались.

Объем связанного с потребностями культа строительства в паганской Бирме был значителен, но все же много меньше, чем в ангорской Камбодже. Это объяснялось тем, что объектами почитания в храмах и ступах Бирмы было божество, а в ангорской Камбодже — правители и вельможи, якобы воплотившиеся в конкретные скульптуры божества. Паганские правители и их вельможи почтительно взирали на божества, тогда как их ангорские собратья почитали самих себя, в своих скульптурных изображениях они предстают надменными хозяевами мира.

226 В связи с этим портретная скульптура получила в бирманском искусстве меньшее развитие, чем в искусстве ангорской Камбоджи. К тому же буддизмом хинаяны допускался лишь определенный набор типов изображения Будды и бодисатв. Последние в рамках установившейся иконографии всегда изображались в определенных позах, стилизованными, что тоже не способствовало развитию искусства скульптурного портрета.

Среди скульптурных изображений будд особое место зани-

мают «круглые» будды. Это объясняется тем, что им оказывалось особое почтение.

Скульптуры в паганский период сооружались, конечно, не только из камня и кирпича, но также из дерева и металла. В храме Ананды в четырех нишах размещались четыре статуи последних будд, три из которых были деревянными, а одна — бронзовая. Все четыре статуи были позолочены.

В паганский период было сделано много скульптурных рельефов. В этом отношении продолжалась традиция предшествующего тысячелетия. Рельефы служили декоративным целям, а также воспроизводили сюжеты буддийской мифологии. Особенно широко были распространены терракотовые глазурированные таблицы со сценами из джатак (буддийских притч). В одном храме Ананды полторы тысячи рельефов.

Сюжеты бирманских рельефных композиций очень разнообразны по тематике. Иллюстрируя буддийские тексты, которых огромное количество, бирманские художники выработали свою собственную иконографию, создали свой собственный, оригинальный стиль.

Помимо рельефных сюжетов буддийской священной истории, в бирманском искусстве паганского периода чрезвычайно широкое распространение получили их живописные изображения, которые являлись своего рода учебными пособиями для верующих. Постепенно все большее место в оформлении храмов занимала декоративная живопись. Мотивы ее заимствовались художниками из мира народных сказок и верований, а также из живой природы. Если сюжеты буддийской священной литературы стандартизованы и соответственно стандартизованы их изображения, разбитые на темы и тематические циклы, то в области орнаментального декора художники вполне могли проявить свою индивидуальность. Поэтому в Пагане нет двух храмов с тематически подобным орнаментом. Орнаментальные ленты всегда индивидуальны.

Конец Паганского королевства не имел для искусства Бирмы таких последствий, как крах ангорской Камбоджи для развития искусства Камбоджи. Крупное храмовое строительство продолжалось, хотя и не в таких масштабах, как во времена Паганского королевства. Развитию национального градостроительного искусства способствовало создание городов Таунгу, Ава, Пегу и других, в каждом из которых имеется свой центральный религиозный комплекс. Продолжала развиваться живопись, где постепенно усиливалась роль, с одной стороны, декоративных элементов изображения, а с другой — реалистических тенденций. В конце XVII века были созданы уникальные по своей художественной ценности росписи Упалитейна.

227

Новый этап развития бирманского искусства связан с объединением страны под властью династии Конбаунгов. В этот

период был построен ряд городов и крупных культовых сооружений. В числе последних — храмовый комплекс Кутодо у подножия Мандалайского холма, являющийся копией ступы Швезигон, и храм Чаутоджи в Амарипуре — копия храма Ананды.

В архитектуре и скульптуре этого последнего периода развития феодального бирманского общества прослеживается явная ориентация на паганские образцы и вообще на лучшие произведения, созданные в национальной художественной традиции.

Замечательным достижением традиционного бирманского зодчества является последняя столица династии Конбаунгов Мандалай. Название ее на языке пали — Яданабон — «гроздь драгоценных камней». Город стал столицей только в 1857 г. — до этого столицей был Амарapura. Город создавался как центр буддистской культуры. В нем множество культовых сооружений, в числе которых ансамбль пагод Кутодо («Великая работа, достойная короля»).

В центре ансамбля — большая пагода, окруженная множеством меньших пагод и вертикальными мраморными плитами со стихами на пали из священного писания. В этой пагоде хранился комментарий к буддийскому священному писанию, который был исполнен на золотых и серебряных листах.

В городе и рядом с ним находилось множество монастырей, построенных из тикового дерева и богато украшенных резьбой. Улицы в городе широкие, прямые, ориентированы по странам света; расселение производилось по профессиональному признаку, социальным статусом владельцев строго регламентировались размеры зданий и количество крыш над ними. Храмовый комплекс и королевский дворец доминировали над городом.

Дворец, квадратный в плане, построен из дерева и считается крупнейшим в мире сооружением такого рода. Передняя часть дворца, начинающаяся семьюрусной башней Пьятта, протянулась на 150 м. Зал, именуемый бирманцами «центром Вселенной», был облицован листовым золотом. Снаружи и внутри дворец украшен великолепной резьбой. В целом это был тип дворцового сооружения, напоминающий дворцы ангорской Камбоджи.

228 В период династии Конбаунгов более других искусств развиваются музыка, театр, литература, а также живопись. Появились книги из бумаги, до этого книги делали из пальмовых листьев.

В XIX веке стали усиливаться контакты Бирмы с европейскими странами и начался процесс взаимодействия традиционного бирманского искусства и европейского, который и сегодня не завершился.

## Основные особенности развития искусства на территории Таиланда

В начале нашей эры таи и близкие к ним этнические группы проживали севернее территории современного Таиланда, населенной тогда монами. Среди последних, как и среди монов, проживавших на территории Бирмы, довольно рано распространился буддизм хинаяны. Это подтверждается археологическими находками, древнейшие из которых относятся еще к I веку н. э. В числе этих находок — бронзовые статуэтки Будды, близкие цейлонским и южноиндийским образцам.

Колыбель государства монов, если говорить о территории современного Таиланда, — нижнее и среднее течение Менама, где с V—VII веков существовало государство Дваравати. Восточные и северо-восточные области Таиланда уже с первых веков нашей эры испытывали культурные влияния со стороны Фунани, затем древнекхмерских государств. На юге же Таиланда, на Малаккском полуострове еще в первые века нашей эры существовали небольшие самостоятельные государства. В конце I тысячелетия там стало чувствоваться политическое и культурное влияние индуистского государства Шривиджайи (Суматра, Западная Ява).

Примером влияния искусства Шривиджайи является сооруженный в VIII—IX веках храм Ват Пра Махатхат, в архитектуре и оформлении которого можно видеть черты и монского и яванского искусства. Это — кирпичный храм со ступенчатым, суживающимся кверху покрытием, увенчанным большой дабой (колоколообразной ступой) со шпилем.

Период расцвета государства Дваравати, называвшегося впоследствии также Лаво, приходится на VII—X века. В этот период местное буддийское искусство достигло значительной зрелости, о чем свидетельствует храмовое строительство и скульптура. Примером может служить один из наиболее крупных по тем временам в той местности храмов — Ват Прапотом в Прапотоме, известный и как Наконпатом. Это — большая круглая ступа высотой 115 м. Терраса, на которой стоит ступа, была украшена статуями из гипса. Вокруг ступы размещалось четыре монастыря. Таким образом, это был крупный храмовый комплекс.

К VII—VIII векам относится основание монами в Северном Таиланде государства Харипунджайя, именуемого также Лампун. В Лампуне сооружались в XI—XIII веках ступы в виде колоколов и горшков.

О довольно высоком уровне развития искусства скульптуры свидетельствует выполненное из кварцита изображение сидящего Будды в храме Наконпатом. Высота скульптуры — 3,7 м. Правая рука Будды простерта в жесте сомнения или возражения.



Для монского искусства была характерна позолота башен культовых построек. Этот прием декоративного оформления был заимствован у них художниками ангорской Камбоджи.

Государство Лаво (Дваравати) было завоевано камбоджийским правителем Сурьяварманом I в первой половине XI века. В XIII веке оно вновь обрело независимость и даже посылало посольство в Китай. Окончательно независимость оно потеряло в XIV веке.

В XI—XIII веках в областях, населенных восточными моннами, сильно чувствовалось влияние кхмерского искусства. В кхмерском стиле возводились храмы, примером чего является храм с тремя лотосоподобными башнями в Лопбури, строились здания, сооружались статуи будд. Однако процесс культурного взаимодействия был двусторонним: моны способствовали проникновению буддизма хинаяны в средневековую Камбоджу, он там стал распространенной, всенародной религией, что имело далеко идущие последствия для развития архитектуры и ваия в Камбодже.

С конца XIII века начинается новый этап в культурном и политическом развитии Таиланда. Он связан с тайскими завоеваниями.

Таи еще в VII веке создали сильное государство Наньчжао, размещавшееся частично на территории современной китайской провинции Юньнань. Мелкие государства таи появляются в верховьях рек Менама и Иравади еще в IX веке. В 1253 г. монгольский владыка Китая Хубилай-хан завоевал Наньчжао. Это заставило тайцев передвигаться к югу. Успеху тайской экспансии способствовало падение Пагана, опять-таки сокрушенного войсками монголов.

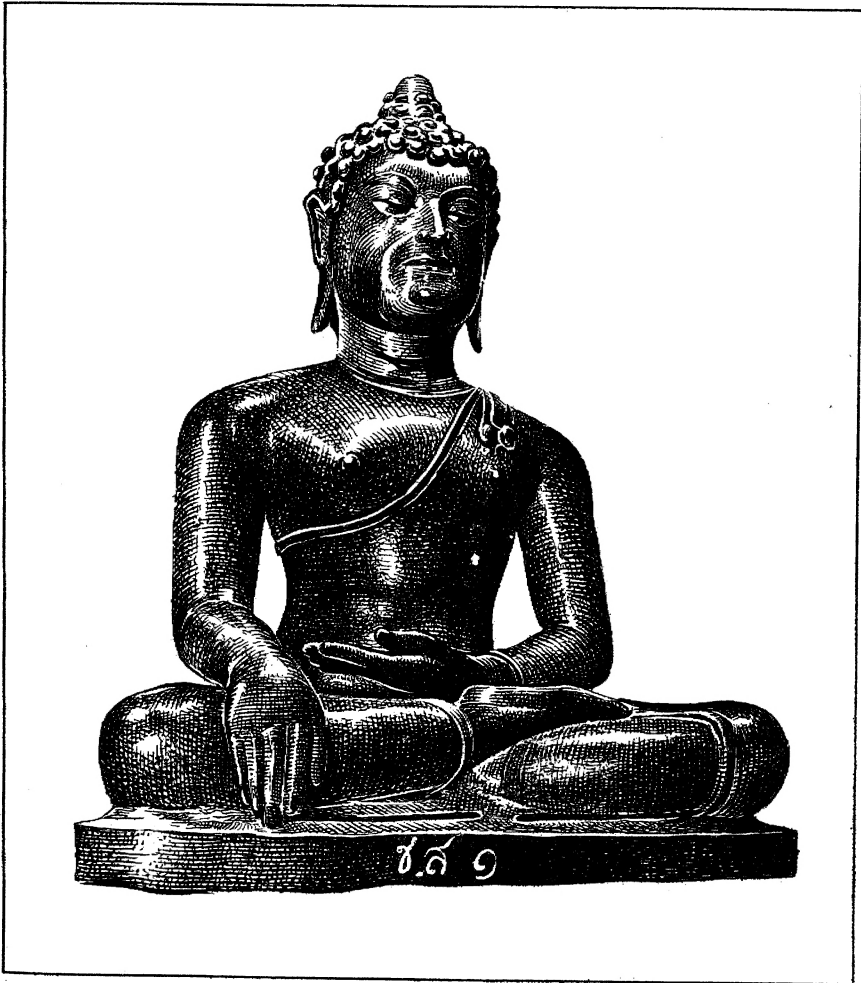
В конце XIII века появляются государства таи с центрами в Чиенгмае, на севере страны, и в Сукотаи, в ее центре, а затем в Аютие, на юге. Первый сиамский правитель Раматипат короновался в 1350 г., однако основания тайского могущества были заложены еще раньше.

Как это часто бывает с завоевателями, таи в основном переняли культуру завоеванных ими народов. Позиции буддийского культурно-религиозного комплекса в форме хинаяны не только не ослабли, но и укрепились. Завоеватель Рама Камхенг был ревностным приверженцем буддизма ортодоксального цейлонского толка, что, однако, не мешало ему поклоняться духам.

230

Живопись, ваияние и зодчество в Таиланде известны в тех же формах, что и в Бирме, где также процветал буддизм хинаяны. Возводились храмы-ступы, создавались скульптурные изображения Будды, в храмах же средствами живописи и скульптуры (рельефы) отображались буддийские священные тексты.

В статуях будд, относящихся ко времени обращения тайских монархов к цейлонским первоисточникам буддизма, явственно



*Сидящий Будда. Таиланд.*

чувствуются цейлонские влияния. Примером в этом отношении является девятиметровой высоты сидящий Будда из Гал Вихары в Полоппаруве.

С течением времени творившим в тайских государствах художникам удалось создать свой собственный стиль. Характерной чертой тайского стиля еще со времен царства в Сукотаи является обилие бронзовых статуй Будды. Распространены были скульптурные изображения Будды в позе прикосновения к земле (бхумиспаршамедра), изображения шагающего Будды, Будды в княжеских украшениях. Для тайского стиля изображения головы Будды характерно: суживающееся лицо, ушни-

ша, свидетельствующая, согласно буддийскому учению, о сверхъестественных качествах ее обладателей, стилизованное изображение прически, которая имеет вид колпака с рядами упорядоченных завитков. До нас дошли созданные тайскими мастерами изображения Будды из кирпича, песчаника, серебра, свинца, бронзы.

С XV века для произведений тайского искусства характерно изображение Будды с вывернутыми вверх пятками подогнутых под туловище ног.

Для храмового строительства, осуществляющегося в тайских государствах, характерны так называемые пранги, представляющие собой ступы с прямоугольным или многоугольным основанием и относительно развитым внутренним пространством, в которое помещается изображение объекта поклонения. Рядом с прангом могут размещаться обычные ступы с неразвитым внутренним пространством в виде камеры, содержащей реликвии. Примером такого сооружения является храм Ват Махатхат, построенный в первой половине XIV столетия при царе Лутае. Здание храма внизу — четырехугольное, средняя часть его — круглая, с гипсовыми рельефами в нишах, верх — уменьшенное повторение ступы со шпилем.

Позднее основание подобных сооружений стали делать круглым. Центральное здание Ват Махатхата окружено ступами в три четверти его высоты, размещающимися на одной с ним террасе.

Таиландские храмы и ступы в целом характеризуются большим разнообразием в сравнении с бирманскими. Они во многих отношениях отличаются от распространенных в Бирме. Тело ступы нередко представляет собой весьма сложное образование. Например, тело храма Ват Чеди Гу Тхо (Чиенгмай, XVI в.) образовано четырьмя последовательно уменьшающимися, поставленными друг на друга шарами со срезанными верхушками и основаниями и венчается луковицей с тонким шпилем. В королевском дворце в старой столице Таиланда Аютие были сооружены три храма, каждый из которых состоит из платформы, нескольких наложенных на платформу и друг на друга дисков с округлой поверхностью в плоскости поперечного сечения, ступы в виде луковицы, стоящей на последнем диске, и венчающего ее тонкого и длинного конического шпиля.

232

Храм Луанг Сон Саве, сооруженный в Аютие около 1550 г., представляет собой как бы три поставленные друг на друга, постепенно уменьшающиеся ступы и венчается шпилем; тело храма снизу вверх рассекается бороздами.

Таиландское искусство в целом непрерывно развивалось, касается ли это скульптуры или архитектуры, вплоть до нового времени.

## Особенности развития искусства средневекового Лаоса

В то время как в бассейне реки Менам в результате завоеваний удачливых тайских полководцев одно за другим возникали крупные тайские государства, преимущественно с нетайским населением, севернее, в бассейне реки Меконг, продолжало существовать множество мелких государств народа лао, близкого к тайцам. Эти государства были объединены около 1350 г. Фа Нгумом, создавшим на их базе королевство Луанг-Чанг, называвшееся также Луанг-Прабангом. Тем самым были заложены основы для развития собственно лаосского искусства.

Как и повсеместно, в континентальной части Юго-Восточной Азии того времени содержание лаосского искусства в существенной степени определялось господствующим буддизмом хинаяны.

Несмотря на небольшие размеры страны и ограниченность материальных ресурсов, лаосцы сумели создать самостоятельный архитектурный стиль, для которого является характерным господство остроконечных форм, перешедших в каменное зодчество из традиционного деревянного.

Традиционная лаосская ступа — тат — отличается от классических колоколообразных ступ, характерных для районов старинного монского заселения, т. е. бассейнов рек Менама и Иравади, протекающих по территории современных Таиланда и Бирмы. Она очень сильно расчленена по вертикали и представляет собой либо конусообразное сооружение, либо сложное по форме тело, в котором колокол ступы является лишь второстепенным элементом. У крупных ступ, как правило, имеется развитое прямоугольное основание. В этом отношении типична одна из наиболее известных старинных ступ Тат Луонг, сооруженная из кирпича во второй половине XVI века в Луанг-Прабанге. Ступа занимает только центральную часть высокого прямоугольного основания. Она имеет вид опрокинутого горшка, на который поставлена луковица, увенчанная заостренной верхушкой. Ступа окружена по периметру основания небольшими пирамидками, представляющими собой как бы маленькие ступы. Все сооружение, высотой 35 м, обнаруживает в архитектурном отношении явное сходство, как и некоторые другие крупные лаосские ступы, со старым тайландским прангом, т. е. храмом, и вместе с тем ступой.

Типично лаосскими сооружениями являются монастыри — 233 бот, представляющие собой строения павильонного типа с двух-трехъярусной крышей.

В искусстве Лаоса сильно ощущается влияние традиций резьбы по дереву. Это не удивительно, ибо Лаос и до сих пор — лесистая страна. Влияние традиций резьбы по дереву проявляется не только в орнаментах и архитектуре, но и в скульптуре.

Изображения будд, выполненные лаосскими мастерами, — нередко сильно стилизованные, с резкими чертами.

В Лаосе, как и в Бирме и в Таиланде, сооружались огромные статуи будд, предназначенные для установки под открытым небом. Например, пятнадцатиметровая статуя Будды в Ват Пхья, выполненная из кирпича и оштукатуренная.

В целом буддийское искусство Лаоса — гораздо менее каноническое, чем искусство, развивавшееся на территории современных Бирмы и Таиланда, что связано с его более поздним возникновением и более сильным влиянием местных традиций.

## Развитие искусства на территории Вьетнама

Вьетнам — страна древней культуры. Еще в V—I веках до н. э. на территории Северного Вьетнама сложилась Донгшонская бронзовая культура, влияние которой прослеживается далеко к югу и даже на Филиппинах. Производившиеся донгшонцами изделия отличались высоким уровнем декоративно-художественного исполнения.

На дальнейшее развитие культуры во Вьетнаме сильное влияние оказало установление китайцами во II веке до н. э. своего контроля над севером Вьетнама. Вьетнамцы освободились от захватчиков только в 939 г., однако уже в XI веке вьетнамское искусство достигло значительного развития. Вьетнамская культурная традиция без существенных перерывов развивалась вплоть до последнего времени.

Ведущие виды искусства средневекового Вьетнама — архитектура и скульптура.

Строительство городов началось во Вьетнаме вместе с образованием государства. Его наиболее древним памятником является Колоа («город-улитка»). Колоа был окружен девятью концентрическими стенами, части стен сохранились до наших дней. В период, когда страной еще правили китайские наместники, были построены крупные города Люилау и Тонгбинь. Люилау окружала группа великолепных храмов.

Ряд крупных городов был создан после 939 г., среди них Тхангонг, Ламкин, Хюэ. Время не пощадило их. Разрушены, в частности, сооружения Ламкина, священного города дайвьетов. Сохранившиеся остатки дворцов и поминальных храмов Ламкина свидетельствуют о его значительных размерах.

В 1397 г. была построена огромная крепость Тханьхоа. Это крупнейшее древнее сооружение из камня.

До последнего времени относительно хорошо сохранил свой старинный облик город Хюэ, в XVII—XVIII веках столица Дангчаунга — «внутреннего мира», т. е. южной, удаленной от северной границы части Вьетнама, а с начала XIX века —

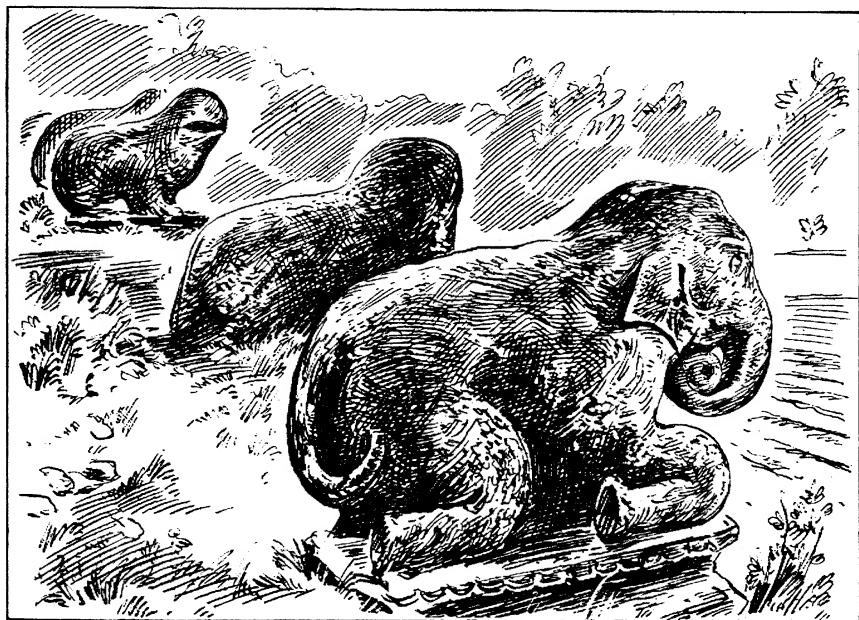
столица всего Вьетнама. Здесь был сооружен Императорский город и группа мавзолеев. Мавзолеи императоров Зя Лонга, Минь Манга и Ты Дыка — это грандиозные парки с дворцами. В Хюэ сохранился ряд великолепных памятников паркового искусства Вьетнама. И хотя эти парки относительно позднего происхождения, есть все основания считать, что они дают нам представление о парковом искусстве средневекового Вьетнама. Известное влияние на развитие культуры во Вьетнаме оказало распространение в стране буддизма в период китайского местничества. В дальнейшем, вплоть до последнего времени, буддизм сохранил во вьетнамском обществе прочные позиции, хотя в XV веке и был основательно потеснен конфуцианством.

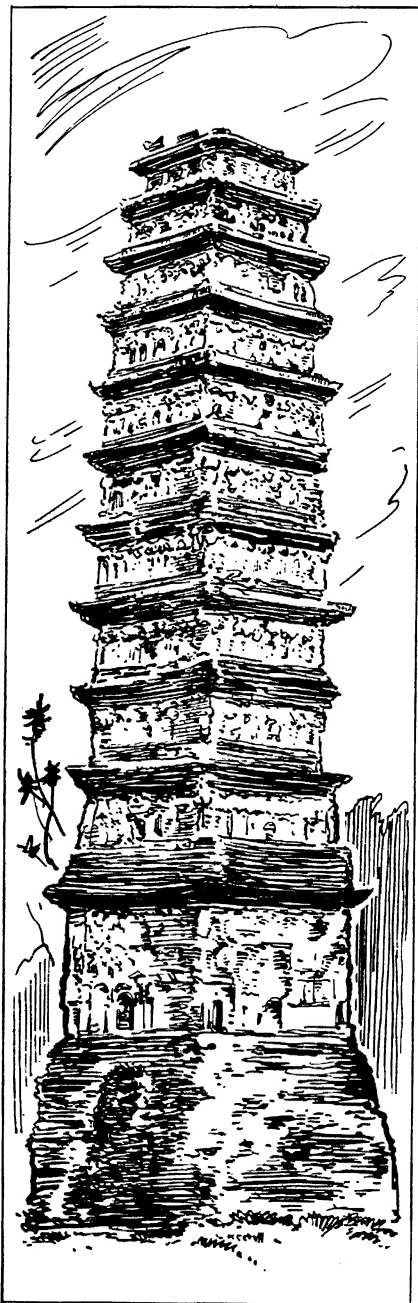
Потребности обслуживания культа стимулировали во Вьетнаме, как и в других буддийских странах, сооружение огромного количества пагод (ступ) и храмов и создание соответственно скульптур и других произведений искусства.

Классический период буддийского храмового строительства во Вьетнаме приходится на время правления династий Ли (1009—1226) и Чан (1226—1400). И если в произведениях буддийского искусства времен династии Ли еще ощущалось иностранное влияние, то при династии Чан они приобрели вполне национальный характер.

Как и в других буддийских странах, во Вьетнаме строилось

*Слоны у храма Фат-тить. Камень. XI в.*





Пагода Бинь-шон. XI—XIV вв.

много храмов из кирпича или камня. Вьетнамские пагоды — тхап — это обычно квадратные высокие башни. Одна из наиболее высоких пагода Фат-тять, строительство ее началось в 1057 г. Она имела 9 этажей и достигала 42 м высоты. Широко известна пагода Бинь-шон, памятник эпохи Ли. Сложенная из кирпича, она имеет 14 этажей при высоте 45 м. Переходу от одного этажа к другому соответствует крыша с приподнятыми углами. Ступа богато декорирована, в том числе изображениями драконов с сильно вытянутыми, червеобразными телами в окружении листвы. Это характерно для национального стиля периода Ли.

Интересно декорирована барельефами башня храма Фо-минь высотой 21 м. Основной орнамент — гребни волн и облака.

Характерными для вьетнамской национальной культовой архитектуры являются дини — храмы, служащие для отправления культа защитника справедливости либо какого-то другого выдающегося человека из данной местности. По праздникам динь — место сбора жителей для совместной трапезы или обсуждения дел. Памятником народной деревянной архитектуры является динь Банг, построенный в 1746 г. Как почти все дини Северного Вьетнама, он имеет форму буквы Н. Динь Банг построен целиком из дерева, богато украшенного резьбой. В частности, на нем вырезано 500 изображений

дракона. Коньки крыши изогнуты.

Каноны строительства храмовых комплексов и диней установились во времена Ли и Чан и по XVIII век не претерпели существенных изменений. Небольшие храмы строились в форме буквы Т, побольше — в форме буквы Н или трех параллельных линий, самые большие — в форме буквы Н в квадрате.

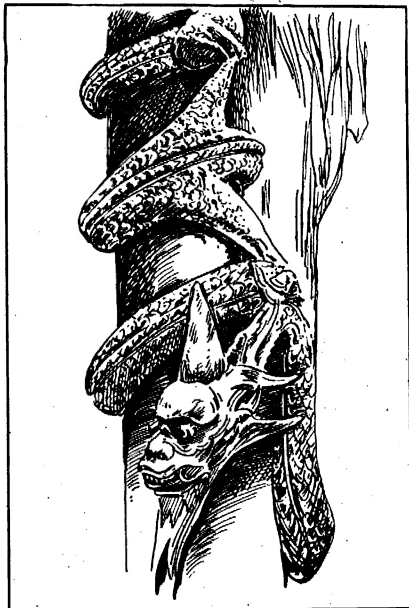
Следует заметить, что дини в отличие от ступ строились обычно из дерева.

Большие храмовые комплексы поражали современников роскошью и великолепием. Так, храмовый комплекс Линь-сынг включал: статую будды Амитабхи на лотосе, возвышающуюся над водой в окружении множества других статуй, представляющих персонажей буддийского пантеона; ступу в 9 этажей; собственно храм; другие культовые, декоративные и служебные сооружения, организованные в единый ансамбль.

Значительный интерес представляет и построенный в эпоху династии Ли храм Зиен-ху. Он был сооружен на установленном в озере столбе и символизировал Будду, сидящего на лотосе, поднимающемся из моря человеческих страданий.

В основном все вьетнамские храмы — это храмы махаянистского направления буддизма, для которого является характерным, в отличие от буддизма хинаяны, особенно богатство и разнообразие пантеона. Это обстоятельство благоприятствовало развитию вьетнамской скульптуры. Однако жесткие ограничения, обусловленные установившимися традициями в изображении и бодисатв и других персонажей буддийского пантеона, не способствовали выявлению художественных индивидуальностей. Тем не менее вьетнамская скульптура еще во времена династий Ли и Чан, т. е. в XI—XIV веках, достигла весьма высокого уровня развития. Особенно велики были достижения в искусстве орнаментики, для которой характерно большое разнообразие и реалистичность, когда речь шла об изображении реально существующих животных и растений.

С течением времени во вьетнамском искусстве скульптуры



*Фрагмент архитектурного декора храма Бут-гхап. Камень. XVI в.*



протекали определенные изменения. Это относится и к характеру объектов изображения и к технике. Например, в период Ли в декоративном оформлении храмов часто использовались изображения людей, а в эпоху поздних Ле — редко.

От периода поздних Ле сохранилось большое количество тян-зунгов (поминальных статуй). Они свидетельствуют о том, что лучшие из вьетнамских скульпторов овладели искусством реалистического скульптурного портрета.

Параллельно скульптуре развивалась и живопись. Прежде всего это были картины на религиозные сюжеты. В XIV—XV веках портреты также были предметом культа. И все же многие из вьетнамских художников этого времени начинали работать в реалистической манере. Вьетнам — многонациональная страна, и ряд ее народностей обладает собственной древней культурой. Значительного развития еще в глубокой древности достигло искусство тямов. Тямское государство возникло в конце II и просуществовало до конца XV века. Искусство тямов, жителей Тямпы, было в существенной степени ориентировано на обслуживание культов божеств индуистского и буддийского пантеонов. Его основные формы — архитектура и скульптура. За время существования Тямпы было создано несколько храмовых комплексов. Вероятно, самый крупный из них расположен в Мисоне. Древнейшими постройками Мисона являются шиваистские храмы VII века. Храмы искусно вписаны в окружающий ландшафт. Всего в Мисоне насчитывается более 60 культовых сооружений.

Недалеко от Мисона, в Донгзыонге, расположена группа буддийских храмов, посвященных бодисатве Авалокитешваре.

В Фаттхе расположена группа из трех Башенных храмов: Золотая, Серебряная и Медная башни, построенные в XI веке.

В культовом строительстве тямы широко использовали кирпич; рельефы они вырезали прямо на кирпичной стене.

Типичный храм тямов — калан — представляет собой квадратную или прямоугольную в плане башнеподобную постройку с входом, обращенным на восток, с острым фронтоном, украшенным ложными портиками, в нишах которых размещались статуи божеств. В трех стенах храма делались ложные входы. Вся башня напоминала еловую шишку.

К числу выдающихся сооружений тямской архитектуры, помимо упоминавшихся, относятся также храм По Клаунг Гарай в Фанжанге и башня По Нагар в Нячанге.

Значительного развития достигла в Тямпе и скульптура. Это не удивительно, если учесть, что ближайшим соседом Тямпы была в течение ряда веков ангорская Камбоджа. Вместе с тем тямская скульптура весьма своеобразна. Это обилие круглых форм, отсутствие подчеркнутой чувственности в женских изображениях, что характерно для индийской скульптуры. Тямские рельефы отличаются глубиной и пластичностью.

Вплоть по XV век культура Юго-Восточной Азии находилась в состоянии поступательного развития.

В XVI—XVIII веках еще существовало определенное динамическое равновесие: одни памятники архитектуры и искусства разрушались и исчезали, на их месте возводились новые. Но постепенно баланс условий, который привел к возникновению классической культуры и искусства региона, нарушился.

Самое разрушительное действие на развитие традиционной национальной культуры оказала колониальная экспансия. Не последнюю роль сыграло и то, что с установлением колониальных и полуколониальных режимов оказалась подорванной и материальная база традиционной культуры. Затраты на архитектурные сооружения, на создание произведений искусства свелись к нулю.

Крушение колониальной системы создало предпосылки для нового культурного подъема. Правда, процесс этот идет в сложных условиях. Причина не только в скудости материальных ресурсов — следствии долголетнего господства колонизаторов, — но и в особенностях политической жизни Юго-Восточной Азии.

Так, на территории бывшего Индокитая, где теперь размещаются Социалистическая Республика Вьетнам, Лаосская Народно-Демократическая Республика и Народная Республика Кампучия, в течение десятилетий бушевали войны.

Народы Юго-Восточной Азии развивают свою национальную культуру, опираясь на классическое наследие, которое является предметом их национальной гордости. Предприняты значительные усилия по восстановлению культурно-исторических памятников. Полностью восстановлен сегодня Бوروبудур. Большой объем реставрационных работ проделан в Бирме. Полному восстановлению Ангкора в Кампучии помешал полотовский режим геноцида.

Давно минули те времена, когда духовные прислужники колонизаторов спесиво утверждали, что памятники искусства Юго-Восточной Азии имеют интерес лишь для истории религии. Сегодня все прогрессивное человечество, как это было неоднократно отмечено в решениях ООН, считает, что классическое наследие народов Юго-Восточной Азии имеет непреходящее значение для культуры всего мира, для ее настоящего и будущего.

## ИЕРОГЛИФ В ИСКУССТВЕ

Древний очаг китайской цивилизации возник в бассейне реки Хуанхэ и занимал значительно меньшую территорию, чем современный Китай. Китайская культура развивалась в древности в бассейнах рек точно так же, как и другие, независимые от нее и более древние цивилизации Египта, Двуречья и долины Инда.

Возле современного промышленного центра Сиани недавно была раскопана стоянка близ деревни Баньпо, которая превращена в один из немногих на земном шаре музеев первобытной культуры. Там можно осмотреть остатки древних жилищ, найденные при раскопках орудия труда и керамику. Керамические блюда и чаши из Баньпо, украшенные своеобразным орнаментом, теперь признаются предтечей всего китайского искусства. Они заняли достойное место у самого истока его истории. Декоративный орнамент Баньпо примитивен, но на некоторых мисках, причем внутри них, что в общем необычно для изделий такого рода, имеются изображения. Особенно известно изображение рыбы в сочетании с символическим изображением глаза. Вероятно, в жизни обитателей этого древнего поселения рыба играла значительную роль. Высказывается также мнение, что рыба в силу своего ведущего значения в рационе и хозяйстве людей, могла стать племенным знаком, тотемом, пользоваться религиозным почитанием и преимущественным правом на изображение. Вот почему рыбы чаще всего встречаются на изделиях из Баньпо.

240 Большая отдаленность Китая от Передней Азии обусловила отсутствие непосредственных контактов. Китайская культура в своей основе автохтонна — создана самим китайским народом, но нельзя представлять себе Китай, даже древний Китай, существующим в полной изоляции от всего остального мира. В письменных памятниках китайской древности постоянно присутствует идея Китаецентризма, нашедшая простое и яркое выражение в самоназвании древнекитайских государств: Срединные царства. И священная гора китайцев — Тайшань также получила название Центрального пика, якобы расположенного в центре обитаемой Вселенной. Китайцы отождествляли свою страну со всей Поднебесной, а владыку Китая, императора, почитали властелином всех людей вообще. В этом древние китайцы отнюдь не были исключением. В Европе греки считали всех, кроме эллинов, варварами, в том числе и более цивилизованные народы, персов или египтян, а впоследствии почитали за варваров римлян, которые завоевали Грецию. Римляне же, со своей стороны, признавая превосходство греческой куль-

туры, себя считали повелителями всего обитаемого мира и называли варварами всех, кроме греков, в том числе и ничуть не уступавших им в цивилизованности карфагенян, египтян и парфян, имевших собственную государственность и более древнюю культурную традицию, чем у самих римлян.

Подобно римлянам и грекам, древние китайцы считали только себя цивилизованным народом, а прочих, особенно соседние народности и племена, зачисляли в варвары. Древние могли быть искренно убеждены, что все хорошее, чем славится Китай, было изобретено исключительно самими китайцами, и что китайская культура решительно ни от кого не зависит и никому ничем не обязана. На самом деле древний Китай хотя и был в силу географических условий поставлен в более обособленное положение, чем другие очаги древневосточной цивилизации, находился в постоянном контакте и общении с другими народами и многое у них заимствовал с пользой для себя.

Равнина вдоль реки Хуанхэ в древности была открыта для многих народов, которые могли проникать туда разными путями. Северный путь лежал через Великую степь: переселенцам приходилось преодолевать обширные пространства и проникать в Китай либо с севера, через современную Монголию, пройдя гористую страну, по которой была проложена Великая китайская стена, отделяющая земледельцев от кочевников; либо же через северо-западный проход, вдоль Тяньшаня, с южной или северной стороны его, и далее в Китай по узкому «коридору», названному по современной китайской провинции «коридором Ганьсу». Южный путь был морским и лежал вдоль побережья страны; он был удобен для расселения мореходных народов, тех, кто приходил в древнюю Японию и заселил острова Тихого океана. Вдоль берега Желтого моря древние мореходы проникали в Китай, селились там и приносили с собой свою культуру.

В наши дни никто не отрицает особый вклад китайского искусства в художественную сокровищницу человечества. Прекрасны китайские бронзы, великолепны резные яшмы, неповторимы картины национальной живописи «гохуа», чарующе загадочны каллиграфические иероглифические надписи, изящны традиционные формы фарфора. На наш современный взгляд, все это прекрасное порождение высокого мастерства; никто не сомневается ни в красоте, ни в одухотворенности произведений китайского искусства. Но так думали не всегда.

Еще в XVIII веке китайское искусство понимали исключительно как претенциозно-декоративное, аристократически-изысканное, осужденное на создание никчемных безделушек. Китайские вазы и павильоны украшали дворцовый быт феодальной Европы, но в китайском искусстве, воспевающаяся его изяществом и вкусом, тогда не видели главного: смысла. Оно воспринималось как чисто декоративное.

В XIX веке на Западе и в России отношение к китайскому искусству также было неоднозначным.

Потребовался XX век, чтобы Запад смог воспринять своеобразие китайской поэзии и китайского искусства, верно оценить его образы, символику и абстракцию, найти в нем созвучное собственным художественным исканиям. Символизм — да это же основа китайского искусства! Импрессионизм — да разве есть не импрессионистический китайский пейзаж? Абстракционизм — да разве не абстрактна красота китайской каллиграфии?.. За новым интересом к китайскому искусству последовало всеобщее, всемирное его признание, стремление понять, воспринять и усвоить новую для Европы самостоятельно сложившуюся художественную традицию.

Китайский иероглиф — вот, на наш взгляд, основа своеобразия китайской художественной традиции. Иероглиф — не только графема, знак или символ, но и универсальный ключ, помогающий открыть дверь в сокровищницу китайского художественного опыта; через понимание иероглифа возможно постижение чисто китайских художественных форм. В иероглифе нет ничего мистического: китайское общественное сознание, создавшее иероглифику для передачи знания и опыта, породило и поэзию и искусство. У иероглифа и произведения искусства есть общая основа, и притом специфически китайская, т. е. именно та, которая теперь представляет наибольший интерес.

Иероглифика прошла длинный путь развития за четыре тысячелетия китайской цивилизации; первоначальные древние пиктограммы не были похожи на современные иероглифы и далеко не все поддаются расшифровке. Сюй Шэнь (58—147) в древнем китайском словаре «Шовэнь» рассказал легенду об изобретателе письменности Цан Цзе, который в мифические времена Желтого императора, первопредка китайцев, обратил внимание на птичьи следы на влажном речном песке. В подражание птичьим следам Цан Цзе будто бы изобрел иероглифику.

Это поздняя легенда, потому что древние рисунки-пиктограммы на птичьи следы не были похожи; к внешнему сходству с ними привела лишь длительная эволюция графического начертания иероглифов.

242 Нельзя не согласиться с теми специалистами, которые полагают, что древний иероглиф был неотделим от своей изобразительной функции и, следовательно, имел не только символически смысловое, но и изобразительно-орнаментальное значение. Иногда приходится теряться в догадках, что именно перед тобою на древнем сосуде: надпись или орнамент, иероглиф или рисунок? В древности это были области пограничных значений, не всегда между ними возможно провести точную грань. Иероглифическое письмо само по себе во много раз изобрази-

тельнее алфавитного. Абстрактный иероглифический символ в древней первоначальной форме был конкретным графическим изображением предмета или комбинации предметов. Связь древней иероглифики с орнаментом сейчас также не вызывает сомнений.

Древний Китай вошел в мировое искусство прежде всего своей бронзой. Государство Шан (XVI—XI вв. до н. э.) создало культуру бронзы, не имеющую себе равных на земле. Большое число бронзовых сосудов Шан и последующей династии Чжоу (XI—III вв. до н. э.) сохранилось до наших дней и украшает лучшие музеи мира.

Происхождение и становление китайского искусства бронзового литья сложно и не до конца раскрыто наукой. Одно время оно считалось сугубо китайским, потому что был известен лишь один его очаг — около современного города Аньяна. Потом появились гипотезы о том, что искусство бронзового литья было занесено в Китай через Центральную Азию, и оказалось, что на территории Китая был не один, а много очагов изготовления бронзы. В пользу этих гипотез говорят изображения животных на сосудах и в мелкой скульптуре. Широкое распространение так называемого «звериного стиля» у народов Великой степи, видимо, указывает на их влияние на древний Китай, а не наоборот. К тому же пристрастие Шан к «звериному стилю» в искусстве и почитание конных колесниц, служивших главной ударной силой шанских царей, явно выдают заимствование из кочевых степных культур Севера. Древние колесницы, которые закапывались в непосредственной близости от погребений знати вместе с лошадьми и возницами, бесспорно происходят от тех евразийских колесниц, которые бороздили гигантские степные пространства Евразии. Это не китайское, а индоевропейское изобретение.

Бронза всегда высоко ценилась в Китае. Кроме предметов роскоши, она шла на выделку оружия, изготовление орудий труда, а позднее — на чеканку монет. Ритуальная функция бронзы сохранялась длительное время. Вместе с тем известны указы китайских императоров II и III веков, прямо запрещавшие употреблять бронзу для изготовления предметов домашнего обихода, когда потребности государства приходили в противоречие со спросом на бронзовую утварь со стороны состоятельных сословий общества.

В последние десятилетия археологические находки показали древность культуры бронзы в Юго-Восточной Азии, Таиланде и Вьетнаме. Народы этих стран до сего дня продолжают искусно вырезать из дерева и тыквы анималистические стилизованные маски, напоминающие древнекитайские бронзы. Таким образом, сегодня можно утверждать, что искусство бронзы в древнем Китае вряд ли было изолированным островом, отделенным от остального мира. Но сами китайцы, как

мы уже говорили, с древнейших времен осознавали себя отдельными от окружающих народов. Они гордились своим сельским хозяйством, хорошим управлением, почитанием предков и письменностью. Письмена, естественно, занимают важное место на ритуальных бронзовых сосудах.

Бронза хорошо противостоит бегу времени. Тысячелетия назад исчезли в огне пожарищ и войн деревянные дворцы древних царей; неизвестна живопись того времени, но уцелели бронзы и яшмы. По счастью, именно в них эстетическое чувство той эпохи искало самого совершенного выражения.

Распространенным зооморфным мотивом шанской бронзы были изображения быка и барана. Сравнение иероглифических начертаний, обозначающих быка и барана, с изображениями на сосудах наглядно демонстрирует их сходство. Именно бык и баран были главными жертвенными животными в Шанском государстве. Распространенность этих животных в степном кочевом быту может указывать на связь шанского Китая со степью.

На ритуальных бронзах, кроме быков и баранов, встречаются и другие зооморфные изображения, и даже человеческие лица (последнее относительно редко). Надписи либо вкраплены в орнамент, так что их невозможно выделить из рисунка, либо заключены в рамку и служат предтечей печатей, которые впоследствии стали обязательным компонентом китайских произведений искусства. Иероглифы шанских печатей-надписей стилистически не выделяются среди прочего декоративного оформления бронз. Бывают и случаи, когда иероглиф служит главным декоративным элементом сосуда.

Некоторые из шанских бронзовых котлов достигают внушительных размеров. Котел «дин», отлитый шанским царем в память своей матери (найден в 1939 г.), имеет высоту выше 1 м 30 см и весит около 885 кг. Это крупнейшая из известных шанских бронз. Металл готовился из меди с добавлением олова (от 5 до 30%) и свинца (не более 3%). Расплавленный металл заливался в полые глиняные формы, а полученное изделие подвергалось доработке. Ручки и ножки сосудов часто изготавливались отдельно и присоединялись впоследствии.

Бронзу находят в захоронениях, наиболее роскошные из которых — царские. Видимо, ритуальная бронза связана не только с пиршественными, но и мрачными обрядами.

244 Падение династии Шан привело к резким переменам в древнекитайских бронзах. В период Чжоу (1066—221 гг. до н. э.) была усвоена техника их изготовления, но формы упростились, орнамент стал беднее и исчезла прежняя пышная декоративность, имевшая магически-ритуальный смысл, зато на сосудах появились обширные, иногда до 291 знака, подробные иероглифические надписи, рисунок. Чжоуские бронзы — первостепенный исторический источник. Надписи на них делались с рас-

четом на вечность и действительно дошли до наших дней. Графика иероглифов значительно изменилась. Анималистический орнамент сильно стилизован и отличается от шанских образцов. Вместе с тем чжоуские бронзы — шедевры своего рода.

В орнаменте, который изучал китайский ученый, историк Го Можо, переплетения рогов животных на ножке котла «дин» образуют его основу. Интересны сцены охоты, изображенные на бронзовом сосуде «ху» из Пекинского музея, а также сцены сражений. Охота производится с помощью лука и стрел; ей предшествует тренировка — стрельба в мишень; охотники, видимо, знатные люди, укрываются от солнца под навесом. Далее показана охота в поле, причем подстреленные звери и птицы лежат под шелковицей, с которой женщина собирает листья для шелкопрядов. Следующая сцена — охота с лодки на водоплавающую птицу; поднятых на крыло птиц бьют с берега притаившиеся лучники; охота завершается пиршеством: бьют в колокола, поднимают кубки. В «Книге песен» охота описана точно так же:

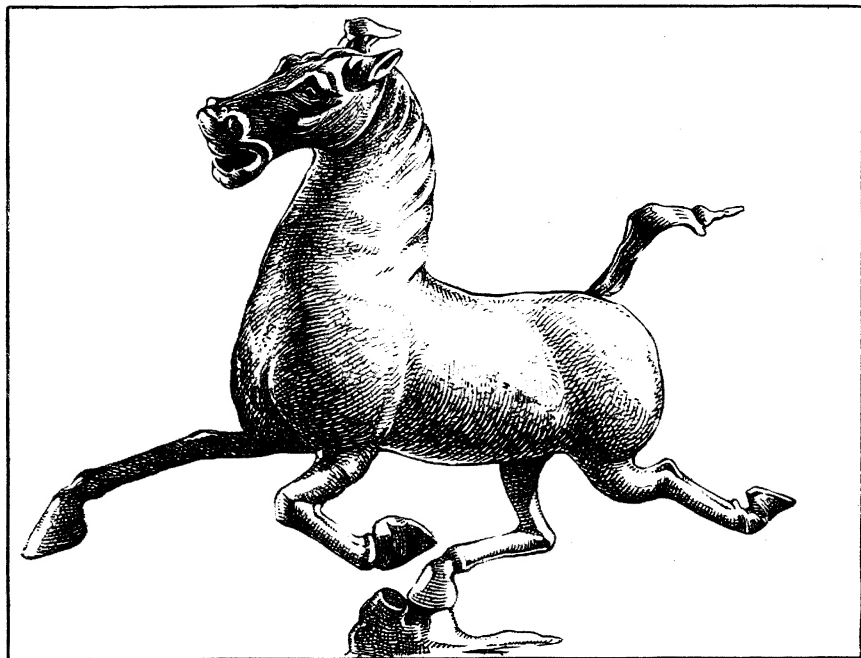
Костяное кольцо налокотнику ровно под стать,  
Стрелы к луку подобраны — ни тяжелы, ни легки...  
И в едином порыве согласно стреляют стрелки;  
Помогают нам в кучи убитую дичь собирать.

(Перевод А. Ш т у к и н а)

На том же рельефе внизу — сцены сражений: слева битва на воде, справа — штурм городской стены. Эти сцены типологически напоминают искусство древнего мира Передней Азии; в них, кроме чисто китайской предметности, нет того специфически китайского, что вносится в искусство иероглифическим влиянием. В этот период (IV в. до н. э.) рисунок и иероглифика расходятся окончательно, не допуская более орнаментального смешения.

С древнекитайской традицией искусство бронзы порывает совсем в последующий, ханьский период (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.). Найденные недавно в могиле ханьского принца Лю Шэна (ум. 113 г. до н. э.) бронзовые предметы, особенно курильница в виде священной горы или служанка с фонарем в руках, не имеют с прежними ничего общего. Знаменита бронзовая лошадь из Лэйтая провинции Ганьсу. Она скульптурна, в ней есть что-то эллинистическое, близкое к классической скульптуре античности. Мастер изобразил летящего волшебного коня, опирающегося только одной ногой не на почву, а на спину ласточки в полете. Внимание к отдельному, единичному предмету, стремление выявить его сущность — вот основа ханьского искусства. Она же находит отражение в ханьской иероглифической графике, которая отличается строгим линейным иероглифическим стилем. Каждый знак обязательно одинаков





*Скачущая бронзовая лошадь на спине летящей ласточки.  
Династия Хань. II—I вв. до н. э.*

по размеру и точно вписывается в квадрат; ханьские иероглифы приземисты, солидны, прочны; их графика не имеет уже ничего общего с первоначальной пиктограммой.

Предполагалось, что скульптура не была свойственна древнему Китаю. Однако к сохранившейся могиле ханьского полководца Хо Цюйбина (ум. 117 г. до н. э.), имеющей планировку, общую для всех последующих торжественных государственных захоронений Китая, ведет аллея, по бокам которой стоят статуи, главным образом животных. Искусствоведы считают, что эта погребальная скульптура могла прийти в Китай с Запада, поскольку Хо Цюйбин был известен прежде всего завоевательными походами в Центральную и Среднюю Азию.

246 Недавно неподалеку от кургана императора Цинь Шихуанди (ум. 210 г. до н. э.) обнаружили в земле захороненное вместе с ним целое войско скульптур. Сотни циньских керамических воинов в полном боевом облачении, в доспехах и с оружием стоят строем у могилы императора; в обширных рвах покоятся колесницы с впряженными в них глиняными конями. Возможно, когда новая находка будет исследована с достаточной полнотой, придется пересмотреть прежние представления о скульптуре древнего Китая и признать ее само-

стоятельность; во всяком случае уже сейчас ясно, что скульптура была раньше, чем предполагалось, просто она хуже сохранилась, чем бронзы и рельефы по камню.

Наибольшим достижением ханьского искусства считаются настенные рельефы с изображениями мифологических существ (не все изображения на сегодня ясно расшифрованы) и бытовых сцен. Ханьские кирпичи также часто украшались замечательными рельефами. Для этих изображений свойственна конкретность отдельного образа, отдельного предмета, точно так же как отдельный ханьский иероглиф стоит всегда обособленно от других. Настенный рельеф склепа, изображающий отца и сына Чжао, сопровождается пояснительными надписями. Фигуры не соединены никакой композицией, надпись также обособлена и отделена от них.

Бытовые сцены на ханьских рельефах дают представление о жизни ханьского общества, труде, развлечениях, войнах. Знаменит художественный кирпич, найденный в провинции Сычуань. На одной его стороне изображена повозка императорского чиновника и сопровождающий ее всадник (часто встречающийся в ханьское время так называемый мотив лошади); изображение прекрасно передает динамику быстрого движения. В этом еще одна особенность ханьских рельефов, которая поднимает их на высокую ступень в мировом искусстве: они не статичны, а динамичны. На второй стороне того же кирпича — выступление танцоров перед знатными господами. Все фигуры обособлены и изображены в движении: артисты танцуют и жонглируют, женщина исполняет танец

*Рельеф волшебной птицы и маски пушоу. Династия Хань.  
II в. до н. э. — II в. н. э.*



с лентой, который до сих пор непременно исполняется на китайских народных празднествах. Конечно, нельзя утверждать, что фигуры и движения танца остались неизменными с ханьской эпохи, но сама лента — налицо.

Райскую жизнь небожителей представляет рельефное изображение игры на цине. Небожители восседают на облаках, наслаждаются музыкой в окружении птиц и драконов. Кроме музицирования, в раю играют в «любо», самую популярную игру ханьского времени в шесть палочек. Сегодня правила этой игры давно забыты.

По-своему замечателен рельеф «Восточные ворота рынка» (Дуншимэнь), на котором изображены башня с колоколом, сцены торгов, закусочная у котла на улице.

Всемирно известен рельеф «Охота — жатва». Верхнее изображение, занимающее две трети плоскости, посвящено стрельбе из лука по водоплавающей птице. Рельеф разительно напоминает декор чжоуского бронзового сосуда «ху», о котором говорилось выше, подчеркивая еще раз непрерывность и преемственность китайской художественной традиции. Сцена внизу — жатва. Жнецы косят хлеб, вяжут снопы. Носильщик с коромыслом приносит им плетенку с вареным рисом (или кашей) — обед в поле. В древней «Книге песен» жатва описана очень сходно:

Толпами, толпами вышли жнецы на поля,  
Грудами, грудами хлеба покрылась земля,  
Груд мириады: скопилось зерно! —  
Будет и крепкое и молодое вино.  
Жертвами дедов и бабок своих одарят.  
Хватит вина, чтобы выполнить каждый обряд.

(Перевод А. Ш т у к и н а)

Любопытно, что косы, которыми на ханьском рельефе косили хлеб, в настоящее время в Китае забыты и вышли из употребления. Китайские ученые не могли поэтому понять, какое именно орудие труда изображено на древнем рельефе, и в поисках толкования обратились к монографии Колчина «Металлургия и металлообработка в Древней Руси», в которой и прочитали о русских косах, оказавшихся аналогами ханьских орудий. Теперь же китайские ученые называют косу «серпом с длинной ручкой».

248 На ханьском рельефе можно найти и промысел. Изображение солеварения разделено на отдельные сцены; солеварочный колодец представлен в разрезе с фигурами работающих на разных уровнях. Весь процесс промысла показан на одном предмете, что можно сравнить с клеймами\* древ-

---

\* Клейма на иконах — жанрово-бытовые сценки, иллюстрирующие житие святого; размещаются обычно по полям центрального изображения.

нерусских икон, на которых изображались в виде отдельных сцен основные моменты жития святого. Изобразительный принцип на ханьском рельефе тот же, но совершенно иного происхождения.

Картинки из жизни на ханьских рельефах составляют лишь малую их часть. Непосредственно связанный с заупокойным культом, рельеф в громадном большинстве произведений изображал фантастический, сверхъестественный мир небожителей, духов — покровителей и защитников, мифических птиц и животных, охранительные маски. Сама «мода» на рельефные изображения в ханьских погребениях, по мнению многих, пришла в Китай с Запада, из Передней Азии, и принцип изображения напоминает роспись на ранних древнегреческих вазах. В Китае рельеф и принцип изображения были усвоены и применялись в течение почти 500 лет повсюду, потому что совместились с развитием сугубо китайской художественной традиции, которая в самом чистом виде выявляется в сфере каллиграфии. Материал каллиграфии, ее история, смена почерков и стилей способны многое прояснить, особенно в развитии китайской живописи.

Каллиграфия в Китае производила впечатление на любого образованного человека, и каждый образованный человек с необходимостью пробовал свои силы в каллиграфии. В древней чжоуской «Книге ритуалов» («Лицзи») говорилось, что каждый образованный человек должен владеть шестью умениями: ритуалами, музыкой, стрельбой из лука, верховой ездой, каллиграфией и счетом. О живописи в древней книге ничего не говорится; видимо, умение рисовать для образованного китайца не было обязательным, но живопись существовала, хотя и не дошла до нас.

Древнейшая китайская картина, относящаяся к концу периода Чжоу (IV в. до н. э.), была недавно найдена при раскопках на юге Китая в Чанша. Она написана на шелке и изображает женщину с драконом и Фениксом. Вероятно, картина символизирует вечную жизнь в окружении волшебных существ, порожденных наивно-религиозной народной фантазией.

Из поэзии Цюй Юаня (около 340—277 гг. до н. э.) мы узнаем, что червеобразный дракон на картине — дух дождя, а птица — символ солнца. В этом случае женщина должна быть жрицей-заклинательницей, шаманкой, повелевающей стихиями и духами, которые парят над нею. Очевидно, что изображение имело магически-священное значение, оно было не просто декоративно-художественным произведением, а чем-то вроде иконы; вероятно также, что похороненная женщина сама была такой жрицей-шаманкой, а, следовательно, ее одежды — это не обычное повседневное и даже не праздничное платье, а специальное облачение для совершения

магического религиозного обряда. Небольшие размеры картины на шелке (22×28 см) придают ей еще большее сходство именно со священным изображением.

Древняя китайская поэзия содержит множество гимнов и песнопений, предназначенных для религиозных праздников и храмовых церемоний. Нет сомнения, что в древнейшем Китае шаманизм являлся основной религиозной формой. Литература свидетельствует, что наибольшим пристрастием к шаманам и шаманкам отличались жители южнокитайских царств. Поэтому весьма высока вероятность, что китайскими археологами было найдено именно захоронение шаманки и именно ее портрет изображен на шелке вместе с теми силами природы — дождем и солнцем, которыми по своему положению она была обязана повелевать ради верующего народа.

Картина первого известного мастера Гу Кайчжи (около 344—406 гг.) написана по стихотворению прославленного поэта Цао Чжи «Фея реки Ло». На заключительной сцене свитка изображен князь со свитой, всматривающийся в даль, куда улетела небесная красавица фея. На картине видна и сама фея, летящая на волшебной лодке.

Картине предшествовала долгая литературная история. Первым о князе, увидевшем на вершине горы прекрасную фею, которая одарила его любовью, а затем растаяла в воздухе, написал поэт Сун Юй (III в. до н. э.). Этой легендой 600 лет спустя воспользовался поэт Цао Чжи. В его стихотворении древний сюжет выражал его собственные чувства: безнадежную любовь к императрице Чжэнь. Подражая Сун Юю, Цао Чжи написал совершенно иное произведение. Как считают исследователи, разница между поэмами в том, что Сун Юй изобразил небожительницу земной женщиной, а Цао Чжи воспел женщину как небожительницу.

Художник Гу Кайчжи на своей картине изобразил не современников, а древних людей, внешне как бы иллюстрируя древний сюжет. Но в облике князя современники узнавали поэта Цао Чжи, который смотрит вслед улетающей фее, страдая от неразделенной безнадежной любви.

На картине впервые в китайской живописи изображен пейзаж. Он трактован примитивно и одновременно фантастично. Необычные формы деревьев и гор только подчеркивают фантастичность происходящего. В воздухе парит зеленый дракон — символ Востока; на восходящем солнце изображен волшебный золотой ворон — символ солнечного диска. О живописи хочется сказать, что она иконописна для русского восприятия, но не забудем, что китайский художник изображал не что-нибудь, а *чудо*. Чудесное в картине замыслено и осуществлено, странно было бы искать в ней правдоподобного сходства с действительным пейзажем, коль

скоро художник стремился воссоздать именно необычайное.

Гу Кайчжи изобразил тот момент, когда улетающая фея оглядывается на оставленного ею человека. Поэт пишет об этом:

Внезапно оглянулась фея Ло:  
Вновь тянется она к моей душе!  
Вдруг вытянула шею и глядит!  
Вот алыми устами шевелит,  
Желая непременно рассказать  
О том, что могут дух и человек  
Между собой общаться иногда!  
Есть правила, как ладить эту связь...  
Зачем же разлучаемся навек?  
Зачем не знали в юные года?

(Перевод А. А д а л и с)

В этой одной из первых китайских картин поражает гармоничное сочетание трех миров, изображенных на ней. Людской мир — это поэт Цао Чжи в одежде древнего князя и его свита; вокруг фантастический пейзаж — плод воображения художника, иллюстрирующего стихи Цао Чжи и его предшественника Сун Юя, жившего за полтысячи лет до него; наконец, третий мир — мир волшебных, потусторонних, таинственных сил, мир небесной красавицы феи, зеленого дракона, золотого ворона на солнце. Все миры художественная фантазия сливает в одну целостную картину, которая восхищала современников и останавливает наше внимание и теперь.

«Фея реки Ло» написана на литературно-мифологический сюжет и решена в духе, знакомом европейской живописи, часто обращавшейся к священной библейской истории для церковно-религиозных нужд.

До раскопок в Чанша и находки изображения шаманки древнейшей китайской картиной считался свиток на шелке, хранящийся в Лондоне. Его подлинность некоторыми оспаривается, тем не менее картина принадлежит либо самому Гу Кайчжи, либо является позднейшей копией с его работы. Картина изображает придворных дам, получающих наставление о правилах поведения при императорском дворе.

Длинный горизонтальный свиток состоит из ряда последовательных сцен с изображением в дворцовом интерьере роскошно разодетых придворных красавиц, а между ними расположены иероглифические тексты, разделяющие человеческие фигуры. Сама картина оказывается, таким образом, очень необычной для нашего представления именно в силу многозначной роли иероглифического текста в ней. Во-первых, текст этот осмыслен, в нем заключено содержание, которое интересует тех, кто видит картину. Во-вторых, текст этот выполнен каллиграфически и очень красив, на него приятно смотреть, он неизбежно составляет часть вос-

приятия всего изобразительного целого, формируя общее впечатление от картины. Наконец, чисто графически текст разделяет фигурные композиции, тем самым облегчая художнику задачу последовательного расположения сцен. Надпись, таким образом, оказывается в картине многозначной, сохраняя в то же время обычный литературно-эпиграфический смысл. Такая картина оказывается не просто живописью с краткой подписью, как картина европейская, а чем-то сродни иллюстрированной книге, в которой иллюстрации занимают главное, господствующее место, а текст — относительно меньшее, но гораздо более значительное, чем в европейской картине.

Подпись художника обычно присутствует и в привычной нам европейской живописи. Но у нас она не играет эстетической роли при восприятии картины. Подпись художника нужна для опознания его авторства, поэтому сам художник стремится обычно сделать ее незаметной, спрятать от глаз зрителя, иногда даже размещает ее на обороте холста. Название картины в европейской живописи выносится за ее пределы и чаще всего располагается на подрамнике или рамке. Ни в собственной подписи, ни в названии картины европейский художник не видит ничего эстетически значимого и полагает, что и подпись и название существуют как бы отдельно от нее. В нашем восприятии привычно считать, что хорошая картина своим своим изображением говорит о собственном содержании больше, чем может сказать название или подпись художника. Европейские знатоки искусств с презрением смотрят на тех, кто обязательно глядит на подпись художника, выдавая свою неспособность отличить без подписи руку мастера, выполнившего картину. Эти привычные для всех нас суждения основаны исключительно на европейской живописи и неприменимы к живописи китайской, в которой иероглифический текст со времен родоначальника живописи древнего мастера Гу Кайчжи считался, напротив, необходимым эстетическим компонентом картины, ничуть не меньшим по значению, чем пейзаж на заднем плане в европейской живописи. И подпись художника, и надпись к картине в Китае выполняются каллиграфически; каждый художник непременно еще и каллиграф, потому что без надписи и подписи нет китайской картины.

252 Известные мастера китайской живописи шли еще дальше. Они сделали подписи к своим картинам стихотворными. Так, знаменитейший из китайских художников нашего времени Ци Байши (1864—1957) был еще известным поэтом; изданный в Китае сборник его стихов составлен на основе стихотворных подписей художника к своим картинам.

Китайская живопись оказалась через иероглифику неразрывно связана с китайской поэзией. Высокое место, кото-

рое заняли поэты в китайском обществе со времени династии Тан (618—907), привело к характерному только для Китая явлению: созданию картин, иллюстрирующих стихи, вернее, стремящихся передать поэтический смысл стихотворных строк поэта средствами живописи.

Это стремление сблизить живопись и стихи принимало самые разные формы. Оно наглядно проявлялось в творчестве таких мастеров, которые были равно замечательны как в живописи, так и в поэзии. О танском поэте Ван Вэе говорили, что у него поэзия присутствует в картинах, а в стихах заключена живопись. Ван Вэй действительно был замечательным мастером зимнего пейзажа, которому придавал редкостную поэтичность. К сожалению, превратности истории — войны и пожары — повредили живописи Ван Вэя, и сохранившиеся картины, которые приписывает ему традиция, на деле всего вернее являются копиями с его работ, а не подлинниками.

Другая форма — иллюстрация стихотворения. В этом случае картина была уже вторична и создавалась на готовый поэтический мотив. Художник либо передавал поэтический смысл стихотворения в целом, либо брал в качестве лейтмотива для своей картины одну стихотворную строчку. Такая живопись, разумеется, не была связана с конкретным реальным пейзажем; художник, проникнувшись впечатлением от стихотворения или его отдельной строки, создавал пейзаж, целиком полагаясь на собственное творческое воображение. Такой пейзаж возникал по памяти; в нем отражалось все виденное художником за его жизнь, все, что мастер считал внутренне связанным, соотносящимся со смыслом поэтических строк. Реальная основа за такой живописью имела несомненно, но не прямо наблюдаемая, а осмысленная сознанием художника и опоэтизированная им. Это был не сам пейзаж родной страны, а его поэтический образ, данный совместно средствами двух искусств: поэзии и живописи. В такую картину китайский художник обязательно вводил породивший ее поэтический текст — строку или даже целое стихотворение, которое присутствовало в виде каллиграфически исполненной самим художником надписи. Легенды говорят, что некоторые поэты собственноручно надписывали картины, созданные на стихи, если им такие картины нравились. Художественное целое в такой работе было как бы синтезом двух искусств, который не мог бы никогда возникнуть без стимула изобразительности, содержащегося в китайском иероглифе.

Известно, что сунский император Хуэйцзун (1082—1135), незадачливый политик, но сам поэт и художник, покровитель искусств, основатель первой императорской академии живописи в Китае, любил давать своим придворным масте-



рам-академикам темы из собственных стихов. Создание картин на императорские стихотворные строки тогда было не то что модно, а обязательно. Живописцы на экзаменах получали темы из императорской поэзии. Многие произведения того времени стали классическими в китайском искусстве, в том числе и картины кисти самого Хуэйцзуна, выдающегося художника в жанре цветов и птиц.

Не случайно Хуэйцзун, каллиграф и поэт, в живописи увлекся прежде всего изображением *отдельных* предметов. Напомним, что, на наш взгляд, это вторая сторона воздействия иероглифики на китайское художественное сознание. Предмет при таком подходе к нему как бы отделяется от всех остальных вещественных связей. Из мира телесного или, по китайскому выражению, из мира «десяти тысяч вещей» берется только одна, но уж зато во всей ее конкретности. Давая своим живописцам-академикам задания, император требовал от них прежде всего не академического реализма, а скорее умственной игры, стремления уйти от очевидного и банального. Так, на строку «Кабачок у моста в бамбуковой роще» победитель конкурса вообще не изобразил никакого кабачка: художник ограничился вывеской, т. е. красивой иероглифической надписью, которую он композиционно удачно поместил среди бамбуков, — и стал императорским лауреатом.

Сам Хуэйцзун был замечательным мастером. Его современник так писал о страсти императора к живописи: «В течение долгого периода процветания и мира ежедневно поступали предметы, приносящие удачу. Все они регистрировались. Среди птиц и животных были красная ворона, белая мартышка, олень, воробей с Явы. Они все содержались в дворцовом саду. Среди растений были можжевельник, пурпурные грибы, лилии, ирисы, золотисто-оранжевые двойные бамбуки, дынные цветы — все они были очень редкостными. Их ветви переплетались, стволы срастались. Император отобрал 15 редкостных сортов и зарисовал их в красках в альбоме. Кроме того, были душистые жасмины, индийские цветы, привезенные из-за границы. Он расспрашивал о родине этих растений и тщательно изучал их природу. Затем описал их в поэмах и нарисовал, что составило второй альбом. Третий альбом состоял из картин и поэм о пурпурных грибах, которые в изобилии произрастали во внутренних двориках дворца. Рисовал фиолетовый бамбук со сладкой ночной росой, белого ворона, красного зайца, попугаев, белоснежных гусей и фазанов с длинными волочащимися хвостами, молодых птиц-фениксов с перьями, сверкающими как яшма, черепах с блестящими глазами и звездами Большой Медведицы на их спинах, затем камни в виде свернувшихся драконов и фениксов (означающих долголетие), бананы, растущие от общего стебля с

двойными листьями и перевившимися ветвями. Это также составило альбом. Затем он по одному зарисовал всех чисто-белых животных и птиц в саду, и это составило альбом. Он продолжал добавлять рисунки, пока не сделал тысячи альбомов...»\*.

Знаток китайской живописи О. Сирен заметил по этому поводу, что императору приписывается такое количество свитков и альбомов, на создание которых не могло бы хватить ни физических сил, ни вообще человеческой жизни. Между тем Хуэйцзун был взят в плен кочевниками чжурчжэнями и кончил свою жизнь на севере в далекой Маньчжурии в плену у чужеплеменников. Большое число его картин на самом деле только подписаны им и принадлежат не ему самому. Придворные художники считали большой для себя честью, если написанную ими картину одобрял сам император; высшей же степенью императорского одобрения была его печать и каллиграфическая надпись на картине. Поэтому те картины, которые по манере исполнения нравились императору, он подписывал, чтобы доставить удовольствие мастеру и поднять его репутацию. Так что на многих сохранившихся произведениях императору принадлежат только печать и каллиграфическая надпись. А если уж император собственной кистью писал картину, то придворные художники считали своим долгом верноподданных ее копировать; практически копировал каждый и предоставлял свою копию на высочайшее одобрение. И в этом случае, одобряя копии собственной работы, император мог поставить на ней свою печать и сделать надпись. Вот почему число отмеченных им (нельзя сказать: созданных им) произведений столь велико, что один человек не мог бы написать их за долгую жизнь.

В музее Бостона (США) хранится картина, которую считают действительно принадлежащей кисти самого императора Хуэйцзуна. На ветке цветущего абрикосового дерева изображен пестрый попугай. Композиция картины отличается удивительной гармонией всех частей, умением передать воздушное пространство. Сходство в изображении птицы безукоризненно. Августейший художник сопроводил картину двумя стихотворениями: конкретным комментарием к картине и гимном любимому попугаю, так что цельность восприятия картины постигается только тем, кто способен оценить не только живопись, но и поэтический смысл стихов и каллиграфическую красоту надписи. Иными словами, перед нами произведение синтетическое, представляющее единство трех искусств. Вот императорское стихотворение: 255

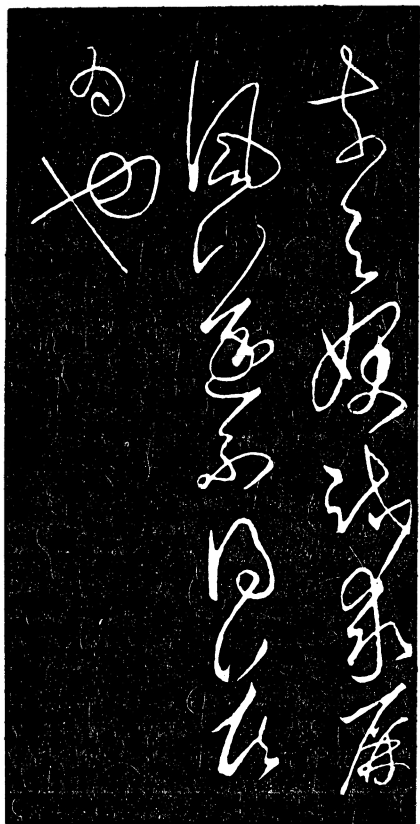
---

\* Цит. по кн.: Пострелова Т. А. Академия живописи в Китае в X—XIII вв. М., 1976, с. 68—69.



тайских художников. Она является общей для обширного региона, от Индии до Японии. Зато даосские мотивы развивались исключительно на китайской почве. Древнюю шаманку, найденную в Чанша, о которой говорилось выше, можно считать предшественницей развившейся даосской живописи.

Даосские мотивы оказались тесно связанными с развитием каллиграфии. Величайшим каллиграфом всех времен китайская традиция признала Ван Сичжи (303—379). К настоящему времени сохранилась одна бесспорно принадлежащая ему надпись и несколько позднейших копий с его работ. При жизни Ван Сичжи уже пользовался известностью, но настоящая слава пришла к нему позднее, в начале VII века, когда основатель династии Тан император Тайцзун стал собирать его произведения, выплачивая владельцам баснословные суммы. С того времени Ван Сичжи стал классиком каллиграфии, и его почерк оказал воздействие на



Ван Сичжи. Образец каллиграфической скорописи.

все жанры и виды изобразительных искусств в Китае. Китайский эссеист первой половины нашего века Линь Юйтан так говорит о его искусстве: «Ван Сичжи и другие мастера каллиграфии сравнивали письмо по бумаге с действиями полководца на поле сражения. Бумага была полем битвы, кисть — боевым оружием, тушь — броней, а камень для растирания туши — преградой. Дарование или талант пишущего — это сам полководец, разум художника — это его генеральный штаб, структурная форма — боевой замысел или тактика; внезапное или мгновенное вдохновение, которое посещает пишущего и рождает его произведение или губит его, — это судьба; главные черточки, которые пересекаются или взаимно проникают друг в друга, — это боевые команды; извивы и повороты — это отдельные рукопашные схватки; точки и капли — это отдель-

ные подразделения; а долгие протяженные штрихи — это стяги войска».

Красота вообще трудно определима, а красота китайской каллиграфии — тем более. Как известно, даже в европейской алфавитной графике каждому человеку, каждой индивидуальности присущ свой собственный почерк, отражающий личностные черты пишущего человека. Этот субъективный момент еще ярче выражен в иероглифической каллиграфии. Но, кроме субъективного выражения личности каллиграфа, китайская каллиграфия обладает объективной красотой, не меньшей, чем любое другое произведение искусства, а для самих китайцев — красотой, наиболее близкой национальному духу.

Красота иероглифической надписи — в ее динамичности, одухотворенности. Каждая черта в каллиграфии должна быть «живой», а не «мертвой». Ритм, линия и структура, по мнению китайцев, в каллиграфии передаются лучше, чем в живописи или скульптуре; форма и движение передаются в той же мере. Гармоничность, уравновешенность знака доставляют читателю эстетическое удовольствие не меньшее, чем восприятие смысла написанного.

Иероглифы рождались из пиктограмм, которые были схематичным изображением реально существующих вещей. Рисующий стремился уловить существенные качества изображаемого предмета и в то же время сделать рисунок экономным, кратким, эстетически приятным. Китайцы утверждают, что древнеегипетские иероглифы были «прямым» рисунком, изображением предмета, тогда как китайские с самого начала стремились не к прямому изображению, а к передаче только характерного, существенного и обязательно не в статике, а в динамическом равновесии. Иероглиф для китайца — прекрасная графическая художественная форма, и он должен быть написан безукоризненно, так же как прекрасная музыкальная пьеса требует отличного исполнения от музыканта, хотя играть ее могут все, умеющие играть.

В китайской каллиграфии каждая линия исполняется одним прикосновением кисти; никакие поправки в тексте становятся невозможными принципиально. Умение пишущего поэтому уже на коротком тексте совершенно очевидно и очень легко определяется, также как и его индивидуальные качества.

258 Сам по себе иероглиф превратился в абстрактную, по собственным законам построенную графическую форму, но в его основе лежит связь с формами реально существующих предметов и движения. Китайские каллиграфы весьма точно называют свои характерные графические линии то «падающим камнем», то «гнилым стволом старого дерева», то «бараньей ногой»...

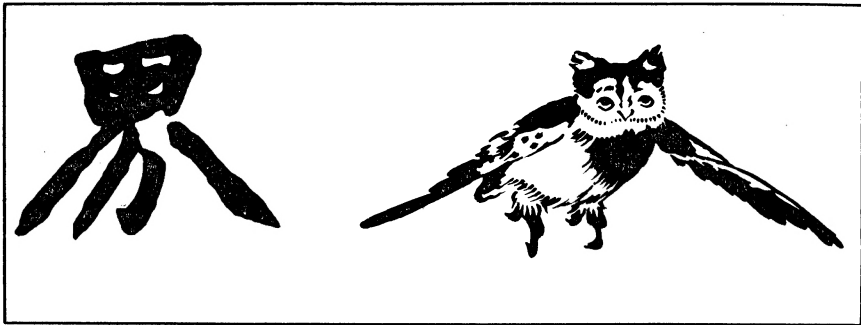
С точки зрения китайцев, способность оценивать и восторгаться каллиграфической надписью прямо связана со способ-

ностью человека видеть красоту окружающей его живой природы. Эмоциональное восхищение мастерством каллиграфа сродни восхищению прекрасным ландшафтом или пейзажем талантливого художника. На живом дереве каждый листик живой, и каждая черточка, каждая точка в иероглифе, начертанном одаренным каллиграфом, передает жизненную силу и энергию живых природных объектов. Нельзя сказать того же о китайском иероглифическом печатном шрифте, который в погоне за удобством и быстротой читательского восприятия стандартизирован и, с точки зрения знатока, выглядит «тяжелым» и «мертвым», сообщая только смысл. Китайская каллиграфия возможна только кистью, а не пером и не карандашом; она не воспроизводится печатным станком. В движении кисти, которая способна передать дуновение ветра в листьях деревьев и полет облаков в небе, живет искусство каллиграфии. Чрезмерно натуралистическое, прямое сходство с реальной вещью этому искусству также противопоказано.

Графическая выразительность каллиграфических иероглифов в конечном счете зависит от наблюдательности их творцов, которые сумели разглядеть характерные проявления движения и жизненной силы в живой природе. В иероглифе, так же как и в естественной вещи, не может быть ничего лишнего, ничего чисто декоративного, лишённого традиции и смысла. Художник не волен «сочинять» иероглиф, он должен его *исполнять* на бумаге, и это исполнительское мастерство, на наш взгляд, лучше всего сравнить с мастерством музыканта, исполнителя произведения, сочиненного композитором, когда всякая отсебятина неуместна, а простор для самовыражения и одухотворенности исполнения практически безграничен.

Итак, иероглифический знак должен быть гармоничен и передавать жизненную силу. Движение в каллиграфии должно быть пластичным, иначе произведение искусства не возникнет. Лучше всего, если начертанный иероглиф будет напоминать какое-то естественное движение, как бы остановленное фотографией. Предмет, движение которого имитируется каллиграфом, не обязательно выражает смысл иероглифа; здесь возможны самые широкие ассоциации: знак *сердце* может напоминать скользящую по реке лодку; *нога* — важно шествующего священнослужителя; *мир* — летящую сову; *смысл* — сидящего в задумчивом размышлении человека; *следовать* — парящую фею; *танец* — цаплю на одной ноге...

Китайцы серьезно сравнивают каллиграфию как искусство с искусством танца, считая, что кисть каллиграфа танцует по бумаге. Это еще одно доказательство, что движение — сама суть каллиграфического мастерства. Каллиграфия, таким образом, оказывается для китайцев чем-то большим, чем просто декоративное искусство. Они верят, что хорошее произведение может быть выполнено только образованным человеком с яр-



*Иероглиф и естественное движение: знак мир и летящая сова.*

кой индивидуальностью и притом с поэтическим, литературным и музыкальным дарованием и вкусом. Чтобы быть каллиграфом, необходимо культивировать свою индивидуальность, иначе надпись окажется банальной и вульгарной.

В музее «Лес стел» («Бэйлин»)<sup>260</sup> близ города Сиани хранится удивительное произведение китайского искусства: каменная надгробная стела с рельефной каллиграфической надписью-картиной. Она принадлежит кисти танского художника Сыма Фа, а потом перенесена мастерами-резчиками на камень. Основанием надгробной стелы служила, вероятно, большая каменная черепаха, символ вечной жизни, страж могил. Надпись из трех слов гласит: «Черепаха, изгоняющая демонов». Три иероглифа, по-китайски «*Доу гуй ао*», исполненные с непостижимым искусством, изображают парящий в воздухе волшебный жезл, изгоняющий демонов, самого демона и внизу — черепаху. Предметное сходство угадывается лишь в каллиграфической манере начертания знака; сама же форма иероглифа несколько не нарушена и сохраняет смысл. Иероглиф *доу* сам по себе означает борьбу, на стеле он представлен в виде бьющего по демону жезла или посоха. Иероглиф *гуй* — демон — в надписи изображает странное колченогое уродливое существо; но ведь демонов никто не видел, и каждый волен изображать их в меру собственной творческой фантазии. Сым Фа увидел в иероглифе *гуй* изображение демона, спасающегося от летящего по воздуху посоха, беспощадно преследующего его. Наконец, черепаха внизу — само воплощение неподвижности и стабильности. Если посох и демон парят в воздухе и пронизаны бестелесным стремительным порывом не просто движения, но бурного полета, то черепаха *ао* изображена приземистой и неподвижной; сама она неподвижна, но все происходящее над ней мастерством художника-каллиграфа соединяется именно с нею; она выглядит той главной причиной, которая вызвала и полет волшебного посоха-жезла, и поспешное бегство изгоняе-





И не может целиком испортить картину.  
Если же неточны настоящие нормы, законы, то все  
произведение будет испорчено.

Для тех форм, в которых нет постоянства,  
Особенно важно соблюдение закономерности.  
Ремесленники точно до предела передают форму,  
А соответствующие законы, нормы  
Только высокого таланта люди могут передать.

(Перевод Е. З а в а д с к о й)

Одним из характерных для Китая и труднейших по исполнению живописных жанров можно считать «живопись бамбука». Это растение, широко распространенное в Китае, в глазах китайцев символизировало честного, благородного человека, который под ударами превратной судьбы гнется, как бамбук под ветром, но не ломается. Живая грация узловатого ствола бамбука и его острые, мечевидные листья, находящиеся в постоянном трепетном движении, трудны для живописного исполнения, зато обладают огромной выразительной силой. Художники писали бамбук монохромной (одноцветной) тушью; картины с изображением бамбука были сродни каллиграфическим надписям, в них применялись те же движения кисти, что и при начертании иероглифов. Бамбук воздушен, и хорошее его изображение всегда сообщает картине чувство пространства, воздуха.

Су Ши, чьи стихи были приведены выше, в свое время любил писать бамбук и создал много картин, которые, к сожалению, до нас не дошли. Способам изображения бамбука посвящены специальные разделы трактата «Слово о живописи из сада с горчичное зерно», по которому учились художники. Ли Кань (1260—1310), посвятив изображению бамбука всю жизнь, создал альбом, в котором, как ему казалось, он исчерпал все возможные ракурсы и варианты изображения. Увы, природа бамбука доказала свою неисчерпаемость; игра света и тени и движение листьев под ветром не поддались канонизированию и систематизации. Самыми живыми считаются бамбуки, рисованные юаньским мастером У Чжэнем (1280—1354).

Многие художники писали бамбук, но особенно его любили те, кто встречался с неудачами на жизненном пути, лишался признания и общественной карьеры, вынужден был покинуть столицу и проводить дни в полуотшельническом уединении. Тогда страсть к изображению бамбука, символа несгибаемой честности, овладевала ими. Такими были художники Чжэн Баньцяо (1693—1765) и его друг Ли Шань (1686—1762).

Бамбук китайские художники писали по-разному, но больше всего по памяти, а не с натуры. Чжэн Баньцяо, например, всю жизнь писал только бамбук, орхидеи и камни — вещи, легко сочетающиеся в одной картине. О том, как он учился писать бамбук, художник рассказал сам: «У нас в доме было две пристройки из камыша, у южной стены их посадили бамбук.

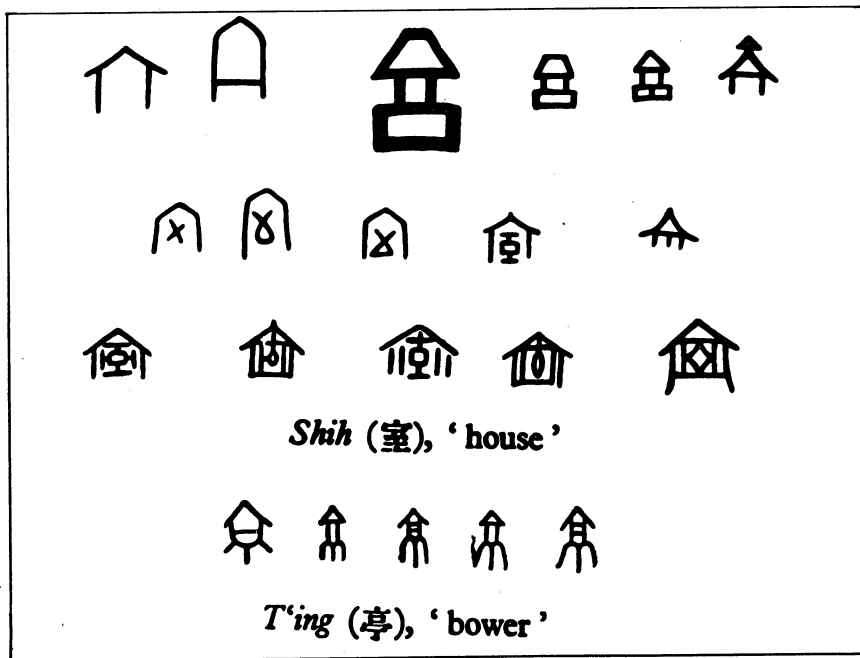
Летом распускались свежие листья, тень привлекала к себе, и среди бамбука поставили лежак, на котором было приятно и прохладно. На зиму брали остов старой ширмы и ставили ее вместо оконной рамы, обклеивая белой бумагой. По ней гулял ветер, ее выбеливало солнце, и мерзнувшие мухи с гудением билась о бумагу. Тени от бамбука падали на бумагу и колыхались, рождая настоящие естественные картины. Когда я писал бамбук, то никого не считал никогда учителем, все я почерпнул из игры теней на оконной бумаге и белой стене при солнечном или лунном свете». У китайских исследователей реализм такой живописи не вызывает сомнений. Свои картины Чжэн Баньцяо сопровождал стихами, которые исполнял каллиграфически в сочетании с живописью.

Чжэн Баньцяо был человеком вольнолюбивым и независимым. Он говорил: «Каждый, кто пишет, должен писать свои произведения как господин, а не как раб». И чтобы последовательно проводить эту идею в жизнь, он специально заказал печать с надписью: «Сам в ответе за все».

Действительно, «живопись бамбука» во всем китайском изобразительном искусстве отличается особой внутренней свободой и независимостью.

Каллиграфия оказывает влияние на все китайское искусство, и практически невозможно указать ни один род его, не затронутый ею. Китайский театр, например, широко пользуется каллиграфическими надписями, украшающими сцену, но это лишь внешняя сторона. Изобразительность китайских иероглифов проявляет себя также в театральном гриме, пришедшем на сцену с использованием тех же графических черт, которые свойственны самому быстрому почерку *цаошу*. Театральный грим в Китае обязателен в той или иной форме, и местные театры имеют свои отличительные особенности в гриме постоянных персонажей. Красочен, например, грим сычуаньского театра, причем китайский зритель узнает по гриму роль сразу же, как только актер выходит на сцену. Подобно иероглифике, грим в театре имеет свой условный смысл, отмечая злодея и его жертву, благородного мужа или предателя.

Не только в театре, но даже в архитектуре заметно проявление тех же самых принципов китайского искусства, которые нашли самое полное выражение в каллиграфии. Что китайская архитектура отличается национальным своеобразием и может быть опознана с первого взгляда, ни у кого не вызывает сомнения. И прежде всего бросается в глаза причудливая для европейского взгляда форма крыши в китайских дворцах и храмах. Такая крыша не была вызвана конструктивной необходимостью; напротив, китайские строители разработали такой способ крепления крыши, который обеспечивал для нее любую эстетически требуемую форму. Стропила в европейском понимании в этой конструкции не применялись; на поперечных бал-



*Иероглиф ши (дом) и иероглиф тин (беседка) в разных начертаниях.*

как устанавливались опорные стойки, на которые вновь укладывались поперечные балки покороче; карнизы крепились на особых кронштейнах. Уже в ханьский период, как можно судить по изображениям в живописи, на каменных рельефах и в погребальной скульптуре, крыши получают в Китае характерный изящный изгиб. Поднятые края крыши создавали «летающие» карнизы, которые защищали стены, обеспечивали освещенность интерьера и зрительно облегчали кровлю, которая как бы парила над зданием. Как возникла специфическая для Китая форма кровли?

Архитектура, как известно, никогда не стремилась копировать природу и может быть названа самым абстрактным, отвлеченным из искусств. Форма китайской кровли, вероятно, впервые появилась не в архитектуре, а в каллиграфии. Древнее начертание иероглифа *ши* (дом) показывает, что крыша его обладала ровными скатами, которые, между прочим, до сих пор сохранились на китайских деревенских домах. Крестьяне и сегодня строят себе ту же простую крышу, пиктограмма которой послужила возникновению обозначающего дом иероглифа. Эта крыша напоминает по форме перевернутую латинскую букву V. В начальной древней форме начертание иерог-

лифа сохраняло прежнюю форму крыши, почерпнутую из реальной действительности, но постепенно в связи с изменением эстетических вкусов начертание знака стало меняться и параллельно с изменением в письменной графике крыши домов в Китае, особенно двorcов и храмов, начали изгибаться. Применение изогнутых скатов кровли в торжественных постройках говорит, без сомнения, о том, что первенствующее значение для их появления, основной мотив, который вызвал эту форму к жизни в архитектуре, был не практический, а эстетический. Ведь прямая крыша с ровным скатом и дешевле, и практичнее и применяется до сих пор там, где эстетическая требовательность уступает практической пользе. А возникновение эстетического требования к плавной, изящной форме изгиба крыши могло быть порождено восхищением перед изяществом плавных, изгибающихся линий в каллиграфических начертаниях иероглифов.

Влияние каллиграфии на китайскую архитектуру не ограничивается этим простым примером. Сама структура, форма и пропорции зданий определялись китайскими мастерами на основе тех же требований, которые предъявлялись китайцами к каллиграфической надписи и сбалансированности иероглифа на бумаге. Китайская постройка опирается на вертикальные столбы, стены между которыми просто заполняются и не являются несущими элементами конструкции. Точно так же балки и опорные стойки крыши не маскируются потолком, а остаются открытыми для глаз. Все это конструктивно сходно с каллиграфически написанным, сбалансированным иероглифом. Не удивительно также, что китайские постройки в плане часто выдержаны в форме того или иного иероглифа, потому что для китайского строителя иероглифика давала проверенный веками эстетически надежный образец прекрасной формы.

Оконные проемы в китайских домах, не имевших до появления европейцев стекла, заполнялись ажурными резными деревянными переплетами, где вместо стекла использовалась белая оконная бумага. Рисунок деревянных резных переплетов также во многом зависел от иероглифических графических форм, причем в качестве основного образца строители обычно выбирали иероглифы с благоприятным значением по смыслу, такие, например, как *счастье* или *долголетие*. Китайское общественное сознание на протяжении тысячелетий воспринимало иероглифические формы как образец прекрасного и соразмерного во всем, где бы они ни применялись, и отсюда столь глубокая и постоянная взаимозависимость между каллиграфией и искусством в Китае.

Китайское классическое искусство имеет ту отличительную особенность, что оно не умерло с веками, а дожило до нашего времени. Оно сохранялось до середины XX века в творе-



Ци Байши. Домовый воробей.

ниях лучших мастеров китайского народа, например Ци Байши. Выходец из низов, родившийся в семье столяра, мальчик прежде всего овладел резьбой по дереву. Его обучение живописи было несходно с обычным ростом европейских художников. У себя на родине его уже в 19 лет называли «царем столяров». В 20 лет он познакомился с трактатом «Слово о живописи из сада с горчичное зерно», по которому учились писать картины поколения китайских художников. Одаренный Ци Байши сначала был самоучкой, потом нашел неподалеку от родного дома художника, умевшего писать цветы и птиц, и стал у него учиться. Ци Байши рано проявил свой поэтический талант. К тому же он еще пробовал свои силы в китайском классическом театре и даже выступал

вместе с прославленным актером Мэй Ланьфаном. Словом, в китайском искусстве этот столяр мог и умел делать все.

Начинал же он очень скромно: писал картины в домах заказчиков резьбы по дереву. В 1888 г., как потом вспоминал художник, ему в основном заказывали изображения духов и демонов даосского пантеона, которые должны были оберегать дома суеверных деревенских жителей от неожиданных нападений: нефритового императора, Лао-цзы, бога богатства Цайшэня, бога огня Хошэня, бога очага Цзаована, владыки ада Яньвана, царя драконов и прочих порождений народной фантазии. Ци Байши не любил их рисовать, потому что никогда их не видел, но люди требовали и платили деньги. Вообще же молодой художник любил повторять: «Если говоришь, то говори понятно, если рисуешь картину, рисуй то, что люди видели». Духи и демоны сначала изображались художником серьезно, не сразу он сам избавился от суеверий и понял, что сверхъестественные существа — домисел народного мифотворчества. Только в 27 лет будущий художник начал по-настоящему учиться живописи, а к 32 годам он уже стал известен. В 1901—1916 гг. он путешествовал по Китаю, набираясь впечатлений. Свои картины он не писал с натуры, а полагался



*Ци Байши. Рыбы.  
Художнику 91 год.*



*Ци Байши. Цветы груши во дворе  
задумались о нас.*

на память и богатый жизненный опыт, накопленный за годы странствий.

Ци Байши — самородок из народа, гениальный самоучка, овладел традиционной китайской культурой и стал на склоне лет живым воплощением китайской классической живописи. Замечательны пейзажи Ци Байши, но наиболее прославлены картины последних лет его жизни: традиционная живопись цветов и птиц, крабов, рыб и креветок. Изображая живые существа в живом движении, художник чрезвычайно скуп на средства выражения; он исключает детализовку всего того, что неподвижно, зато гениально пластичен в изображении движения. Его картины — это одухотворенная природа, причем белое пространство картины оказывается не пустым, а полным, не белой бумагой, а воздухом.

Цветы и растения у Ци Байши, сохраняя причудливую декоративность, не красуются, а растут, они тоже живые, и он любит добавить к ним что-либо движущееся: птицу, насекомое, шевелящиеся листочки...

Ци Байши умер в 1957 г. признанным народным художником, окруженным поклонением учеников и восхищением коллег, перед его творчеством преклонялся весь мир.

В период «культурной революции» живописная традиция в Китае прервалась, но надо надеяться, что молодые китайские художники продолжат славные традиции китайского классического искусства.

До сих пор в Китайской Народной Республике сохраняется иероглифическая письменность, которая в условиях многодиалектного Китая способствует государственному единству страны и взаимопониманию уроженцев северных и южных провинций. Иероглифическая письменность обеспечивает также преемственность культурной традиции и делает созданные в прошлом культуру и искусство доступными сегодняшним китайцам.

## СКВОЗЬ ВЕКА, ТРАДИЦИИ И СТИЛИ

Как повествует «Кодзики», древнейший памятник японского языка и литературы, богиня солнца Аматэрасу дала своему внуку принцу Ниниги, обожествленному предку японцев, священное зеркало Ята и сказала: «Смотри на это зеркало так, как ты смотришь на меня». Она дала ему это зеркало вместе со священным мечом Муракумо и священным яшмовым ожерельем Ясакани. Эти три символа японского народа, японской культуры, японской государственности передавались с незапамятных времен от поколения к поколению как священная эстафета доблести, знания, искусства.

В истории японской культуры и искусства можно выделить три глубинных, донные живущих течения, три измерения японской духовности, взаимопроникающих и обогащающих друг друга: *синто* («путь небесных божеств») — народная языческая религия японцев; *дзэн* — наиболее влиятельное в Японии течение буддизма (дзэн — это одновременно доктрина и стиль жизни, аналогично средневековому христианству, мусульманству); *бусидо* («путь воина») — эстетика самурайства, искусство меча и смерти.

Яшма — древнейший символ идей синто, в основе которого лежит культ предков. Зеркало — символ чистоты, бесстрастия и самоуглубления, как нельзя лучше выражает идеи дзэн. Меч («душа самурая», как гласит древняя японская поговорка) — символ бусидо.

Названные три течения в японской культуре и искусстве не могут быть, конечно, вычленены в чистом виде. Вместе с тем они в известной мере определяют последовательность развития японской культуры.

Ранее всего, уже в III—VII веках, сформировался идейно-художественный комплекс, связанный с синто. Он был доминирующим в эпоху складывания государства Ямато, сохранил свои позиции в период первого проникновения буддизма и наконец практически слился с ним (VIII в.). Эти ранние века проходят как бы под знаком яшмы. Затем, уходя своими корнями в воинственную эпоху Ямато, вызревая постепенно, выступают на рубеже XII—XIII веков как сложившаяся идейно-художественная система этика и эстетика бусидо: культура под знаком меча. С XIII века она продолжает свое развитие в тесном взаимодействии и взаимопроникновении с буддийским махаянистским учением дзэн. Переплетаясь как в идеологических, так и в чисто художественных проявлениях, дзэн и бусидо определяли японскую национальную культуру практически до нашего, XX столетия. Чайная церемония (тядо),



философские «сады камней», краткие и емкие трехстишия-размышления (хокку) — все культивируется под знаком самоуглубления и прозрения, под знаком зеркала.

Так совершается «запрограммированная» в древнем мифе о трех сокровищах тысячелетняя эстафета японской культуры, японского искусства.

## Ритмы древних орнаментов

Древнейшие памятники японского искусства относятся к эпохе Дзёмон. Дзёмон — культура охотников и собирателей VII—I тысячелетий до н. э. Исследователи подразделяют Дзёмон на пять периодов: Архаичный, Ранний, Средний, Поздний и Позднейший. Но первые глиняные сосуды с ногтевым, или шнуровым, орнаментом в виде нацарапанных линий появились еще раньше. Мягкий податливый материал — глина — неизбежно пробуждал творческую фантазию древних охотников и рыбаков. Декоративный элемент этих глиняных сосудов знаменует собой рождение японского искусства.

Интересно подчеркнуть, что мастера Дзёмона использовали для выражения своих художественных идей глину, тогда как художники охотничьих культур каменного века в Европе и Западной Азии делали рисунки на камне и из камня же вырубали скульптуры. Глиняная посуда и глиняные статуэтки были присущи земледельческим, а не охотничьим племенам неолита. Налицо явный парадокс: искусство древних японских охотников Дзёмона оказывается по своему характеру ближе искусству континентальных земледельческих племен.

Центрами культуры Дзёмон были остров Хоккайдо и северная часть острова Хонсю. Пожалуй, памятники Хоккайдо ярче всего свидетельствуют о евразийском (сибирском) происхождении Архаичного Дзёмона, о необычном для неолита соотношении функционального и декоративного в керамике этой эпохи. Здесь же появляются и первые каменные фигурки — догу, изображающие прежде всего богинь плодородия, подобных таким же богиням древнеевропейских культур.

Своеобразным предвосхищением общеевразийского «звериного стиля» была керамика кацудзак (эпоха Среднего Дзёмона). Это горшки и урны с двумя, четырьмя, иногда одним ушком-ручкой, но всегда пышно декорированными, скульптурными. Часто ручка становилась доминирующим элементом изделия — получался причудливый горшок в форме корзинки. Иногда на подобных гипертрофированных ручках сосудов проступали человеческие лица или звериные морды, но чаще изгибающиеся змеи и драконы. Встречались сосуды, ручки которых вздымались, как языки пламени. Керамика кацудзак сплошь «населена» змеями, лягушками, прочей живностью



*Сосуды стиля кацудзака. Эпоха Среднего Дзёмона.*

ритуально-тотемного характера. Сосуды этого типа чаще всего находят вблизи культовых центров.

Культура кацудзака имеет много общего с культурой туземцев Меланезии (через течение Куросиво), и потому можно с полным основанием рассматривать ее как одну ветвь того, что называется «культурой Куросиво». По сути дела, весь тихоокеанский бассейн, включая острова, китайское побережье, Японию, Центральную и Южную Америку, демонстрирует в этом отношении некоторое единство стиля — пластическое искусство с резко выраженными скульптурными признаками. Подтверждением этого вывода можно считать и тот факт, что кацудзака сопровождается «производством» глиняных фигурок, очень напоминающих деревянные фигурки и маски тихоокеанских культур. Эти фигурки, как и изображения на сосудах, как правило, не люди, не звери — вероятнее всего, они изображают божества-тотемы или духов предков.

В эпоху Позднейшего Дзёмона возникает керамика камэгаока — по названию деревни, где были при раскопках в большом количестве обнаружены сосуды этого типа. Их отличает весьма тонкая техника обжига и качество декора, но совершенно непонятно их назначение. Одни сосуды слишком малы, что-

бы их можно было использовать в хозяйстве, другие слишком причудливы по форме, чтобы вообще иметь какое-либо практическое применение. Кроме камэгаока, Поздний и особенно Позднейший Дзёмон характеризуются качественными изменениями скульптурных изображений. В большом количестве появляются глиняные статуэтки, изображающие людей в богато декорированной одежде, с огромными глазами типа «снежных очков». Мотив «снежных очков» настолько проникает в скульптурную традицию, что даже фигурки обезьян изображались с такими же глазами. При раскопках находят много фигурок типа «космонавт»: например, «треугольная» женщина с круглой головой или, наоборот, женщина то ли с треугольной головой, то ли в треугольном шлеме. Все названные фигурки найдены на севере острова Хонсю. От эпохи Дзёмон остались также некоторые образцы «каменного творчества»: знаменитые «солнечные часы», «лососевые камни» (т. е. камни, на которых изображен лосось) и рисунки на стенах пещер. Относительно «солнечных часов» — каменных кругов с менгирами археологи склоняются к мысли, что это необычного типа могильники, каких много в Сибири и в Монголии. «Лососевые камни» также похожи на те, что находили в районе Байкала, в Сибири. Происхождение и байкальских, и японских образцов связано с обычаем жертвоприношения богам в надежде на богатый улов рыбы. Наконец, и наскальные пещерные изображения (примитивные рисунки людей и животных) почти определенно связаны с континентом — с сибирскими писаницами. Таковы наскальные изображения оленя, чрезвычайно похожие на культовые, тотемные рисунки народов Сибири. Приходится согласиться с мнением японского историка-искусствоведа Эгами Намио, который писал: «Чем глубже мы заглядываем в историю, тем теснее оказываются связи Японии с азиатским материком... Как бы ни старались некоторые ученые доказать независимое происхождение японской керамики, уже первые произведения японского керамического искусства и культура, связанная с этими произведениями, несут на себе неустрашимый отпечаток связи с континентом. Япония неотделима от Евразии, говорим ли о японской культуре в целом, или о происхождении тех или иных ее форм».

Присоединение к материковому культурному комплексу отнюдь не отменяет, скорее лишь оттеняет своеобразие художественного мира древней Японии. Даже в период быстрых и бурных перемен в жизни японского народа всегда сохранялись глубинные течения духовности, верность традициям, а взаимодействие нового со старым неизменно приводило к синтезу, к рождению новых художественных представлений.

Рассматривая предметы эпохи Дзёмон, проникаясь своеобразием этой культуры, трудно отделаться от впечатления, что

это еще не вполне соотносимо с привычным для нас представлением о японском искусстве. Может быть, это не более чем инерция нашего восприятия, дань традиционным схемам и представлениям. Может быть, непривычная и неожиданная Япония памятников Дзёмона станет со временем привычной и будет осмыслена как необходимое и органичное звено в развитии японского искусства. Но вспомним еще раз о возможных связях искусства Дзёмона с искусством народов Тихого океана и Центральной Америки, о вхождении древней Японии в зону влияния своеобразной «тихоокеанской» культуры. На линейной оси истории часто встречаются подобные нелинейные, вихревые образования. Во многом еще для нас загадочный Дзёмон, весь в космогонических завитках и спиралях своих орнаментов, ощетинившийся «звериным стилем» кацудзака, глядящий на нас гипнотическими глазами «таинственных пришельцев» догу, нелогичный, «нездешний», родился из столкновения различных евразийских, полинезийских, центральноамериканских и иных неведомых влияний, выплеснул на берега Японии все, что накопело в его еще темной, предрассветной душе, и, выговорившись до конца, исчез, растворился, успокоился в глубинах эстетической памяти народа, как исчезают и успокаиваются отработанные цунами, мечущиеся в океанских просторах между Америкой и Азией.

На смену Дзёмону шла уже в Японии новая волна идеологий, искусств, возвестившая о резком переломе в культурной и этнической истории архипелага — рождении культуры Яёй (II в. до н. э. — III в. н. э.). Такое название японской культуре бронзового века дали по названию улицы в Токио, где впервые при раскопках были обнаружены памятники искусства этой эпохи. В это время развиваются рисосеяние, скотоводство, появляются изделия из меди и бронзы, новые типы глиняных сосудов, новые погребальные обряды. Яёй, в отличие от Дзёмона, прежде всего культура аграрная. Люди Яёй и японцы более поздних времен, как установлено учеными, имели одинаковые черты экономической, социальной и культурной жизни. С периода Яёй, делают вывод японские историки, можно уже отчитывать достоверную историю японской нации.

По мнению большинства исследователей, культура Яёй возникла под влиянием племен Корейского полуострова. Их миграция на Японские острова была вызвана бурными перемещениями народов в Центральной и Восточной Азии. В этом процессе, последние волны которого дойдут до Европы столетия спустя и будут названы «великим переселением народов», важнейшую роль играли воинственные племена гуннов. Какая-то их часть вместе с корейскими племенами составила значительную массу переселенцев Яёй. Предполагается также, что в этот процесс были вовлечены и какие-то представители южнокитайской культуры. Эта миграция из

Китай распространялась на Западную Японию (север острова Кюсю и западная часть Хонсю) и Южную Корею, объединив их в единый культурный комплекс. Южная Корея стала историческим трамплином для миграционного «прыжка» народов — носителей бронзовых и позже железных культур Внутренней Монголии и Северного Китая на острова, в Японию.

Столь интенсивное культурное перемешивание вело к образованию в составе Яёй различающихся по характеру подкультур, которые можно разделить на две зоны: культура бронзовых мечей и копий с центром на севере острова Кюсю и культура бронзовых церемониальных колоколов дотак с центром в западной части острова Хонсю.

В целом, насколько позволяют судить памятники искусства, дошедшие до нас от той далекой эпохи, Яёй — культура народа, занятого земледелием, мирным кропотливым трудом, равнодушного к внешнему миру, умеренного в устремлениях и консервативного в традициях, весьма религиозного, склонного к магии и обрядам. Обряды были связаны преимущественно с аграрным трудовым циклом (черта, характерная для всех раннеаграрных обществ). Тяга к стабилизации и прочность быта запечатлены в искусстве Яёй прежде всего в керамике. Художественный эффект керамики Яёй достигается чистотой ее стандартизованных форм и линий, контрастирующей с дикой экспрессией декора Дзёмон. Стандартизованный характер носят и произведения бронзовой пластики.

Люди Яёй рассматривали бронзовые предметы (мечи, копья, колокола, зеркала) в основном как драгоценные, что обусловило их использование не в повседневной общественной практике, а в ритуальных церемониях. Даже мечи и копья имели для них не столько военный, сколько ритуально-магический смысл.

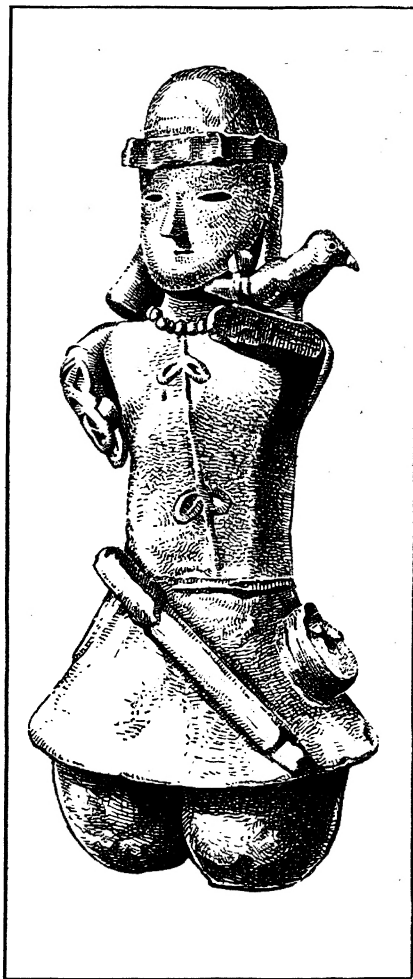
На рубеже II—III веков культура Яёй в Японии сменяется культурой Кофун (Курганов). Эпоху Курганов принято делить на два неравных периода: Ранней Курганной культуры (с конца III в. до третьей четверти IV в.) и Поздней Курганной культуры (с последней четверти IV в. до второй половины VII в.). Причем между этими периодами наблюдаются настолько значительные идеологические и художественные различия, что едва ли они представляют единую линию развития.

Ранние Курганы, круглые и кругло-квадратные — «в форме замочной скважины» (как очень точно описывает их Н. Эгами) — это в основном естественные холмы и возвышения. Погребальная пластика Ранней Курганной культуры состоит не из предметов повседневного быта, а главным образом из предметов магики-символического круга: зеркал,

подвесок, каменных кругов. Это объединяет Ранние Курганы с могильниками Яёй, но сама пластика в художественном отношении становится более разработанной. Тоньше стала техника изготовления бронзовых зеркал, причем если раньше все они ввозились из Китая, то теперь, к IV веку н. э., искусство местных японских металлургов достигло больших успехов. Ранние Курганы явились продолжением культуры Яёй.

С конца IV столетия начинают появляться огромные искусственные (насыпные) могильники, получившие название Поздних Курганов, например курган императора Одзина (конец IV в.) или императора Нинтоку (начало V в.). От Ранних Курганов они резко отличаются размерами, устройством погребальной камеры, конструкцией саркофага и составом погребальной пластики. От Ранних Курганов сохраняется только форма замочной скважины. Главное различие Ранних и Поздних Курганов, хотя их разделяет менее столетия, заключается в составе погребальной пластики. В отличие от религиозно-магических атрибутов, находимых в Ранних Курганах, в Поздних обнаруживаются предметы повседневного обихода или их глиняные модели, предметы личного украшения и конской сбруи и, наконец, знаменитые ханива — глиняные фигурки воинов, жрецов, женщин, лошадей, птиц, животных и т. п.

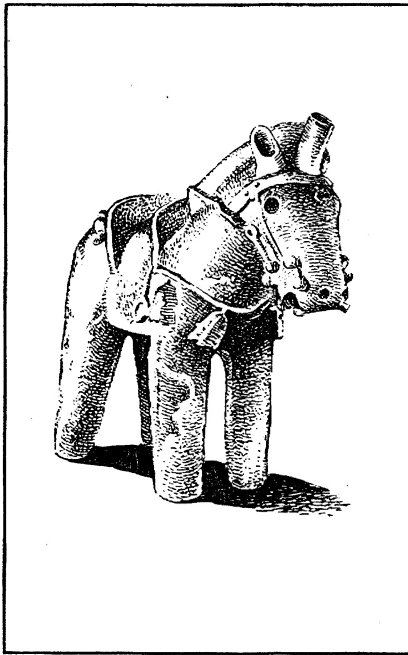
Вооружение, конская сбруя, предметы личного украшения, как найденные непосредственно при раскопках, так и



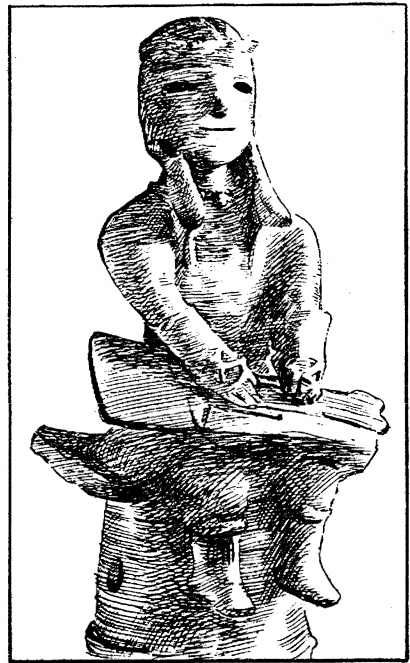
*Глиняная статуэтка воина-охотника с мечом на поясе и соколом на плече.*

*Погребальная пластина эпохи Поздних Курганов. V—VIII вв.*

*Подобные изображения типичны для всего евразийского ареала — до Древней Руси и западно-славянских стран.*



*Глиняная статуэтка боевой оседланной лошади, памятник пришедших с материка «японских скифов» — всадников Ямато.*



*«Музыкант». VI—VII вв. Инструмент на коленях певца напоминает по типу гусли.*

276

известные по фигуркам ханива, совершенно идентичны с аналогичными предметами конных народов Северо-Восточной Азии, населявших Монголию и Северный Китай в III—V вв. н. э. В свою очередь, эти племена были частью конгломерата «конной культуры» скифского типа, простиравшейся от Алтая на запад, до Венгрии, и на восток. Видимо, люди Поздних Курганов и были носителями сильно китаизированной конной культуры этого типа, своеобразные «японские скифы». В этом смысле можно сказать, что Япония стала крайней восточной границей распространения общевразийской конной культуры.

Носителем этой новой, Позднекурганной культуры, считают японские историки, вряд ли мог быть народ, создавший Яёй и Ранние Курганы. Скорее всего была миграция конных народов континента на Кюсю через Корею, затем продолжившая свое движение завоеванием провинции Кинай и основанием царства Ямато.

Искусные в войне и властные в политике, «японские скифы» — всадники Ямато в экономике оказались зависящими от земледельческого народа, что и вызвало их слияние. Как у всех конных народов, культура Поздних Курганов отличается военно-практическим характером, резко контрастируя в этом отношении с созерцательно-символической культурой Яёй и Ранних Курганов.

И хотя всадники Ямато не представляли исключения среди других конных народов Евразии, хотя искусство Поздних Курганов, бесспорно, пришло с континента и даже во многих случаях создавалось корейскими мастерами, это было все-таки время выдающейся творческой активности древних японцев. Наиболее характерным образцом этого искусства являются глиняные скульптуры ханива, очень современные и оригинальные в своей художественной выразительности.

В целом, культура Ямато, несомненно, подготовила расцвет японского искусства периодов Асука и Нара.

## **Синтоистские и буддийские традиции в японской архитектуре**

Для традиционной японской архитектуры характерны сооружения из дерева с массивными крышами и относительно слабыми стенами. Это не удивительно, если учесть, что в Японии теплый климат и часто идут обильные, сильные дожди. Кроме того, японские строители всегда должны были считаться с опасностью землетрясения. Из числа дошедших до нас сооружений древней Японии примечательны синтоистские храмы Исэ и Идзумо. Оба деревянные, с практически плоскими двускатными крышами, далеко выступающими за пределы собственно постройки и надежно защищающими ее от непогоды. Храм Идзумо — очень крупное сооружение, высота его достигает 24 м.

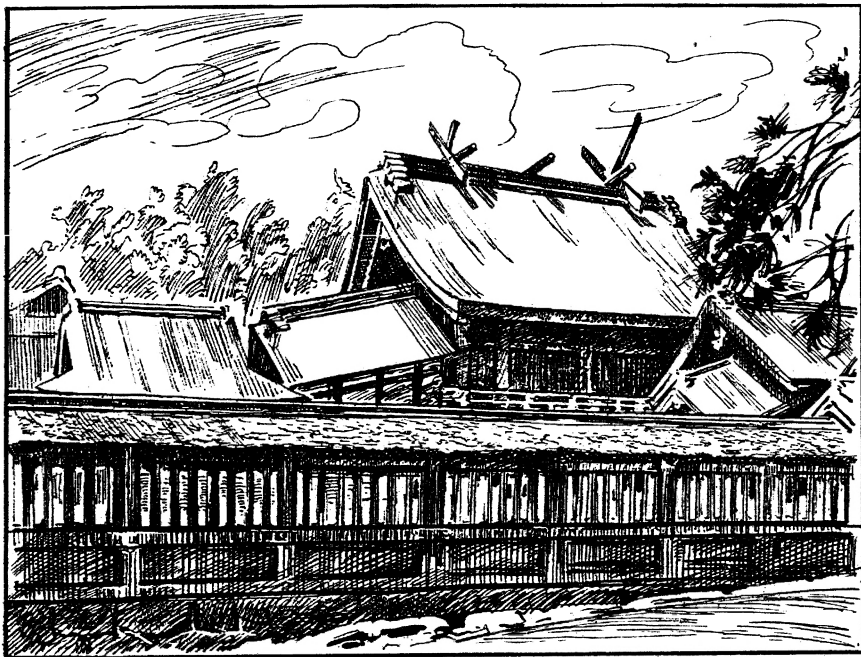
Проникновение в Японию буддизма, с которым было связано столь важное для средневекового искусства осознание человеком единства духа и плоти, неба и земли, отразилось и на развитии японского искусства, в частности архитектуры. Японские буддийские пагоды, писал академик Н. И. Конрад, их «устремленные ввысь многоярусные кровли с тянущимися к самому небу шпильями создавали то же ощущение, что и башни готического храма; они распространяли вселенское чувство и на «тот мир», не отделяя его от себя, а сливая «Трепетность Голубых Небес» и «Мощь Великой Земли»\*.

277

---

\* Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии. М., 1980, с. 31.





*Храм Идзумо — древнейшее святилище национальной религии японцев синто. Памятник деревянного зодчества VI века. Храмы синто неотделимы от окружающей природы.*

Буддизм принес в Японию не только новые архитектурные формы, развивалась и новая техника строительства. Пожалуй, важнейшим техническим новшеством стало сооружение каменных фундаментов. В древнейших синтоистских постройках вся тяжесть здания падала на врытые в землю сваи, что, естественно, сильно ограничивало возможные размеры зданий. Начиная с периода Асука (VII в.) получают распространение крыши с изогнутыми поверхностями и приподнятыми углами, без которых сегодня мы не можем представить себе японских храмов и пагод. Для японского храмового строительства складывается особый тип планировки храмового комплекса.

278 Японский храм, независимо от того, синтоистский он или буддийский, — это не отдельное здание, как привычно думать, а целая система специальных культовых сооружений, подобно старинным русским монастырским ансамблям. Японский храм-монастырь состоял первоначально из семи элементов — семи храмов: 1) внешние ворота (самон), 2) главный, или золотой храм (кондо), 3) храм для проповеди (кодо), 4) барабанная или колокольная башня (коро или сёро), 5) библиотека (кёдзо),

6) сокровищница, то, что по-русски называлось ризница (сёсин) и, наконец, 7) многоярусная пагода. Крытые галереи, аналог наших монастырских стен, как и ведущие на территорию храма ворота, нередко представляли собой примечательные в архитектурном отношении самостоятельные сооружения.

Древнейшей буддийской постройкой в Японии является ансамбль Хорюдзи в городе Нара (столица государства с 710 по 784 г.), воздвигнутый в 607 г. Правда, в старинной исторической хронике «Нихонги» есть сообщение о большом пожаре в 670 г., но японские историки считают, что кондо и пагода монастыря Хорюдзи уцелели от огня и сохранили свой облик начала VII в. В таком случае это самые древние деревянные здания в мире.

Вообще все старинные памятники архитектуры в Японии построены из дерева. Эта особенность дальневосточного зодчества обусловлена рядом причин. Одна из них, и немаловажная, — сейсмическая активность. Известный советский поэт Леонид Мартынов так написал о крупнейшем русском деревянном соборе в Алма-Ате:

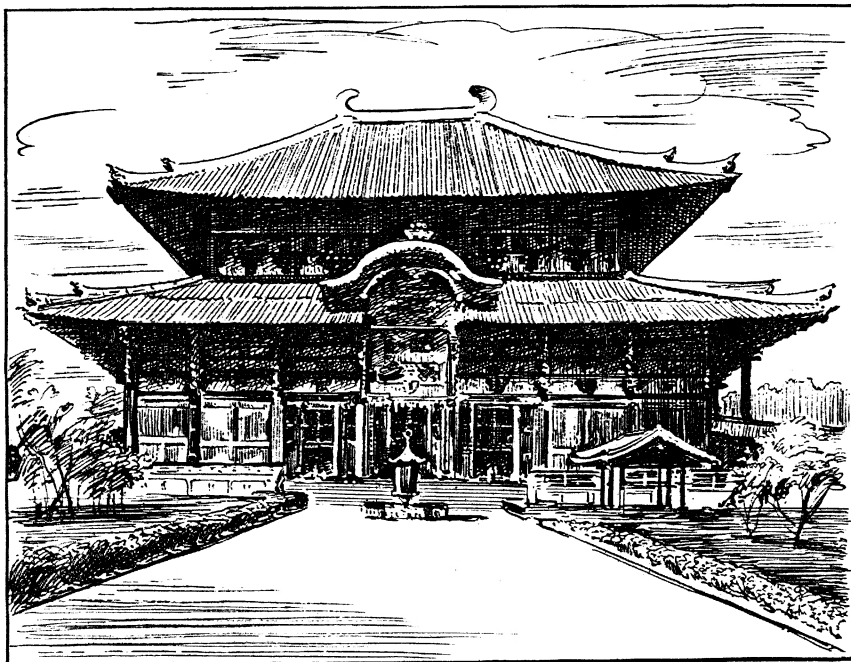
Деревянным то здание будет недаром.  
Здесь подвержена местность подземным ударам:  
Рухнет каменный свод. По условиям природы  
Здесь гораздо надежней древесные своды.

Так и в Японии. Деревянные храмы оказываются надежнее. Но не только в прочности дело. Дерево позволяет оптимально соединить, слить воедино творения рук человеческих и творения природы — окружающий ландшафт. Гармоническое сочетание архитектуры с пейзажем, считают японцы, возможно только тогда, когда они состоят из одного и того же материала. Японский храм-монастырь сливается с окружающей рощей, становится как бы ее рукотворной частью — с высокими стволами колонн, сплетающимися ветвями кроншейнов, зубчатыми кронами пагод. Природа «прорастает» архитектурой, и архитектура затем, в свою очередь, «прорастает» природой. Иногда лесная стихия и самым непосредственным образом вторгается в искусство. Ствол живого большого дерева становится опорным столбом в традиционной японской хижине или колонной в сельском святилище, сохраняя нетронутой первозданную красоту своей фактуры. А внутри монастырских дворишков, моделируя не только и не столько окружающий пейзаж, но природу, вселенную в целом, разворачивается своеобразный сад камней, сад сосредоточенности и размышлений.

279

Замечательным примером японской архитектуры второй половины I тысячелетия н. э. является храмовый комплекс Тодайдзи, построенный в 743—752 гг.

В это время буддизм был объявлен государственной религией японцев. Помните, что красота, великолепие архитектурных сооружений, посвященных «неведомому богу», всегда



*Жилище Большого Будды. Золотой храм (Кондо) монастыря Тодайдзи, основанного в VIII в. Самое крупное деревянное здание в мире.*

имели первостепенное значение для обращения в новую веру впечатлительных язычников и считались важным орудием насаждения нового культа. Так и император Сёму — именно с его именем связано торжество буддийского вероучения в Японии — решил построить в своей столице, городе Нара, памятник, который не имел бы себе равных в других странах. Золотой храм (кондо) монастыря Тодайдзи и должен был стать таким памятником. Если здания ансамбля Хорюдзи — древнейшие в мире памятники деревянного зодчества, то золотой храм Тодайдзи — самое большое в мире деревянное здание. Трудно поверить, но храм имеет высоту современного шестнадцатизэтажного дома (48 м) при основании 60 м в длину и 55 м в ширину. Строили храм шесть лет. Размеры его определялись ростом главного «жильца»: храм должен был стать земным домом легендарного Большого Будды — уникального памятника средневековой японской скульптуры. Снаружи постройка кажется двухэтажной из-за двух величественных, возносящихся одна над другой крыш. Но на самом деле у храма единое внутреннее пространство, где и сидит вот уже более 12 столетий задумчивый великан Дайбуцу. Правда, дерево — материал недолго-

вечный. За минувшие века Дайбуцу-дэн дважды горел (в 1180 и 1567 гг.), но каждый раз, как Феникс, восставал из пепла в прежней красоте и величии. Японские архитекторы воссоздали древние сооружения в точности один к одному, так что можно все-таки считать, что в наши дни храм точно такой же, каким увидели его когда-то восхищенные жители древней японской столицы.

Причудливо изогнутые кровли японских храмов — в «доме Большого Будды» это еще не так заметно, гораздо ярче эта кривизна выражена в рисунке крыш Золотого павильона (1397) или в черепичных ступенчатых перекрытиях замка Мацумото (1597) — также находят себе естественное объяснение. Согласно одной из гипотез они восходят к формам древних ханских шатров народов Центральной Азии. История любит такие странные повороты: в дереве, черепице, камне строители Японии возродили древние силуэты кожаных покрытий кочевого шатрового зодчества.

А многоярусные крыши японских храмов и пагод переключаются с образцами евразийского деревянного зодчества, в том числе с многоярусными, очень похожими на пагоды, деревянными колокольнями Закарпатья и Русского Севера. Видимо, и в архитектуре, в каких-то ее глубинных устремлениях, нельзя рассматривать Японию вне контекста Евразии.

Своеобразна в архитектурном отношении пагода Якусидзи, единственная в своем роде, построенная в 680 г. (т. е. позже Хорюдзи, но раньше Тодайдзи) и также находящаяся около древней Нары. Пагода Якусидзи имеет как традиционные для пагоды архитектурные особенности, так и значительные отличия. Своеобразие этой, очень высокой (35 м) башни заключается в том, что, будучи трехэтажной, она кажется шестиэтажной. Да, у нее шесть крыш, но три крыши меньшего размера имеют чисто декоративный характер. Чередование их с большими конструктивными крышами сообщает башне своеобразный, только ей свойственный зубчатый силуэт.

Конструкции в Японии, стране деревянной архитектуры, редко бывают тяжелыми и массивными. Всегда где-то присутствуют уравновешивающие, — а точнее возносящие ввысь, — легкие и изящные детали. Например, птица Феникс на Золотом павильоне. Для пагоды — это шпиль, продолжение центральной мачты, устремленный с крыши пагоды в самое небо. Шпиль — самая существенная часть пагоды, наиболее четко выражающая ее глубокую философскую символику.

281

Красив и своеобразен шпиль пагоды Якусидзи (высота его 10 м) с девятью кольцами вокруг, символизирующими 9 небес — представление, общее для буддийской и христианской космологии. Верхушка шпиля — «пузырек» представляет собой стилизованное изображение пламени с вплетенными в его языки фигурами ангелов в развевающихся одеждах. «Пу-

зырек» похож силуэтом и символикой на нимбы буддийских святых.

Именно в нем — средоточие священной силы храма. Именно на нем, как на своеобразном воздушном шаре, возносятся к незримым вершинам буддийского рая вся довольно громоздкая, воздевающая к небу уголки кровель постройка.

Буддийские храмовые комплексы различались по планировке в зависимости от того, строились ли они в горах или на равнине. Для храмовых ансамблей, построенных на равнине, характерно симметричное расположение зданий. В горных условиях по самому характеру местности симметричное расположение зданий обычно просто невозможно, и архитекторам приходилось каждый раз находить конкретное решение задачи наиболее удобного расположения сооружений храмового комплекса.

Интересным примером планировки храмового комплекса эпохи Хэйан является ансамбль Бёдоин. В центре ансамбля, как принято, размещается главный храм — храм Феникса, содержащий статую будды Амиды. Первоначально храм Феникса был увеселительным дворцом, построенным при храме Бёдоин в 1053 г. По преданию, в плане он должен был изображать фантастическую птицу Феникс с распростертыми крыльями. Когда-то храм стоял посреди пруда, окруженный со всех сторон водой. Его галереи, соединяющие главное здание с боковыми павильонами, были для культовых целей совершенно не нужны, а построены как будто действительно для придания храму сходства с птицей. Сзади также размещается крытая галерея, образующая «хвост».

Храмовый комплекс богато декорирован украшениями. По храму Феникса мы можем получить представление о характере дворцовых построек эпохи Хэйан.

Со второй половины VIII века в восприятии современников различия между божествами синтоистского и буддийского пантеонов постепенно стираются, в связи с чем в синтоистские постройки начинают вноситься элементы буддийской архитектуры.

В это время в Японии уже существуют довольно крупные города. Столица Хэйан (теперешнее Киото) протянулась с запада на восток на 4 км, а с севера на юг на 7 км. Город строился по строгому плану. В центре находился императорский дворец. Большие улицы пересекали город в шахматном порядке.

282

Дворцовые комплексы, как и храмовые, состояли из ряда зданий, включая культовые сооружения. На территории дворцов сооружали водоемы, в том числе и предназначенные для катания на лодках.

В VIII—XIV веках в японской архитектуре сосуществовало несколько архитектурных стилей, разнящихся друг от друга соотношением заимствованных и местных элементов, а также

особенностями архитектурных форм и приемов строительства.

С XIII века в Японии широкое распространение получил буддизм секты дзэн, а вместе с ним и соответствующий архитектурный стиль (кара-э — «китайский стиль»). Для храмовых комплексов секты дзэн было характерно наличие двух ворот (главные ворота и ворота, следующие за главными), крытых галерей, шедших справа и слева от главных ворот, и симметрично расположенных главного храма, содержащего статую Будды (дом божества), и храма для проповедей. На территории храмового комплекса находились также различные вспомогательные строения: сокровищница, жилища священнослужителей и др. Основные храмовые здания сооружались на каменном фундаменте и первоначально окружались навесом, что превращало крышу в двухъярусную, позже этот навес часто не делали.

Выдающимся памятником светской архитектуры конца XIV века является так называемый Золотой павильон (Кинкакудзи), построенный в 1397 г. в Киото по приказу правителя страны Есимицу. Это также образец насаждавшегося дзэнскими мастерами стиля кара-э. Трехъярусное здание с позолоченной крышей, — отсюда и название «Золотой», — возносится над прудом и садом на легких столбах-колоннах, отражаясь в воде всем богатством своих изогнутых линий, резных стен, узорчатых карнизов. Павильон — наглядное свидетельство того, что эстетика дзэн отнюдь не была простой и однозначно аскетичной, но могла быть и изысканной, сложной. Ярусный стиль стал общим для архитектуры XIV—XVI веков как светской, так и духовной. Соразмерность и гармоничность были главным мерилем художественности, эстетической ценности сооружения.

Архитектура дзэн достигла вершины своего развития в XIV веке. В дальнейшем упадок политического могущества секты сопровождался разрушением большей части ее храмов и монастырей. Нестабильность политической жизни страны, войны способствовали зато развитию замковой архитектуры. Расцвет ее приходится на 1596—1616 гг., но уже с XIV века замки строились в расчете на века. Поэтому при их сооружении широко применялся камень. В центре замковых ансамблей находилась обычно башня — тэнсю. Сначала в замке имелась одна башня, затем стали сооружать несколько. Огромными размерами отличались замки Нагоя и Окаяма. Они были разрушены уже в XX веке.

Своеобразный, чисто японский тип архитектуры представляют чайные домики. Чайная церемония, как принято считать, должна отражать дух «суровой простоты» и «примирения», поэтому излишества считались невозможными. Насчитывается свыше 100 типов чайных домиков, начиная от имитирующих

простую хижину и кончая напоминающими красиво оформленную шкатулку.

С конца XVI века возобновилось крупное храмовое строительство. Восстанавливались старые монастыри, разрушенные в период междоусобиц, и создавались новые. Некоторые были просто огромные. Так, «обиталище Будды» в храме Хокодзи в Киото — одно из самых больших среди сооруженных в стране за всю ее историю. Выдающимися для своего времени архитектурными произведениями являются богато декорированные синтоистские храмы Одзаки хатиман-дзиндзя (1607) и Дзуйгандзи (1609).

В период Эдо (XVII в.), когда в стране установилась централизованная система управления (сёгунат Токугава), естественно, наступил упадок замковой архитектуры. Дворцовая архитектура, наоборот, получила новое развитие. Замечательным образцом ее является загородный императорский дворец Кацура, состоящий из трех примыкающих зданий, сада с прудом и павильонами.

Своеобразным и чисто национальным видом ландшафтной архитектуры являются японские сады, как пейзажные при дворцах и храмах эпохи Хэйан и Камакура, так и «философские», символические «сады камней», культивировавшиеся учителями дзэн в более позднее время. «Нигде в мире сады не кажутся более таинственными и символическими, чем те, которые были созданы мастерами секты дзэн», — писал итальянский писатель Ф. Мараини\*.

Многочисленные скалы, вероятно, вдохновили великого дзэнского художника Соами, когда он в конце XV века создавал сад «сухого пейзажа» Рёан-дзи в Киото. Пустынное пространство белого песка выполняет здесь роль оправы для камней, которые кажутся драгоценными в своей чистой, первозданной красоте. В разбегающихся волнах сухого песка как бы закодировано море. Соами создавал сад для могущественного властителя Хосокава Кацумото. Но каждый человек, созерцающий этот сад, может «вычитывать» из него самое разное содержание: море с его островами — космогонический символ самой Японии; одиночество утесов, встающих среди водной глади; возвышенность горных вершин над морем облаков и истины над облаками мнений и сомнений. И хотя буквальный смысл его: тигрица с тигрятами вброд переходит реку, а символический: путь живых существ, переплывающих море иллюзий в направлении к «берегу озарения», но сколько зрителей — столько толкований. Как все великие произведения искусства, сад Рёан-дзи служит отправной точкой созерцания и размышления, новой для каждого посетителя, для каждого нового поколения.

---

\* М а р а и н и Ф. Япония. Образы и традиции. М., 1980, с. 68.

Традиционная японская архитектура в целом достигла своего наивысшего уровня развития уже в XIII веке. В период политической нестабильности, приходящейся на XIV—XVI века, условия для развития искусства архитектуры были крайне неблагоприятны. В XVII веке японская архитектура повторила свои лучшие достижения, а кое в чем и превзошла их.

## Японская скульптура: поиски и традиции

Распространение в стране буддизма способствовало развитию в Японии искусства скульптуры, поскольку отправление буддийских культов требовало скульптурного изображения будд, бодисатв и т. п. Однако буддизм же в определенной мере и сковывал это развитие, ибо единственным объектом изображения первоначально был Будда, причем, как известно, буддийские художники при его изображении вынуждены были считаться с весьма строгими предписаниями относительно того, как, в каких позах, при каком расположении рук, ног, туловища и каким именно образом он должен быть изображен.

В период Асука, т. е. после 650 г., уже существовало много изображений Будды. В 650 г. выдающийся мастер этой эпохи Ямагути-но Атаногуту по приказу императора создал композицию «Тысяча будд».

Одной из наиболее древних статуй является статуя Будды в храме Гангодзи, сделанная скульптором Тори Буси в начале VII века. Будда изображен стоя. Высота фигуры 5 м. Известны изображения будд из бронзы. Например, скульптура триады Сяка в Золотом храме ансамбля Хорюдзи. Однако преобладающая часть буддийских скульптур выполнялась из дерева.

К числу памятников раннебуддийской скульптуры, восходящих к импортированным, прежде всего, корейским образцам, но уже явно отмеченных своеобразием японского гения, относится статуя Гусэ Каннон из храма Юмэдоно (дословно «Павильон сновидений») в монастыре Хорюдзи. Фигура богини выполнена из одного куска камфорного дерева. Искусствоведы считают, что это деревянная копия бронзовой статуи, покрытая позже тонким листовым золотом.

Каннон — так называли японцы бодисатву Авалокитешвару. В Японии этот образ слился с образом женского божества, выражающего идею материнской любви, милосердия, милости ко всему живущему.

Скульптура в Японии продолжала свое развитие и в период Нара, когда ранний японский абсолютизм достиг расцвета (примерно вторая половина VII в.). Скульптуры этого периода характеризуются уже большей творческой свободой мастера, а лучшие отличаются пластичностью и правильностью в передаче пропорций человеческого тела. Прекрасными образцами





*Гусэ Каннон. VII в. В рисунке кокошника и его развевающихся лент — космогонические спиральные завитки, свойственные как орнаментам Дзёмона, так и буддийской модели Вселенной.*

искусства того периода являются голова Будды в храме Ямада-дэра и триада Якуси в храме Якусидзи. Как и в других буддийских странах, в Японии периода Нара создаются огромные скульптурные изображения будд и бодисатв, расположенные вне помещений. Например, 18-метровая скульптура бодисатвы Мироку в храме Дайандзи. В целом буддийская скульптура в Японии достигла в период Нара уровня лучших образцов скульптуры других буддийских стран.

В поздний период Нара (VIII в.) была построена группа ведущих храмов, что потребовало большого количества скульптур. В изображениях будд в этот период отмечается более строгое следование канону. Вместе с тем буддийская скульптура стала более разнообразной. Начала развиваться и портретная скульптура.

Характеризуя особенности реализма в японской скульптуре того периода, академик Н. И. Конрад писал: «Скульптура наделена живым человеческим лицом; но важна не столько точная передача внешних черт портретируемого, сколько внутреннее выражение средневекового портрета. Выражение же может быть реалистическим, если оно соответствует внут-

ренней природе изображаемого персонажа. Персонажи в данном случае — святые, подвижники, проповедники; подлинное в них — именно то, что делает их святыми, подвижниками, проповедниками. Вот эту истинную — для данного случая — реальность, выраженную в человеческом облике, и демонстрируют статуи эпохи Тэмпё (2-я и 3-я трети VIII в. — Н. Л.). Для

современного наблюдателя это — скульптурные портреты очень разных людей с выразительными лицами, порою нервными, чуть ли не издерганными, порою исполненными величавого покоя; сосредоточенности, глубокого раздумья. А рядом с ними — то, с чем они, эти святые, воевали, ради чего, во имя чего боролись. Воевали они со злом, и вот оно — в образе ужасного демона. Боролись за добро, и вот оно — в образе светлого божества»\*.

Мы видим сосредоточенность и отрешенность в лице и в позе достигшего неба на земле монаха Гандзина, основателя монастыря Тосёдайдзи (VIII в.); благость и умиротворенность — в опущенных веках и молитвенно сложенных ладонях Гэкобосацу из храма Тодайдзи; яростную мощь и энергию, постоянно напряженную готовность отразить удар, волю к сокрушению зла — в экспрессивной фигуре стража Синконгосин из того же храма.

Скульптуры в период Нара создавались из глины, дерева, глины и дерева, сухого лака без основы, металлов, камня. Одной из наиболее древних скульптур, дошедших до нас и выполненных из дерева и глины, является скульптура Конгорикиси — божества, охраняющего буддийское учение, созданная, как предполагается, около 711 г. Скульптуры из сухого лака также порой достигали внушительной величины — до 3 м. В конце периода Нара глиняная скульптура начала исчезать, деревянная же продолжала развиваться. Об искусстве японских скульпторов периода Нара косвенно свидетельствует наличие особых мастерских для изготовления будд. Мастерские эти подчинялись особому учреждению — приказу по строительству храмов Тодайдзи. В приказе были объединены художники, резчики по дереву, скульпторы, мастера по лаку, специалисты в области художественного литья и др. Здесь велась документация, из которой можно узнать, какие мастера и когда выполнили те или иные художественные заказы. Часть ее дошла до нас.

Одной из примечательных скульптур периода Нара является так называемый Большой Будда — Дайбуцу. Работы по сооружению этого бронзового колосса начались в 747 г. и завершились в апреле 757 г. Церемония освящения Большого Будды состоялась по требованию духовенства даже до завершения работ по позолоте этой скульптуры. Гигантская фигура предназначалась для столь же грандиозного, величественного храма Тодайдзи. В дальнейшем статуя Большого Будды вместе с храмом несколько раз разрушалась и вновь воссоздавалась. Дошедшая до нас скульптура почти полностью реконструирована в 1692 г.

---

\* Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии, с. 32.

Получила распространение такая точка зрения, будто сооружение Большого Будды истощило страну, что способствовало росту политических противоречий. Так или иначе, но после создания Дайбуцу мода на столь огромные статуи стала уходить в прошлое. Количество вновь сооружавшихся крупных буддийских скульптур резко сократилось.

Развитие каменной скульптуры в Японии тормозилось отсутствием подходящих материалов. До наших дней, правда, сохранилось много каменных будд, но все же каменная буддийская скульптура в Японии распространена значительно меньше, чем в других буддийских странах. От периода Нара до нас дошли рельефные на камне изображения будд — так называемые будды дзуту. В этот период вообще была довольно развита техника скульптурного рельефа. Рельефы выполнялись на металле, камне, черепице и кирпиче.

В период Хэйан, продолжавшийся три века (X—XII вв.), буддийская скульптура получила дальнейшее развитие и распространение. Это стимулировалось постепенным распространением буддизма на все новые районы страны, возникновением буддийских сект. Так как все они имели определенные различия в отправлении культа, то соответственно и к произведениям искусства, необходимым для совершения обрядов, предъявлялись особые требования.

Признаком высокого уровня развития скульптуры в период Хэйан является наличие разных стилей, направлений. Специалисты выделяют несколько таких стилей, хотя и не всегда достаточно обоснованно.

Что касается техники выполнения скульптуры, то для раннего Хэйанского периода было характерно создание скульптуры из одного куска дерева. Получил развитие и особый метод резьбы по дереву — хомбо. Скульптура из глины и сухого лака постепенно исчезла. С начала XI века широкое распространение получил метод киёсэ, который состоял в том, что скульптура изготовлялась по частям, которые после обработки плотно соединяли друг с другом. Это метод так называемой блочной скульптуры. Считается, что он был разработан и освоен скульптором Дзётё. Метод киёсэ возник на базе метода сэгура, заключавшегося в том, что статую делали полой, причем постепенно полыми стали делать не только голову и туловище, но и конечности.

288 Существенное значение для развития японской скульптуры, как и искусства в целом, имело прекращение в Хэйанский период отправления послов на материк (849 г.). Это способствовало накоплению элементов национального стиля.

Для Хэйанского периода является весьма характерным интенсивное развитие живописи, которая оказывала влияние и на искусство скульптуры: мастера стали уделять большее внимание живописно-пространственному ее решению в ущерб

объемности и пластичности. По-видимому, этим объясняется появление плоских и декоративных скульптур, как, например, изображение божества Амида Нёрай, главной святыни храма Бёдоин, исполненной знаменитым Дзётё за несколько лет до его смерти (1057 г.).

Большой спрос в обществе на предметы искусства, в том числе скульптуру, вызвало появление в период Хэйан крупных объединений потомственных скульпторов, например знаменитой киотской мастерской, основанной скульптором Косё. Расцвет ее деятельности приходится на годы, когда она возглавлялась сыном Косё Дзётё и когда завершалось становление упоминавшегося выше метода киёсэ. В конце хэйанского периода в Киото существовало несколько скульптурных мастерских.

В начале периода Камакура (с 1185 г.) скульпторы продолжали развивать традиции Хэйанского периода. Важную роль в этом сыграло само по себе печальное событие — гибель в ходе жестоких междоусобиц наполненных сокровищами искусства храмов Тодайдзи и Кофукудзи. Восстановление храмов требовало воссоздания и погибшей скульптуры. Это обеспечило киотские мастерские крупными заказами, что создало благоприятные условия для дальнейшего развития японской скульптуры. Новое поколение киотских скульпторов отказалось от установившихся шаблонов метода киёсу; ими были уловлены новые, более близкие к действительности пропорции человеческого тела, благодаря чему удавалось изобразить человеческое тело в движении.

Огромную роль в совершенствовании японской скульптуры периода Камакура продолжала играть мастерская, основанная Дзётё. С нею связана деятельность таких выдающихся скульпторов, как Кокэй, его сын Ункэй, ученик Ункэя Кайкэй, известный также под именем Аннами.

Кокэй — автор многих замечательных скульптурных произведений. Среди них — статуи шести священнослужителей из храма Кофукудзи, представляющие собой прекрасные скульптурные портреты. Выдающийся талант Ункэя проявился, в частности, при работе его над скульптурой Дайнити Нёрай в храме Эндзёдзи, статуей бодисатвы Мироку, скульптурными портретами Сэйсина и Мутяку. Для произведений Кайкэя характерен реализм и тонкая проработка деталей. Его наиболее поздняя работа из широко известных — скульптура Амида Нёрай из храма Тосёдайдзи.

289

Прекрасными скульпторами были также сыновья Ункэя: Танкей, Кобэн, Косё. Кобэн создал, в частности, широко известные статуи злых духов с фонарями: Тэнтоки — злой дух с фонарем в левой руке, Рютоки — злой дух с фонарем на голове. Шедевром Косё является исполненная динамизма скульптура священника Куя при храме Рокухарамидзидзи.

В искусстве периода Камакура имели место реалистические тенденции, которые нашли наиболее полное воплощение в портретной скульптуре, в том числе в светской. Среди сохранившихся скульптурных портретов изображения известных военачальников.

К концу периода Камакура уже не велось крупное храмовое строительство, поэтому потребность в скульптуре уменьшилась. К тому же и войны, которые вели между собой северные и южные властители страны, не способствовали развитию искусств.

В последовавший за периодом Камакура период Муромати (1392—1568) получили распространение реалистические скульптурные изображения животных, рельефы с глубокой резьбой, а также маски для театра. Однако японская скульптура в дальнейшем так и не сумела подняться выше того уровня, которого она достигла в периоды Хэйан и Камакура, считающиеся классическими. После периода Камакура ведущую роль в искусстве играли уже иные виды, прежде всего живопись и прикладное искусство.

Но были, разумеется, и исключения. Например, в период Эдо жил и работал замечательный мастер Энку. Деревянные скульптурные портреты Энку кажутся очень современными. Между тем это XVII век. Никто не знает точно, когда родился художник, умер он в 1695 г. Энку — его дзэнское прозвище, означающее «Совершенная пустота». Вел он нищенскую, бродячую жизнь, может быть, даже не был монахом. Странствуя, Энку в качестве платы за ночлег и миску вареного риса вырезал из дерева простые и динамичные статуи любимых народом божеств. Как художник Энку был чрезвычайно плодовит и изобретателен и нередко совершенно отходил от официальной буддийской иконографии.

Работы Энку сохранились в самых неожиданных местах, от Хоккайдо до Сикоку, чаще всего их можно встретить в маленьких деревенских храмах в окрестностях Нагоя. Любимым его материалом была криптомерия — дерево с мягкой древесиной и ровной фактурой. Скульптор рассекал ствол на четыре высоких куска и одну за другой вырезал выразительнейшие фигуры — быстро и уверенно, в неистовом вдохновении.

## Особенности и достижения японской живописи

Специалисты уже давно обратили внимание на то, что искусство живописи в странах Дальнего Востока генетически связано с искусством каллиграфии. В Японии, в частности, существует понятие единства каллиграфических и живописных принципов. Соответственно в японской живописи, как и в китайской, издавна большую роль играет линия и распространены монохромные картины. Вместе с тем влияние искусства кал-

лиграфии на живопись Японии не следует преувеличивать. Характерно, например, что во времена японского средневековья довольно долго основным течением в живописи было суйбокуга. Произведения в стиле суйбокуга создавались тушью, при этом показывалась игра света и тени на предметах, но отсутствовали контурные линии.

Развитию японской живописи способствовали контакты с континентом, откуда в начале VII века было позаимствовано искусство изготовления красок, бумаги и туши.

Большое значение для судеб японской живописи, равно как и скульптуры, имело распространение в стране буддизма, поскольку потребности буддийской культовой практики создавали определенный спрос на произведения этих видов искусства. Так, с X века с целью распространения среди верующих знаний о событиях буддийской священной истории в массовом порядке создавались так называемые эмакимоно (длинные горизонтальные свитки), на которых изображались сцены из буддийской священной истории или из связанных с нею притч.

Японская живопись в VII веке была весьма еще проста и безыскусна. Представления о ней дают росписи на ковчеге Тамамуси из храма Хорюдзи, отображающие те же сцены, которые воспроизводились на эмакимоно. Росписи выполнены красной, зеленой и желтой краской на черном фоне. Некоторые росписи на стенах храмов, относящиеся к VII веку, имеют много общего с аналогичными росписями в Индии.

По мере дальнейшего распространения буддизма возник массовый спрос на культовые изображения. В связи с этим профессия художника стала очень распространенной, причем уже в VII веке среди мастеров, занятых созданием картин, развилась даже специализация: одни делали общий набросок рисунка, другие раскрашивали его, третьи обводили контуры.

Рисунки на полотнищах эмакимоно в VII—VIII веках имели весьма простой, близкий к символическому характер, изображениям не хватало динамики. Однако с течением времени художественное качество рисунков эмакимоно возросло, и лучшие из них весьма выразительны и совершенны.

С VIII века в Японии начинается развитие жанровой и пейзажной живописи. До наших дней дошла ширма под условным названием «Женщина с птичьими перьями». На ширме изображена женщина, стоящая под деревом, волосы и кимоно ее украшены перьями. Рисунок исполнен легкими, струящимися линиями.

291

Для буддийской живописи с IX века характерными являются изображения мандалы, что на санскрите означает алтарь. При создании мандал использовались дорогостоящие материалы. Например, «Такао мандала», хранящаяся в монастыре Дзингодзи, написана золотом и серебром на плотном фиолетовом шелке.

Своеобразным стимулом для развития японской живописи в IX веке явилось учение одной из махаянистских сект (мёо) о том, что для избавления мира от страданий и горестей необходимо лишь... создать изображение бодисатвы определенного, но неизвестно какого вида. Творческое воображение художников заработало вовсю. Примером такой картины является изображение бодисатвы, сохраняющего государство, из храма Конгобудзи. На дошедшей до нас части этой картины передано стремительное движение охваченной пламенем фигуры божества.

Первоначально японские художники, отчасти в связи с характером тематики, над которой они преимущественно работали (буддийская живопись), находились под сильным китайским влиянием: писали в китайском стиле, или стиле кара-э. Но со временем в противовес картинам в китайском стиле кара-э стали появляться светские по тематике картины в японском стиле, или стиле ямато-э (живопись Ямато). В X—XII веках стиль ямато-э стал господствующим в живописи, хотя произведения сугубо религиозного характера все еще писались в китайском стиле. В этот период получила распространение техника нанесения контуров рисунка мельчайшей золотой фольгой.

В XI—XII веках появилось много выдающихся по технике исполнения произведений чисто светской живописи, включая портретную. Многие художники-профессионалы создавали картины только на светские темы, такие картины изображали и на складных ширмах и сёдзи\*.

Мы уже говорили о живописи на эмакимоно. Особенно большое распространение эмакимоно получили с XII века, когда художники, создавая их, стали работать в японском национальном стиле ямато-э. Религиозное содержание живописи на эмакимоно постепенно уступает место светским мотивам. Объектами изображения тут могли уже стать события японской истории, но трактуемые с точки зрения буддийской морали.

Одним из образцов исторической живописи эпохи Камакура является знаменитый свиток XIII века «Хэйдзи-моногатари», на котором запечатлено восстание, поднятое в 1159 г. главой крупного самурайского клана Еситомо Минамото. Как и миниатюры в древнерусских летописях, свитки, подобные «Хэйдзи-моногатари», являются не только выдающимися памятниками искусства, но и историческими свидетельствами. Соединяя текст и изображение, они воспроизводили по горячим следам бурные события княжеских усобиц второй половины XII века, воспевали военные подвиги и высокие моральные качества вышедшего на арену истории нового военно-дворянского сословия — самураев.

О художественных достоинствах исторических самурайских эмакимоно (свитков) указанного времени можно судить

\* Сёдзи — ставни.

по фрагменту из «Хэйдзи-моногатари» с изображением одного из эпизодов войны — «Битвы у Рокухара». При яростном динамизме сцены и яркости ее художественного решения не устает удивляться степени проработанности отдельных деталей. А ведь это лишь один из фрагментов свитка! Выразительные лица захлебнувшегося в крике, атакующего всадника на огромным луком в руках и мечом на поясе и бегущего справа от него пехотинца. Отлично выписана черная лошадиная голова на переднем плане. Более условны, почти как маски театра Но, напряженные лица самураев на заднем плане. Но и они поданы в броске, в движении. Развеваются красные ленты за шлемом бегущего слева воина с колчаном стрел за плечами, напряженно прижат к груди локоть его левой руки. Мастерство художника в передаче движения, жеста не может не вызвать восхищения. И при этом — свободное владение всем многообразием цветовых оттенков, профессиональная точность в воспроизведении деталей самурайских доспехов, оружия, конской сбруи.

Отличие от индивидуальных портретов самурайских военачальников — сёгунов, фактических правителей страны, где поэтизируется внутренний мир самурая, здесь, в рассмотренном фрагменте «Битвы у Рокухара», воспевается внешняя сторона «самурайства» — храбрость, натиск, агрессия, безжалостность к себе и к другим. Это противоречие самурайской эстетики и этики замечательно сформулировал живший в XVII веке поэт М. Кёрай в одном из своих трехстиший — хокку:

Как же это, друзья?  
Человек глядит на вишни в цвету —  
А на поясе длинный меч.

(Перевод В. Марковой)

Впрочем, противоречие ли это? Может быть, здесь, на новом уровне, воспроизводится извечная для японского духа и искусства гармония хаоса и космоса, красоты и беспорядка, кротости и жестокости, ярости и умиротворенности? Причем каждое из полярных качеств, свойств души и мира доводится художником до максимального напряжения и подобно тетиве натянутого лука. Да, воинам во всем мире — не в одной стране Восходящего Солнца — приходилось не только любоваться цветущей сакурой или хризантемой в монастырском саду, но и выполнять «черную работу» Истории — воевать, борясь за объединение страны, защищая ее от врагов. И высокий смысл искусства Камакура — времени расцвета бусидо и слияния его с философией дзэн — состоит в том, что оно воспевало очистительную, всепоглощающую силу долга, исполняемого и перед лицом смерти.

Ярким свидетельством появления светских мотивов в живописи стало состоящее из четырех свитков известное эмакимо-



но «Тёдзю гига» — сцены из жизни животных, в том числе животных, подражающих людям. Это эмакимоно написано тушью. Выдающимся по экспрессивности и технике исполнения является относящееся к XIII веку эмакимоно «Ямай-но соси», изображающее людей, пораженных различными болезнями. Рисунки на этих свитках проникнуты своеобразным юмором. Известно историческое эмакимоно «Повесть о монгольском нашествии». В период Муромати (1392—1578) соотношение между буддийской живописью, живописью в японском стиле и монохромной живописью решительно сдвигается в пользу последней. Но с течением времени в ней появляются контурные линии. В буддийской живописи также появляются новые формы. Например, выдающийся мастер монохромной живописи Као Нинга писал сильными, грубыми мазками. Стиль известного художника Минтё, писавшего свитки на буддийские темы, представляет собой нечто среднее между традиционной буддийской живописью и монохромной живописью.

Величайшим художником периода Муромати является Сэссю (1420—1506), который создал свой собственный стиль. Ему принадлежит выдающееся произведение японской живописи «Длинный пейзажный свиток», датированное 1486 г., имеющее в длину 17 м при ширине 4 м. На свитке изображены четыре времени года. Сэссю был отличный портретист, о чем свидетельствует написанный им портрет Масуда Канэтака.

В последние десятилетия периода Муромати происходит процесс интенсивной профессионализации живописи. В начале XVI века возникает знаменитая школа Кано, основанная Кано Масанобу (1434—1530), который заложил основы декоративного направления в живописи. Одним из ранних произведений жанровой живописи школы Кано является роспись художником Хидэёри ширмы на тему «Любование кленами в Такао».

С конца XVI века основными формами живописи становятся стенопись, картины на складных ширмах. Произведения живописи украшают дворцы аристократов, дома горожан, монастыри и храмы. Развивается стиль декоративных панно — дами-э. Такие панно писали сочными красками на золотой фольге.

Признаком высокого уровня развития живописи является существование в конце XVI века ряда живописных школ, в том числе Кано, Тоса, Ункоку, Сога, Хасэгава, Кайхо. Выдающиеся картины, созданные в этот период, принадлежат не только известным живописцам, но и оставшимся безвестными мастерам.

В течение XVII—XIX веков исчезает ряд некогда прославленных школ, но их место занимают новые, такие, как школа гравюры на дереве укиё-э, школы Маруяма-Сидзё, Нанга, европейской живописи, а также школа, ратовавшая за возрождение в живописи стиля ямато-э, т. е. старого японского стиля.

Центрами культуры и искусства позднего средневековья (оно затянулось в Японии практически до XIX века) становятся наряду с древними городами Нара и Киото новая столица Эдо (современный Токио), Осака, Нагасаки и др. Расцвет специфической городской культуры и сопутствующих видов искусства определил основное направление развития японского искусства в XVII—XIX веках. При этом подверглись изменению как формы «бытования» искусства, так и его общественная функция. Например, в архитектуре утратило свою ведущую роль культовое зодчество, зато была создана четкая отработанная форма жилого дома, имеющая не только практический, но и несомненный художественный смысл. Соответственно в живописи возросла роль декоративных интерьеров, росписей. Высочайшего уровня достигла также гравюра на дереве, ставшая в XVIII—XIX веках главным видом японского искусства.

Вообще искусство эпохи Эдо (1615—1868) характеризуется особым демократизмом (потребителями его являются самые широкие круги горожан — третьего сословия) и сочетанием художественного и функционального. Примером такого сочетания является живопись на ширмах. Ширма — вещь, имеющая точное функциональное назначение в интерьере японского жилища, предмет быта. Одновременно это — картина, произведение искусства, определяющее эмоциональный тонус жилища, предмет эстетического созерцания. Именно на парных ширмах написаны «Красные и белые цветы сливы» — самое значительное и знаменитое из сохранившихся произведений великого художника Огата Корина (1658—1716), шедевр, по праву причисляемый к лучшим созданиям не только японской, но и мировой живописи. Одним из наиболее популярных жанров японской мелкой пластики были нэцкэ. Происхождение их чисто практическое: поскольку традиционная одежда японцев не знает карманов, все необходимые мелкие предметы прикреплялись к поясу с помощью небольших брелоков — нэцкэ. Вместе с тем, сохранив свое функциональное назначение, нэцкэ превратились в силу непреходящих эстетических потребностей народа в разновидность тонкой миниатюрной скульптуры.

В нэцке преломился художественный канон средневековья в сочетании с ренессансной раскованностью искусств в эпоху Эдо. Эти произведения миниатюрной пластики как бы сфокусировали в себе тысячелетия пластического опыта Японии: от диковатых догу Дзёмона, ханива Поздних Курганов до канонической культуры средневековья, каменных будд и живого дерева Энку. Из классического наследия заимствовали мастера нэцкэ богатство экспрессии, чувство меры, завершенность и точность композиции, совершенство деталей. Материал для нэцкэ был самым различным: дерево, слоновая кость, металл, янтарь, лак, фарфор. Над каждой вещью (как правило, не более 10 см в высоту) мастер трудился иногда целые

годы. Тематика их варьировалась безгранично: изображения людей, животных, богов, исторических лиц, персонажей народных поверий. Расцвет этого чисто городского вида прикладного искусства приходится на вторую половину XVIII века.

Интересна судьба упомянутой выше гравюры на дереве — укиё-э. В свое время, в прошлом столетии, Европа, а затем и Россия именно через гравюру впервые познакомились с феноменом японского искусства. Между тем в самой Японии гравюру на дереве первоначально вообще не считали искусством, таким, как живопись на ширмах или на свитках. Возникшая на стыке искусства и ремесла, японская гравюра действительно имела все признаки массовой культуры — тираж, доступность, дешевизну. Не случайно ее так и называли — «укиё-э» (слово «укиё» означает в переводе «земное, мирское, обиходное»). Мастера укиё-э добивались максимальной простоты и доходчивости как в выборе сюжетов, так и в их воплощении. Сюжетами гравюр были в основном жанровые сценки из повседневной жизни города и его обитателей: торговцев, артистов, гейш.

Укиё-э, как особая художественная школа, выдвинула целый ряд первоклассных мастеров. Начальный этап в развитии сюжетной гравюры связан с именем Хисикава Моронобу (1618—1694). Первым мастером многоцветной гравюры был Судзуки Харунобу, творивший в середине XVIII века. Главные мотивы его творчества — лирические сцены с преимущественным вниманием не к действию, а к передаче чувств и настроений: нежности, грусти, любви. Подобно древнему изысканному искусству эпохи Хэйан, мастера укиё-э возрождали в новой городской среде своеобразный культ утонченной женской красоты, с той только разницей, что вместо гордых хэйанских аристократок героинями гравюр стали изящные гейши из увеселительных кварталов Эдо. Художник Утамаро (1753—1806) представляет собой, может быть, уникальный в истории мировой живописи пример мастера, безраздельно посвятившего свое творчество изображению женщин — в разных жизненных обстоятельствах, в разнообразных позах и туалетах. Одна из лучших его работ — «Гейша Осама» находится в Москве, в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Необыкновенно тонко передано художником единство жеста и настроения, освещения и выражения лица.

296 Высочайшего уровня жанр японской гравюры достиг в творчестве Кацусика Хокусая (1760—1849). Ему свойственны неизвестные ранее в японском искусстве полнота охвата жизни, интерес ко всем ее сторонам — от случайной уличной сцены до величественных явлений природы. Творческая судьба Хокусая необычна. Плодовитейший мастер, — ему принадлежит свыше 30 тысяч гравюр и рисунков, более 500 иллюстрированных книг, — он обрел творческую индивидуальность лишь в

преклонном возрасте, накопив за долгую жизнь великое множество знаний, навыков, умений, достигнув подлинной мудрости в видении мира и человека. В возрасте 70 лет Хокусай создает свою самую знаменитую серию гравюр «36 видов Фудзи», за нею последовали серии «Мосты», «Большие цветы», «Путешествия по водопадам страны», альбом «100 видов Фудзи». Каждая гравюра — ценный памятник живописного искусства, а серии в целом дают глубокую, своеобразную концепцию бытия, мироздания, места человека в нем, традиционную в лучшем смысле слова, т. е. укорененную в тысячелетней истории японского художественного мышления, и совершенно новаторскую, временами дерзкую, по средствам исполнения.

«36 видов Фудзи», представляющие священную гору японцев в разные времена года и суток, при разном освещении, из различных мест страны — издалека, вблизи, с моря, сквозь заросли бамбука, явились по существу первым в японском искусстве образом родины, одновременно конкретным и обобщенно-символическим. Творчество Хокусаю достойно связывает многовековые художественные традиции Японии с современными установками художественного творчества и его восприятия. Блистательно возродив пейзажный жанр, давший в средние века такие шедевры, как «Зимний пейзаж» Сэсю, Хокусай вывел его из канона средневековья прямо в художественную практику XIX—XX веков, оказав и оказывая влияние не только на французских импрессионистов и постимпрессионистов (Ван-Гога, Гогена, Матисса), но и на русских художников «Мира искусства» и другие, уже современные нам школы.

Искусство цветной гравюры укиё-э явилось в целом прекрасным итогом и, может быть, даже своеобразным завершением неповторимых путей японского изобразительного творчества.

Итак, мы познакомились с основными направлениями в истории японского искусства. Вопреки распространенным суждениям, мы увидели, как органично связано развитие художественной культуры Японии с развитием культуры Евразии, но в то же время узнали, какими самобытными и неожиданными становились в руках японских мастеров заимствованные с континента — из Индии, Китая, Сибири — формы и сюжеты. В неразрывном единстве родного и заимствованного, в претворении чужого в своем — сила и жизненность тысячелетнего и нестареющего феномена японского искусства. В его созданиях, как бы причудливы и экзотичны они ни казались на первый взгляд, проступают общечеловеческие, присущие всякому народному искусству идеи и средства выражения. Каждый человек, каждое поколение видит Японию и японскую художественную традицию по-своему, своими глазами. И каждый человек, соприкасаясь с этим прекрасным необычным миром, обогащается, учится новому пониманию красоты и добра, становится глубже и человечнее.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Книга прочитана, и внимательный ее читатель не мог не осознать великого значения искусства прошлого — этой сокровищницы эстетических ценностей.

Давно прошли те времена, когда футуристы полагали, что в будущем можно будет обойтись крайне небольшим количеством художественных форм и стилей, разумеется, созданных ими самими при возможно полном игнорировании «художественного хлама» прошлого. Применительно к архитектуре, например, это привело к появлению концепций, подобных концепциям Вальтера Гроппиуса или японского общества Бураhana (20-е годы XX века), согласно которым в идеале должны сооружаться только однотипные здания, несущие минимальную эстетическую нагрузку<sup>1</sup>.

До крайностей подобного рода дошли идеологи разрушительного псевдомодернизма во времена «культурной революции» в Китае и деятельности клики Пол Пота в Кампучии. Это — единственные за последние десятилетия примеры систематического уничтожения древней культуры, ее памятников. Сегодня же в Китае классическая культура взята под охрану государства и широко популяризируется. В КНР организованы сотни музеев. Реставрировано огромное количество древних памятников.

То же мы видим и в современной Кампучии, пережившей ужасы полпотовского террора: возрождаются, охраняются и органично входят в фонд современной культуры многие традиции ее древнего искусства. Недаром на государственном флаге страны изображены 5 башен Ангкор Вата — национальной гордости кхмеров.

Охране памятников старины уделяется значительное внимание и в социалистическом Вьетнаме.

Национальное искусство стало объектом крупных охранных и реставрационных мероприятий во всех азиатских странах.

298 Косвенным показателем эстетической и исторической ценности памятников классической культуры Востока является огромный спрос на них в мировом масштабе, идет ли речь об их изображениях или оригиналах. Это создало в условиях капитализма такое уродливое явление, как «подпольный рынок» произведений классического восточного искусства.

Зачем же сегодня людям нужно искусство прошлого? Зачем оно им будет нужно завтра?

<sup>1</sup> См.: И т о Н о б у о и др. Искусство Японии. М., 1965, с. 128.

Известно выражение: «не хлебом единым жив человек», т. е. для жизни — полной жизни ему нужна и пища духовная. И искусство как ничто другое в состоянии удовлетворять эту исконную человеческую потребность. Жизнь человека, способного восхищаться произведениями искусства, реагировать на их эстетическое содержание, гораздо богаче, содержательнее в сравнении с жизнью человека, не умеющего чувствовать и понимать прекрасное. Научить этому может само искусство. Потому изучение его, уяснение закономерностей его развития, внимательное знакомство с величайшими его памятниками, с творчеством замечательных, часто неизвестных мастеров прошлого — необходимая предпосылка формирования зрелых идейно-эстетических убеждений, расширения кругозора человека.

Велика роль искусства, особенно в его отстоявшихся формах, богатых историческим, нравственным и эстетическим содержанием, в развитии чувства общности между людьми, или, выражаясь языком современной социологии, в создании полей взаимного тяготения людей. Чем более эти поля размыты и личности находятся вне объединяющего действия культурных сил, тем ниже уровень общественной морали, тем шире зоны «культур» разного рода наркотиков, тем больше развиты антисоциальные формы поведения. В качестве объединяющей общество силы первостепенную роль в странах классической восточной культуры и сегодня играет культурное наследие. Оно закономерно является национальной гордостью создавших его обществ и народов.

Классическое искусство Востока влияет на современную жизнь многими путями. Здесь нужно прежде всего отметить, что оно и сегодня в ряде своих форм — живое.

Дело в том, что для большинства южно- и восточноазиатских стран является характерной такая ситуация, когда параллельно существуют современный городской сектор и «несовременный» деревенский. В этом последнем в формах прикладного искусства, прикладной архитектуры, устного творчества, танцевального искусства и искусства театрализованных представлений древнее классическое наследие вполне живо и сейчас. И ныне существует классический кхмерский балет. Его история, насчитывающая много столетий, практически не знала перерыва.

Широкое распространение традиционных религиозных культов также в известной степени «консервирует» традиционное культурное наследие, создавая в общественной жизни своеобразные «экологические ниши», в которых оно и сохраняется. Еще и сегодня древние памятники культуры в ряде стран «работают» в качестве культовых объектов, например значительное число индуистских, буддийских и синтоистских храмов. И подобное положение существует не только где-

нибудь в деревенской глубинке, но и в такой сверхурбанизированной стране, как Япония.

В странах иероглифической письменности (прежде всего, это Китай) сама эта письменность представляет собой дополнительный фактор, усиливающий действие культурной традиции в целом.

Совокупность классических форм искусства, созданных в разные времена в разных странах, образует своего рода «банк» стилей и эстетических форм, который используется в ходе дальнейшего развития искусства в мировых масштабах. «...Каждое новое поколение находит в старом искусстве новые ценности, проникает в глубины, которые были недоступны предшествующим векам. Старое искусство помогает нам понять и оценить наше время, и вместе с тем современность открывает глаза на то, что создавалось много веков тому назад...» — писал выдающийся советский искусствовед М. В. Алпатов.

Конечно, развитие искусства, включая и его развитие на родине классических образцов, не означает механическое перенесение соответствующих форм в современную жизнь. Здесь идет более сложный процесс. Будущее многообразие художественных форм и стилей — производное от того многообразия их, которое существовало в прошлом. И вместе с тем это — новая художественная и эстетическая реальность. Но есть одна непосредственная связь между искусством прошлого и будущего. Народы и общества, создавшие великие произведения искусства, продолжают испытывать их влияние и сохранять художественную индивидуальность в ходе развития мирового искусства. Азия, где было создано столько классических форм искусства, и в будущем явится регионом, играющим огромную роль в художественном и эстетическом развитии человечества, и выступит, как и в прошлом, источником культурного многообразия.

## Рекомендуемая литература

- Агапов П., Кадырбаев М. Сокровища древнего Казахстана. — Алма-Ата, 1979.
- Атагаррыев Е., Бердыев О., Губаев А. и др. Памятники архитектуры Туркменистана. — Л., 1974.
- Алексеев В. М. Китайская народная картина. — М., 1966.
- Бонгард-Левин Г. М., Грантовский Э. А. От Скифии до Индии. — М., 1974.
- Бэшем А. Чудо, которым была Индия. — М., 1977.
- Виноградова Н. А., Николаева Н. С. Искусство стран Дальнего Востока. Сер. Малая история искусств. — М., 1979.
- Гумилев Л. Н. Старобурятская живопись. — М., 1976.
- Дойель Л. Завещанное временем. — М., 1980.
- Искусство Древнего Востока. — М., 1968.
- Иофан Н. А. Культура древней Японии. — М., 1974.
- Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии. — М., 1980.
- Косамби Д. Культура и цивилизация древней Индии. — М., 1968.
- Луконин В. Г. Искусство древнего Ирана. — М., 1977.
- Майдар Д. Памятники истории и культуры Монголии. — М., 1981.
- Медоев А. Г. Гравюры на скалах. — Алма-Ата, 1979.
- Музей под открытым небом. — Ташкент, 1981.
- Муриан И. Ф. Искусство Индонезии с древнейших времен до конца XV века. — М., 1981.
- Нарайан Р. К. Боги, демоны и другие. — М., 1974.
- Нгуен Фи Хоань. Искусство Вьетнама. — М., 1982.
- Ожегов С. С. Архитектура Бирмы. — М., 1975.
- Ожегова Н. И. Искусство Бирмы. — М., 1979.
- Окладников А. П. Открытие Сибири. — М., 1979.
- Пугаченкова Г. А. Искусство Бактрии эпохи Кушан. — М., 1979.
- Рыбакова Н. И. Искусство Камбоджи. — М., 1977.
- Руденко С. И. Искусство Алтая и Передней Азии. — М., 1961.
- Тюляев С. И. Искусство Индии. Архитектура, изобразительное искусство, художественное ремесло. — М., 1968.
- Федоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды. — М., 1976.
- Фрай Р. Н. Наследие Ирана. — М., 1972.
- Цултэм Нямо-Осорын. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. — М., 1982.
- Эрман В. Г., Темкин Э. Н. Мифы древней Индии. — М., 1975.
- Юань Кэ. Мифы древнего Китая. — М., 1965.



## Содержание

От редактора . . . . .	3
Художественное наследие народов древнего Востока ( <i>Л. Н. Гумилев</i> ) . . . . .	5
Чаша Джамшида ( <i>А. И. Куркчи</i> ) . . . . .	20
Летающие кони солнечных дорог ( <i>Д. Б. Пюреев</i> ) . . . . .	60
Сердце Великой степи ( <i>Д. Б. Пюреев</i> ) . . . . .	93
Звезды над курганами ( <i>Б. А. Ибраев</i> ) . . . . .	119
«Всё есть ты» ( <i>В. И. Скурлатов</i> ) . . . . .	135
«Битва за молоко бессмертия» ( <i>А. Н. Анисимов</i> ) . . . . .	199
Иероглиф в искусстве ( <i>А. Н. Желоховцев</i> ) . . . . .	240
Сквозь века, традиции и стили ( <i>Н. Н. Лисовой</i> ) . . . . .	269
Послесловие . . . . .	298
Рекомендуемая литература . . . . .	301

**В 1981—1985 гг. издательство «Просвещение»  
выпустило для юных читателей  
следующие книги по истории  
отечественной и мировой культуры:**

Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров.

Воронов Н. В. Люди, события, памятники.

Газарян С. С. В мире музыкальных инструментов.

Жегалова С. К., Жижина С. Г., Попова З. П., Черняховская Ю. С. Пряник, прялка и птица Сирин.

Жегалова С. К. Русская народная живопись.

Кончин Е. В. Сохраненные сокровища.

Кузьмин А. И. У истоков русского театра.

Лихачев Д. С. Земля родная.

Любимов Л. Д. Искусство древней Руси.

Любимов Л. Д. Искусство Западной Европы.

Осетров Е. И. Живая древняя Русь.

Пасютинская В. М. Волшебный мир танца.

Покровский Б. А. Беседы об опере.

Попова Т. В., Скудина Г. С. Зарубежная музыка XIX века.

Рогов А. П. Кладовая радости.

Третьякова Л. С. Русская музыка XIX века.

Юрнев Р. Н. Чудесное окно. Краткая история мирового кино.

**В 1986—1987 гг. вышли из печати  
и запланированы к изданию  
следующие книги:**

Бирюков Ю. Е. Рожденные революцией.

Данилова Л. И. Окно с затейливой резьбой.

Самвелян Н. Г. Пока сердца для чести живы.

Овсянников М. Ф. Эстетика в прошлом, настоящем и будущем.

Третьякова Л. С. Советская музыка.

Тюрин Ю. П. Воспитание историей.

Ямщиков С. В. Спасенная красота.

**Александр Николаевич Анисимов,  
Лев Николаевич Гумилев,  
Алексей Николаевич Желоховцев и др.**

## **ИСКУССТВО СТРАН ВОСТОКА**

**Зав. редакцией П. А. Стеллиферовский**

**Редактор Э. В. Мазнина**

**Мл. редакторы Е. М. Богопольская, Н. Ю. Мастюкова**

**Художники И. В. Короткова, Ю. А. Сайчук, В. Э. Брагинский**

**Фотографии С. Н. Онанова и М. С. Нугманова**

**Художественный редактор Т. А. Алябьева**

**Технические редакторы С. Н. Терехова, Л. М. Абрамова**

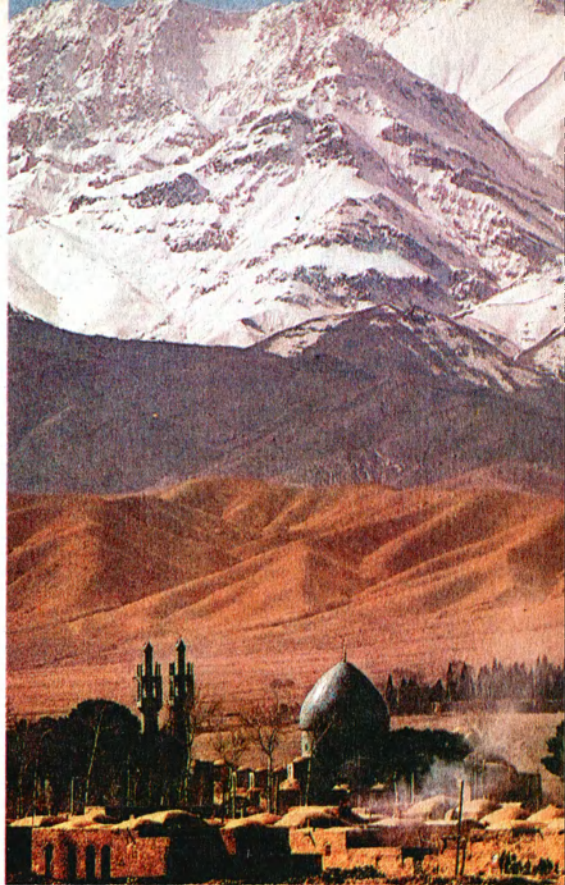
**Корректоры И. А. Корогодина, С. Ю. Фокина**

**ИБ № 8409**

Сдано в набор 27.09.85. Подписано к печати 25.08.86. А02958. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бум. офсетная № 1. Гарнит. школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 19+0,25 ф.+2,0 вкл. Усл. кр.-отт. 46,5. Уч.-изд. л. 19,82+0,34 ф.+2,65 вкл. Тираж 100 000 экз. Заказ 2510. Цена 1 р. 60 к. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

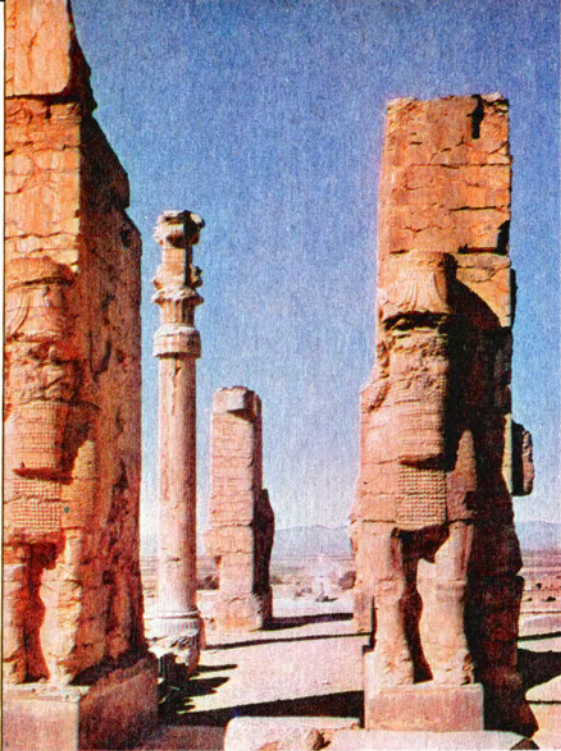
Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 170024, г. Калинин, пр. Ленина. 5.

*Иран: пустыня, купола и сады,  
горы и снега.*



*Караван на дорогах Ирана.*



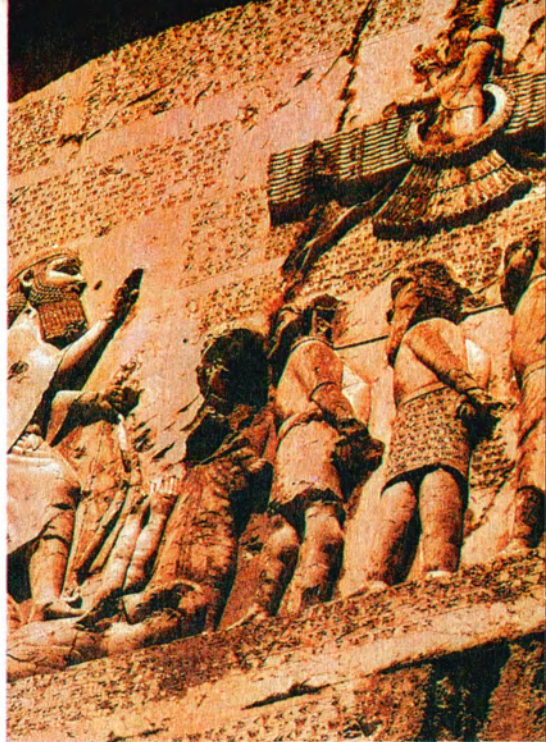


*Персеполь. Столица царей Ирана.*

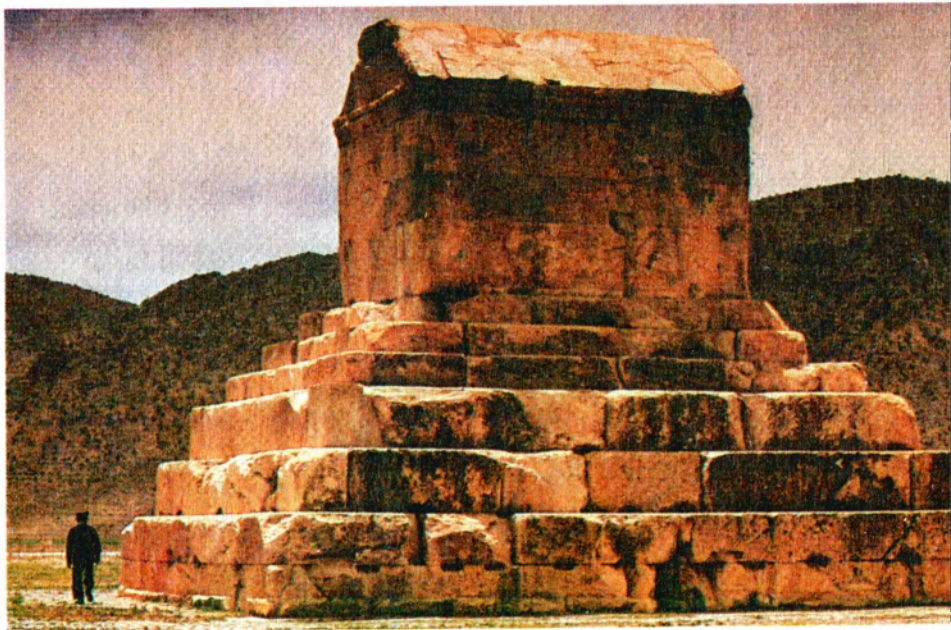
*Царская лестница (ападана).  
Рельефы с изображением  
фигур народов Ирана.  
Персеполь VI в. до н. э.*



*Крылатый Ахурамазда  
и плененные цари.  
Персеполь VI в. до н. э.*



*Гробница Кира,  
«повелителя Азии».  
Пасаргады. VI в. до н. э.*





- ◀ **Наки-и-Рустам, религиозный центр** времен Ахеменидов. VI—V вв. до н. э. **Скальная гробница Артаксеркса II.**

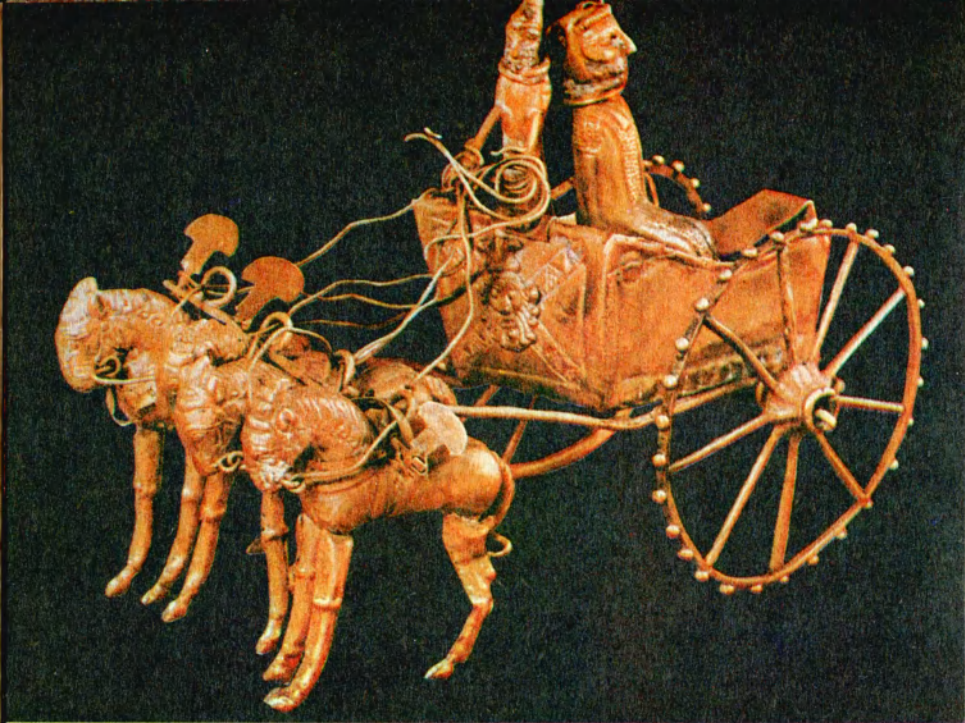
▶ **Настенный рельеф** из разноцветного эмалированного кирпича. **Дворец Дария I в Сузах.** V в. до н. э.

**Скульптурный портрет** владельца области на северо-западе Ирана. VII в. до н. э. **Малоазийская месопотамская скульптура** в эпоху после скифского вторжения в Закавказье — один из истоков героического искусства Ирана.

- ▼ **Царь Дарий. Рельеф** на Бехистунской скале. VI в. до н. э.









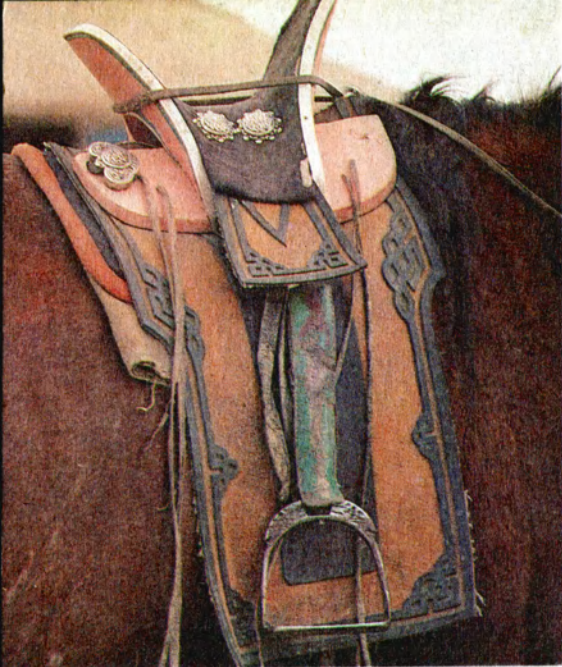
*Грифон — каменная деталь колонны в Персеполе. VI в. до н. э.*

- ◀ *Золотая модель колесницы — шедевр Амударьинского клада. VI—IV вв. до н. э.*
- ◀ *Золотой ритон, священный сосуд с изображением крылатого льва. VI в. до н. э.*
- ◀ *Золотая фигурка горного козла. VI в. до н. э.*





Декоративное панно, вышитое золотыми и шелковыми нитками. Монголия.



*Декоративно-художественное  
оформление седла. Монголия.*



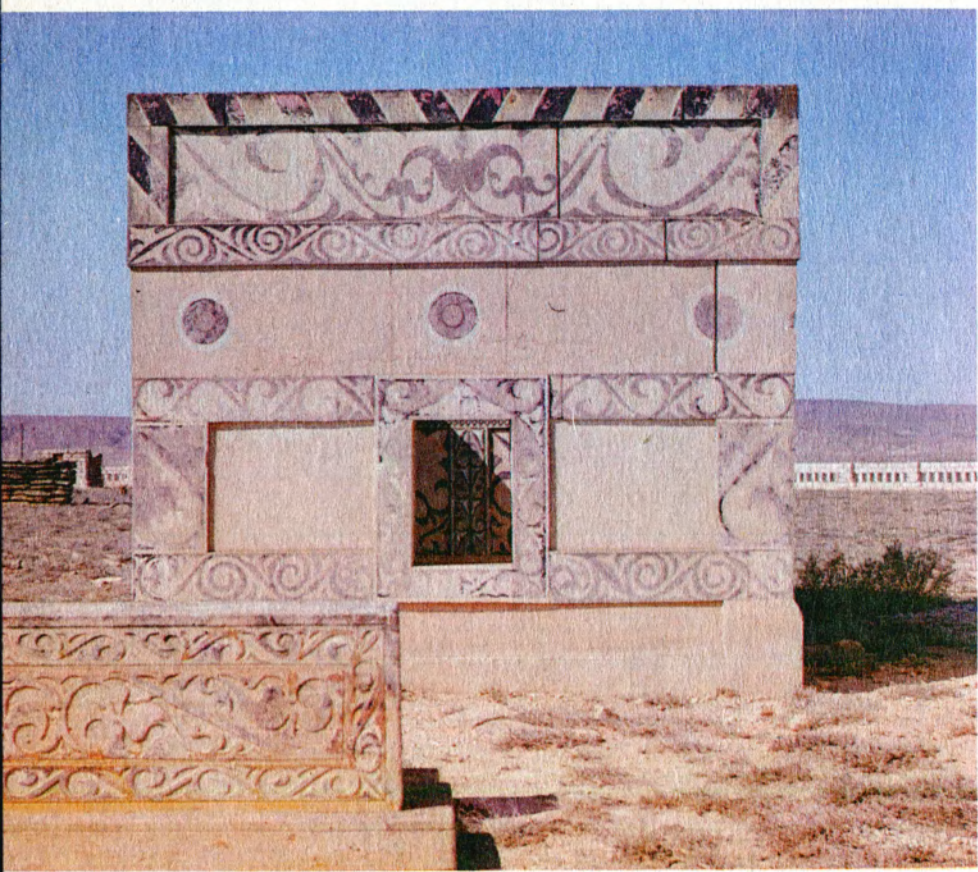
*Курган Иссыкского могильника.  
Казахстан.*

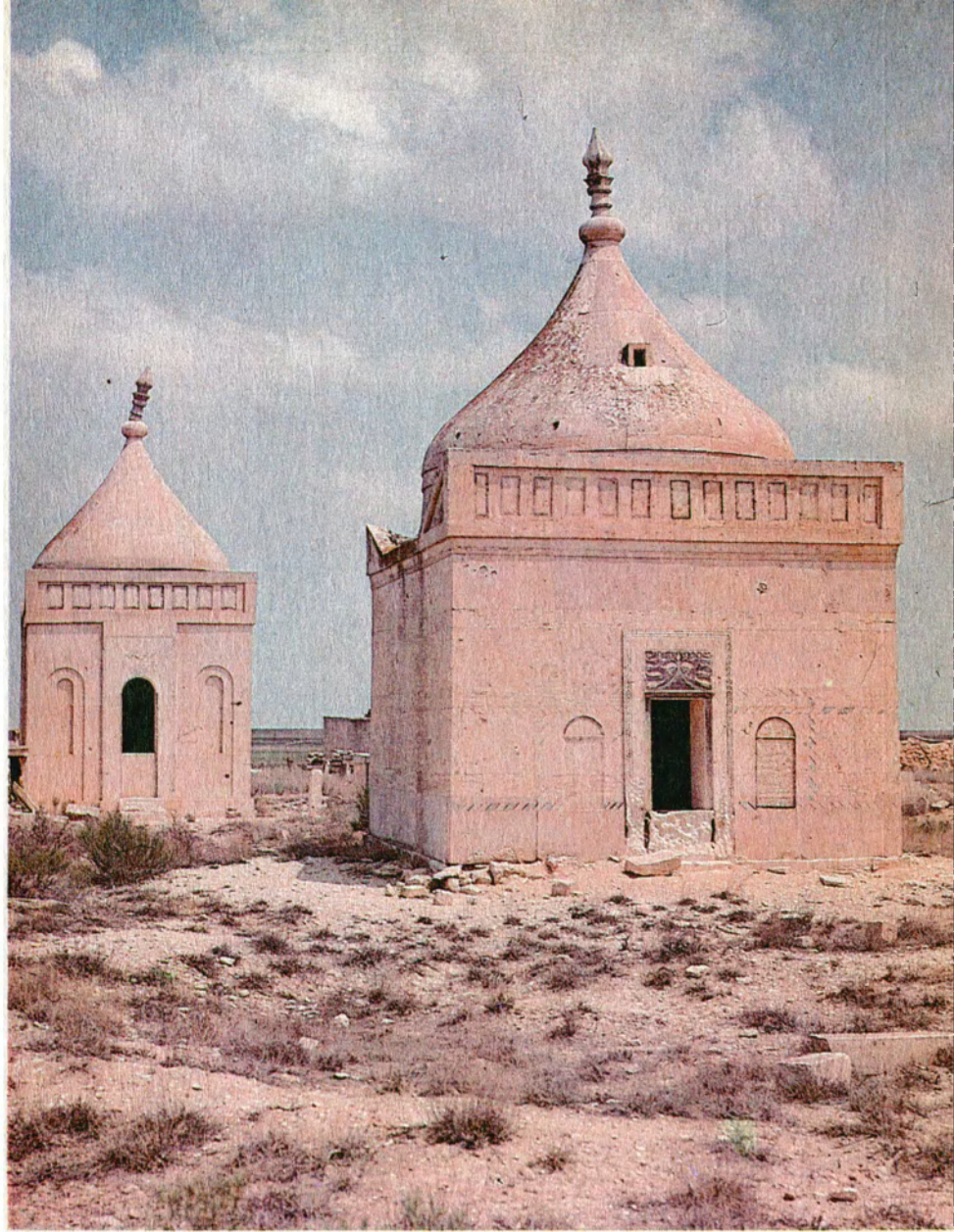
*Дверь казахской юрты.*



*Башня духов предков XIX век.  
Казахстан.*





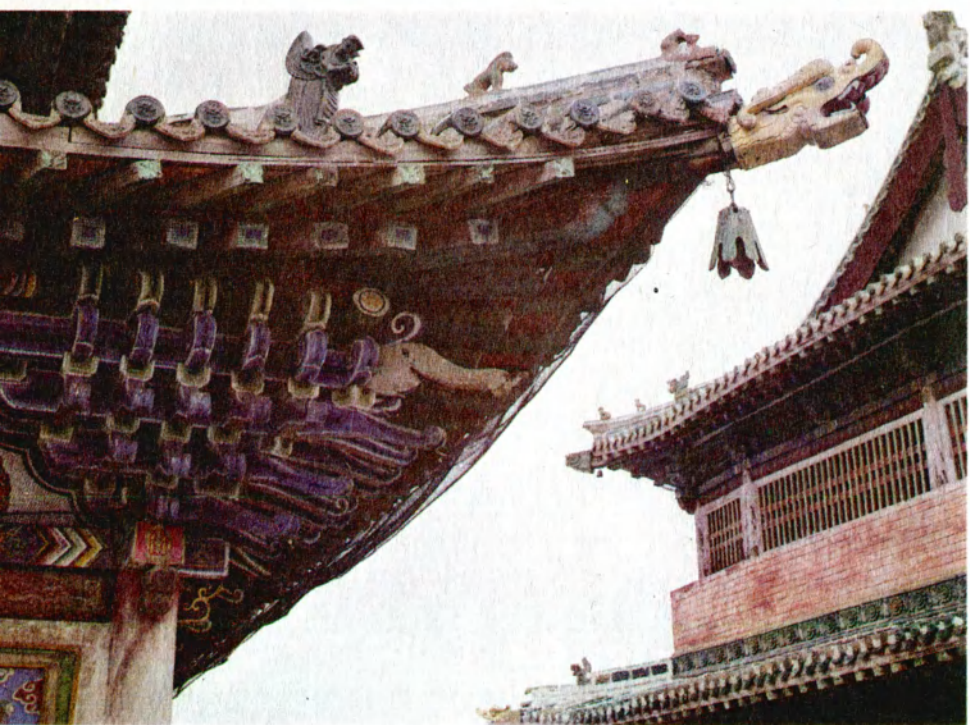


*Купольные мавзолеи комплекса Кульпе-Ата. XIX в. Устюрт.*

◀ *Архитектурный орнамент. Казахстан, Мангышлак. XIX в.*

◀ *Сагана-тан. Некрополь Камыспай. Казахстан, Мангышлак.*







Ламаистская икона-апликация «Махагали».  
Живописная школа. Монголия. XVIII в.

- ❖ Ламаистский храм в Улан-Баторе. Монголия. XIX в.
- ❖ Архитектурно-декоративное оформление крыши ламаистского храма. Монголия.

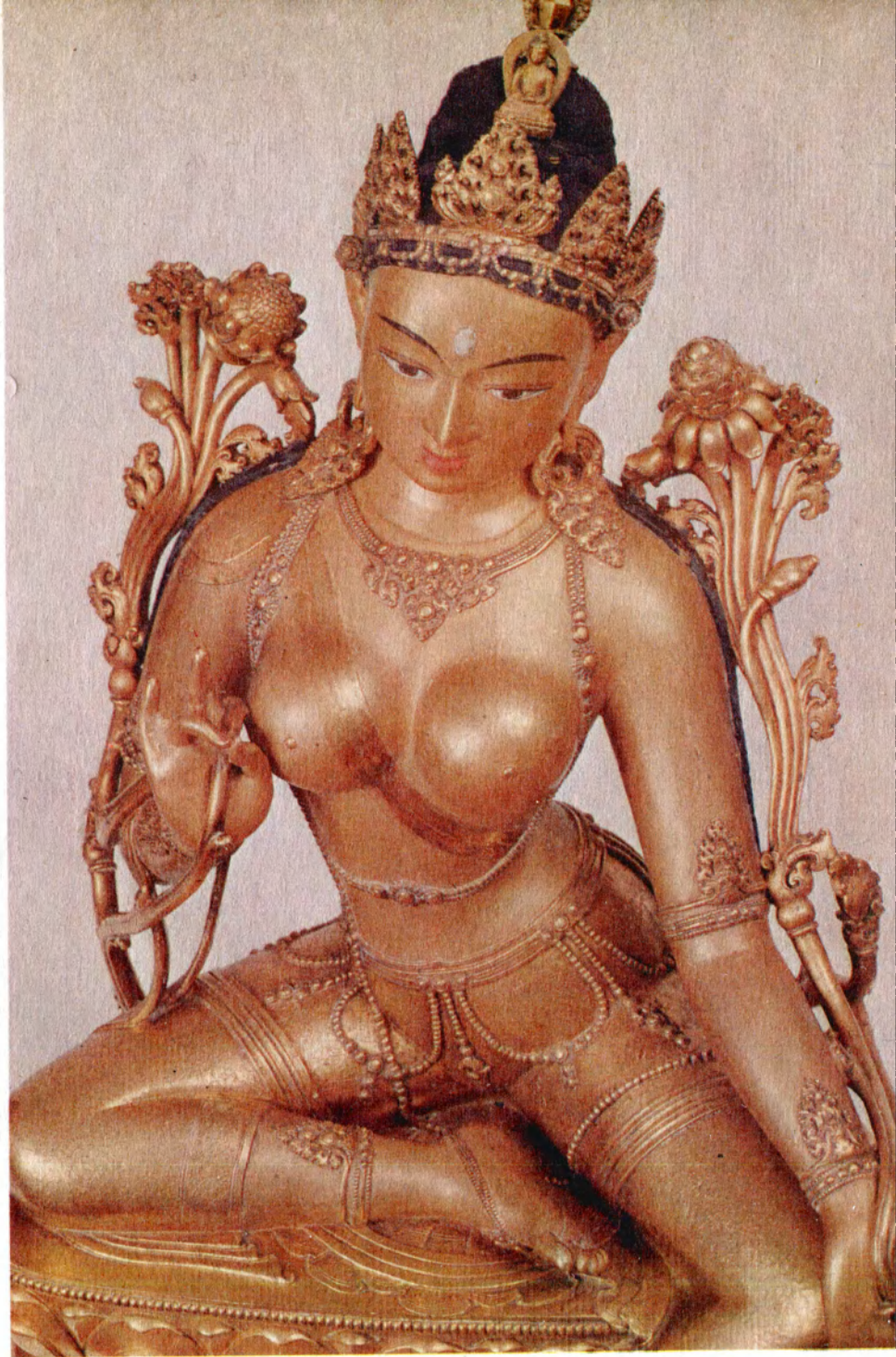


*Центральный алтарь  
ламаистского храма. Монголия.*



*Белая Тара. 1  
Скульптор Дзанабазар.  
Монголия.*

*Малая декоративная  
скульптура из алтаря  
ламаистского храма.*



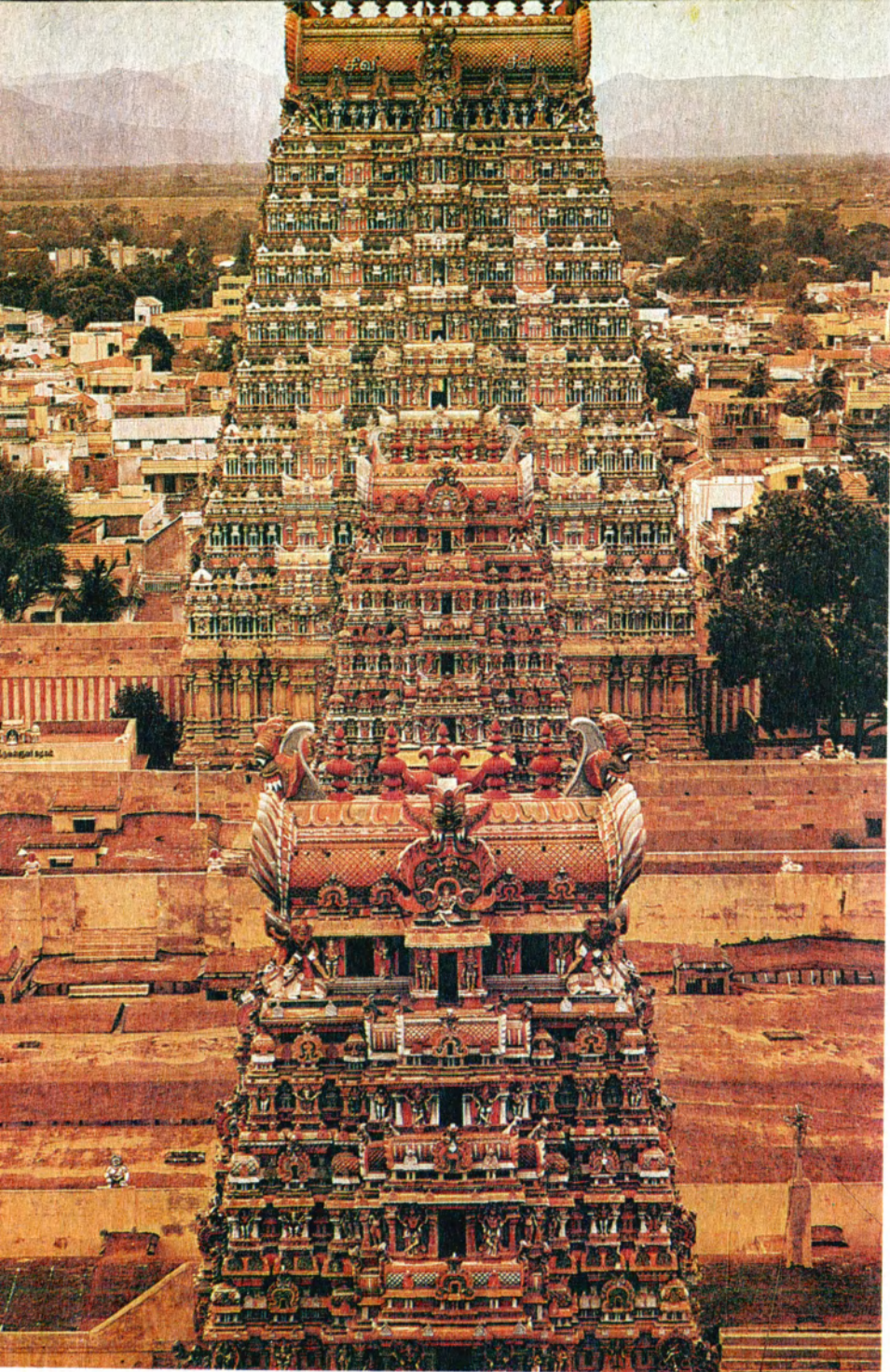




*Ритуальные декоративные маски для театрализованного представления Цам. Монголия.*

*Страница рукописной книги, инкрустированная золотыми пластинками и драгоценными камнями. Монголия.*

■ *Бодисатва. Скульптор Дзанабазар. Монголия.*



◀ *Входная башня в храм Мадураи. Южная Индия.*

▶ *Деканская миниатюра конца XVI в. В ней отразились как местные традиции, так и влияние персидских и среднеазиатских мастеров.*

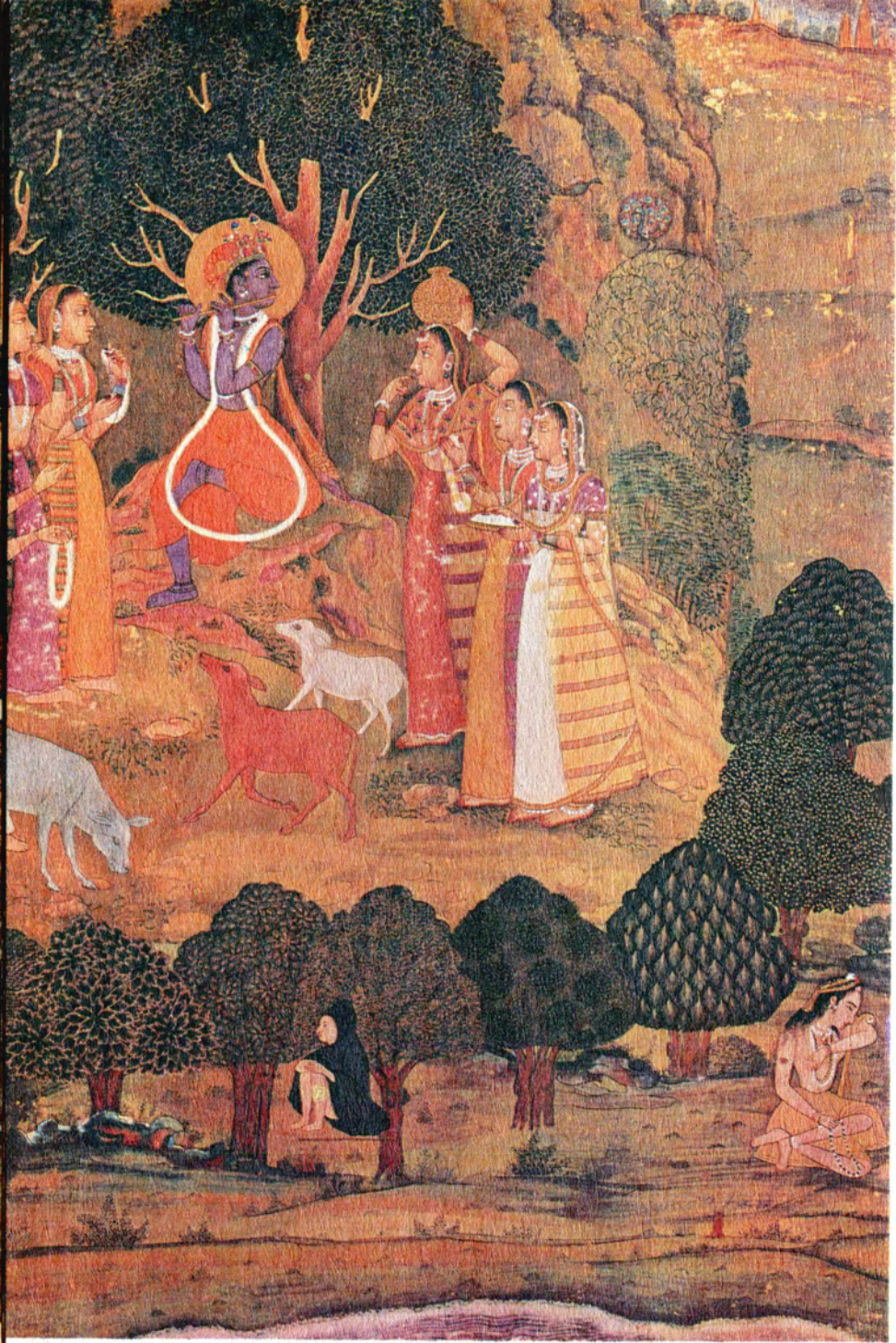


▼ *Пахтание Океана.*

*Миниатюра школы Басохли. Около 1730 г.*





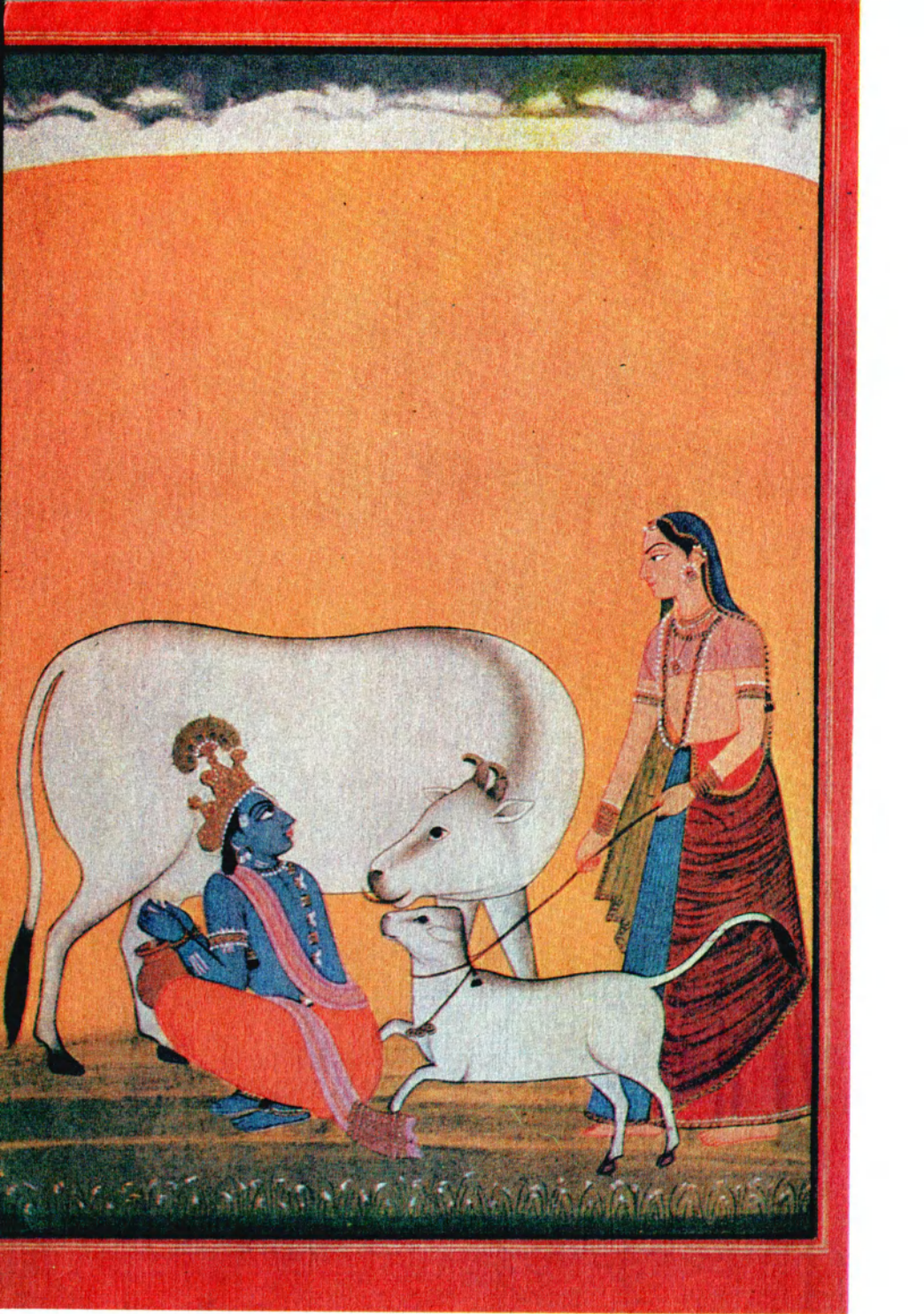


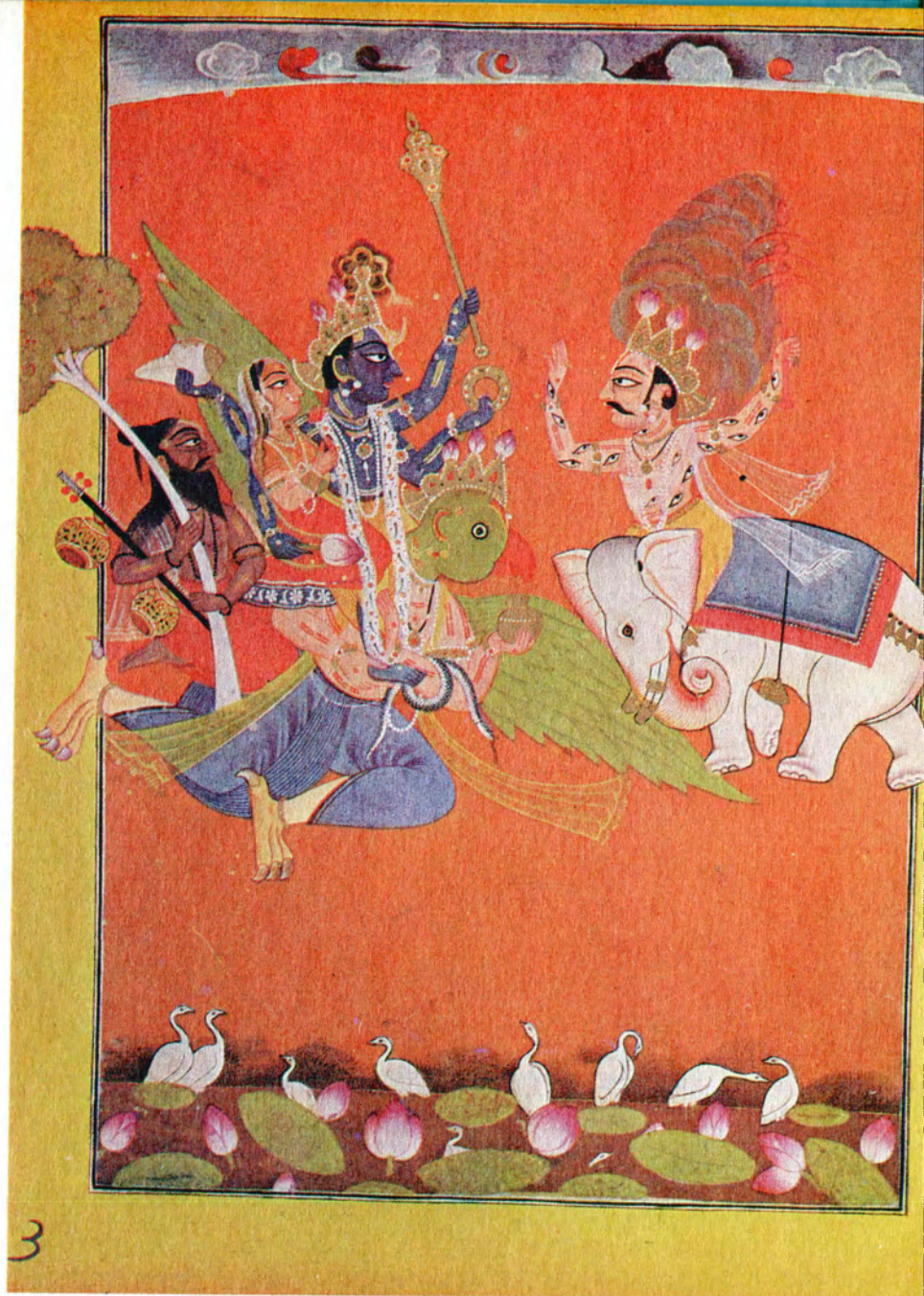


*Рождение Кришны. Иллюстрация к Бхагавата Пурана. Первая половина XVIII в.*

*Кришна и Радха в беседке. Школа Кишангарха.*

*Кришна играет на флейте в окружении пастушек гопи. Могольская школа XVII в.*





Кришна на священной птице Гаруде в схватке с Индрой. Иллюстрация к Бхагавата Пурана. Около 1780 г.

Кришна доит корову, Радха держит теленка. Школа Басохли, около 1750—1755 гг.



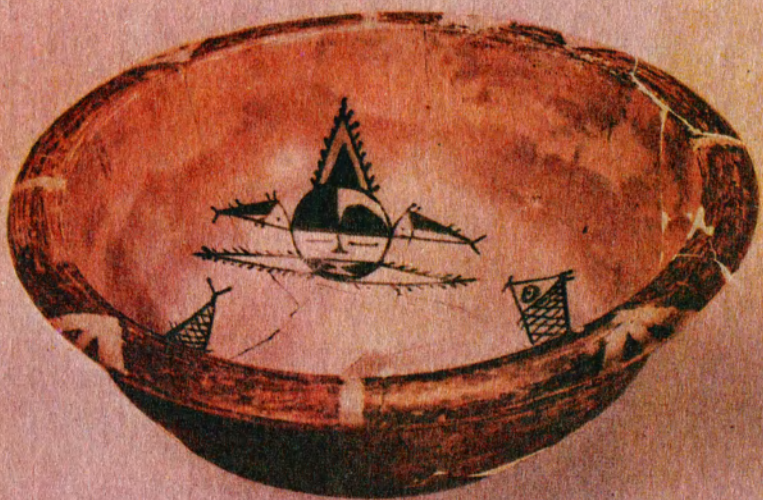
◀ *Храм Нагайон. 1090 г. Паган.  
Бирма.*



*Храм Ананды. Статуя правителя  
Чанзиггы. Песчаник. Конец XI в  
Паган. Бирма.*



*Будда Конагамана. Дерево,  
позолога. Храм Ананды. XI в.  
Паган. Бирма.*

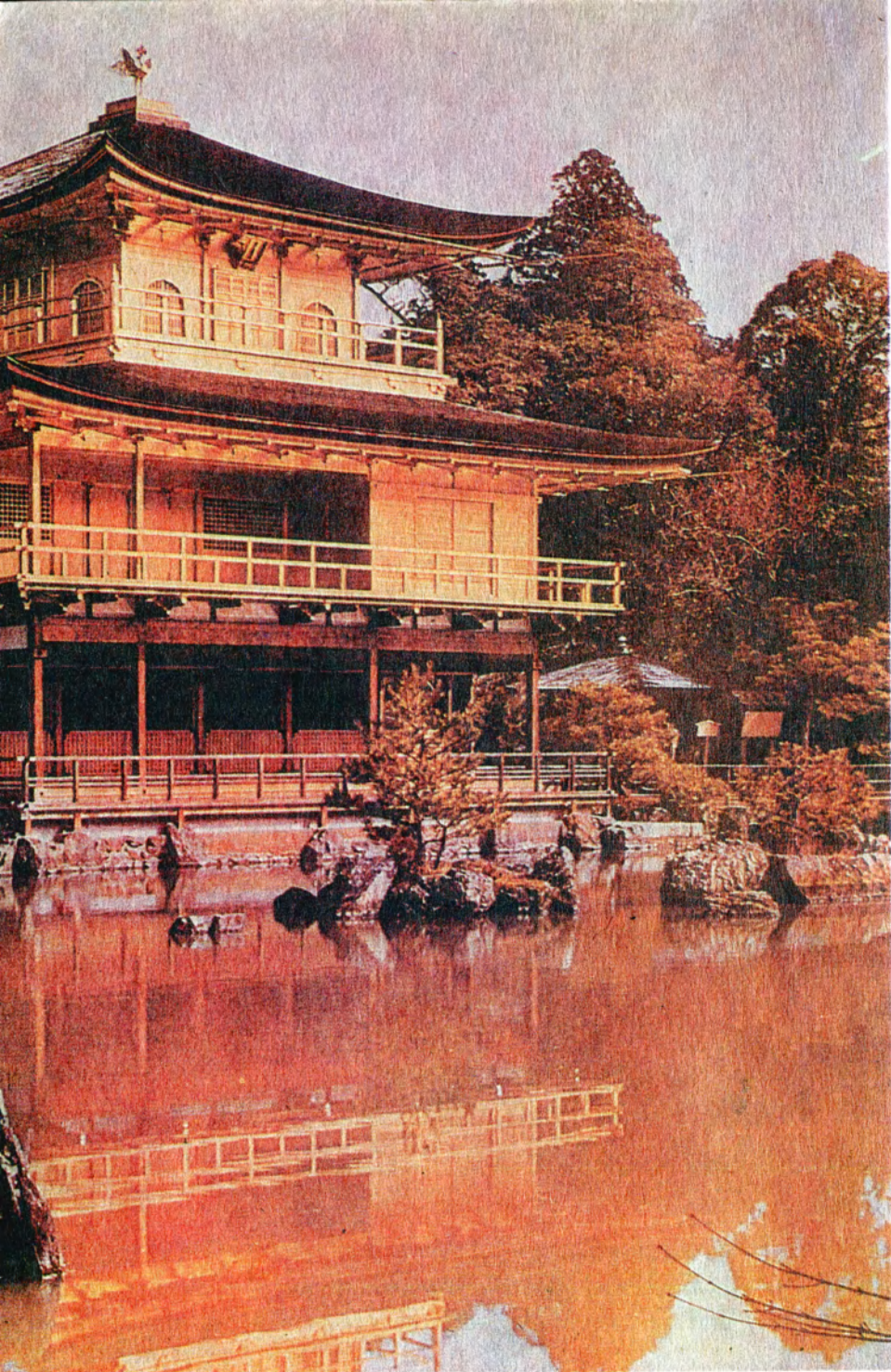


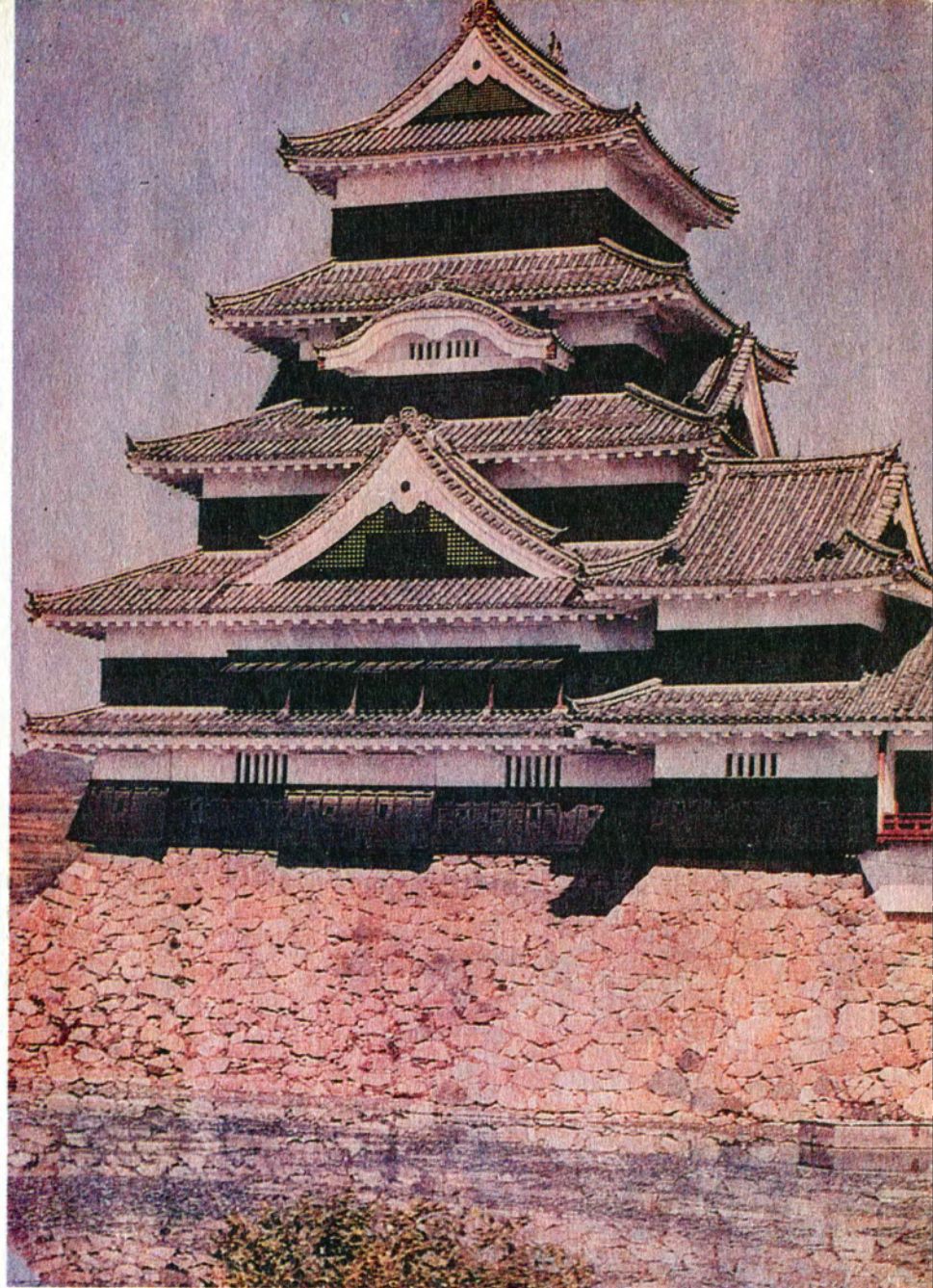


*Статуя стражника Синконгосина из монастыря Тодайдзи. VIII в. Япония.*

- ◀ *Глиняная миска с рыбами и человеческим ликом из Баньпо. Китай. Неолит.*
- ◀ *Ритуальный бронзовый сосуд Цзунь в форме двух баранов. Династия Шан. XVI—XI вв. до н. э. Китай.*
- ◀ *Ци Байши. Хризантема.*







*Замок в Мацумото. Япония. 1597 г. Тэнсю — главная башня, соответствующая донжону европейских рыцарских замков.*

*! Золотой павильон в Киото. Япония. 1397 г.*



Битва у Рокухара.  
Фрагмент свитка  
«Хэйдзи-моногатари» —  
памятника японской исторической  
живописи XIII века. Япония.



1р.60к.

