



Т. П. Каптерева
Н. А. Виноградова



Искусство
средневекового
Востока

Искусство средневекового Востока

Москва
«Детская литература»
1989

Искусство средневекового Востока

Москва
«Детская литература»
1989

Цикл книг «Краткая история искусств для школьников»

Оформление и макет
Ю. Урманчеева

Подбор фотоиллюстративного
материала Т. П. Каптеревой
и Н. А. Виноградовой

4802050000-464 в о
К—————Обо—оУ
 М101(03)-89
ISBN 5-08-000815-6

Содержание

Искусство Ближнего
и Среднего Востока,
Северной Африки
и Южной Испании 7

Г. П. Кантерева

Введение 8
Искусство Сирии, Палестины,
Ирака, Египта 16
Искусство Магриба
и Южной Испании 53
Искусство Ирана
и Афганистана 72
Искусство Индии,
Китая, Японии 105

Н. А. Виноградова

Искусство Индии
Введение 106
Искусство Индии
7—середины 13 веков 107

Искусство Индии
15—17 веков 126

Искусство Китая

Введение 134
Искусство Китая 4—6 веков 140
Искусство Китая 7—13 веков 147
Искусство Китая 14—18 веков 167

Искусство Японии

Введение 185
Искусство Японии
8 тысячелетия до н. э.—
5 века н. э. 189
Искусство Японии 6—8 веков 194
Искусство Японии 9—12 веков 203
Искусство Японии
конца 12—середины 16 века 211
Искусство Японии
конца 16—середины 19 века 224

ويحل الغص والجباله والعيس والدر باله انها لصغت علي ابا له فاضعت بعض من ركبها
وتشدهم لرجاهما لما اذنتي قنت بالرقعة درهما وقطعه وقت لها ان غبت في المشوق المعلم
واشرت الي الدرهم فوجي بالسر المهتم وان ابيت ان ترحي فخذني القطعة وايسرحت



Искусство
Ближнего и Среднего Востока,
Северной Африки
и Южной Испании

Введение

В художественной сокровищнице человечества одно из важнейших мест принадлежит средневековому искусству народов, населяющих в настоящее время большие пространства Азии и Африки от берегов Атлантического океана до Индонезии и от Средиземного моря до верховий Нила. Основными очагами формирования этого искусства были страны Ближнего и Среднего Востока, Северной Африки и Южной Испании в ту эпоху, когда на их территории сложилось огромное феодальное государство — халифат. Оно было создано арабами, населявшими Аравийский полуостров.

Культура оседлых и кочевых племен Аравии известна с глубокой древности. На юге, в плодородном Йемене, и в западной части полуострова (область Хиджаз) еще в I тысячелетии до н. э. существовали богатые цар-

ства. Их процветание, как и возникновение крупных по масштабам Аравии городов, определялось выгодным экономическим положением на мировых караванных путях и обширной посреднической торговлей с Египтом, Передней Азией и Индией. Особенно разбогатели города Хиджаза — земледельческая Медина и торговая Мекка.

Основное население Центральной и Северной Аравии составляли скотоводческие кочевые племена. Они назывались бедуинами — «людьми кочевой жизни». В поисках пастбищ и источников воды бедуины со стадами верблюдов кочевали по бескрайним засушливым степям и полупустыням Аравии, пересеченным сухими руслами рек. Становищем служили палатки или шатры, в которых жили отдельные семьи. Каждое племя верило в своего бога-покровителя, совершая жертвоприношения его грубому каменному идолу. Арабы обожествляли силы природы, небесные светила, камни, деревья, ручьи. Общеарабским святилищем стала Кааба (буквально: куб) в Мекке. Это небольшое квадратное здание, в стену которого вмурован черный камень-метеорит, окружали идолы.

Аравийские кочевники создавали прекрасные стихи-песни, исполняемые обычно под музыкальный ак-

компанемент. Сказители заучивали стихи наизусть. В бедуинской устной поэзии в ярких образах воспевалось то, что окружало человека, — суровая природа, люди, животные. Стихи, отличавшиеся простотой, жизненностью, искренним чувством, были настоящими произведениями поэтического искусства. А умение слагать стихи ценилось бедуинами не менее чем воинская доблесть.

Население Аравии жило в условиях разложения родоплеменного строя и формирования классового общества. Одним из средств объединения многочисленных арабских племен в единое государство стала мусульманская религия, или ислам. По-арабски «ислам» означает «покорность», а название «мусульмане» происходит от слова «муслим» — предавший себя Аллаху, во множественном числе — «муслимун». Многобожию племен ислам противопоставил культ единого, единственного, вечного и всемогущего бога Аллаха.

Основатель религии арабский купец из города Мекки Мухаммед, по представлению мусульман, — посланник Аллаха, последний пророк, направленный к людям с божьим словом, вложенным в его уста. Откровения бога Мухаммеду были собраны приверженцами пророка в Коране. В этой священной книге мусульман впервые по-

лучил четкое оформление в письменном виде общеарабский язык как язык религии, государства, литературы и науки. Основанная Мухаммедом мусульманская община — ядро будущего государства — стала религиозным и политическим центром объединения Аравии. Но на первых порах Мухаммед и его последователи подвергались ожесточенным гонениям. Поэтому в 622 году произошло переселение (по-арабски: хиджра) вероучителя и его окружения из Мекки в Медину, положившее начало мусульманскому летосчислению, которое ведется и поныне по лунному календарю (так, например, в 1979—1980 годах в большинстве мусульманских стран отмечалось наступление 15 века хиджры). К концу 630 года в результате долгой борьбы мусульмане подчинили своей власти всю Аравию. Языческая Кааба была признана общемусульманской святыней, а окружавшие ее идолы разбиты. Центром государства стала Мекка. Паломничество в Мекку вменялось мусульманам в обязанность. Во время молитв, совершаемых пять раз в течение суток в точно установленное время, мусульмане обращены лицом именно в этом направлении.

«Заместителями» Мухаммеда стали халифы — одновременно светские и духовные руководители государства.



Иахья аль-Васити.
Стадо верблюдов.
Миниатюра к рукописи
аль-Харири «Макамы». 1237 г.

При первых, особо почитаемых, «праведных» халифах — Абу Бекре, Омаре, Османе, Али — и при сменивших их халифах из династии Омейядов (661—750) арабы завоевали огромные территории в Азии, Африке и Юго-Западной Европе. Их военной экспансии противостояли такие могущественные державы, как Византия и Иран. Однако, ослабленные долгой и изнурительной междоусобной войной, они не выдержали стремительного натиска молодого арабского государства. Арабы захватили у Византии Сирию и Палестину (640), Египет (642) и области Северной Африки — будущие Тунис, Алжир и Марокко (в 709 году войска полководца Мусы ибн Нусейры вышли к берегам Атлантического океана). В 633—651 годы арабам покорились все провинции огромного иранского государства дина-

стии Сасанидов, охватывавшего земли от Евфрата до современного Афганистана и от Кавказа до Персидского залива. В 711 году войска арабов вместе с войсками берберов (коренного населения Северной Африки) под предводительством Тарика ибн Зияда через сжатый скалами пролив (впоследствии он получил название Гибралтар, то есть «Гора Тарика») вторглись из Северной Африки на Пиренейский полуостров. Началось завоевание аль-Андалуса — так арабы называли Испанию. Была захвачена большая часть страны, за исключением малодоступных северных горных областей. Перейдя через Пиренеи, мусульмане пытались овладеть Южной Галлией, но потерпели поражение от военных отрядов франков в битве 732 года при Пуатье. Они вынуждены были прекратить дальнейшее наступление в За-

падную Европу и отошли за Пиренеи. В то же время арабские войска далеко проникли на восток, покорив к середине 8 века всю Среднюю Азию и дойдя до границ Китая. Так в течение сравнительно короткого времени возникла грандиозная феодальная держава — халифат. В руках халифов оказались огромные земли и несметные богатства.

Выйдя за пределы Аравийского полуострова и устремившись на восток и на запад, арабы, в большинстве своем вчерашние кочевники, столкнулись с культурой стран, где еще в глубокой древности сложились центры мировой цивилизации. Прекрасные города, украшенные дворцами и храмами, статуями и произведениями живописи, становились на первых порах в основном источником военной добычи. Нужно было длительное время для усвоения мусульманскими завоевателями духовных и эстетических ценностей покоренных ими народов. В состав халифата входили земли с традициями греческой и римской культуры (например, богатые византийские колонии — Сирия и Палестина). С другой стороны, сильно сказывалось воздействие иранской культуры, достигшей в эпоху Сасанидов особой торжественности и совершенства.

Родившись из сочетания собственного доисламского прошлого и тра-

диций других древних цивилизаций, культура арабов добилась больших и самостоятельных успехов во многих областях знания и художественного творчества. Арабы внесли серьезный вклад в мировую литературу и поэзию, философию и медицину, математику и астрономию, географию и историю, создали прекрасные и оригинальные произведения искусства.

Культура мусульманских стран оказала влияние на многие государства различных частей света, стала связующим звеном между античностью и средневековьем Западной Европы. Земля Сирии, Ирака, Египта, Ирана, Афганистана, Средней Азии, Азербайджана и Турции, Туниса, Алжира, Марокко и Южной Испании украшали прекрасные, густонаселенные, благоустроенные города с великолепными зданиями. Здесь возникли новые типы монументальных построек: мечети, вмещавшие тысячи молящихся, минареты-башни, медресе — здания мусульманских учебных заведений, госпитали, библиотеки, утопавшие в зелени садов дворцы, протяженные на несколько километров крытые рынки, постоянные двory — караван-сарай, которые воздвигались в городах и на путях караванной торговли. Знойный климат обусловил строительство открытых и подземных водопроводов, цистерн, водоемов, фонтанов. Богат-

ством убранства отличались многочисленные общественные бани, использовавшие опыт римских терм. Строительная техника породила особые конструкции из глины, кирпича и камня. Были созданы разнообразные формы арок — стрельчатых, подковообразных, многолопастных, фестончатых, — изобретены особые системы сводчатых перекрытий. Безграничной и прихотливой фантазией отличались все виды декоративного искусства, от орнаментации зданий до украшения бытовой утвари. Утонченность вкусов придворной культуры соседствовала с мощным подъемом художественных ремесел в городах, высший расцвет которых охватывает 10—15 века. Широкий торговый и культурный обмен способствовал расцвету наук и различных областей творчества. Культура народов Ближнего и Среднего Востока в первые века ислама стояла выше европейской. Благодаря активной переводческой деятельности многие достижения античной философии и науки были сохранены и переданы народам Европы.

Представление о средневековой мусульманской цивилизации было бы во много раз ярче и грандиознее, если бы не тяжелые потери и жестокие разрушения, которым она подвергалась на протяжении веков. Уничтожало само время. Стихийные бедствия, без-

жалостное солнце, ветры, наступающие пески превращали цветущие обжитые оазисы в заброшенные мертвые руины. Но самой разрушительной силой были люди. Общество жило в атмосфере бесчисленных войн, иноземных вторжений, смут, заговоров, дворцовых переворотов. Годы относительного процветания сменялись периодами хаоса, эпидемий и жесточайшего голода, уносившими десятки тысяч жизней. Устои феодального строя сотрясали народные восстания.

Для архитектуры особенно пагубными оказались смены династий. Новая династия, которая обычно воцарялась, уничтожив предшествующую, стремилась разрушить все то, что до нее было создано. В первую очередь это касалось дворцовых сооружений. Заново строились или значительно изменялись и многие мечети, ибо строительство новой мечети считалось для мусульман делом богоугодным. С судьбами правящих династий были связаны расцвет и запустение городов. Лишь сравнительно немногим из них удалось перерасти рамки династических резиденций, избежать разрушений, возвыситься и приобрести самостоятельное значение. Новые здания поглощали старые средневековые кварталы, которые сохранялись лишь как вкрапления в городской ландшафт. И все же незабываемое впе-

Альгамбра в Гранаде.
Фрагмент.
Середина 13 — конец 14 вв.



чатление и поныне оставляют старые кварталы Дамаска, Халеба (Алеппо), Каира, Туниса, Кайруана и особенно городов Марокко.

После того как земли Сирии, Палестины, Ирака, Египта, Ирана, Афганистана, Средней Азии и Северной Африки вошли в состав халифата, их культура, не утратив ярко выраженных местных особенностей, стала развиваться в ином направлении, приоб-

ретая новые черты. В каждой из арабских стран искусство обладало самобытностью, что отличало памятники Сирии от памятников Ирака, произведения средневекового Египта от того, что было создано в Северной Африке и мусульманской Испании.

По-иному складывались исторические и культурные судьбы Ирана, Афганистана, Средней Азии, которые сравнительно недолго находились под

арабским владычеством. Часто входя в единые государственные образования, они развивались самостоятельно, в тесном культурном взаимодействии друг с другом.

Однако сходство форм развития феодализма, активные торговые и культурные связи и сам факт подчинения разных народов одной религии, одному языку, единым правовым и социальным установлениям не могли не породить и черты общности в искусстве. Изобразительное искусство как средство пропаганды религиозных идей было исключено из сферы ислама. Силу своего воздействия новая религия основывала на слове, а не на изображении живых существ. Главными святынями стали не иконы и статуи, а старые рукописные Кораны.

Высоко развитая каллиграфия, которая была письмом не только религии, но и поэзии, философии, науки, расценивалась как искусство, занимая среди других его видов почетное место. Достигнув необычайной изощренности в применении различных усложненных почерков, каллиграфия превратилась в одну из форм орнамента, игравшего значительную роль в искусстве мусульманского средневековья.

Бога в странах ислама нельзя было изображать, но можно было обозначать буквами и знаками. Поэтому в

искусстве, особенно в оформлении культовых зданий, получил развитие геометрический орнамент, нередко состоявший из знаков и мотивов, имевших символическое религиозное значение. Например, слово «Аллах» («Бог») обозначалось четырьмя вертикальными линиями, которые схематически выражали буквы этого арабского слова. Составленные в квадрат, они становились символом Каабы. Два пересеченных квадрата образовывали восьмилучевую звезду — самый распространенный элемент мусульманской орнаментики. Разнообразное умножение квадратов рождало сложный многоугольный рисунок. Треугольник обозначал «око» бога (мотив древних магических представлений). Пятиугольник символизировал пять заповедей ислама (вера в единого бога, пятикратная молитва, милостыня, пост, паломничество в Мекку).

Обращение к геометрическим фигурам существовало еще в доисламский период в среде арабских кочевников. Живя в пустыне, они ориентировались по звездам, Солнцу, Луне и обозначали свои представления геометрическими знаками. С распространением ислама древняя астрологическая символика тесно переплелась с символикой религиозной. Поэтому орнамент в средневековом мусульманском обществе «читался» как откры-

тая книга. Развиваясь под влиянием изобразительных традиций других народов, он значительно усложнялся. Наряду с геометрическими узорами и надписями широкое применение в орнаменте нашли растительные мотивы. Орнамент — «музыка для глаз» — стал для художников главной сферой приложения творческих сил, его невиданное развитие как бы восполняло ограничения некоторых изобразительных видов искусства. Религиозный запрет, сформулированный только к концу 8 века, соблюдался далеко не всегда. Многие области творчества были связаны с требованиями светской культуры — миниатюра, дворцовые росписи, художественные ремесла.

В наследии мусульманских стран главенствовали искусство слова, архитектура, музыка, орнамент, каллиграфия, художественные ремесла, миниатюра. Важная роль, которую математика играла в искусстве арабских народов, основывалась не только на выдающихся достижениях точных наук, но и вытекала из самой природы архитектуры, музыки и орнамента. В этих видах искусства строгая логика чисел и ритмических построений обрела особую эстетическую ценность.

Искусство мусульманского средневековья, казалось бы представлявшее собой рассудочную и нормативную систему, было вместе с тем искусством высокой поэтической образности.

Искусство Сирии, Палестины, Ирака, Египта



Закрепляя свою власть, арабы заселяли старые города, а также основывали на завоеванных землях — по традиции римлян — военные лагеря. Так возникли Басра (630) и Куфа (638) в Ираке, Фустат (640) в Египте, Кайруан (670) в Северной Африке. Разрастаясь, военные поселения превращались в богатые торговые города. Их окружали крепостные стены с воротами по четырем сторонам света или же по числу тех дорог, которые вели в другие местности. Цитадель правителя располагалась над городом в его высокой и хорошо защищенной части. Центр города — медины — занимали соборная мечеть и торговые кварталы, предназначенные для самых дорогих товаров.

Для сооружения мечети — молитвенного здания мусульман — не требовалось на первых порах искусных мастеров. Необходим был открытый,

огороженный широкий участок, где молящиеся, разместившись поперечными рядами, подобно четко выстроенному войску, обращались лицом в сторону Мекки. Но от примитивного культового участка развитие быстро пошло к созданию более сложной постройки. Уже в 7 веке сложился тип колонной арабской мечети. Ее внешний вид напоминает крепость, окруженную глухими стенами, в которых пробиты входы, но ни один не выделен в качестве главного. Нередко в ту пору крепостные стены мечети служили защитой городу. Однако стремление к замкнутости пространства здания — одна из главных особенностей арабской средневековой архитектуры. Стены мечети, дворца, медресе, каравансарая, подобно стенам домов и городских укреплений, представляли собой преграду, скрывавшую то, что за ней находилось. Смысл здания сосредото-

чивался внутри. Особое значение, как основного ядра композиции, приобрел открытый квадратный или прямоугольный двор, обнесенный арочными галереями. В мечетях к одной из сторон этого двора, которая ориентирована в сторону Мекки, примыкала более глубокая, чем на других сторонах, аркада, образующая несколько рядов молитвенного зала. Арки опирались на колонны или столбы. Богато украшенная ниша — михраб была расположена в стене, обозначающей направление к Мекке. В отличие от христианского храма, в колонном зале мечети нет центральной оси, которая направляла бы движение молящихся к святилищу. Скорее, наоборот, войдя в зал мечети, нужно остановиться, чтобы охватить взглядом уходящие во все стороны ряды опор, расположенные поперек движения к михрабу.

Мусульманский культ, в котором основные элементы богослужения сводятся к общей молитве, чтению Корана и проповеди, связан с ограниченным набором предметов и церковной утвари. В молитвенном зале мечети рядом с михрабом воздвигался минбар — возвышение для проповедника. Обычно минбар имеет вид очень высокого кресла на постаменте с крутой лесенкой и обшит резными деревянными панелями. Возле михраба располагалась также максура — сво-

его рода отдельная комната или ложа, огороженная решетчатой, украшенной зубцами и надписями деревянной оградой. Максура изолировала правителя от толпы молящихся. Низко от пола, на цепях, подвешивались бронзовые и медные светильники, стеклянные расписные лампы; пол мечети, на котором сидели мусульмане, застилала коврами и тростниковыми циновками. Старые массивные Кораны ставились на специальные, красиво украшенные, деревянные подставки.

С древних времен рядом с мечетью воздвигался минарет. Его происхождение восходит к ряду прообразов: сторожевой или сигнальной башне, маяку. Практическое назначение минарета связано с публичным призывом правоверных на молитву, который выполняет специальный служащий при мечети — муэдзин. Минарет непосредственно примыкает к мечети, реже располагается отдельно. Он объединяет мечеть с пространством окружающего мира, с простором неба, с тесно обступающей городской застройкой. В восточном городе вертикали этих башен, то исчезая из поля зрения, то вновь появляясь, играют роль главных ориентиров.

В различных мусульманских центрах были созданы оригинальные и несхожие между собой формы минаретов. К числу древнейших памятни-

ков принадлежат квадратные в плане минареты Сирии, которые произошли от колоколен сирийских христианских церквей, в свою очередь наследовавших традиции эллинистических и римских башенных сооружений. Тип квадратного минарета утвердился в странах Северной Африки и в Андалусии. На Ближнем и Среднем Востоке господствующей стала круглая, слегка сужающаяся кверху форма минарета. Ствол минарета завершался кольцевым балконом, карнизом и легкой надстройкой в виде фонаря. В разных центрах и в разные исторические периоды изменялись размеры этих башен, их пропорции, элементы композиции, характер убранства. Необычным силуэтом отличались минареты османской Турции, очень высокие, многогранные и многоярусные, напоминающие остро отточенные гигантские карандаши, устремленные в небо.

В условиях замкнутого быта средневекового мусульманского города мечеть играла роль главного общественного центра, своеобразного «народного дома», где вершилось правосудие, возникали научные и поэтические дискуссии, назначались деловые и дружеские встречи, читались лекции, — недаром некоторые мечети в эпоху средневековья были крупнейшими мусульманскими университетами (аль-Азхар в Каире, аз-Зайтуна в Ту-

нисе, аль-Карауин в Фесе). Средневековые соборы в старых городах Европы и средневековые мечети собирали в своих стенах то лучшее, что создавалось искусством эпохи, они становились школой мастерства и средоточием художественных идеалов, воплощенных затем в других, самых широких сферах творчества.

Тип колонной мечети в своих законченных формах складывался постепенно.

Девяностолетнее военно-политическое господство халифов, происходивших из богатого аристократического мекканского рода Омейя, представляло собой переходный период в истории многонационального общества средневековых арабских стран. Отпечаток переходной эпохи в значительной мере лежал и на искусстве этого времени.

При Омейядах в Иерусалиме на месте разрушенного римлянами храма библейского царя Соломона в 687—691 годах была воздвигнута в центре большой, вымощенной камнем площади знаменитая мечеть Куббат ас-Сахра («Купол Скалы»). Это центрическое, увенчанное куполом здание образует в плане круг, опоясанный двумя восьмиугольными обходами на аркадах. Внутри мечети находится обломок скалы, который дал ей необычное название. Оно связано с легендой

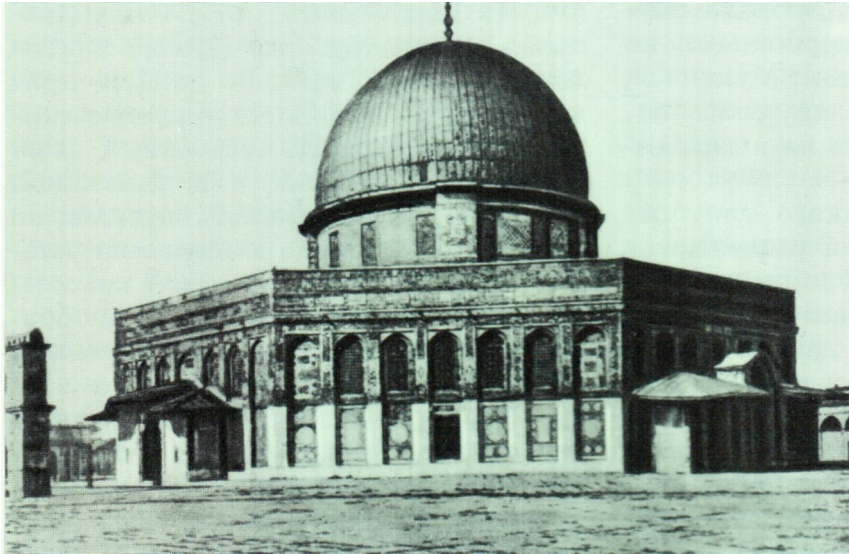
о ночном путешествии пророка Мухаммеда на небо, совершенном на волшебном крылатом коне: Мухаммед вознесся на небо, оттолкнувшись ногой от скалы, и оставил на камне отпечаток своей ступни.

Культовое здание такого типа основывалось на традиции ранневизантийской архитектуры. Оно было близко христианским храмам Сирии. Замечательный образец декоративного искусства — цветные мозаики мечети. Они украшают аркаду и высокий барабан купола. На золотом фоне изображены стилизованные растения, вьющиеся по сторонам орнаментированных ваз. Крупный узор синих, красных, зеленых кубиков стекловидной массы — смальты напоминает драгоценное изделие, в котором заметно влияние сасанидского искусства.

Мечеть Куббат ас-Сахра — святыня иудеев, христиан и мусульман — занимает особое место в истории архитектуры. Становлению же арабского зодчества более отвечало другое прославленное сооружение. Большая мечеть Омейядов, воздвигнутая по приказу халифа Валида I в 705—715 годах в Дамаске, столице Сирии. В эпоху халифата Омейядов Сирия заняла положение центральной области арабского мира.

Смешение западных позднеантичных традиций с восточными традици-

ями (в большинстве своем исходившими от сасанидского Ирана) придало искусству Омейядов особую привлекательность. Общество словно впитывало в себя художественный опыт ушедших поколений и цивилизаций. Здесь многое отвергалось навсегда, но со многим, особенно в ощущении пластически чувственной живой красоты мира и человека, творческое воображение художников долго не могло расстаться. Знаменательно, что столицей халифата стал Дамаск, один из древнейших городов мира, упоминание о котором встречается в египетских текстах 18 века до н. э. и в Библии. Столица арамейского государства в 10 веке до н. э., Дамаск знал затем владычество многих восточных народов, был превращен в провинцию эллинистического государства Селевкидов, вошел в состав римской провинции Сирия, а в 4 веке н. э. стал провинцией Византии. Ко времени его захвата в 639 году арабами Дамаск сохранил славу процветающего и легендарно прекрасного города. Разнородные напластования культур стран восточного Средиземноморья отразились в судьбе его главного храма. Мечеть Омейядов была перестроена из большой христианской базилики Иоанна Крестителя, в свою очередь воздвигнутой на месте римского храма Юпитера Дамасского, основа-



Мечеть Куббат ас-Сахра
в Иерусалиме.
687—691 гг.

нием которому послужило святилище арамейского бога Хадада.

В дамасской мечети были использованы строительные материалы и архитектурные детали предшествующего здания, в частности его стройные мраморные колонны с коринфскими капителями. Однако вытянутый прямоугольный план христианской базилики был решительно переориентирован согласно особенностям арабского зодчества. Внутреннее пространство устремлялось теперь не в глубину, следуя продольному движению колоннады, а в ширину. Три ряда двухъярусных аркад на колоннах пересекли движение к южной стене с михрабами. Светлый

зал мечети, все части которого равны по высоте, просматривается в разных направлениях. Это уже новый тип здания. Пространство молитвенного зала статично, не имеет четкого центра, может быть продолжено в разные стороны, создает настроение созерцательности. Северная аркада зала (в настоящее время арки забраны деревянными стенами и цветными витражами) открывалась в большой прямоугольный двор с двухъярусными аркадами. Образ мечети Омейядов, щедро и с изысканным вкусом украшенной инкрустациями из мрамора, мозаиками и позолотой капителей колонн, производил ошеломляющее впечатление.

чатление на современников, вызывал подражания.

Мозаики частично сохранились в убранстве арок и стен дворовых портиков. Это огромные полуфантастические-полуреальные изображения зеленых дубрав, голубых струящихся рек и прекрасных зданий. Они открывают взору поэтический мир природы, украшенный памятниками архитектуры. Это простые, похожие на башни здания, роскошные дворцы, полукруглый многоколонный ипподром, узорчатые павильоны с коническими куполами. Изображение человека отсутствует. Причудливые постройки сочетаются с мощными стволами гигантских деревьев, с кустарниками, с кипарисами на золотом фоне. Некоторые мозаики считаются картиной идеализированного Дамаска с орошающей его рекой Барадой, другие — изображением различных стран мира и мест мусульманского паломничества.

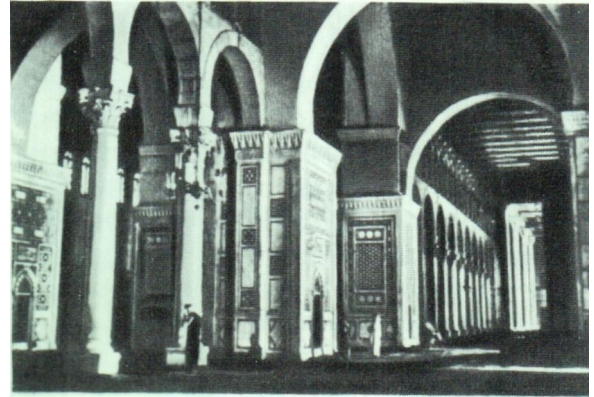
Ваза с цветами.
Мозаика мечети.
Куббат ас-Сахра.
Фрагмент. 691 г.





Возможно, исполнителями мозаик были византийские мастера, приглашенные ко двору Омейядов. Они использовали около тридцати цветовых оттенков смальты с преобладанием зеленого, синего, золотисто-коричневого.

Дворцы, воздвигнутые в городах при Омейядах, почти все бесследно исчезли. В относительной сохранности остались так называемые «замки



Пейзаж с рекой и домами.
Мозаика внутреннего двора
Большой мечети Омейядов
в Дамаске. Около 715 г.

Большая мечеть Омейядов
в Дамаске.
Внутренний вид.
705—715 гг.

Большая мечеть Омейядов
в Дамаске. Внутренний двор.
705—715 гг.

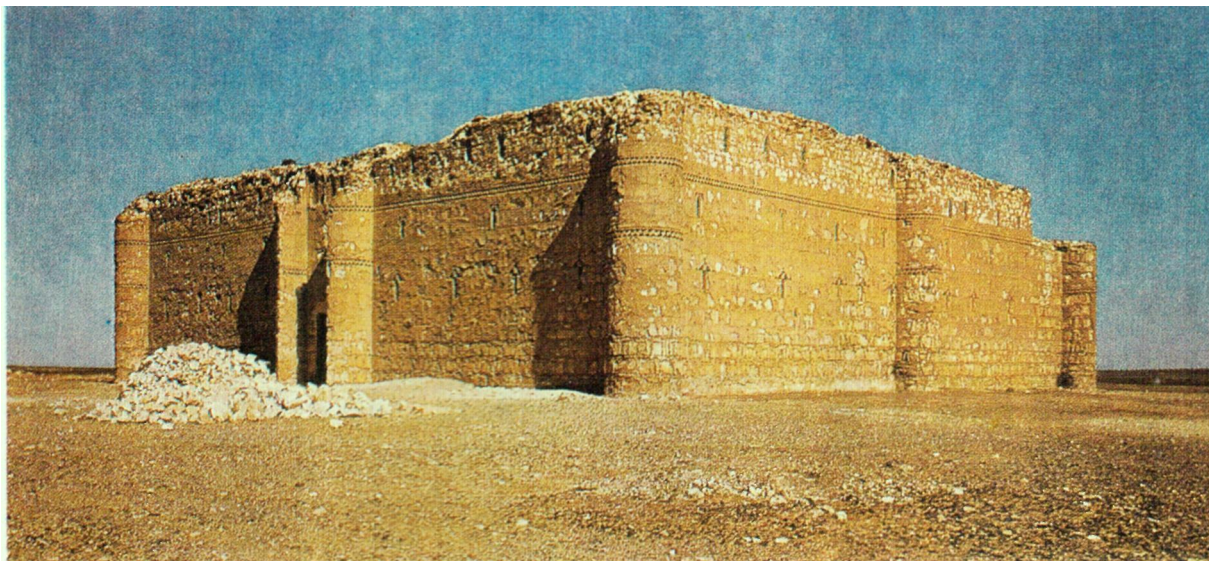
пустыни» — резиденции халифов и придворной знати, построенные вдали от беспокойных и многолюдных городских центров. Сейчас одинокие, затерянные в песках руины на пустынных землях Сирии и Иордании вызывают изумление самим фактом выбора столь суровой и безрадостной местности. Но в те далекие времена эти места были обитаемы и орошаемы, в них сооружались искусствен-



ные водоемы, каналы, плотины, подземные цистерны; возделывались земли, разводились сады и охотничьи угодья. «Замки пустыни», принадлежавшие крупным феодальным землевладельцам, напоминали позднеримские и византийские сельские усадьбы. Среди них встречаются действительно настоящие замки — внушительные по размерам, сложные и четкие в плане, с парадными залами и

комнатами и множеством хозяйственных помещений, красиво и богато украшенные рельефами, резьбой по камню и стук, скульптурой, росписями и мозаиками. Снаружи сооружение образует замкнутый высокими глухими стенами кубический объем с круглыми башнями по углам и единственным парадным входом.

Такого типа нарядный фасад с массивными воротами между башен и



резным декором украшал замок-резиденцию Каср аль-Хейр аль-Гарби, раскопанный археологами в 1936 году в Сирийской пустыне. Массивная часть здания была реставрирована и бережно перевезена в сад Национального музея в Дамаске. В залах музея собраны образцы живописного и скульптурного убранства этого дворца. О живописи времени Омейядов также позволяют судить находки в Кусейр-Амре, одной из загородных резиденций на территории современной Иордании. Здесь сохранились только руины одного зала и небольшого помещения бани, стены и своды которых покрывали разнообразные

росписи. Во всех росписях господствовало изображение человека. На потолке бани написана сетка ромбов. Центральные из них занимают полуфигуры юноши, зрелого мужа и старца — традиционное в античном искусстве олицетворение возрастов человеческой жизни. В остальные ромбы вписаны изображения музыкантов, танцовщиц, зверей и птиц. Привлекают внимание изящные косули, лани, конь, верблюд, забавная обезьяна; сидящий медведь играет на лютне. Фигуры, обведенные красно-коричневым контуром, переданы в живых движениях, объемно. На стене бани свободно написана фигура обнаженной

Замок
Каср аль-Хейр аль-Гарби
в Иордании. 8 в.



Богиня Гея
и морские кентавры.
Фреска замка
Каср аль-Хейр аль-Гарби
в Сирии. 728—729 гг.

купальщицы, очерченная мягкой широкой линией. Живопись Кусейр-Амры отличалась светлой гаммой, но многие ее краски потеряли свою яркость. Встречаются и другие росписи, более условные, плоские и застывшие (например, изображение халифа на троне).

Над украшением «замков пустыни» работали мастера из разных областей халифата. Каждый мастер приносил художественные приемы, вкусы своей родины. Как во всем искусстве времени Омейядов, античные и восточные черты здесь нередко смешивались в одном произведении. Богатый и разнообразный материал такого рода да-

ли раскопки 1935—1943 годов замка Хирбет аль-Мафджар, близ Иерихона, в современной Иордании. В отличие от других замков Омейядов, замок Хирбет аль-Мафджар представлял собой более сложный ансамбль, включавший, помимо дворца, мечеть, огромные бани, павильон с бассейном в большом переднем дворе. Прекрасно сохранились напольные мозаики, восходящие к римско-византийской традиции.

Особенно интересна декоративная скульптура из ступа. Барабан одного из куполов опирался по углам на фигуры атлантов. Античный мотив был трактован в восточном преломлении:



Роспись потолка
замка в Кусейр-Амре.
Фрагмент. 724—843 гг.

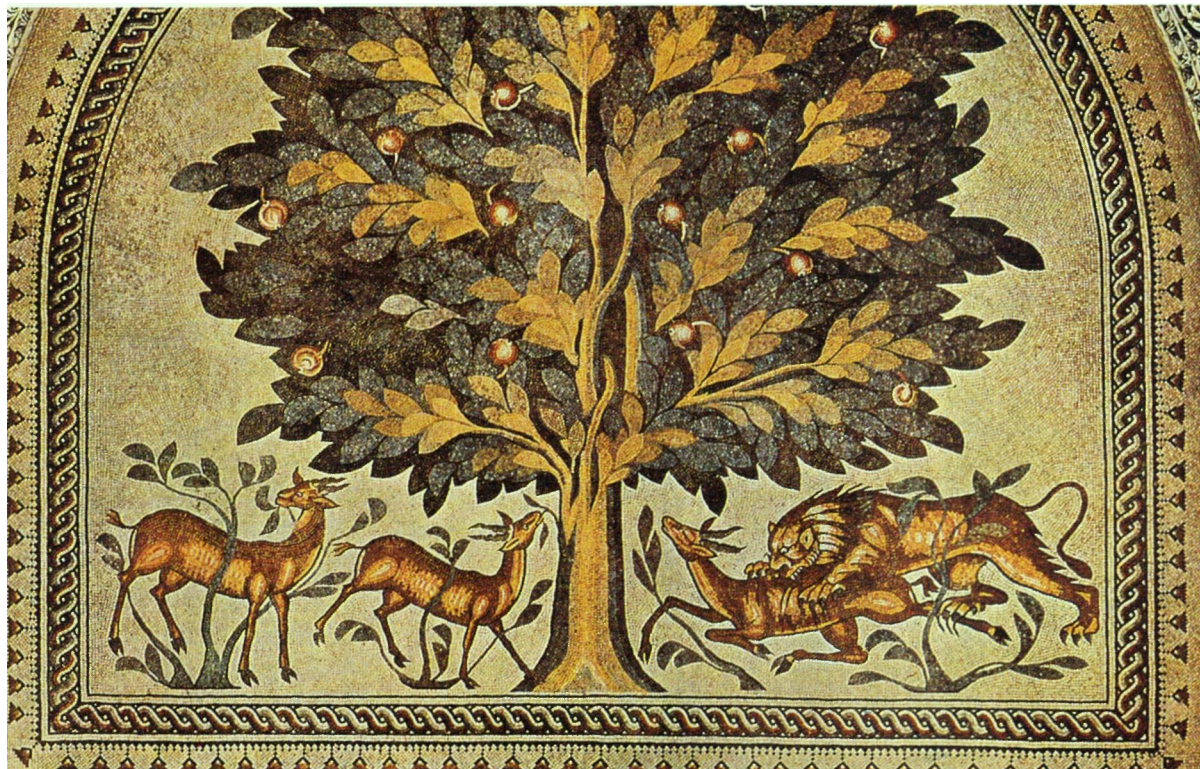
Мозаика замка
Хирбет аль-Мафджар
в Иордании. Фрагмент.
724—743 гг.

тяжелая застылая фигура с мощными столбообразными ногами, преувеличенно большие глаза, орнаментальная трактовка прически и линий одежды. Стуковый купол в бане завершался розеткой, в шесть лепестков которой вписаны головки восточных красавиц, пышнокудрых, горбоносых, волооких, со сросшимися на переносице бровями.

Среди всех этих сооружений выделяется замок Мшатта на территории Иордании. Замок был раскопан еще в 1840 году немецкими археологами. Своей выдающейся славой Мшатта обязан орнаментальному фризу, вырезанному в камне в нижней части

фасада. (В 1903 году турецкий султан подарил фризу Германии. Фриз Мшатты стал ядром Музея искусств стран ислама на Острове музеев в Берлине.)

Фриз — длинный зигзагообразный пояс пятиметровой высоты — охватывал фасад и две расположенные у входа многогранные башни. В образованные зигзагом огромные треугольники вписаны сочные крупные восьмилепестковые розетки. Пояс треугольников опирается на мощный цоколь, а сверху ограничен карнизом. Каждый треугольник обрамлен выпуклым орнаментированным валиком. В отличие от этих четких могучих форм, заполне-



нием треугольников служит неглубокий рельефный узор из переплетенных виноградных лоз, образующих круги и сложные спирали. Среди узора редкой красоты симметрично расположены фигуры львов, быков, грифонов и птиц. Фриз Мшатты, занимающий в музее огромный специальный зал, поражает монументальным величием, смелостью замысла, безупречным мастерством исполнения.

Прекрасен его измененный временем коричневатый благородный тон.

Строительство резиденции, по-видимому, было начато в правление Валида II (743—744), одного из последних халифов династии Омейядов. Демонстративно пренебрегая государственными делами, он увлекся охотой. Хотя правление Валида II продолжалось пятнадцать месяцев, государственная казна успела сильно истощить-



Фриз замка
Мшатта в Иордании. Фрагмент.
743—744 гг.

ся. Халиф пал жертвой заговора. Замок Мшатта так и не был достроен.

Против Омейядов развернулось религиозное и политическое движение в Ираке и Иране. Династия пала под ударами мощного народного восстания. Власть захватили члены семьи Аббаса, дяди пророка Мухаммеда. Все члены семьи Омейя были убиты. Удалось спастись лишь некоторым, в том числе Абд ар-Рахману, будущему основателю государства Омейядов в Южной Испании с центром в городе Кордова.

Новый этап в истории искусства мусульманских стран связан с расцветом халифата Аббасидов.

Художественная жизнь халифата, достигнув высшего подъема в 8—10 веках, приобрела черты единства. Со всех концов государства в казну Аббасидов стекались колоссальные богатства, что позволило развернуть невиданное доселе строительство новых городов. Прежде всего это проявилось в основании халифом аль-Мансуром в 762 году на правом берегу Тигра новой столицы. Ее официальное название — Мадинат ас-Салам («Город Мира») — употреблялось в документах, чеканилось на монетах. Но случилось так, что в мировую историю столица Аббасидов вошла под названием Багдада, из-за расположенного когда-то поблизости древневавилон-

ского селения Бакда-ду. В строительстве города участвовало одновременно около ста тысяч человек, и он был воздвигнут всего за четыре года.

Мадинат ас-Салам не сохранился, он известен только по письменным источникам. «Город Мира» представлял в плане круг диаметром 2,5 километра, опоясанный двойным кольцом крепостных, сложенных из сырцового кирпича стен с многочисленными башнями. Позже была сооружена третья, внешняя, стена и выкопан ров, заполненный водой. Пробитые в четырех стенах ворота вели в сторону Куфы, Басры, Хорасана и Дамаска. Жилые и ремесленные кварталы, вынесенные между второй и третьей стеной, располагались по радиально расходящимся улицам; в 9 веке рынки переселили на левый берег Тигра. Вход в центральную часть города охраняла настолько сильная и многочисленная стража, что фактически свободного доступа в нее не было. Здесь на большой площади размещался дворец халифа «Зеленый купол», названный так из-за бирюзовой изразцовой облицовки большого купола, возведенного над тронным залом. Увенчанный фигурой всадника с копьем (вероятно, флюгером), знаменитый «Зеленый купол» стал в ту пору символом города. Рядом с дворцом стояли большая мечеть, правительст-

венные здания и дома сыновей халифа. При Аббасидах придворная жизнь достигла необычайной роскоши. Во дворцах и в садах с павильонами, каналами, водоемами, зверинцами и пышными цветниками устраивали пруды из ртути и олова, стволы пальм облицовывали вызолоченными металлическими пластинками или резным тиковым деревом, скрепленным металлическими обручами. Как повествует один из современников, во дворце халифа в Багдаде стояло дерево с ветвями и листьями из серебра и золота, на которых сидели серебряные птицы. Листья трепетали, как от движения ветра, а птицы щебетали.

Багдад быстро приобрел значение ведущего культурного центра халифата. Ко двору стекались лучшие творческие силы государства — ученые, поэты, музыканты. Основанный в Багдаде «Дом мудрости» с огромной библиотекой стал в начале 9 века главным переводческим центром произведений античных мыслителей на арабский язык. Поэзия, художественная проза, обращенная теперь к широким слоям просвещенного городского населения, наполнилась живым содержанием. В 10—11 веках в Багдаде сложились первые сказки всемирно известного свода сказок «Тысяча и одна ночь». «Город Мира» не утратил своего значения и тогда, когда в

836 году столицей стала вновь построенная резиденция Самарра, в 138 километрах к северо-западу от Багдада. Раскопки немецких археологов в начале нашего века обнаружили в Самарре руины мечетей, дворцов, жилых домов, фрагменты резьбы по стуку и дереву, стенные росписи.

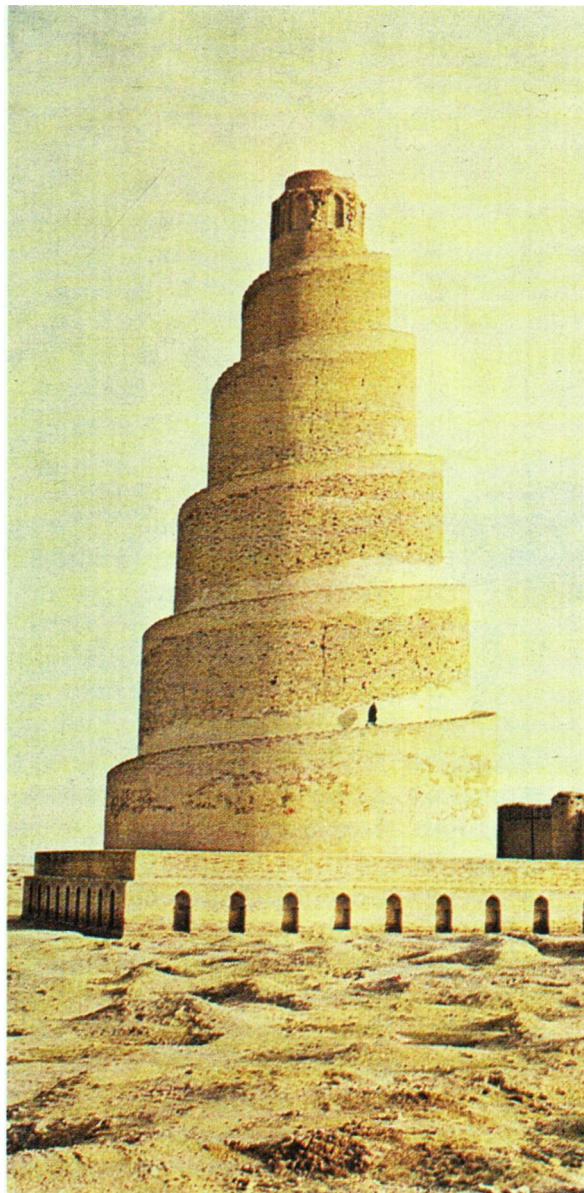
Руины Самарры на 33 километра тянутся вдоль широкого русла Тигра. Самарра (по-арабски Сам'ар-Ра'а — «Приятная для глаз») поражает обширностью занимаемого пространства, огромными размерами зданий. Главная улица Самарры, которая шла параллельно берегу реки, была шириной 100 метров. По обеим сторонам ее каналы и ряды деревьев защищали прохожих от зноя. Начатая строиться в 847 году, при халифе аль-Мутаваккиле, Большая мечеть Самарры считается самой крупной в мусульманском мире. Она занимала площадь 38 000 квадратных метров и представляла собой типичный образец арабской колонной мечети с колоссальным двором, молитвенным залом и минаретом. Внешняя стена имеет полукруглые башни и шестнадцать входов. Сохранились только эта стена и с северной стороны, в нескольких метрах от торцевой стены мечети, огромный минарет аль-Мальвия необычной формы: на квадратном основании усеченный конус, охваченный внешним спи-

ральным обходом — пандусом. Как бы утверждая преемственную связь с прошлым, его строители вдохновлялись образом вавилонского зиккурата — культовой башни Древнего Двуречья. Но минарет аль-Мальвия — сооружение для своего времени уникальное.

Одиноко возвышаясь на плоской земле над руинами распростертой внизу мечети, минарет, высота которого достигает 50 метров, виден издалека. Он спирально ввинчивается в небо, и подъем по пандусу, все более крутой к вершине, оставляет незабываемое впечатление: пять полных оборотов спирали с одной стороны залиты опаляющим солнцем, а с теневой стороны погружены в резкий холод. Кругом одиночество и безмолвие пустыни, только яростно свищет пронизывающий ветер. Редкой красотой отличается цвет аль-Мальвии и стен мечети. В отличие от каменной архитектуры Сирии, в Ираке, богатом глиной и лёссом, строили из кирпича. Цвет кирпичных построек Самарры меняется от времени дня, от интенсивности освещения. Он то бледно-желтый, как пески пустыни, то, словно загораясь в лучах солнца, становится ослепительно золотистым и в оттенках розоватым.

Огромными размерами, сложным планом отличались дворцы Самарры

Джаусак и Балькувара. Дворец Джаусак из обожженного кирпича когда-то объединял парадные покои, гарем, сокровищницу, казармы, бани, каменные цистерны, обширную площадь для игры в мяч всадников с клюшками (конное поло), сады и павильоны. Внизу, перед дворцом с трехчастным фасадом, находился большой водоем. Включение водоемов в композицию дворцовых построек — одна из излюбленных и широко применяемых особенностей средневековой архитектуры мусульманского мира. Предписанные исламом обязательные омовения перед совершением молитвы были лишь одним из стимулов развития арабского культа воды, восходящего к древним временам, когда для бедуина вода, оазис были олицетворением самой жизни. В ровной, неподвижной поверхности водоемов, в игре прихотливых отражений, в



Минарет аль-Мальвия
Большой мечети Мутавакклия
в Самарре. 847 г.

сиянии струй фонтанов, в немолчном голосе воды с его бесчисленными звуковыми оттенками мусульманские народы видели источник эстетического наслаждения. Образ воды, священной в исламе, находил соответствующую себе оправу в дорогих материалах, в утонченной орнаментике.

Фрагменты резных панно, живописных росписей, керамических изделий, открытые археологами во дворцах и жилых домах Самарры, свидетельствуют о новом направлении в арабомусульманском искусстве с преобладанием геометризованных условных форм и плоскостного узора. В орнаментальной резьбе Самарры можно проследить, как излюбленные растительные мотивы, с их мягким пластическим движением, приобретали все более отвлеченный характер, заменялись плоскими розетками, кругами, вписанными друг в друга, и переплетающимися линиями. Резьба, лишенная выпуклых рельефных форм, подчиненная принципам классической восточной арабески, покрыла плоскость, как бесконечный ковровый узор. Особая роль здесь принадлежала стуку, широко известному в мусульманском мире еще в 7 веке. Это дешевый, податливый материал, допускающий создание крупных и мелких деталей, то более глубокого, то совсем плоского рельефа, а также применение раскра-

ски и позолоты, легко режется ножом в сыром виде, но, быстро твердея, отличается прочностью. Популярность стука способствовала изготовлению композиций посредством трафарета. Резьба по стуку внесла в искусство мусульманского средневековья изысканность, легкость, кружевную узорчатость орнаментального убранства.

Обнаруженные в гареме дворца Джаусак стенные росписи изображали охотников, танцовщиц, всадников, животных, гирлянды из цветов. Целиком реконструирована композиция с двумя танцовщицами. Женщины, танцующая, льют из тонкогорлых кувшинов воду в широкие золотые чаши. Их жест нарочито сложен и подчинен орнаментальному рисунку. Возможно, что представлена какая-то ритуальная церемония. Большеголовые, коренастые фигуры в длинных парадных одеждах плотно заполняют плоскость фрески. Позы, жесты, предметы в руках, одежда, прически повторяются, как в зеркальном отражении. Два цвета — сине-голубой и оранжево-желтый — варьируются в туалетах. Лица восточного типа написаны по одному условному канону. Крупные цветочные пятна обведены толстым черным контуром. Как бы в некотором отдалении помещена цветная горка, составленная то ли из фруктов, то ли из каких-то лакомств. Возможно, что это



Танцовщицы. Фрагмент
стенной росписи
дворца Джаусак
в Самарре. 836–839 гг.

Фрагмент резного
орнамента,
из Самарры. 9 в.



просто ничего не изображающий декоративный мотив, необходимый живописцу для заполнения пустого места между фигурами. Роспись кажется крупным неподвижным узором.

Расцвет Самарры был недолгим. В 892 году двор вернулся в Багдад. Самарра разделила драматическую судьбу многих блестящих восточных резиденций: опустев, она с течением времени превратилась в руины.



Цитадель в Халебе.
Входные башни и мост.
Конец 12 — начало 13 вв.

В условиях нарастающего кризиса и народных движений непрочное государственное объединение — халифат теряло значение мировой державы. Первыми от халифата отпали Иран и Афганистан, Средняя Азия, Закавказье, Египет и Северная Африка. Ход исторических событий с середины 11 века принял угрожающий характер. Хлынувшие из Азии турки-сельджуки захватили Сирию, Ирак, Иран. Особую опасность представляли ополчения рыцарей из разных стран Европы, устремлявшиеся на Восток, где их ждала невиданная добыча. Рыцари нашивали себе на одежду красные кресты, поэтому

участников походов называли крестоносцами, а сами походы — крестовыми. В 1099 году крестоносцами штурмом был взят Иерусалим. На завоеванных землях Восточного Средиземноморья возникли их государства. На морском побережье, на вершинах гор крестоносцы воздвигали надежно защищенные сторожевые замки. Некоторые из рыцарских замков сохранились только в Сирии.

Драматические события истории не задержали в 11—13 веках развития городов Багдада, Дамаска, Халеба, Триполи (Ливан). В них строились величественные здания, процветало декоративное искусство. Среди памят-

ников Сирии незабываемое впечатление оставляет цитадель в Халебе рубежа 13 века, стоящая на высоком естественном холме и словно вознесенная над городом. Овальная в плане, опоясанная у основания мощных стен с зубцами и башнями широким рвом, через который ведет мост на высоких арках, цитадель принадлежит к выдающимся произведениям мировой архитектуры. Укрепленный стенами Халеб с его могучей цитаделью был главным оплотом арабов в борьбе с крестоносцами в Северной Сирии.

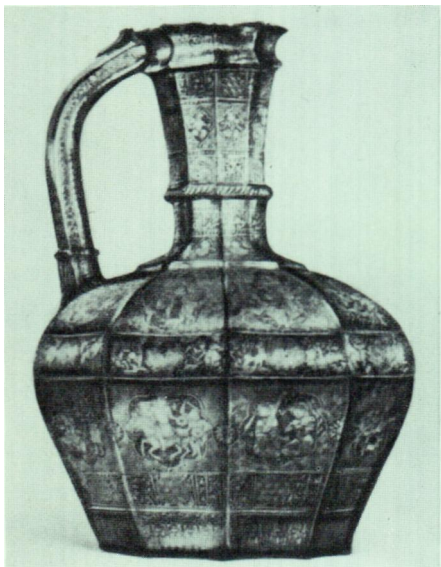
В 11—13 веках Сирия и Ирак сохранили значение процветающих центров художественных ремесел, которые достигли высокого подъема уже в первые века халифата. В городах и селениях производились керамика, ткани, ковры, оружие, изделия из металла и стекла. В Багдад были переселены лучшие ремесленники из разных частей государства. В орнаменте первоначально сказывалось влияние восточной сасанидской традиции, заметны были и мотивы, заимствованные из искусства Византии. С годами же сложились общие для мусульманских стран черты декора: плоский стилизованный узор заполнил всю поверхность изделия, многие формы геометризались.

При раскопках Самарры было обнаружено обилие керамической посу-

ды — от самой простой, неполивной, где орнамент исполнялся штампом или налепом от руки, до дорогих, глазурованных и расписных сосудов. По-видимому, достижением арабских мастеров 9 века (этому факту пока еще нет бесспорных доказательств) было изобретение люстра — особого красочного состава, который придавал изделиям металлический драгоценный отблеск самых разнообразных оттенков — от золотисто-коричневых, зеленых до густо-красных. Люстровой росписью наносились на чаши, блюда, сосуды переплетения растительных побегов, сетки, штриховки, иногда фигуры людей и животных.

Высоко ценились ткани и одежды, которые при всех восточных дворах были не только мерилем богатства, но и подлинными произведениями искусства. Ими одаривали послов, придворных и тех, кто пользовался особой милостью властелина. Вырабатывались различные виды шелковых, шерстяных, льняных, хлопчатобумажных тканей, от тончайших муслинов до тяжелой, затканной золотом парчи. Часто на тканях изображались звери и птицы.

Фигурные изображения занимали значительное место в керамике и в изделиях из металла. Уже в 8 веке появляются сосуды для воды в виде птиц. Прекрасный образец таких со-



Кувшин с гравировкой
и инкрустацией.
Бронза. Ирак. 1232 г.

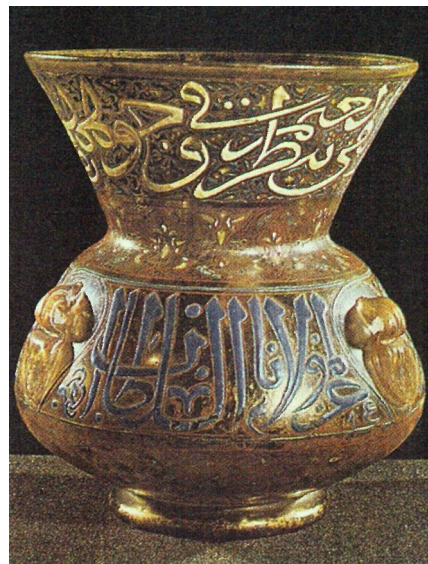
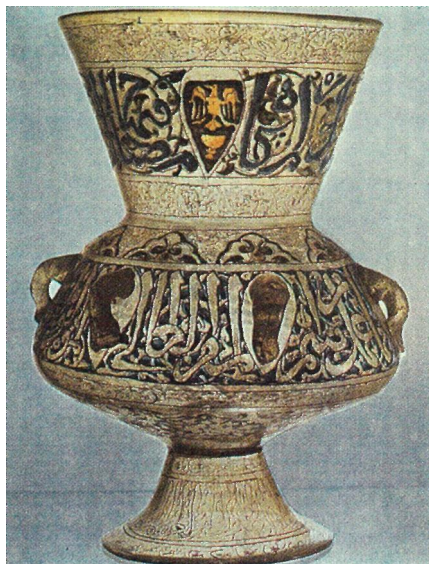
Сосуд для воды
в форме орла.
Бронза. Ирак. 8 в.

судов — бронзовый сосуд в форме орла, сильная, красивая птица, с мягко круглящимися формами, очерченными плавным силуэтом. Но уже бронзовая курильница в виде утки начала 9 века теряет живые черты. Упрощаясь в очертаниях, изделие украшается узорчатыми деталями — орнамент покрывает крылья, горло, хохолок, причудливой формы хвост. В 12—13 веках широкое распространение получили металлические изделия — тазы, кувшины, блюда, чаши, курильницы и подсвечники. Их поверхность покрывалась тонким чеканным, гравированным или инкрустированным орнаментом. Художественная обработка ме-

талла достигла в 13 веке высокого совершенства в произведениях мастеров североиракского города Мосула. Крупные формы сосудов и блюд облегчались тончайшей сеткой мелкого гравированного рисунка, орнаментальной чеканкой, а инкрустация серебром и золотом заполняла их поверхность прихотливой игрой искрящихся бликов. Декоративные мотивы включали надписи, изображения охот, праздников, танцоров, сфинксов, знаков Зодиака. С конца 12 века начался расцвет производства дорогих изделий из стекла — ваз, сосудов, светильников. Центрами их изготовления были Халеб и Дамаск. Особенно хороши лам-

Лампада.
Стекло, цветная эмаль.
Сирия. 14 в.

Лампада.
Стекло, цветная эмаль.
Сирия. 14 в.



пады 13—14 веков, которые правители дарили мечетям. Зеленоватое или цветное стекло расписывали синей и красной эмалью, украшали позолотой. Орнаментальные полосы включали благопожелания владельцам и тексты из Корана. Восточное расписное стекло, популярное в странах Европы, называлось там дамасским, хотя его изготавливали также в Ираке, Иране и Египте.

В средние века небывалый, сопровождаемый активной переводческой деятельностью расцвет арабской литературы и науки, охватившей многообразные области знания, развитие каллиграфии, сам характер мусуль-

манского образования, тесно связанный с книгой, породил поистине неисчерпаемое богатство рукописных сочинений. В конце 8 века из Китая через Среднюю Азию в страны Ближнего Востока проник способ изготовления бумаги, а позже, благодаря мусульманской Испании, его узнали и европейцы.

Арабские манускрипты копировались, украшались орнаментом и миниатюрами, заключались в дорогие кожаные переплеты и хранились как сокровища. Во всем мусульманском мире возникло множество придворных, частных и общественных библиотек. С годами большинство из них

было расхищено, погибло в результате военных потрясений и стихийных бедствий. О существовании библиотек повествуют литературные источники. По объему книжного фонда библиотеки мусульманского мира значительно превосходили скромные книжные собрания в монастырях Европы того времени.

Особым почитанием пользовалась священная книга мусульман — Коран. Она никогда не иллюстрировалась, главным украшением служило само письмо, исполненное искусными каллиграфами. Но постепенно списки Корана приобрели великолепное орнаментальное убранство.

Подъем книжного дела способствовал развитию миниатюры как иллюстрации рукописных текстов. Все восхищает в восточном манускрипте: и виртуозное мастерство переписчика с безукоризненно точным и изысканным чувством линии, и тончайшее узорочье заставок и титульных листов, и великолепные миниатюры, украшающие текст. Манускрипт воспринимается как единое художественное целое, где все части — от переплета до завитка орнамента — взаимно дополняют друг друга. Создание таких произведений требовало долгого времени и большой профессиональной выучки.

В своем развитии миниатюра проходила разные этапы, каждый из ко-

торых обладал самостоятельной ценностью. Особое место заняла арабская миниатюра. Она формировалась под воздействием позднеантичных иранских и коптских традиций. Приобретая самобытные черты, арабская миниатюра составила одно из ранних звеньев в общем процессе развития искусства миниатюры в странах Ближнего и Среднего Востока. Представление об арабской миниатюре исчерпывается кругом произведений, созданных в конце 12 века и в основном в 13 веке. Главные центры этого искусства находились в Сирии, Ираке, отчасти в Египте, Испании и Северной Африке. Вершиной стали миниатюры багдадской школы 13 века. Произведения, которые иллюстрировались, — ботанико-медицинские трактаты, астрономические каталоги звезд, сборники сказок и басен, литературные сочинения — были хорошо известны во всем арабском мире. Особенной популярностью пользовались «Макамы» прославленного арабского писателя аль-Харири (1054—1122). Макама — короткий назидательный рассказ, повествующий о похождениях предприимчивого и образованного проходимца, который путешествует из города в город в поисках средств к существованию, добываемых обычно хитрыми проделками. Пятьдесят новелл аль-Харири посвящены приключениям

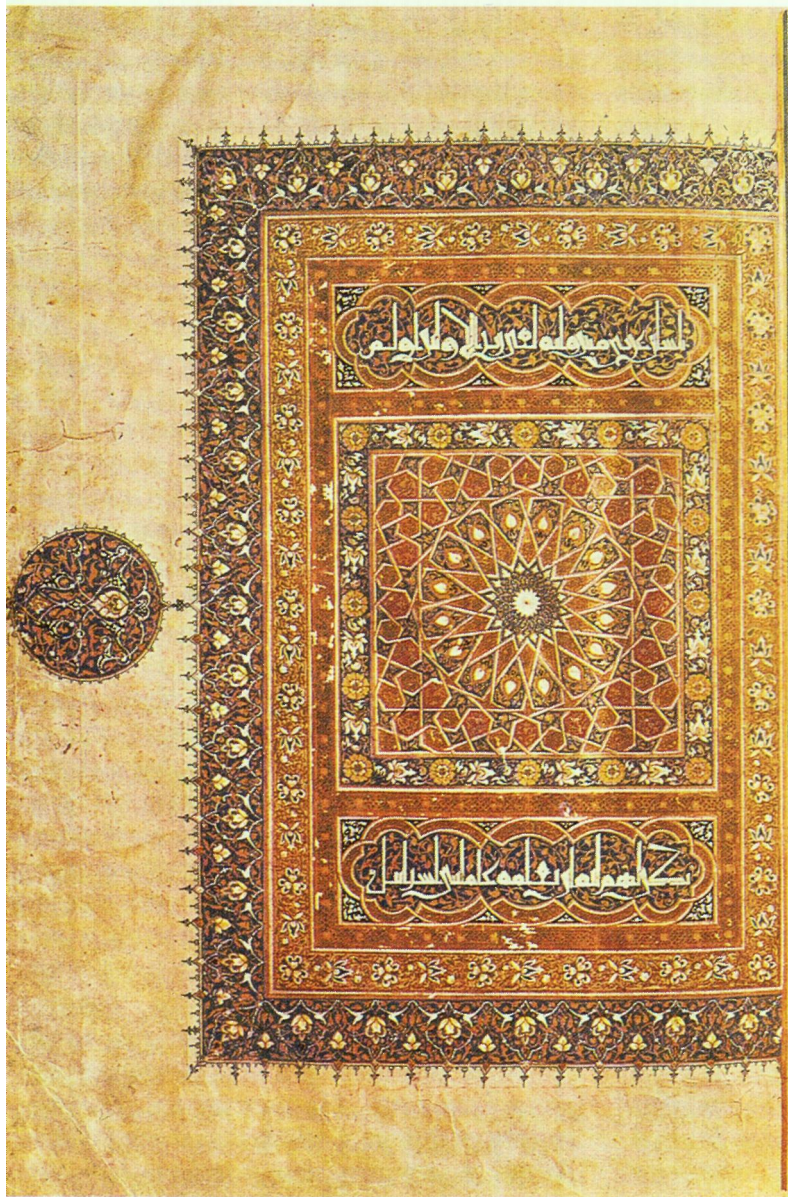
бродяги и поэта Абу Зайда ас-Саруджа. О них рассказывает их очевидец, купец аль-Харис ибн Хаммам. «Макамы» аль-Харири — образец изощренного красноречия, цветистой восточной словесности. Вместе с тем они проникнуты ощущением авантюрного духа времени с его жестокими контрастами богатства и нищеты, порока и добродетели, правды и несправедливости.

Иллюстрации к «Макамам» аль-Харири, созданные в разное время, известны в десяти списках. Среди них главенствуют две рукописи из Багдада первой трети 13 века — работы миниатюриста Иахьи аль-Васити и неизвестного мастера.

В миниатюрах багдадской школы впервые с такой выразительностью были воспроизведены эпизоды городской и сельской жизни, народные типы, детали быта. Они изображали торжественный прием у халифа, сцены на базаре, в суде и цирюльне, проповедь в мечети, отдых каравана в пути, пасущиеся стада верблюдов, праздничные процессии, корабль, управляемый темнокожими гребцами.

Хотя передача реального пространства отсутствует, очевиден интерес художника к конкретной среде, в которой происходит действие. Образ природы пока еще условно обозначен — узкой полоской цветущего луга под

ногами фигур или плоско распластанными очертаниями деревьев, холмов, синих узоров волн. Больше внимание уделено архитектурным постройкам. Некоторые сцены происходят внутри мечети с арочными сводами, покоящимися на высоких колонках, и массивными лампадами, свисающими с потолка. Иногда сбоку помещен минарет с балкончиком. В других сценах действие переносится в комнаты домов, у которых как бы снята внешняя стена, и зритель заглядывает внутрь. Все изображено с наивной тщательностью, вырисован каждый камешек кладки, детали декора. Постройки переданы плоско, сочетание их форм порой фантастично, но в отдельных частях отражены реальные особенности иракской архитектуры. Хотя изображение развертывается по вертикали листа, заметны попытки поместить здания, фигуры, предметы в условном пространстве: используются приемы наложения одного изображения на другое, иногда фигуры и предметы даны в некотором перспективном сокращении. Применяется и круговая композиция: толпа людей окружает кольцо то главных действующих лиц, то пруд, то стол с яствами. Главное внимание в миниатюрах уделено человеку. Приземистые, большеголовые фигуры несколько грубоваты. Лица с крупными носами и очень



Фронтиспис
Корана Аргун-шаха.
Египет. 1368—1388 гг.



Иахья аль-Васити.
Беседа около деревни.
Миниатюра к рукописи
аль-Харири «Макамы». 1237 г.

большими глазами сходны между собой и часто изображены в профиль. Глаза при этом всегда написаны в фас, что еще более увеличивает их размеры. Люди облачены в мешковатые одежды синих, зеленых, желтых, красных, лиловых цветов и в чалмы. Нимбы вокруг голов — отголосок византийской традиции, призванной подчеркнуть декоративность и округлость фигур.

Непринужденным характером отличаются позы действующих лиц, например позы спящих или тех, которые стоят, опираясь на колонку, или сидят, обхватив колено рукой. При живости поз торсы неподвижны, но руки всегда изображены в движении. Они твердо держат тростниковое перо, веся, мешки, передают предметы, стучат, натягивают сапоги. Жест не подчинен канону, он конкретен, прост, понятен с первого взгляда. Изображаются рукопожатия, объятия, оживленная жестикуляция при разговоре; лишь промелькнет традиционный условный жест изумления — палец, поднесенный к губам.

Во многих миниатюрах узнается главный герой литературного произведения Абу Зайд — подвижный, жестикулирующий крепкий старик с крючковатым носом.

Исключительно живо изображены животные: кони с богатыми седлами

и особенно верблюды, спящие на согнутых коленях у шатров, верблюжонок, сосущий мать, которая его ласково лижет, или целые стада, пасущиеся в пустыне. С каким-то трогательным восхищением запечатлевают арабские мастера этих спокойных, верных, выносливых животных. Одни из них шиплют скудную растительность, другие стоят с гордо поднятыми головами. Фигуры расположены одна за другой, так что создается красивая, полная мерного ритма композиция.

Арабская миниатюра, притягательная своей жизненной силой, тяготела к фольклору и сказочности. Эта особенность наиболее полно воплотилась в иллюстрациях к книге басен «Калила и Димна». Литературное произведение, созданное в Индии, при переводе на арабский язык в 8 веке подверглось сильной переработке. «Калила и Димна» считается сокровищницей восточной мудрости, изложенной в форме назидательных философских притч. Рассказ ведется от лица животных, они — главные герои миниатюр. В арабских странах было создано множество списков иллюстраций к «Калиле и Димне». В лучших из них образный смысл басен раскрывается доходчиво и вместе с тем на редкость занимательно, со сдержанным лукавством.

Наряду со старыми художественными центрами халифата росло и крепло политическое и культурное значение независимых от халифата феодальных государств арабского мира. Здесь первая роль принадлежала Египту. В 9 веке Ибн Тулун, наместник багдадского халифа в Египте, основал самостоятельную династию. Из его построек на окраине будущего Каира прекрасно сохранилась знаменитая мечеть.

Это совершенный образец раннеарабской колонной мечети. Среди скопления низкой городской застройки на узких улочках старого Каира мечеть возникает как огромная прямоугольная крепость, охваченная глухой массивной стеной с высокими нарядными зубцами. За первой, внешней, стеной открывается стена храмового здания, еще более внушительная и высокая, с рядом зубцов и арочным фризом. Образующий стенами широкий обход настраивает на торжественный лад, как бы подготавливает к тому величественному зрелищу, которое открывается взору при входе в мечеть. Ее большую часть занимает громадный открытый мощный двор (92X92 м). В центре его находится фонтан для омовений, над которым в конце 13 века воздвигли каменный купольный павильон. Залитый солнцем двор слепяще ярок, окаймля-

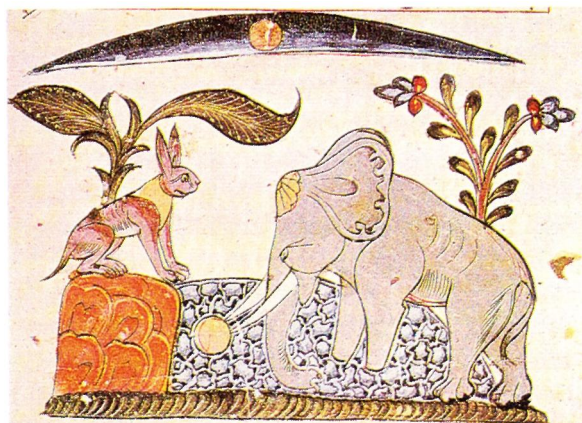
и особенно верблюды, спящие на согнутых коленях у шатров, верблюжонок, сосущий мать, которая его ласково лижет, или целые стада, пасущиеся в пустыне. С каким-то трогательным восхищением запечатлевают арабские мастера этих спокойных, верных, выносливых животных. Одни из них шиплют скудную растительность, другие стоят с гордо поднятыми головами. Фигуры расположены одна за другой, так что создается красивая, полная мерного ритма композиция.

Арабская миниатюра, притягательная своей жизненной силой, тяготела к фольклору и сказочности. Эта особенность наиболее полно воплотилась в иллюстрациях к книге басен «Калила и Димна». Литературное произведение, созданное в Индии, при переводе на арабский язык в 8 веке подверглось сильной переработке. «Калила и Димна» считается сокровищницей восточной мудрости, изложенной в форме назидательных философских притч. Рассказ ведется от лица животных, они — главные герои миниатюр. В арабских странах было создано множество списков иллюстраций к «Калиле и Димне». В лучших из них образный смысл басен раскрывается доходчиво и вместе с тем на редкость занимательно, со сдержанным лукавством.

Наряду со старыми художественными центрами халифата росло и крепло политическое и культурное значение независимых от халифата феодальных государств арабского мира. Здесь первая роль принадлежала Египту. В 9 веке Ибн Тулун, наместник багдадского халифа в Египте, основал самостоятельную династию. Из его построек на окраине будущего Каира прекрасно сохранилась знаменитая мечеть.

Это совершенный образец раннеарабской колонной мечети. Среди скопления низкой городской застройки на узких улочках старого Каира мечеть возникает как огромная прямоугольная крепость, охваченная глухой массивной стеной с высокими нарядными зубцами. За первой, внешней, стеной открывается стена храмового здания, еще более внушительная и высокая, с рядом зубцов и арочным фризом. Образумый стенами широкий обход настраивает на торжественный лад, как бы подготавливает к тому величественному зрелищу, которое открывается взору при входе в мечеть. Ее большую часть занимает громадный открытый мощеный двор (92X92 м). В центре его находится фонтан для омовений, над которым в конце 13 века воздвигли каменный купольный павильон. Залитый солнцем двор слепяще ярко, окаймля-

Заяц и царь слонов
у лунного источника.
Миниатюра к рукописи
«Калила и Димна».
Сирия. 1354 г.



ющие его с трех сторон арочные галереи на высоких квадратных столбах затенены. На южной стороне пространство двора перетекает в пространство молитвенного зала, по существу той же аркады, но образующей здесь пять параллельных рядов; на севере высится спиралевидный минарет. Четко ограничены светом и тенью большие объемы и плоскости. Вместе с тем рисунок стрельчатых арок, линии плоских крыш с венчающими их зубцами и особенно редкой красоты стукový орнамент, который покрывает верхние части арок и подобно ленте проходит по всему карнизу двора, создают впечатление величавого единства. С минарета, откуда можно увидеть огромное здание мечети целиком, раскрывается строгая организация этого внутреннего замкнутого пространства, его геометризм, господство

в нем горизонтальных линий. Одна из особенностей арабского средневекового зодчества проявляется именно в том, что здание, как бы связанное с пространством природы, разворачивается по горизонтальному плану. Средневековый арабский город — скопление низких белых домов-кубиков с плоскими крышами — также отличается горизонтальным силуэтом.

Более сложное впечатление производит молитвенный зал мечети Ибн Тулу на. Идущие продольно ряды стрельчатых арок на столбах образуют величественные анфилады. При взгляде в диагональном направлении словно ущелье прорезывается через опоры и арочные своды. Четкие линии и плоскости создают игру геометрических фигур. Но и тогда не нарушается ощущение покоя и строгой ясности.

Мечеть Ибн Тулуна развивала на земле Египта опыт архитектуры Самарры, с которой она была тесно связана. Общими были приемы строительства из обожженного и оштукатуренного кирпича. Минарет, подвергшийся позднее значительным изменениям, подражал спиралевидной аль-Мальвии. Он не похож ни на один из минаретов в египетской архитектуре.

Мечеть Ибн Тулуна входит в число самых знаменитых из дошедших до нас раннеарабских колонных мечетей. Уже в этой постройке проявились некоторые черты, отличавшие искусство средневекового Египта: строгость, почти суровость образа, преобладание в нем собственно архитектурного начала, господство линейного, графического принципа над другими средствами выразительности.

Значительным этапом в искусстве Египта стало время правления Фатимидов.

Название династии объясняется тем, что ее представители возводили свое происхождение к четвертому «праведному» халифу Али и его супруге Фатиме — дочери пророка Мухаммеда. Фатимиды (909—1171) исповедовали одно из самых воинственных и непримиримых учений в исламе — исмаилизм. Опираясь на разветвленную сеть тайных организаций и

многочисленных проповедников, они создали обширный халифат, охвативший земли Ливии, Туниса, Алжира, Марокко, Египта в Африке, Сирии в Передней Азии, Хиджаза и Йемена в Аравии. Первоначально народные массы связывали с их господством надежды на торжество социальной справедливости. Однако утверждение идеи богоизбранной власти новых монархов с их откровенно захватническими устремлениями и непрестанной религиозной пропагандой требовало огромных средств, новых налогов и податей. Религиозно-политическая программа Фатимидов, искавших популярности в массах, нуждалась для своего художественного воплощения в подчеркнуто торжественных, впечатляющих, изысканно-роскошных формах.

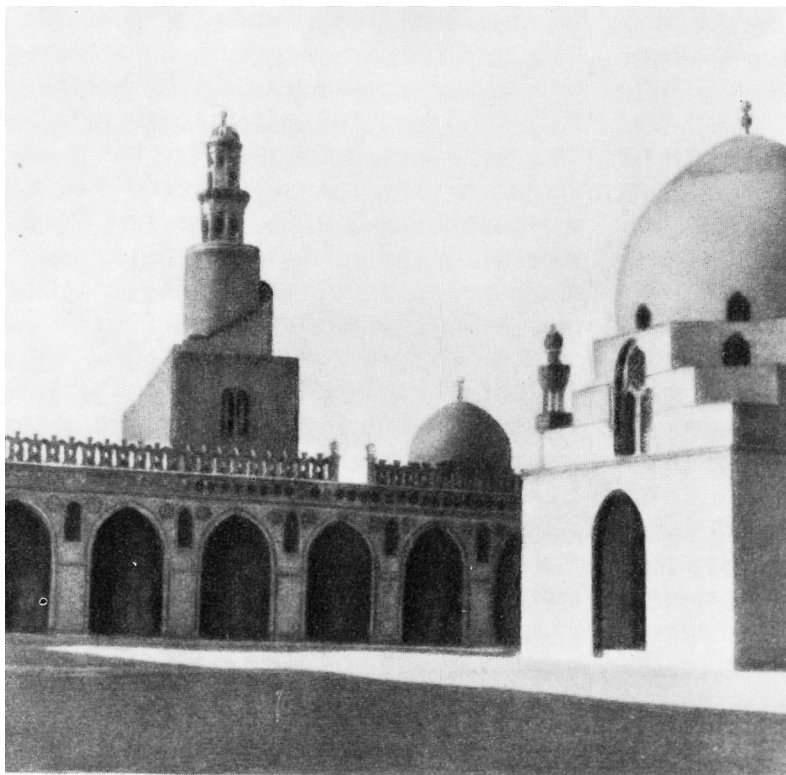
Первой завоеванной территорией этого огромного государства были земли Туниса и восточного Алжира, откуда Фатимиды начали совершать походы в богатый и плодородный Египет. В 969 году Египет превратился в главное владение Фатимидов. В том же году был основан Каир (от аль-Кахира — «победоносная» или «крепость»), впоследствии поглотивший первый арабский город в Египте — Фустат. Квадратный в плане, защищенный мощной стеной закрытый город, центральную часть которого за-

нимали дворцы правителей и воздвигнутая в 970 году мечеть аль-Азхар, не предназначалась для простого люда. Столица феодального государства Фатимидов уже в 11 веке стала одним из крупнейших центров мусульманского мира. Посещавшие Каир путешественники восхищались его красотой, богатством, количеством высоких укрепленных зданий. Монархи покровительствовали наукам, особенно астрономии, поэзии, музыке, развитию ремесел. «Дом знаний» в Каире обладал уникальным собранием не только религиозной, но и научной литературы. От времени Фатимидов сохранились выдающиеся памятники зодчества: сооруженные в 11 веке городские ворота с массивными башнями Баб аль-Футух, Баб ан-Наср, Баб аль-Зувайла, прекрасные мечети, среди них упомянутая знаменитая мечеть аль-Азхар. Тип арабской колонной мечети египетские зодчие 10—12 веков обогатили смелыми новшествами: молитвенный зал был увеличен за счет умножения рядов колонн, его пространство рассеклось центральным, широким и высоким, проходом с куполами, появился богато украшенный портал. Особую роль в облике здания играла сочная орнаментальная рельефная резьба из камня, создающая на гладких монолитах стен, на порталах узорчатые вставки,

полные живой игры света и тени. Мастера Египта обогатили искусство арабского средневековья великолепными образцами резьбы по камню, стучу, дереву, слоновой кости. В созданных ими произведениях крупные и мелкие формы, изображение и орнамент, узор и надписи сливались в пластическом единстве. В светских постройках резьба и росписи включали изображения человека.

Особого разнообразия и редкой красоты достигли в это время изделия художественных ремесел. В страны Европы широко вывозились прославленные фатимидские многоцветные ткани: льняные, шерстяные, шелковые, расшитые золотом, украшенные стилизованными изображениями животных, птиц и арабскими надписями. В халифских ткацких мастерских городов Египта изготавливались ткани «тиразы», названные так потому, что они имели тираз — вышитую надпись с именем халифа, датой и местом изготовления.

При дворе халифов и в домах придворной знати существовали сокровищницы произведений искусства: прекрасные вазы из золота и серебра, украшенное самоцветами оружие великолепной закалки, изделия из кожи с тиснением и позолотой, расписанные люстром и красками блюда, кувшины, чаши, изразцы, бронзовые со-



Мечеть Ибн Тулуна в Каире.
Внутренний двор.
876—879 гг.

суды в форме животных и птиц, совершенные по форме кувшины, бокалы, кубки из горного хрусталя с гравированным рисунком или гладкие, безупречно ограненные, сияющие как алмазы. Особую группу составляли ювелирные украшения из золота — браслеты, треугольные филигранные подвески, — серьги и бусы из драгоценных камней. Дошедшие до нашего времени описи фатимидских сокровищ

вищниц ошеломляют не только роскошью, но и невиданным количеством драгоценностей. Изумруды, рубины, жемчуг исчислялись мешками. Существовала даже огромная карта мира, составленная из драгоценных камней.

Култ роскоши, пышных придворных церемоний, празднеств, шествий, процессий, приемов отличал правление Фатимидов и их наместников в

Резная пластинка.
Слоновая кость. Египет.
11—12 вв.

Грифон.
Бронза. Египет.
11—12 вв.



провинциях халифата. Все призвано было поразить воображение: шатры, паланкины, штандарты, одежды и оружие, десятки тысяч наемников — представителей разных племен, обилие белых и черных рабов, красота породистых коней, верблюды и мулы в сбруе из золота. Иногда в процессиях, как в римских императорских триумфах, проводили диких африканских зверей. Откровенно светский характер государства Фатимидов противоречил их религиозной пропаганде как возродителей суровых принципов раннего ислама. Шиитская ересь не пользовалась поддержкой широких масс.

Со второй половины 11 века началось ослабление державы. Одна из причин заключалась в типичном для феодальных государств арабского мира усилении халифской гвардии, которую составляли хорошо обученные мамлюки — невольники тюркского происхождения. Халифы становились марионетками в руках собственной гвардии. Составлявшие ее народности сплошь и рядом вступали в кровавые распри. Угасавшее государство Фатимидов не могло противостоять наступлению крестоносцев. В 1171 году трон султана Египта захватил выдающийся военачальник Салах-ад-дин, по происхождению сирийский курд, осно-

ватель династии Айюбидов (1171—1250), объединивший под своей властью земли Сирии, Египта, Ирака и Ливии. Известный в Европе под именем Саладина, он прославился решительными победами над крестоносцами и отвоеванием в 1187 году Иерусалима.

При Салах-ад-дине усилилась оборонительная система Каира. Сооруженная в 1176—1183 годах крепость стала на долгие века резиденцией правителей Египта. Расположенные внутри ее дворцы и большой благоустроенный госпиталь не уцелели. Воздвигнутая на отрогах плато Мукаттам крепость с ее мощными, суровыми стенами и по сей день господствует над старой городской застройкой. Ко времени Салах-ад-дина относится основание в Каире первых медресе. С 11 века во всем мусульманском мире стала развиваться система высших учебных заведений, в которых образование контролировалось государством. В медресе преобладало религиозное, теологическое направление. Светские науки — математика, философия, медицина, филология, риторика — находились под влиянием средневековой схоластики. Тем не менее деятельность медресе оставила заметный след в духовной жизни мусульманского общества. Сюда стекались крупные научные силы, из стен этих учебных за-

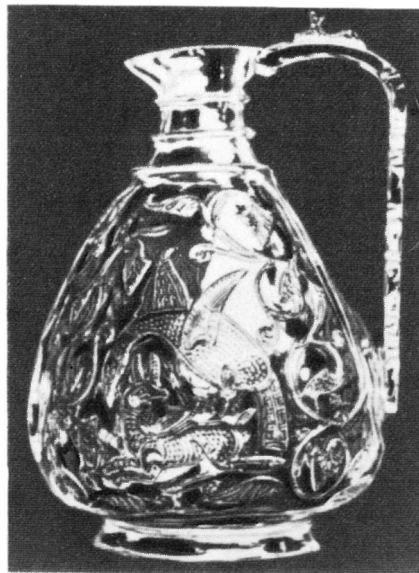
ведений вышли выдающиеся деятели арабского средневековья.

Первые медресе возникли в Сирии и Ираке. В 1227 году было построено огромное двухэтажное медресе Мустансирия в Багдаде, с библиотекой, госпиталем и баней. Вокруг прямоугольного, вытянутого двора группировались помещения, где жили преподаватели и студенты. Каирские медресе времени Салах-ад-дина не сохранились.

В 1250 году придворная гвардия захватила власть в стране. Наступило трехвековое господство мамлюкских династий, эпоха невероятных жестокостей и частой насильственной смены правителей. Однако политическое могущество государства укрепилось, что способствовало активному развитию его международной торговли, накоплению богатств, пышному расцвету искусства.

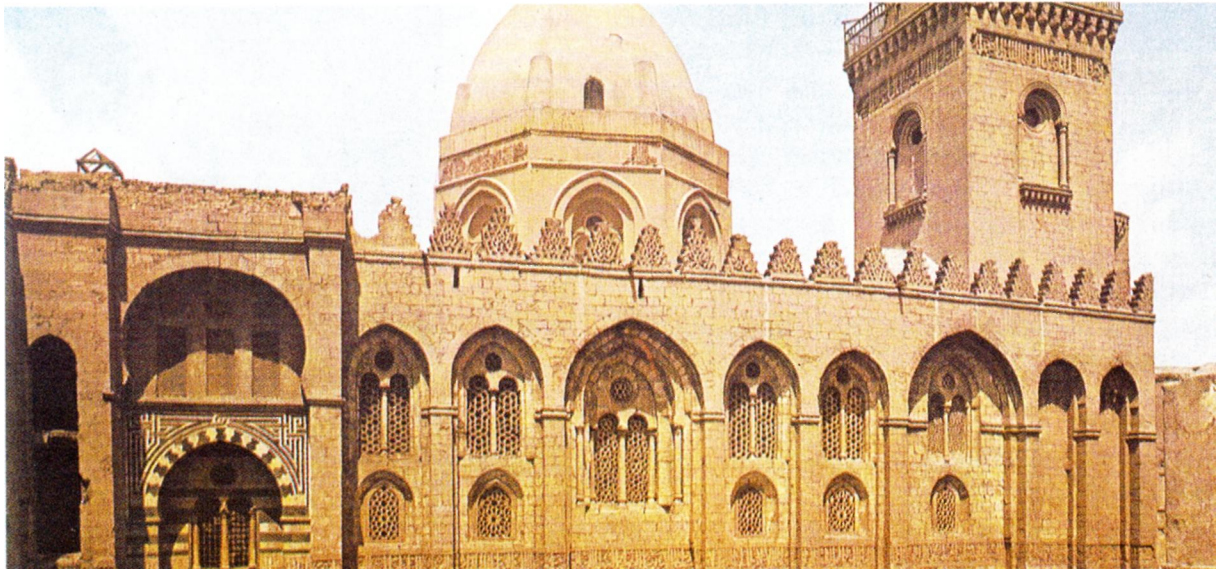
Среди иноземных вторжений, пережитых народами Ближнего и Среднего Востока, самым разрушительным было монгольское нашествие в 13 веке. При завоевании Дамаска монголами, по свидетельству арабского историка аль-Макризи, «кровь текла рекой по улицам». При взятии Багдада в 1228 году город подвергся опустошительному разрушению. Библиотека медресе Мустансирия была сброшена в Тигр, а преподаватели убиты.

Кувшин.
Горный хрусталь. Египет.
10—11 вв.



Монгольское нашествие не коснулось Египта. Военной державе мамлюков удалось не только разбить монголов, но и, выиграв ряд крупных сражений, остановить их наступление в страны Переднего Востока. После разрушения Багдада транзитная торговля с Индией шла через Египет. Вместе с тем выросли торговые и культурные связи Египта со странами Западного Средиземноморья, особенно с городами Италии. В стране, и в первую очередь в Каире, развернулось блестящее строительство. Изменились сами здания и их формы. Возник более сложный тип построек, которые слагались из мощных монолитных гео-

метрических объемов. Здания отличались грандиозными размерами. Центром их композиции, как и прежде, остался внутренний двор. Но по каждой его стороне сооружалась теперь огромная высокая арка с глубокой сводчатой нишей. Сводчатый зал, открытый с одной стороны во двор, назывался в зодчестве мусульманского средневековья айваном и восходил к сасанидской традиции. Четырехайванная композиция отличала монументальную архитектуру мамлюкского времени. Особенностью египетских зданий было то, что они сооружались из камня; прекрасный строительный материал добывался в местных каме-



ноломнях и поступал из разобранных древнеегипетских памятников. Мамлюкские султаны возводили здания, которые призваны были их прославить. К мечетям примыкали усыпальницы султанов, госпитали, медресе. Архитектурные ансамбли носили имя построившего их властелина. Большие сферические, слегка заостренные купола отмечали местоположение мавзолея, высокие многоярусные минареты обозначали мечеть, а нарядный портал подчеркивал парадный характер фасада. В порталах, как и в других частях здания, большое распространение получили так называемые сталактиты. Этот декоративный мотив по-

явился в искусстве мусульманских стран еще в I! веке. Он представлял собой заполнение ниш, сводов, карнизов, капителей колонн призматическими формами, расположенными выступавшими друг над другом рядами и похожими на разрезанные соты меда или на известковую накипь, которая образуется в пещерах при просачивании воды через почву и называется сталактитами (отсюда происхождение названия). Сталактиты в египетских постройках 13—15 веков входили в общую систему убранства, где применялся резной орнамент по камню, мрамору, стук, дереву, инкрустация из мрамора, золота, серебра, бронзы,

Мавзолей, мечеть
и госпиталь султана Калауна
в Каире.

Фрагмент фасада.
1284 — 1285 гг.



Стенная облицовка мечети
султана Хасана в Каире.
Фрагмент.
Резной мрамор и стук.
1356—1363 гг.

слоновой кости, цветные витражи. Кладка из коричневато-красных и серо-белых камней образовывала клинчатые обрамления арок, а на фасадах, в оконных и дверных проемах создавала ряды горизонтальных линий, квадраты и круги. Введение цветных пятен в архитектуру отличалось в египетских постройках от яркой полихромии современных им памятников Ирана и Средней Азии» Оно отличалось и от изысканной красочности архитектуры Северной Африки и Испании. Сопоставление в рисунке светлых и темных линий отвечало скорее принципам графического, нежели цветового назначения декора. Но прошед-

шие столетия почти стерли в старых постройках Каира следы окраски. И сейчас они сероватого цвета песчаной пыли, непрерывно оседающей в этом городе.

Подобно каменному исполину громаздится на средневековой улице Байн аль-Касрайн величественный ансамбль султана Калауна, созданный в 1284—1285 годах. Здание состоит из мавзолея, мечети и госпиталя и занимает целый квартал. Внушительен его фасад, гладкая стена которого прорезана высокими стрельчатыми нишами с окнами.

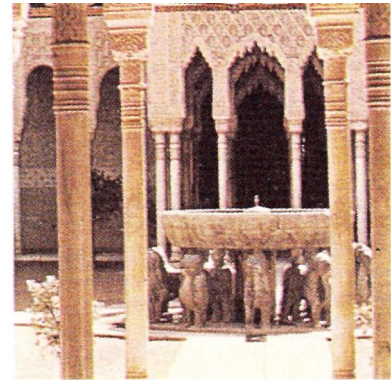
Спустя несколько десятков лет был воздвигнут ансамбль мечети-медресе



Молитвенная ниша
мечети султана Хасана
в Каире.
Фрагмент
мраморной облицовки.
1356—1363 гг.

султана Хасана, самый прославленный памятник времени мамлюкского искусства. Здание поставлено на площади перед цитаделью и включает в себя мавзолей султана, мечеть, медресе и множество подсобных помещений. Снаружи оно воспринимается как мощный двухэтажный каменный блок с декоративными нишами, окнами и двумя сохранившимися минаретами по углам. Высокий портал, украшенный сталактитовым сводом, открывается в узкий коридор, который ведет в замкнутый квадратный внутренний двор. Его стены прорезаны с четырех сторон стрельчатыми арками гигантских айванов. За восточным айваном, где расположена михрабная ниша, находится мавзолей султана. Торжественно и безупречно по мастерству декоративное убранство ансамбля. Здесь все проникнуто величием и покоем и в то же время строго, почти сурово. В египетской архитектуре 13—14 веков захватывает главное — выразительность и богатство языка самой архитектуры. С течением времени этот язык усложнился, присущая мамлюкскому орнаменту четкая графичность плоского узора стала суховатой, перенасыщенной геометрическими фигурами. Черты художественного упадка начали проявляться в искусстве Египта уже в 15 веке.

Искусство Магриба и Южной Испании



В отличие от стран арабского Востока, североафриканские земли, расположенные к западу от Египта, получили арабское название Магриба, то есть Запада. Средневековое деление земель Магриба, подкрепленное исторической традицией и географическими факторами, сохранило свое значение до наших дней в границах современных государств Алжира, Туниса и Марокко. После того как арабо-берберские войска вторглись на Пиренейский полуостров, *название одного из берберских племен северо-западной Африки — мавры (от греческого слова «темный»)* распространилось на всех мусульманских завоевателей Испании. Средневековое искусство Алжира, Туниса, Марокко и мусульманской Испании (в основном ее южной области, Андалусии) получило условное наименование мавританского. Первоначально оно развивалось в тесном кон-

такте с искусством восточноарабского мира, но затем, в условиях политической и культурной независимости феодальных государств Магриба и Испании, приобрело ярко выраженные художественные особенности.

Уже в первые века ислама страны Северной Африки и Испания обособились от халифата. Возникшее в 800 году фактически независимое государство Аглабидов на территории современного Туниса вело активную завоевательную *политику в* Средиземном море; оно достигло успехов в земледелии, в развитии ремесел, в расширении морской и караванной торговли, в строительстве новых зданий, водоемов и акведуков. По всему тунисскому побережью сооружались крепости, защищавшие земли ислама от возможных нападений. Мечеть, заложенная при основании Кайруана в 670 году арабским полководцем Сиди



Молитвенный зал
Большой мечети в Кордове.
Фрагмент интерьера. 8–10 вв.

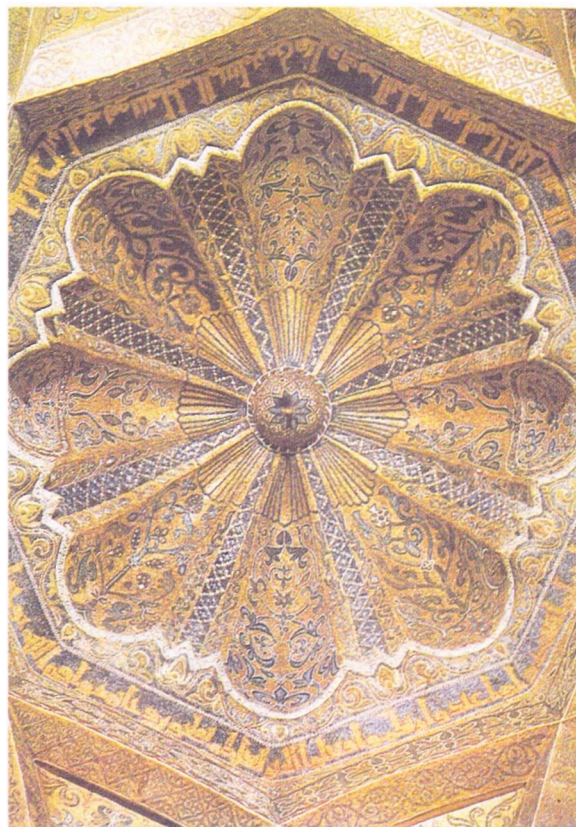
Окба, подверглась сильной перестройке в 9 веке и в основном в таком виде дошла до нашего времени. Одно из прославленных ранних сооружений арабского средневековья — мечеть Сиди Окба в Кайруане — стало на долгие годы образцом для подражания в странах Магриба.

Об ослаблении халифата свидетельствовало основание в 755 году династии испанских Омейядов с центром в

городе Кордове. В 929 году перед лицом остального мусульманского мира была провозглашена независимость Кордовского халифата — обширного, мощного, процветающего государства.

Арабская Испания превратилась в самую богатую, населенную и благоустроенную страну Европы. Арабы разводили неизвестные европейцам культуры: рис, сахарный тростник, шелковицу и различные восточные плодовые деревья — в первую очередь цитрусовые. Кордова, Севилья, Гранада, Толедо, Мурсия, Альмерия, Валенсия, Малага славились своими ремеслами: изготовлением шерстяных, шелковых и парчовых тканей, дорогих сортов кожи с тиснением и позолотой (в этом ремесле мастерские Кордовы не знали себе равных), стеклянной и бронзовой посуды с рисунками и эмалью, производством прекрасной керамики (особенно в Валенсии), изделий из слоновой кости и оружием — доспехами и саблями с тончайшей резной отделкой эфеса и ножен.

Прекрасная Кордова с ее богатейшими библиотеками получила гордое название «обиталища наук». В противоположность остальной Европе большинство населения было грамотным. Через мусульманскую Испанию европейцы не только получали переводы научных произведений арабских ученых, но и впервые познакомились с



Купол Большой мечети в Кордове. Фрагмент. Мозаика. 8—10 вв.



Молитвенная ниша
Большой мечети в Кордове.
Мозаика. 8—10 вв.

трудами великих античных мыслителей.

Кордова — полумиллионный город с мощеными улицами, мостами, водопроводом, тысячами зданий и прекрасными садами — соперничал с Константинополем, Дамаском, Багдадом, Каиром. В 10 веке, в пору высшего подъема Кордовского халифата, были созданы знаменитые памятники: соборная мечеть в Кордове и город-резиденция Мадинат аз-Захра.

Большая мечеть в Кордове, заложенная в 785 году, расширялась вплоть до конца 10 века. В плане — это огромный прямоугольник (200X 144 м), охваченный каменной стеной с контрфорсами и многочисленными входами. Лишь небольшая часть огромной площади отведена под открытый двор. Основное пространство занимает колоссальный молитвенный зал, в котором расположено свыше восьмисот колонн, образующих девятнадцать нефов. Колонны несут двухъярусные аркады, выложенные из белых и красных клинчатых камней. Аркады равномерными рядами заполняют внутреннее пространство, которое делится на громадное число ячеек. Архитектура мечети подчинена четкой, точно разработанной системе. И вместе с тем ее молитвенный зал справедливо сравнивают с густым, разросшимся лесом. Словно выраста-

ющие из пола, невысокие колонны из голубого и розового мрамора, яшмы, порфира похожи на стволы пальм, от них, подобно переплетенным кронам, отходят в стороны подковообразные арки. Тот, кто с опаленной солнцем кордовской улицы попадал в полумрак колоннады, освещенной светом сотен низко висящих серебряных лампад, ощущал себя в фантастической обстановке. Мечеть была настолько прекрасной, что испанцы-христиане, овладевшие городом в 1296 году, не решились ее разрушить. Но в начале 16 века внутри молитвенного зала был воздвигнут громоздкий католический собор. На месте снесенного минарета в 1583 году построили тяжеловесную пятиэтажную колокольню.

Древняя мечеть поглотила и христианский храм, и многочисленные, облепившие ее поздние постройки. Создается особый мир, который требует длительного созерцания, одиночества и тишины. Можно бесконечно бродить по этим не знающим предела и погруженным в сумрак аллеям колонн. Прохождение сквозь аркаду пронизано спокойным, словно вечным ритмом сменяющих друг друга каменных полукружий. Михрабная ниша и части, примыкающие к ней, выделены светом, цветом, сопоставлением различных материалов, применением растительного, геометрического орнамен-

та, надписей, инкрустаций, мозаикой, позолотой, резьбой по мрамору и стук. Центральный купол перед михрабом — воплощение красоты и смелого воображения. Купол на нервюрах (то есть на переплетенных ребрах свода) не был известен архитектуре Сирии и Египта. Возможно, что эта форма пришла в Кордову из Ирана. Но кордовские зодчие сумели создать свой оригинальный вариант. Восьмиугольная звезда кордовского купола образована пересечением двух квадратов. Свободная изящная форма словно парит в воздухе. Кажется, что грандиозный раскрытый цветок венчает купольное пространство. Узор его сине-золотых мозаик мерцает в изменчивой полутени.

Особенно хороша центральная, превосходящая по размерам две боковые, михрабная ниша. Она ведет в небольшое помещение с перекрытием в форме раковины, вытесанной из одного куска белого мрамора. В представлениях мусульман раковина уподоблялась жемчужине — символу божественного слова. Потолок в форме раковины усиливал в мечети акустический эффект: слова, произнесенные перед михрабом имамом — руководителем коллективной молитвой, — далеко и четко разносились по огромному залу. Центральная михрабная ниша имеет распространенную в мавритан-

ской архитектуре форму подковообразной широкой арки. Все три ниши украшены, как и мечеть Омейядов в Дамаске, роскошной византийской мозаикой. Издали михрабная ниша кажется неподражаемым драгоценным изделием. Мозаика горит, сверкает, сливается воедино красные, синие, белые, золотые кубики смальты. Узорчатая поверхность михраба словно покрыта тонким слоем сияющего льда.

О легендарной красоте другого памятника — загородной резиденции Мадинат аз-Захра в восьми километрах от Кордовы — позволяют судить только средневековые литературные источники и результаты археологических раскопок. Мадинат аз-Захра («Цветок») была сооружена в 936—976 годах, как гласит легенда, в угоду фаворитке халифа и носила ее имя. Город площадью 120 гектаров, окруженный каменной стеной в 1500 метров длины и 750 метров ширины с прямоугольными башнями, располагался на трех террасах разного уровня. Дворцы поражали воображение красотой убранства, сады — обилием прекрасной растительности, среди которой в клетках сидели дикие птицы и доставленные из Северной Африки экзотические животные: львы, слоны, жирафы. На фоне покрывающих горы дубовых рощ

и темной зелени парков город издали казался совсем светлым.

Мадинат аз-Захра просуществовала всего семьдесят четыре года. В период распада Кордовского халифата и ожесточенных внутренних смут город-резиденция дважды подвергался разграблению, а в 1010 году был разрушен до основания. Его руины долго служили каменоломней для построек Андалусии, а затем и христианской Испании.

Литературные источники позволяют судить о былой роскоши резиденции Омейядов, в них приводятся цифры, указывающие на колоссальный объем работ. В строительстве участвовало десять тысяч человек. Оно поглощало в течение долгих лет около трети доходов государства. Для украшения зданий было использовано более четырех тысяч колонн.

Дворцовые покои были украшены драгоценными породами дерева, мрамором и яшмой, двери инкрустированы, обильно применялась позолота. Среди несметных сокровищ кордовских Омейядов особой славой пользовалась жемчужина величиной с голубиное яйцо — подарок византийского императора. Жемчужина была вставлена в потолок Тронного зала. Примечателен пруд из ртути — одна из тех причудливых затей, которая быстро передавалась от одного во-

сточного двора к другому. Желая удивить гостей, по приказу халифа ртуть приводили в движение, что придавало залу, как бы заполненному ее блеском и отражением, впечатление подвижности.

Большой интерес вызывают описания декоративной скульптуры. Привезенный из Константинополя бронзовый фонтан был украшен рельефом, воспроизводящим человеческие фигуры. Для другого фонтана, из зеленой яшмы, кордовские мастера ювелирного дела отлили двенадцать массивных позолоченных изображений разнообразных животных и птиц, инкрустированных самоцветами.

Испанским археологам удалось восстановить общий план города, обнаружить остатки укреплений и жилых помещений, фрагменты дворцовых зданий, сводчатые проходы, крытые двускатной черепичной крышей, детали полов, орнаментальных росписей, колонн с беломраморными капителями и множество прекрасных резных каменных панелей, покрывавших стены. Археологические работы продолжаются и в настоящее время.

Зарождение мавританского искусства относится к эпохе расцвета Кордовского халифата. Решающее значение для его дальнейшего развития имело со второй половины 11 века религиозно-политическое движение

североафриканских берберских племен, в ходе которого сложились державы Альморавидов (1061—1146), а затем Альмохадов (1121—1269), объединивших в одно государство Магриб и мусульманскую Испанию. Подчинение испанских земель способствовало широкому проникновению андалусской культуры в страны Магриба. 12—14 века — время наивысшего подъема мавританского искусства, возникшего на основе взаимодействия арабо-испанской традиции и местных североафриканских художественных форм. Яркой самобытностью отмечено искусство периода господства берберской династии Альмохадов.

Альмохады держали себя с покоренными народами и в Магрибе и в Испании как жестокие завоеватели. Время их правления насыщено войнами, мятежами, религиозными гонениями и массовыми казнями. Вместе с тем вторая половина 12 века ознаменовалась в Магрибе и Испании высоким взлетом философской мысли, широким строительством, замечательными памятниками зодчества.

Искусству Магриба второй половины 12 века присуще подлинно монументальное величие. В нем все крупно, четко, уравновешенно и вместе с тем свободно и живо. При обилии больших плоскостей, оно покоряет пла-



Рабат. Ворота касбы
Удайя. 12 в.

Марракеш.
Общий вид старого города.
Справа — минарет
мечети Кутубия. 12 в.

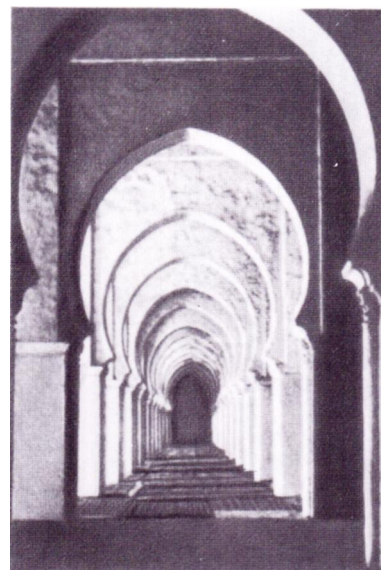
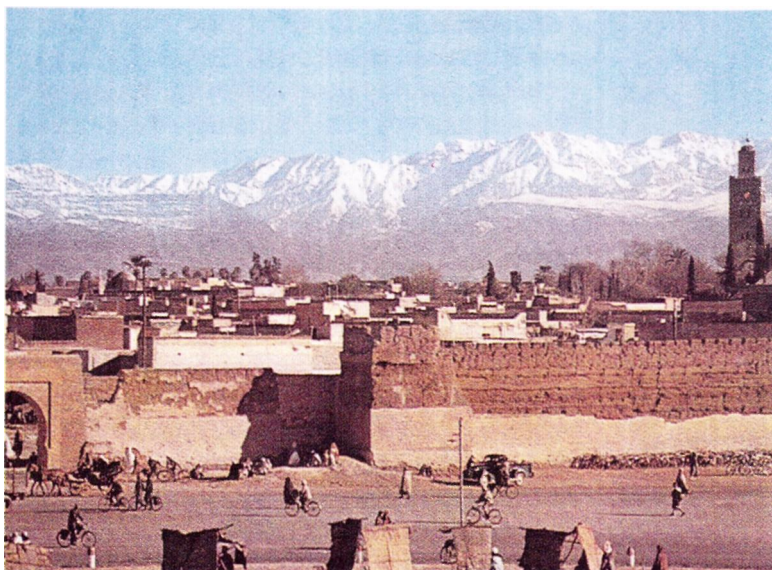
Молитвенный зал
мечети Кутубия в Марракеше.
1153—1196 гг.

стичностью целого, простой и ритмичной композицией. Искусство это необычайно торжественно. Многие постройки созданы из камня, что усиливает впечатление их мощи. Памятники зодчества словно порождены самой природой; они сродни ее величественным образам. Цветовое сочетание охряно-красных построек и звучных изумрудно-зеленых черепичных кровель как бы претворяет тона североафриканских красноземов и цветущих оазисов. Это искусство могло родиться только на этой земле, вырасти из традиций населявших ее народов. Но ощущение почвенного начала тесно сливается в нем с эстети-

ческим совершенством, присущим творчеству высоких и развитых цивилизаций.

Держава Альмохадов вошла в историю прежде всего как военное государство, и не случайно поэтому в строительной практике тех лет особое место заняло сооружение городских укреплений. Старые и вновь основанные города окружались мощными стенами длиной в несколько километров, с квадратными башнями и входными воротами (укрепления Марракеша, Феса, Тлемсена, Таза, Тинмаля, постройки Гибралтара, Севильи).

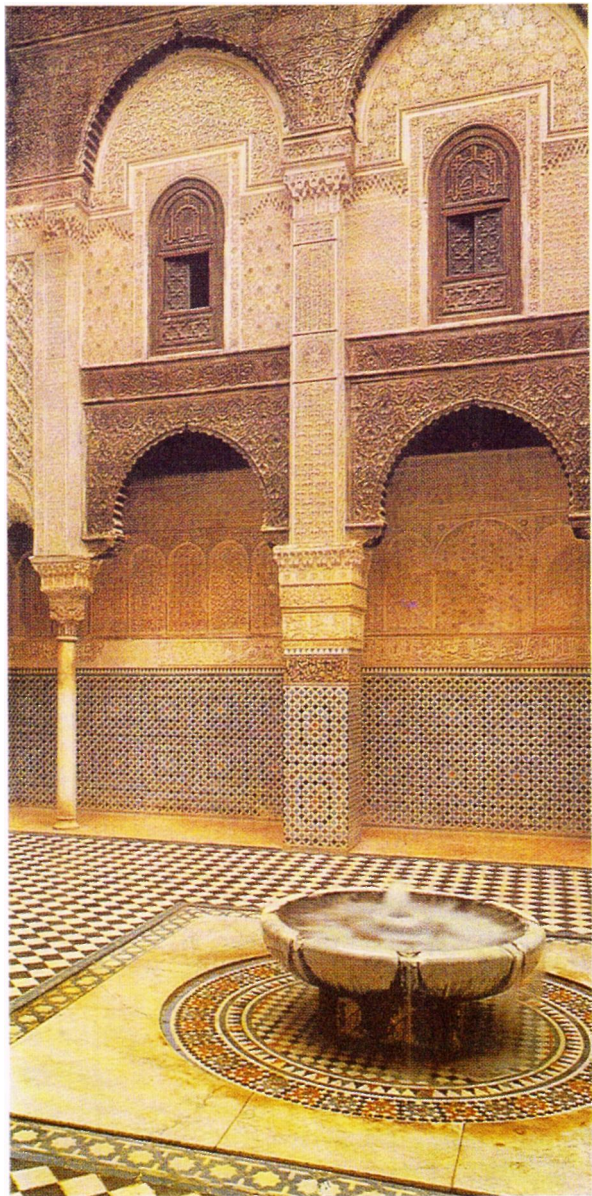
Городские ворота 12 века в Марокко принадлежат к числу лучших па-



мятников архитектуры мусульманского средневековья. Ворота Рабата — Баб аль-Алу, Баб ар-Руа и другие, — ворота касбы (крепости) Удайя представляют собой самостоятельные башенные сооружения, состоящие из нескольких помещений. Их фасады просты и выразительны. По бокам расположены два массивных пилона. У ворот касбы Удайя входной проем образован мощной подковообразной аркой, у ворот Баб ар-Руа он меньших размеров и полуциркульной формы. Темные входные проемы как бы охвачены кокошниками декоративной формы. Замечательна каменная резьба, где каждый орнаментальный ряд

образует плоскости, словно находящиеся слоями друг на друга.

Во времена Альмохадов были сооружены прекрасные мечети. Особенно известна мечеть Кутубия (то есть «Книжная», поскольку она находилась в квартале со множеством небольших библиотек), построенная в 1153—1196 годах в Марракеше. Этот город, основанный в 1062 году у подножия снежных гор Высокого Атласа, дал впоследствии стране европейское название — Марокко. В молитвенном зале мечети Кутубия уходящие в глубину белые аркады подковообразной формы, опирающиеся на низкие столбы, создают бесконечные



перспективы. Они кажутся фантастическими геометрическими структурами, призрачно выступающими в полумраке тускло освещенных длинных анфилад. Однако интерьер мечети скрыт от постороннего взгляда. Ничто не выдает его существования в простом, распластанном по земле прямоугольном объеме здания. Особая роль здесь принадлежит минарету, первому из трех, получивших мировую известность «Великих минаретов» арабского Запада 12 века (другие минареты: в Рабате так называемая «Башня Хасана», в Севилье минарет, перестроенный в соборную колокольню католического собора «Ла Хиральда»). В минарете Кутубия воплощен тип магрибинского минарета, который состоит из двух квадратных башен разной величины, увенчанных зубцами и сферическим куполом с тремя медными шарами. Сложенный из местно-

Медресе аль-Аттарин в Фесе.
Внутренний двор.
Фрагмент. 1323—1325 гг.

го красноватого известняка, с окнами и многолопастными арками, украшенными живописью, которая сохранилась лишь частично, с уже редкими теперь вкраплениями фиолетовых и изумрудно-бирюзовых изразцов, стройный минарет Кутубия, высотой 67,5 метра, царит над старыми кварталами Марракеша, над его бесконечно тянущимися красными стенами.

После распада державы Альмохадов в конце 13 века в Магрибе возвысились местные династии, из которых самым значительным было государство Маринидов в Марокко (1196—1549). Искусство этого периода продолжало находиться на подъеме. Замечательными памятниками времени стали марокканские медресе. Особенно известны постройки Феса.

По сравнению со зданиями данного типа в странах арабского Востока, в Ираке и Средней Азии медресе Магриба невелики. Двор окружен двухъярусной арочной галереей, на втором этаже расположены узкие, темные кельи для студентов. Лишенные дверей, они освещаются только через входные проемы, в то время как вся верхняя галерея изолируется от внутреннего двора. Чаще всего этому служат деревянные резные решетки. С изолированной жилой зоной контрастирует ярко освещенный солнцем двор, на южной стороне которого рас-

положена небольшая мечеть. Арочные галереи покоятся на столбах и колоннах, над стенами тянутся широкие деревянные резные, иногда сталактитовые карнизы, поддерживающие скаты зеленых черепичных крыш. Изразцовая панель подобно ленте опоясывает внизу весь двор. Выше расположена резьба по стуку, покрывающая пилястры, стены и полукружия арок. Еще выше — зона резного дерева в карнизах, консолях, куполах, потолках, решетках. Двор вымощен мрамором, в его центре расположен фонтан в виде плоской круглой чаши. После темных и душных келий, прохладных летом, но сырых и холодных зимой, студенты входили во двор, полный света и воздуха, где они готовились к молитве, занимались, слушали лекции, беседовали. Пребывание в этом «зале», открытом небу, возвышало душу, приобщало к чувству прекрасного. Особенной красотой отличалось орнаментальное убранство.

Среди медресе Феса 14 века впечатление редкой гармонии создает медресеаль-Аттарин. Каждый элемент декора здесь — часть многих орнаментальных систем, он как бы независим и вместе с тем связан с соседней системой. Геометрические построения соседствуют с растительным узором и лентами надписей. Принцип повтора, сочетания и умножения форм со-

здает впечатление беспредельного ритма движения, развертывающегося на плоскости. Плетение арабски приглашает взгляд зрителя следовать за ним; в звездчатом узоре взгляд быстро улавливает четкую геометрическую фигуру, которая неожиданно, как в калейдоскопе, порождает другой рисунок. Мастера умело обыгрывают особенности каждого материала: холодный блеск изразцов, теплоту и благородство дерева, пластичность послушного матового стука. Огромная роль в интерьере медресе принадлежит цвету. Насыщение пространства цветом, создающим особое поэтическое настроение,— одна из самых важных особенностей мавританского искусства, которая с наибольшей полнотой выявила себя в памятниках 14 века. Коричневатые тона дерева, потемневшего от времени, и стука цвета «старых кружев», сливаются с холодной гаммой изразцов, в которых преобладают белые, зелено-бирюзовые, зелено-желтые и сине-черные кубики. При взгляде на расстоянии тона изразцов смешиваются, создают общую серебристо-зеленоватую гамму. Двор медресе — это преображенный цветом идеальный мир, предназначенный для созерцательного покоя и духовного самоуглубления.

Искусство Магриба 14 века вошло в мировое наследие как самое чистое

воплощение мавританского стиля. Огромная роль здесь принадлежала андалусской традиции, представленной в то время искусством Гранадского эмирата, единственного владения мусульман на Пиренейском полуострове, которое, благодаря труднодоступности и умелой политике своих государей, смогло просуществовать до конца 15 века. Гранада была завоевана войсками Кастилии и Арагона только в 1492 году. Государства Магриба и Гранадский эмират были связаны между собой. Культура испанских мусульман, теснимая наступлением христиан, постепенно перемещалась в Северную Африку.

Столица эмирата Гранада, расположенная в предгорьях Сьерры Невады, на склоне холмов, спускающихся в долины рек Хениль и Дарро, обладает исключительными природными условиями. Здесь горячий зной южного солнца смягчается близостью снежных гор — источником прохлады и обильной массы воды, дающей жизнь вечнозеленым садам и рощам. Окруженный стенами и башнями, украшенный великолепными дворцами и мечетями город с многочисленными библиотеками и учебными заведениями арабы называли земным раем, поэты воспевали его как «светлую звезду неба». И поныне прославленный архитектурный комплекс Альгамбра (от

арабского аль-Хамра — «Красная») с его мощными крепостными стенами и разномасштабными башнями стоит на вершине холма аль-Сабика.

Основание Альгамбры связано с именем первого эмира Гранады Ибн аль-Ахмара (1238—1273). Однако дошедшие до нашего времени дворцовые и административные сооружения относятся к 14 веку.

Название построек или частей Альгамбры в большинстве своем утвердились уже после испанского завоевания, они связаны со множеством легенд или имели фольклорную основу. В значительной мере эти названия, сменившие старые арабские, случайны и условны.

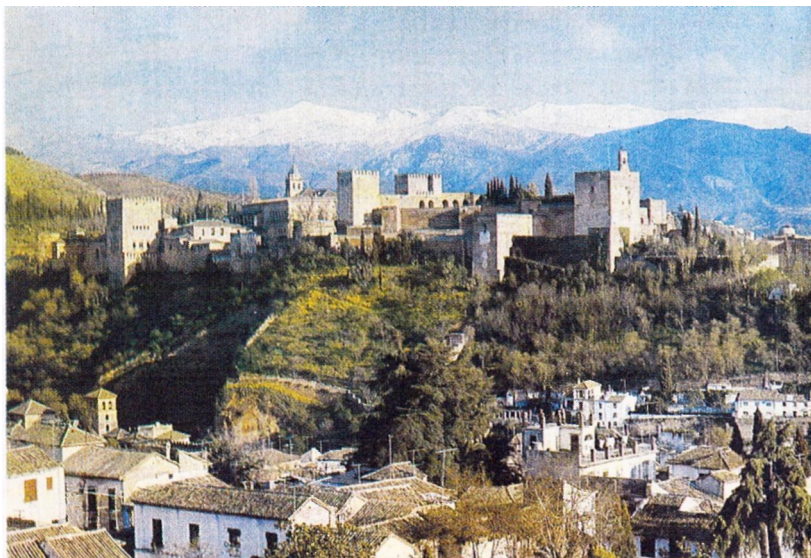
Дворцовые постройки составляют небольшую часть комплекса, который включал дворцы, крепость, мечети, жилые дома, бани, сады, склады и кладбище. На западном склоне холма расположена его самая старая часть — Алькасаба (от арабского касба — «крепость»). После реставрационных работ в 1920 году Алькасаба, заключенная в кольцо каменных стен, с ее башнями, казармами, складами, конюшнями, подвалами и бастионами, предстала как превосходный образец средневековой фортификационной архитектуры. Алькасаба входит в общую оборонительную систему, плотным кольцом длиной 1400 метров замыка-

ющую холм аль-Сабика. Северная часть сильно укреплена, поскольку здесь расположены дворцовые здания. Башни словно вырастают на гребне обрывистого ущелья. Главенствует могучая квадратная башня Комарес, высотой 45 метров. В крепостную линию Альгамбры включены многие другие башни, с некоторыми из них связаны поэтические легенды.

Фердинанд Арагонский отдал в 1515 году специальный приказ о сохранении Альгамбры — «столь исключительного и великолепного сооружения». Но уже в 1526 году его внук Карл V начал возводить внутри ансабля огромный дворец в стиле итальянского Ренессанса. Сооружение тяжелой королевской резиденции не смогло все же нарушить единства ансамбля.

В истории дворцового зодчества мусульманского средневековья сохранность Альгамбры, при всех ее невосполнимых потерях и перестройках, вызывает глубокое изумление. Альгамбра — высшее воплощение художественных особенностей мавританского искусства, одно из сокровищ мировой культуры.

Парадной резиденцией гранадских правителей был дворец Комарес, центральную часть которого занимает двор с прямоугольным водоемом, обсаженным по длинным сторонам мир-



Альгамбра в Гранаде.
Общий вид.

Середина 13— конец 14 вв.

товыми деревьями. На восточной и западной сторонах этого двора, названного Миртовым Двором, тянутся гладкие плоскости побеленных стен с двойными окнами и нишами, а по торцам расположены аркады на стройных невысоких колоннах. С севера возвышается мощная золотисто-розовая башня Комарес, внутри нее помещается великолепный Зал Послов, где находился трон халифа. Зодчий сумел органично объединить башню с легкими, напоенными светом формами открытого двора. Огромная роль здесь принадлежит зеркальной, поднятой почти до уровня пола поверхности водоема. Отражая в из-

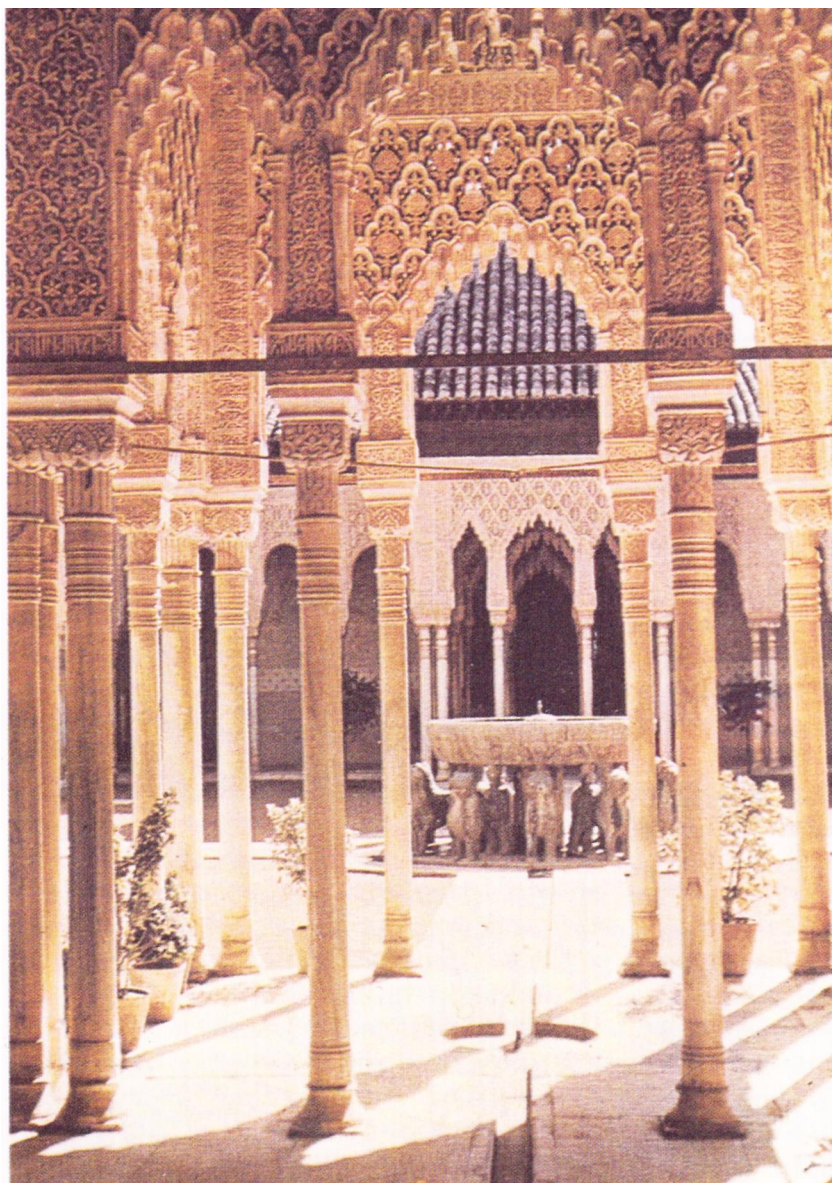
менчивом преломлении башню Комарес и архитектуру Альгамбры, темную зелень мирта и небо, водоем создает чувство простора, расширяет пространство. В архитектуре Миртового Двора преобладают четкие прямые линии, большие гладкие плоскости. Композицию объединяет строгая горизонталь деревянного карниза. Все полно гармонии, благородства и ясного покоя.

С дворцом Комарес тесно соседствует Дворец Львов, расположенный к нему под прямым углом. Дворец Львов — это более интимный тип дворцового жилища-сада, где протекала частная жизнь монарха. Здание

целиком относится ко второй половине 14 века. Так же как и дворец Комарес, оно построено по симметричному осевому плану. В центре композиции открытый небольшой дворик с фонтаном. Окружающие фонтан двенадцать каменных изваяний львов 11 века дали сооружению его позднее название. Вдоль всего дворика идет галерея из подковообразных арок, опирающихся на тонкие мраморные колонны. По коротким сторонам расположены павильоны, увенчанные куполами. Дворик Львов пленяет строгой соразмерностью частей, симметрией композиции и вместе с тем изысканной причудливостью. За кажущейся произвольностью расстановки множества колонн можно проследить их четкую ритмическую организацию. Заняв, словно по волшебной команде, свои места, они стоят под тяжестью деревянного карниза, крепкие и сильные, как натянутые струны. Помещения, которые окружают Дворик Львов,— это поистине сказочные чертоги. Неисчерпаемо богатство их орнаментального убранства. Прекрасный купол Зала Двух сестер составлен из пяти тысяч сталактитовых ячеек на основе точнейшего расчета и создает совершенно фантастическое впечатление. В слоистой структуре купола есть что-то зыбкое, неуловимое; впечатление подвижности, парения усилено



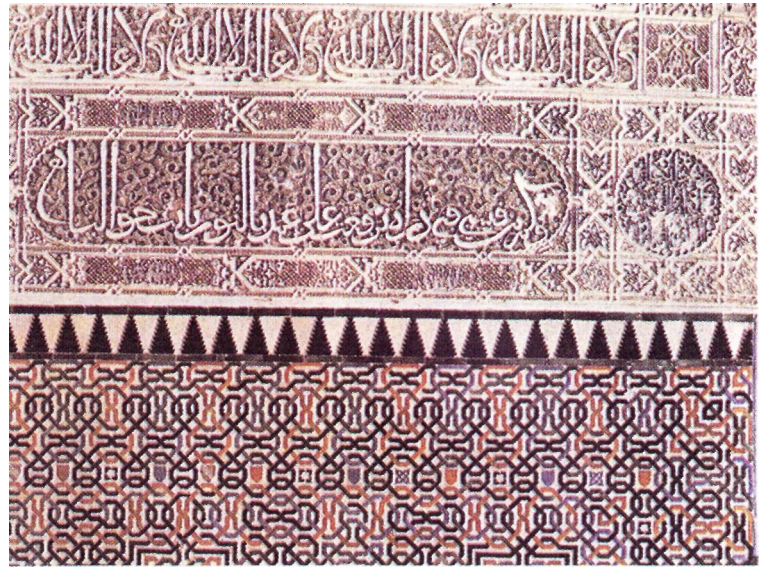
Альгамбра.
Миртовый двор
во дворце Комарес.
Фрагмент. 14 в.



Альгамбра.
Дворик Львов.
Фрагмент. 14 в.

Альгамбра.
Дворик Львов.
Фрагмент аркады. 14 в.

Альгамбра.
Декор стены
Зала Двух сестер.
В картушах — стихи
поэта Ибн Зумрука.
Фрагмент.
Резьба по стуку.
Мозаика. 14 в.



светом из нижних окон. Вдоль изразцовой панели Зала Двух сестер идут включенные в медальоны стихи придворного поэта Ибн Зумрука. За пышной вычурностью стиля угадывается восхищение поэта красотой дворца, портиков, аркад, двора-сада, капителей колонн, узоров, покрывающих стены как драгоценные ткани, и особенно купола — образа небесного свода. Включение поэтических строк в убранство Альгамбры наполняет ее покой жизнью звучащего слова. «Говорящие» надписи обращаются нередко к зрителю в первом лице: «Я — сад, который украсила красота, ты познаешь мое существо, если взглядишься в

мою красоту», «Когда стемнеет, представь себе, что я мир более высокий, чем все системы звезд». Надписи украшают фонтаны, тонкие сверкающие струи которых оживляют и дополняют вертикальный ритм колонн, а в садах перекидывают через бассейны как бы непрерывную сеть водяных арок (сады Хенералифе). Идущая с гор по мавританским подземным водопроводам холодная и чистая вода снабжает весь дворец, пробегает светлыми ручейками в специальных желобках, устроенных в мраморных плитах пола, и наполняет залы, дворы, сады немолчным журчанием. Архитектура Альгамбры органично включает в себя



«Ваза Фортуни»,
из Альгамбры.
Фаянс, роспись люстром. 14 в.

Блюдо, из Рабата.
Керамика, 15 в.

Блюдо, из Валенсии.
Керамика. 15 в.



элементы природы. Горный воздух Гранады, ее свет, которые входят в пространства дворов и проемы окон, голубой свод неба, отраженный плоскостями водоемов, кипарисы и мирты, апельсиновые деревья и вечнозеленые кустарники, множество цветов с сильным душистым запахом образуют особую поэтическую среду. Природа обращена к человеку своим щедрым, благосклонным и прекрасным ликом.

Вместе с тем природа в стенах Альгамбры преобразена, возведена в ранг искусства, подчинена разумной упорядоченности. Вода заполняет бассейны правильной геометрической формы, падение ее струй точно рассчитано, деревья и кусты подрезаны, маршрут прогулок строго ограничен расположением садовых дорожек.

Альгамбра — это высокий образец содружества архитектуры, скульптур-

ного и живописного убранства, садово-паркового искусства, поэзии, природных форм. Дворцовые покои украшали прекрасные изделия из керамики, ткани, ковры. В разных музеях мира сохранилось двенадцать знаменитых так называемых альгамбрских ваз 14 века, изготовленных, вероятно, в Малаге. Их размеры внушительны — до 135 сантиметров высоты. Это массивные сосуды, сильно суженные книзу, на плечиках плоские ручки, напоминающие крылья. Поверхность ваз покрыта горизонтальными полосами растительного орнамента, перемежающегося с полосами арабских надписей. Лишь на одной вазе изображены условные, вплетенные в общий узор фигуры антилоп. Наряду с золотистым люстром в расцветке некоторых ваз применена синяя и белая краски.

В Эрмитаже находится ваза, которая носит имя нашедшего ее в

1871 году испанского живописца Фортунни. Слегка зеленоватая, с нежнейшим перламутровым отливом люстровая роспись по светло-желтому фону придает этому монументальному керамическому изделию изысканную и благородную красочность. Альгамбрские вазы — порождение утонченной гранадской культуры, они уникальны на фоне общей картины развития прикладного искусства в Испании и странах Магриба.

Взаимодействие культуры Магриба с мусульманской Испанией имело большое значение.

Через Испанию мавританская культура распространилась и в страны Нового Света. Вместе с тем мавританская традиция, продолжая жить в Магрибе в условиях турецкого господства и европейской колониальной экспансии, органически вошла в формирование национальных культур Марокко, Алжира и Туниса.

Искусство Ирана и Афганистана



Художественная культура Ирана уходит своими корнями в глубокую древность. На протяжении тысячелетий здесь были созданы замечательные произведения архитектуры и изобразительного искусства. В 3—начале 7 веков иранские земли объединились под властью династии Сасанидов. Это было самое сильное государство Западной Азии с богатой и своеобразной культурой. Многие его памятники погибли в результате войн, были разграблены и рассеяны по разным странам. То, что дошло до наших дней, покоряет своей художественной мощью. От столицы Сасанидов — Ктесифона — сохранились руины дворца Так-и-Кесра («Арка Хосрова»). Высокая огромная фасадная стена длиной 100 метров прорезана посередине грандиозной аркой с пролетом более чем в 26 метров. Арка открывалась в огромный зал, в глу-

бине которого помещался трон царя царей. Над троном висела на золотых цепях его массивная корона. Стены дворца были некогда украшены росписями, панно из мрамора и резного стука. На полу лежал затканый драгоценными камнями ковер «Сад Хосрова». Согласно преданию, ковер был так велик, что арабы, завоевавшие Ктесифон в 637 году, разрезали его на части, при этом каждому воину досталось по куску. Роскошные ковры и шелковые ткани Сасанидов, от которых сохранились только скудные обрывки, оружие и доспехи, изделия из золота и серебра — блюда, чаши и кувшины, украшенные чеканными, литыми или гравированными изображениями царских охот и пиров, — расходились далеко за пределы Ирана, пользовались мировой славой. Замечательное собрание сасанидского серебра хранится в Эрмитаже.

Прославлению сасанидских царей, утверждению божественного происхождения их власти служили колоссальные рельефы, высеченные в скалах. Торжественные сцены отличались почти трехмерными объемами. Симметричное построение композиции, позы, жесты, сами размеры фигур подчинялись условному изобразительному канону. Суровым и сдержанным было культовое искусство. Религия сасанидского Ирана — зороастризм основывалась на вероучении о борьбе света и тьмы, доброго и злого начал. Зороастрийцы почитали стихии — землю, воду и особенно огонь. Их храмы, возведенные в местах выхода природного газа, представляли собой небольшой квадратный зал с прорезанными по четырем сторонам арками. Храм назывался «чортак» — «четыре арки». Внутри находился негасимый светильник. Здание перекрывалось куполом.

Формы сводчатого айвана (дворец в Ктесифоне) и сасанидского чортака составили основу местной доисламской традиции в архитектуре Ирана. Искусство сохранило многочисленные изобразительные мотивы и образы живых существ. Вторжение арабов в 7—8 веках, тюрков-сельджуков в 11 веке и самое разрушительное вторжение монголов в 13 веке не смогло задержать поступательное развитие

искусства в странах Среднего Востока.

С историей и культурой Ирана, Средней Азии и Индии с древнейших времен было связано искусство, которое развивалось на территории Афганистана. Эти земли находились на скрещении торговых караванных путей из стран Средиземноморья и Ирана в Индию, Среднюю Азию и Китай. Они входили в состав различных государственных образований — древнеперсидского государства Ахеменидов, державы Александра Македонского, Греко-Бактрийского царства, Кушанской империи, государства Сасанидов. Художественное прошлое Афганистана исключительно богато и сложно по своему составу, по переплетению различных традиций. Исследования археологов открыли много ярких новых страниц в его истории.

В доисламское время население Афганистана исповедовало буддизм, поэтому искусство представлено здесь многочисленными остатками буддийских монастырей, обнаруженных в долинах Кабула, Бамиана, Фундукистана и других местах. В долине реки Бамиан в 1—8 веках возник грандиозный монастырский пещерный ансамбль, вырубленный в скалах. В нишах находились статуи божеств, стены многочисленных гротов украшались росписью и стукковым декором.

В орнаменте смешивались мотивы искусства Индии и сасанидского Ирана. Особенно впечатляюще высеченные в отвесной скале две гигантские статуи стоящего Будды высотой 53 и 35 метров. Они были выполнены из лёсса и глины, окрашены и, возможно, позолочены.

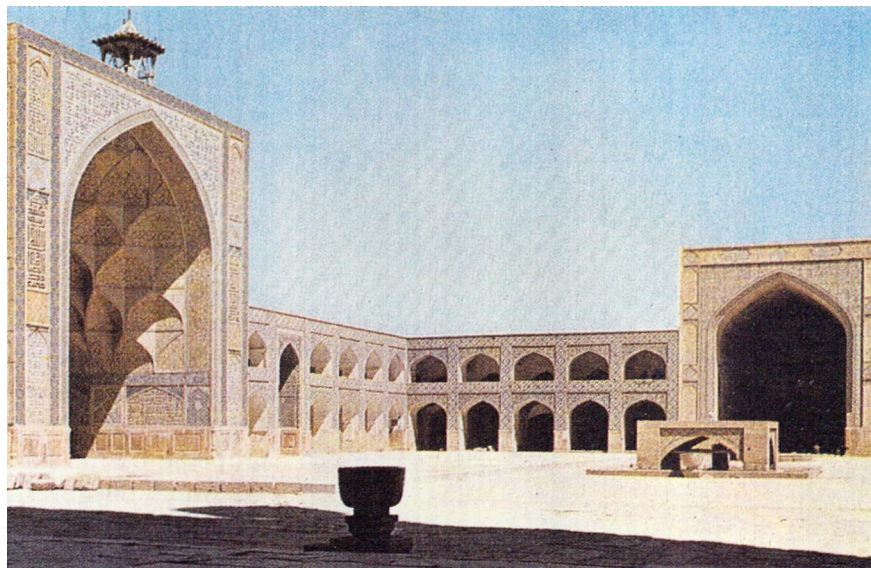
Арабское завоевание стран Среднего Востока породило новые художественные принципы. Повсеместно распространился ислам. Новая религия обусловила появление новых типов зданий, ограничила развитие некоторых видов изобразительного искусства, особенно монументальной скульптуры, способствовала расцвету орнамента и каллиграфии.

В 9 веке Иран, на территории которого возникли фактически самостоятельные государства, освободился из-под власти халифата. Домонгольский период иранского искусства 10—начала 13 веков ознаменован большими успехами во всех областях творчества. Центрами развития культуры стали крупные средневековые города — Рей, Исфахан, Шираз, Нишапур. В Афганистане возвысились Газна, Кабул, Герат. Города защищали крепостные стены из сырцового кирпича с многочисленными башнями. Над городом, на естественном или насыпном холме, находилась укрепленная кольцом стен цитадель, где жил

правитель, его приближенные и его гвардия. Центральную часть города составлял шахристан (по-арабски: медина), в нем строились правительственные учреждения, медресе, городская мечеть, базары и жилые дома. Вне стен возникли ремесленные предместья — рабады, также обнесенные стенами. В рабадах размещались бойни, красильни, керамические мастерские, рынки. В них возводились караван-сарай — постоянные дворы для приезжих купцов. Строились прочные и красивые мосты.

В первые века ислама в некоторых сооружениях использовался тип арабской колонной мечети. Однако иранские зодчие вскоре отказались от арабской планировки. Они обратились к местной доисламской традиции храма — чортака. В этом квадратном здании, перекрытом куполом, одна из арок была забрана стеной и превращена в михрабную нишу. Важную роль стали играть также арочные сводчатые залы — айваны. Сложился характерный для зодчества Среднего Востока тип четырехайванной постройки, который отличал здесь облик мечети, медресе, дворца и караван-сарая. Обычно это большое сооружение с прямоугольным внутренним двором, в центре каждой стороны возвышался высокий стрельчатый айван — сводчатый зал, открытый во двор. Мощные

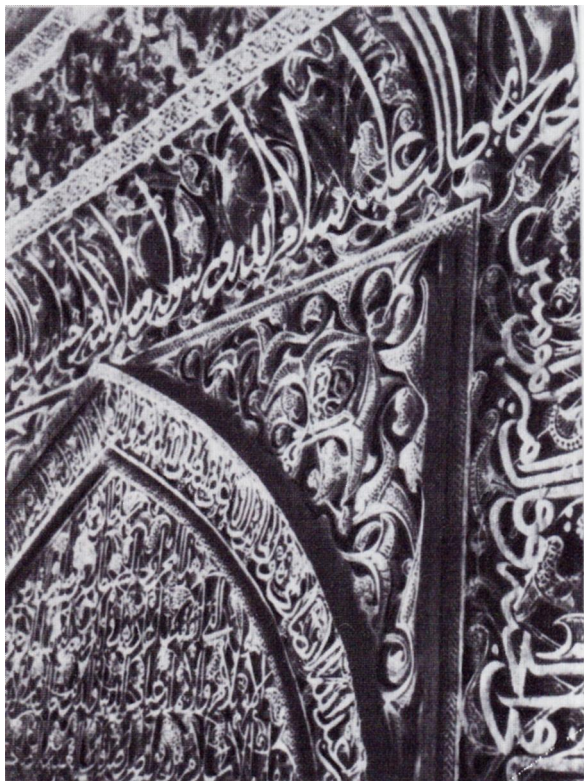
Джума-мечеть
в Исфахане.
Внутренний двор.
Фрагмент. 1088 г.



пилоны айванов, поддерживающие арки, образовывали величественные прямоугольные порталы. Самый крупный по размерам портал возводился на главном фасаде мечети. Орнамент покрывал большие архитектурные плоскости, порталы, круглые стволы минаретов. Первоначально орнамент, исполненный из кирпича и резных терракотовых плиток, был одноцветным. Но с 14 века стала применяться облицовка из красочной керамической мозаики и ярко расписанных глазурью плиток. Архитектурный декор отличался обилием мотивов и форм растительного и геометрического узора, широким введением надписей, бо-

гатством ритма, звучностью цвета, где преобладали своеобразно претворенные в искусстве тона сине-голубого неба и золотисто-охряной земли.

Особенности средневекового культового зодчества Ирана нашли выразительное воплощение в архитектуре прославленной Соборной мечети в Исфахане. Ее сооружение начато в 9 веке, но основная часть датируется 11—12 столетиями (отдельные пристройки относятся к позднему времени). В центре мечети — огромный открытый двор, окруженный двухъярусными галереями. По осям высятся четыре прямоугольных портала с погруженными в тень айванами.

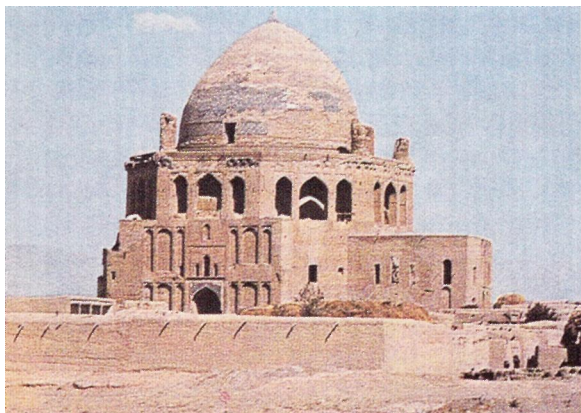


Молитвенная ниша
Джума-мечети.
Фрагмент. Резьба по стуку.
1310 г.

Грандиозность комплекса мечети, включающей колонные залы, разнообразие купольных перекрытий и смелость в их решении, изысканная строгость убранства (фигурный кирпичный узор, терракота, резной стук, позже — цветные изразцы) — все рождало образ, исполненный силы и свежести.

Одно из монументальных созданий иранской средневековой архитектуры — многочисленные мавзолеи над могилами особо почитаемых лиц. Их формы были различными. Привлекательны башенные мавзолеи, восходившие также к доисламскому прошлому. На высоком холме в долине Горгана высится самый старый мавзолей, называемый башней Кабуса. Круглая, слегка сужающаяся кверху башня высотой 51 метр с десятью ребристыми выступами завершена гладким покрытием в виде конуса. Как и все зодчество Ирана, мавзолей возведен из кирпича. Тщательная кладка так совершенна, так отшлифована временем, что сооружение воспринимается как монолитный обелиск, словно вытесанный из единого каменного блока. Башню охватывают две рельефные надписи.

Постепенно иранские мавзолеи приобрели форму крупных купольных зданий сложного центрического плана. Прекрасен огромный восьмиуголь-



Али-Шах. Мавзолей
Ольджейту-Ходабенте
в Сольтание.
1305—1313 гг.

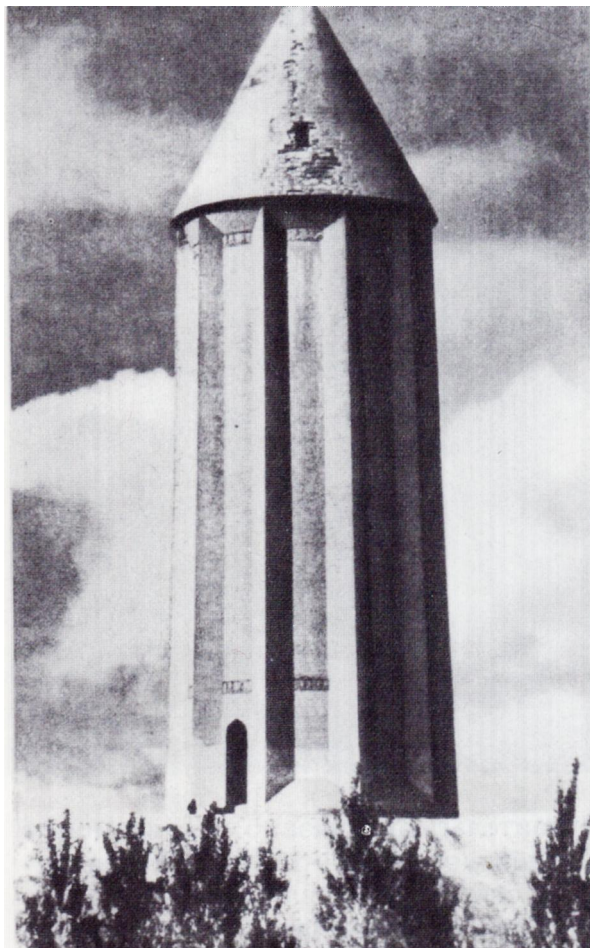
Надпись на мавзолее
Ольджейту-Ходабенте,
включенная в орнамент.
Куфический шрифт.
Резьба по камню.
1310—1316 гг.

ный мавзолей Ольджейту-Ходабенте в Сольтание, возведенный зодчим Али-Шахом из Тебриза. Стоявшие на углах верхнего этажа восемь стройных башенок-минаретов окружали купол, голубая сверкающая на солнце изразцовая шапка которого сливалась с цветом неба.

Особую группу башенных сооружений Среднего Востока составили мемориальные башни Афганистана. Их



строительство связано со временем Газневидов (977—1186), объединивших под своей властью к началу 11 века Афганистан, часть Индии, Ирана и Средней Азии. Башни, обычно называемые минаретами, были триумфальными сооружениями, отмечавшими военные победы. В столице государства Газни сохранились две башни 11—12 веков. В плане их лежит восьмиконечная звезда. Каждая из



Башня Кабуса,
близ Горгана. 1006 г.

граней покрыта рядами квадратных панно. Уцелели только эти внушительные граненые части, которые служили основанием для исчезнувшего высокого круглого ствола. К концу 12—началу 13 века относится минарет-башня в селении Джам, прекрасный памятник средневекового зодчества Афганистана. На невысоком восьмигранном постаменте его круглый трехъярусный ствол возносится на 62 метра. Памятник выделяется грандиозным масштабом, точными и гармоничными пропорциями, изысканным орнаментом, включающим растительные мотивы и переплетение лент арабского кувического письма. Цвет башни определяется теплым красноватым оттенком обожженного кирпича и терракоты. В центральной части его опоясывает надпись, покрытая голубой глазурью.

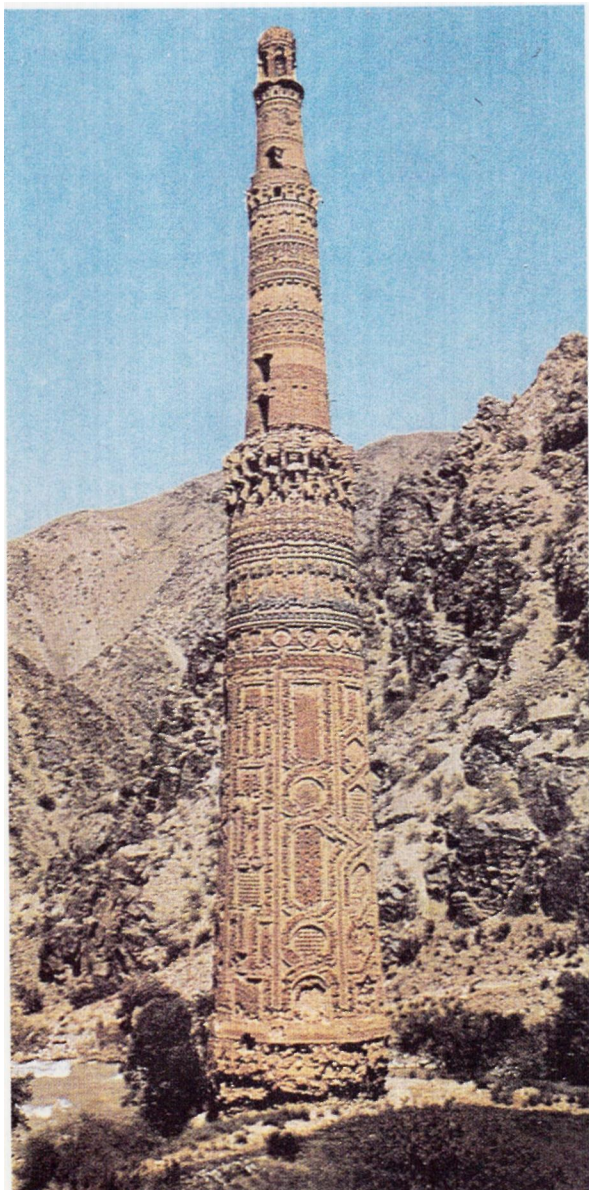
Время Газневидов ознаменовано строительством в Газни и в других местах пышных дворцов. На севере города Буста, близ селения Лашкари-Базар, археологи обнаружили остатки трех дворцовых ансамблей с мечетями, казармами и служебными помещениями. Южный дворец 11 века был построен из сырцового кирпича вокруг большого открытого двора. Интересны фрагменты найденных стеновых росписей, изображавших воинов тюркской гвардии Газневидов.

Глубокий след в истории народов Ирана, Афганистана и Средней Азии оставило разрушительное монгольское завоевание. Лишь к концу 13—началу 14 века постепенно оживила экономическая и торговая жизнь, начали отстраиваться сожженные города. В 1370 году Средняя Азия стала центром огромной империи Тимура. Иран и Афганистан вошли в ее состав. Искусство Средней Азии 14—15 веков вписало в историю искусства всего мусульманского мира одну из ярчайших страниц. Тимур, жестокий и грозный завоеватель, хотел, чтобы его столица Самарканд превосходила красотой и грандиозностью другие города мира. Наряду с местными мастерами здесь работали художники и строители, привезенные Тимуром из покоренных им стран — Ирана, Азербайджана, Афганистана, Ирака, Сирии. Монументальные здания Самарканда, воздвигнутые при Тимуре и его преемниках, принадлежат к замечательным памятникам мировой архитектуры средневековья.

В 14 веке, наряду с Самаркандом, одним из культурных центров тимуридского государства стал Герат. В 15 веке он превратился в его столицу. В Герате высокого уровня достигли поэзия и литература, различные виды декоративно-прикладного искусства, живопись и каллиграфия,



Минарет Масуда III в Газни.
11—12 вв.



художественное оформление рукописей. Развитие творческой жизни гератского общества было связано с именем великого поэта и крупного государственного деятеля Алишера Навои, выдающегося мыслителя-гуманиста, классика узбекской литературы.

Сохранив старую планировку в виде почти правильного квадрата с четырьмя воротами, Герат застраивался новыми зданиями мечетей, медресе, мавзолеев, больниц, постоянных дворов, крытых базаров. Сооруженная еще в 13 веке Соборная мечеть после разрушительного землетрясения была восстановлена в 1498—1500 годах на средства и под руководством Алишера Навои. К северо-западу от города раскинулся грандиозный ансамбль Мусалла, который включал мечеть, медресе, мавзолей и минареты. Строительство продолжалось с 1417 по 1438 год. Его осуществлял талантливый зодчий Кавамаддин из южно-

Минарет в селении Джам.
Между 1153—1202 гг.

иранского города Шираза. От этих сооружений сохранились четыре высоких минарета. Облицованные цветными глазурями, минареты делились на три яруса сталактитовыми карнизами и поясами надписей. К северу располагалась медресе Гаухаршад, супруги Шахруха, сына Тимура. По ее приказу было начато строительство ансамбля Мусалла. От медресе Гаухаршад сохранился ее мавзолей кубической формы с бирюзовым ребристым куполом на высоком барабане. Мавзолей несколько напоминает гробницу Тимура Гур-Эмир в Самарканде, хотя и уступает этому великолепному сооружению.

Расширение Герата продолжалось за пределами старых крепостных стен. А пригороды славились своими садами. Самый большой из тимуридских садов — с дворцом, павильонами и водоемами — назывался «Сад, украшающий мир».

В 15 веке архитектура Ирана, составлявшего периферию владений Тимуридов, следовала в русле общего художественного направления. Его отличали градостроительный размах, монументальность форм, необычайная красота убранства. Применялись высокие порталы с минаретами, ребристые голубые купола на высоких барабанах, сплошной ковер изразцовой облицовки на фасадах, сталактиты,

росписи в интерьерах. Трудно описать то впечатление, которое производит изразцовый узор тимуридского времени. На темно-синем фоне рисуются молочно-белые надписи с оплетающими их бирюзовыми растительными узорами. Общая лазоревая тональность придает декору единство. Растительные мотивы полны живого движения линий. Особые возможности в совершенстве форм открыла в конце 14 века техника керамической наборной мозаики. Элементы узора предварительно вырезались из разных по цвету глазурованных керамических плиток. Изготовленный таким способом узор закреплялся гипсом на поверхности стены. Цвет глазури отличался редкой чистотой и яркостью тона, чего трудно было достигнуть при обжиге расписных изразцов, на поверхности которых почти неизбежно растекались и смешивались отдельные краски. Изразцовые композиции 14—15 веков — это настоящее чудо искусства, образец высокой поэзии и красоты.

Новый период в истории и культуре Ирана охватывает 16—17 века. Это время расцвета государства Сефевидов, в состав которого входили Иран, Афганистан, Азербайджан, Восточная Армения и Восточная Грузия. Первоначально столицей государства был Тебриз. В 1598 году шах Аббас I



Шахская мечеть в Исфахане.
Фрагмент. 1612—1630 гг.

Дворец Али-Капу в Исфахане.
15 в.

избрал своей столицей вновь отстроенный им Исфахан. В начале 17 века город насчитывал шестьсот тысяч жителей, конкурируя с Лондоном, самым населенным в ту пору городом Евро-

пы. За глинобитными стенами Исфахана находилось множество общественных зданий. Дороги, которые вели к столице, проходили по величественным мостам-плотинам через ре-

ку Зандеруд, мимо роскошных садов с дворцовыми постройками и сходились к главной площади Мей дане-Шах. Прямоугольная площадь, вытянутая с севера на юг более чем на полкилометра, окружалась аркадой, за ней располагались лавки. По сторонам были вырыты каналы, обсаженные деревьями. На севере площадь замыкалась огромным базаром со зданиями караван-сараяв, медресе, мечети и бань. На юге находилась главная мечеть города, названная Шахской (1612—1630), а на востоке — мечеть шейха Лотфоллы (1603—1618). С западной стороны примыкали шахские сады с дворцами и павильонами. На Мейдане-Шах устраивались парады, бои хищных зверей, игры в конное поло. В торжественные дни площадь заполняли толпы народа, десятки тысяч светильников зажигали на окружающих ее домах. В западном направлении от Мейдане-Шах шла прямая как стрела Чор-Баг, главная магистраль Исфахана, обсаженная аллеями платанов и тополей. По сторонам располагались водоемы с фонтанами и в тени садов дворцы шаха и придворной знати. Пересекая Зандеруд по мосту Аллаверди-хана, Чор-Баг уходила к огромным загородным садам.

Художественная культура этого времени была призвана окружить ореолом сказочной пышности и небыва-

лой роскоши трон Сефевидов. Новая застройка Исфахана и воздвигнутые здесь памятники архитектуры отличались грандиозными размерами, царственным размахом, обилием убранства. Фасады мечетей и их внутренние помещения сплошь покрывались сверкающими узорными изразцами. Купола мечети с ярким изразцовым рисунком из переплетенных растительных побегов возносились как колоссальные полусферы на мощных круглых барабанах. Цветовая гамма облицовок приобрела большую пестроту, включив, кроме синих, голубых и белых, желтые, зеленые, черно-фиолетовые изразцы. Техника мозаичного составления изысканного узора сменилась изготовлением расписных изразцовых плиток типа кафелей. Повсюду царила богатая насыщенность декоративными формами.

В отличие от мечетей, дворцовые постройки Исфахана (Али-Капу, Чехель-Сотун) при больших размерах кажутся легкими и стройными павильонами. На их фасаде расположена просторная терраса с плоской крышей, опирающейся на высокие деревянные колонны. Дворец Чехель-Сотун (1590), то есть дворец «Сорока Колонн», назван так потому, что двадцать колонн террасы находят двадцать отражений в водоеме, расположенном перед зданием. Исфаханские

дворцы украшают стенные росписи и своего рода картины, составленные из специально расписанных глазурованных плиток. Эти произведения исполнялись теми же мастерами, которые работали в области книжной миниатюры. В дворцовых покоях изображались сцены отдыха изнеженных знатных юношей и девушек на фоне садовых пейзажей.

Особую славу Исфахана составили загородные сады, которые известны только по письменным источникам. Их планировка, как и в мавританском садовом искусстве, отличалась строгим порядком. На пересечении главных аллей воздвигался дворцовый павильон. Прямоугольные участки засаживались фруктовыми деревьями одного сорта — абрикосами, гранатами, вишнями, сливами, миндалем. Их границы четко определялись рядами тополей или платанов. Прямые каналы соседствовали с водоемами сложных очертаний; на склоне холмов сады располагались террасами с водяными каскадами. Ковры цветов покрывали землю. На воле бродили лани, павлины, фазаны. В прудах плавали лебеди и утки.

В 14—16 столетиях на Среднем Востоке высокого совершенства достигло искусство книжной миниатюры. В историю этого искусства значительный вклад внесли отмеченные ярким

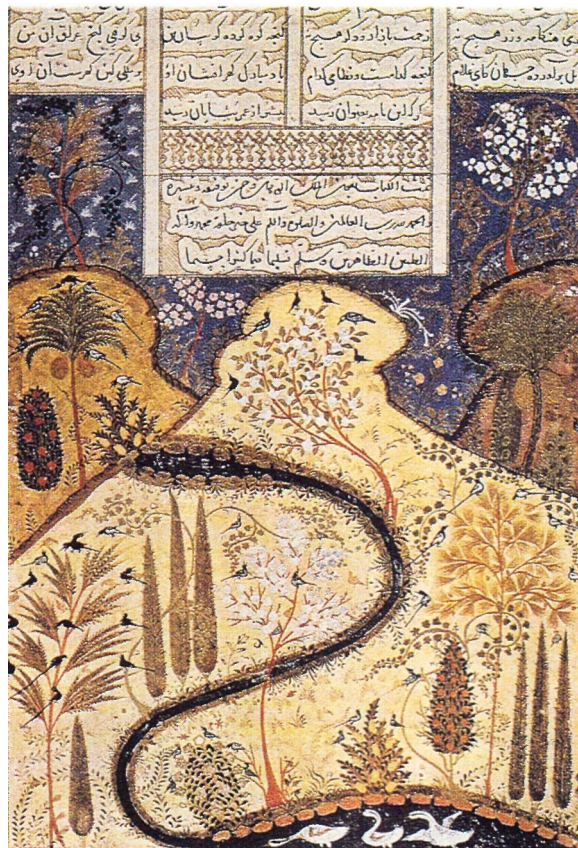
своеобразием живописные школы Ирана, Азербайджана, Афганистана и Средней Азии. Вместе с тем миниатюра, порожденная творческой фантазией и вековыми культурными традициями многих народов мусульманского Востока, была целостным явлением, в котором отношение к миру, круг образов, изобразительные особенности воплощали художественные идеалы средневековой эпохи.

Искусство миниатюры глубоко созвучно цветистой и изощренной поэзии Востока. Живописцы запечатлевали подвиги легендарных героев, битвы, торжественные пиры, лирические сцены, воспевавшие высокие чувства любви и верности. Искусство миниатюры условно и декоративно. Это живопись без светотени. Изображение строится на основе тончайшего линейного рисунка и сочетания чистых и звучных цветовых пятен. Миниатюра не знает перспективы. Фигуры и предметы расположены без сокращений вверх на плоскости листа подобно красочному узору. Условные приемы ограничивают изображение человека: его позы, жесты, передача чувств подчинены канону. Как и в поэзии, в миниатюре господствовал обычай повторения широкоизвестных, признанных сюжетов и художественных приемов. В этом отразилось традиционное для средневекового творчества

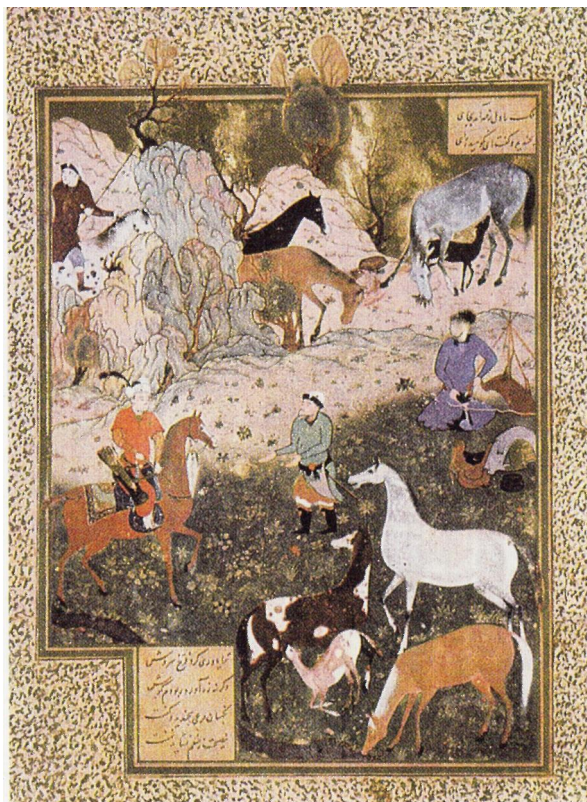
правило. Вновь созданное произведение ценилось прежде всего за свое единство с уже известным, ранее существовавшим.

Вместе с тем миниатюра как светское искусство была наиболее приближена к реальности. Иллюстрации заполнялись изображением архитектуры, пейзажа, предметов быта. Само изображение человека впервые приобрело в миниатюре сравнительно большую самостоятельность и активность. Накопление жизненных впечатлений отличало почти одновременное развитие миниатюры на Среднем Востоке и в странах Западной Европы. Но затем их пути разошлись. Из средневековой европейской миниатюры выросла живопись Нового времени. Иная судьба у восточной миниатюры. Она существовала до тех пор, пока новые, более реальные изобразительные приемы не разрушили ее декоративную условную природу.

Мир восточной миниатюры — это слияние реальности, вымысла и символики. Ее образы праздничны, полны радости жизни. Чаще всего представлен роскошный сказочный сад. Розовые, голубые, сиреневые, золотые, покрытые пестрым ковром цветов лужайки окружают громаздящиеся скалы, подобные кускам драгоценной лавы. Небо золотое или ярко-синее, с затейливо бегущими облачками.

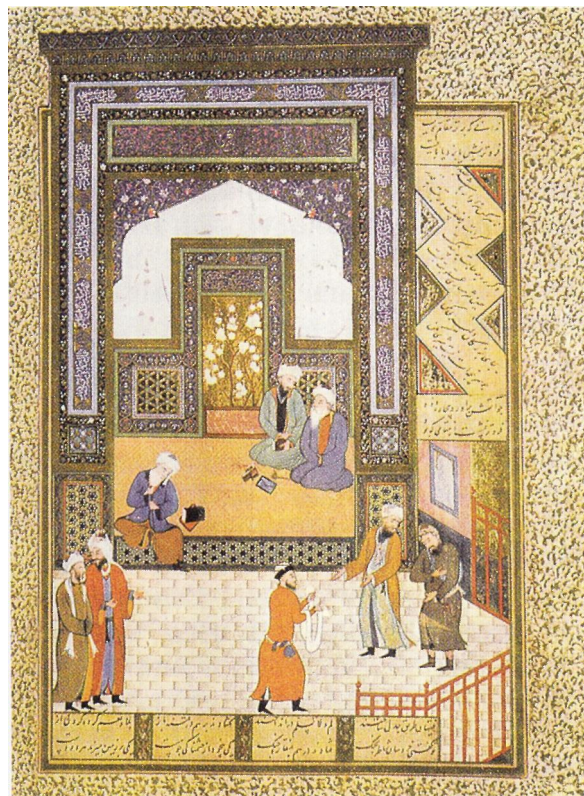


Пейзаж.
Миниатюра к рукописи
«Антология персидской
поэзии». 1398 г.



Кемаледдин Бехзад.
Царь Дарий и пастухи.
Миниатюра к рукописи
Саади «Бустан».
1487—1488 гг.

Кемаледдин Бехзад.
Беседа ученых в медресе.
Миниатюра к рукописи
Саади «Бустан».
1487—1488 гг.



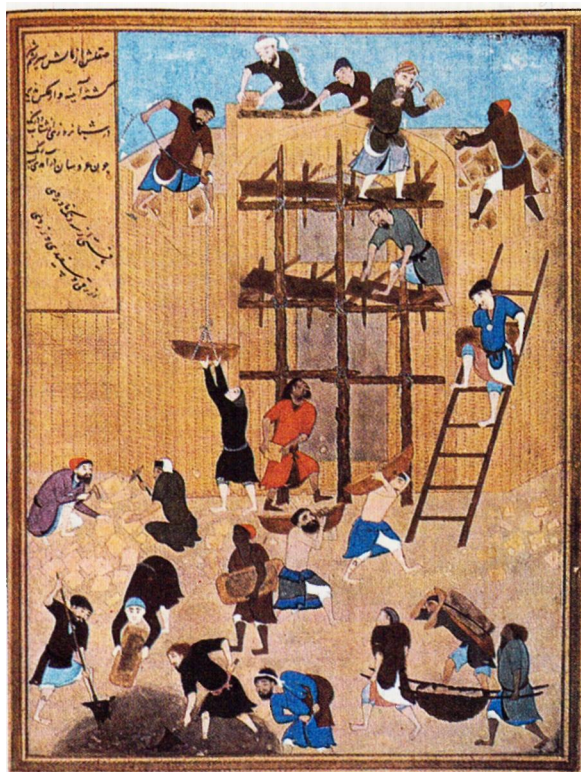
Прекрасные, украшенные изразцами здания открывают взору внутренние дворики и нарядные покои. Люди в богатых одеждах, звери и птицы с их любовно переданными повадками, отмеченные тонким вкусом предметы утвари — все это, связанное единым композиционным и цветовым ритмом, создает образ пленительной красоты. Искусство миниатюры отличает оду-

хотворенное чувство природы. Пейзаж, только обозначенный в произведениях багдадских миниатюристов 13 столетия, приобрел в живописи Среднего Востока особое значение. Появились даже уникальные изображения чистого пейзажа. Таковы миниатюры ширазской школы, города на юге Ирана, родины великих поэтов Саади и Хафиза.

В одиннадцати пейзажных миниатюрах «Антологии персидской поэзии» (1398) представлена фантастическая горная страна, где вздымающиеся к синему небу вершины занимают почти всю плоскость листа. Среди желтых, розовых, лиловых и пурпурных гор, очерченных золотыми и темно-красными линиями, извивается серебряная река, показанная так, что зритель смотрит на нее как бы снизу вверх. На горах растут цветущие деревья, стройные кипарисы, различные виды пальм. В этой райской стране нет живых существ. Только на первой миниатюре изображены стайки птиц и дикие лебеди, купающиеся в озере. Представление средневековых поэтов и живописцев о чудесном райском саде вдохновлялось благодатной и благоуханной природой Востока. Райский сад — это символ цветения, весны, выявления внутренних животворных сил природы. Красота пейзажа не только в богатстве красок, природа

подобна сказочному ларцу, полному сияющих драгоценностей. По словам сирийского поэта 10 века, все сезоны «превосходит лучезарная весна: она приносит цветы и свет. Тогда земля — яхонт, воздух — жемчуг, растения — бирюза и вода — хрусталь».

В 15 веке крупнейшим центром искусства книги на Среднем Востоке стал Герат. Правители Герата имели прекрасную библиотеку-мастерскую, в которой переписывались и иллюстрировались новые манускрипты. Их создавали прославленные каллиграфы и живописцы. Самым крупным художником был Кемаледдин Бехзад (1450-е гг.— 1533/34 или 1535/36). С детства оставшись сиротой, Бехзад учился в гератской придворной мастерской. Его яркий талант привлек внимание Алишера Навои, который сыграл большую роль в духовном формировании художника. Сохраняя и совершенствуя присущий миниатюре утонченный декоративный язык, Бехзад обогатил это искусство непосредственными и живыми наблюдениями. В своих произведениях он воплощал многообразие окружающей жизни с такой убедительностью, какой до него не удавалось достичь никому из восточных миниатюристов. Достоверных произведений художника в настоящее время насчитывается около двадцати.



Кемаледдин Бехзад.
Строительство мечети.
Миниатюра к рукописи Йезди
«Зафар-наме».
Около 1494 г.

Высокое мастерство и тонкая наблюдательность проявились в иллюстрациях к поэме Саади «Бустан» (1487—1488). Одна из них изображает персидского царя Дария и пастухов на фоне чудесного пейзажа. Охотясь, царь отбился от своей свиты. Увидя бегущего к нему табунщика, он хотел его убить из лука. Царю пришлось выслушать поучение старого пастуха: «Тот царь не будет в мире знаменит, что друга от врага не отличит». Он, пастух, из тысячи царских скакунов может распознать любого. Свою речь пастух закончил на редкость смело: «И помни: участь подданных плоха в краю, где царь глупее пастуха». Произведения Саади пользовались большой популярностью. Бехзад передал его рассказ правдиво и сдержанно. Внезапное появление царственного всадника лишь на какое-то мгновение нарушило мирную жизнь пастухов среди прекрасной природы, оно не остановило ее спокойного течения. Поэтическое изображение этой жизни главенствует в миниатюре.

Присущее Бехзаду чувство гармонии воплотилось в миниатюре «Беседа ученых в медресе». Организующую роль здесь играет здание с высоким прямоугольным, покрытым драгоценными изразцами порталом и двориком, мощенным белыми мраморными плитками. Строгие, ясные, четкие ли-

нии архитектуры, хрупкая красота узоров как бы переносят зрителя, согласно сюжету, в мир возвышенный и отвлеченный. Вместе с тем Бехзад изображает беседующих ученых, привратника, смиренного нищего, проникшего в медресе, с той естественностью, которая отличала его искусство. Помещая фигуры во двореке, внутри здания, открывая на дальнем плане дверь в цветущий сад, художник создает впечатление пространственности.

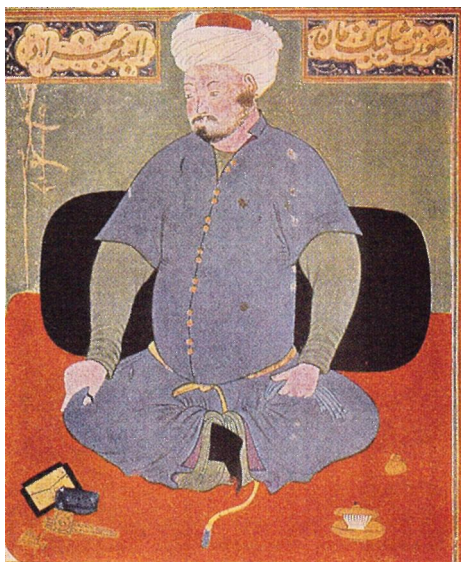
Новшества, которыми Бехзад обогатил искусство миниатюры, ярко отразились в его иллюстрациях 1490-х годов к рукописи Шараф-аддина Али Йезди «Зафар-наме» («Книга побед Тимура»), рассказывающей о событиях реальной истории. Запечатлены походы Тимура, сцены битв и осад, придворные приемы, строительные работы. Каждая миниатюра полна движения. Высоко ценимое современниками умение Бехзада создавать совершенные композиции проявилось здесь особенно ярко. Два листа этого цикла посвящены строительству самаркандской мечети.

На одном из них зритель видит, как возводится высокий портал, на другом изображена облицовка мечети изразцами и мрамором. Тяжелые материалы подвозят на слонах. Фигуры охвачены оживленным ритмом работы.

Умело расстановивая их друг за другом, живописец строит композицию как бы в нескольких планах. Движения людей реальны и жизненны. Выразительны негр и бородатый грузчик, сгибающиеся под тяжестью мраморной плиты, которую они несут; сидящий у арки рабочий испуганным движением вобрал голову в плечи в ожидании удара бича замахнувшегося на него надсмотрщика. Современники подчеркивали поражающую их жизненность в работах Бехзада. «Волос его кисти, благодаря его мастерству, дал жизнь неодушевленным предметам», — писал историк 15 века Хондемир.

Со времени Бехзада все чаще стал появляться не связанный с книгой лист, на котором писались жанровая сцена или портрет.

К произведениям средневекового искусства не следует подходить с современными понятиями о портрете. Художники стран мусульманского Востока стремились передать не столько точное сходство и индивидуальность человека, сколько создать определенные типы: знатного вельможи, могучего правителя, мудреца, философа и поэта, царственного юноши — идеал героя восточной любовной лирики. Не случайно поэтому эти портреты кажутся увеличенными в масштабе персонажами миниатюр. В них все под-



Кемаледдин Бехзад.
Портрет Шейбани-хана.
Миниатюра.
Около 1507 г.

Игра в мяч.
Миниатюра
к рукописи Арифи
«Мяч и клюшка».
1524—1525 гг.

чинено канону: позы, жесты, атрибуты, наконец, те качества, которые отличают один тип от другого. Так, в образе правителя подчеркиваются черты величественности и парадности, в образе мудреца — его почтенный возраст, физическая немощь, аскетизм, в образе юноши — изнеженность и привлекательность.

Бехзад — самый крупный портретист мусульманского средневековья. Один из его портретов изображает Шейбани-хана — основателя узбекского государства Шейбанидов. Шейбани-хан в зеленой и блекло-синей гладкой одежде сидит, скрестив ноги, на красном ковре на фоне большой

черной диванной подушки. Традиционная неподвижная, спокойно-величественная поза; атрибуты письма — чернильница, перо, книга — призваны подчеркнуть государственный ум правителя, его увлечение поэзией. Бехзад запечатлел узнаваемые приметы облика Шейбани-хана: полное лицо со слегка раскосыми глазами, широкий разворот плеч, тяжелый корпус, властный жест крепких рук. Образ грозного узбекского завоевателя исполнен внутренней силы. Возвеличению властелина служит эффектная гамма красок, строгая композиция, в которую включены две надписи, единственные узорные украшения портрета.

Султан Мухаммед.
Хосров и Ширин.
Миниатюра к рукописи
Низами «Хамсе».
1539—1543 гг.



После завоевания Герата иранским шахом Исмаилом Сефевидом Бехзад в начале 1520 года переехал в Тебриз, где возглавил шахскую библиотеку. Работы этого периода его жизни неизвестны.

Искусство Бехзада оказало влияние на все последующее развитие миниатюры Среднего Востока. Одним из значительных этапов ее истории стали произведения тебризской школы 16 века. Мастера этой школы, продолжая местные традиции, творчески усвоили то лучшее, что было создано в других живописных школах. Сложился ярко оригинальный стиль тебризской миниатюры. В нем наиболее полно воплотилась поэтически прекрасная, праздничная сторона жизни. В произведениях начала 16 века приемы живописцев были еще довольно сдержанны, а рассказ немногословен. Таковы иллюстрации к рукописи Арифидина «Мяч и клюшка» (1524—1525), исполненные лучшими придворными художниками. Но уже это раннее произведение пленяет неподражаемым изяществом, безупречным мастерством.

Наивысший расцвет тебризской школы приходится на 1530—1540-е годы. Иллюстрируя почти всех классиков восточной поэзии, художники обогатили традиционные сюжеты множеством эпизодов и деталей, по-

черпнутых из окружающей жизни. Миниатюры Тебриза словно вобрали в себя всю неиссякаемую щедрость красок. Крупные многофигурные композиции развернулись теперь по всей плоскости листа. Кажется, трудно было создать в книжной иллюстрации что-либо более впечатляющее.

В тебризской школе 16 века работало много талантливых мастеров. Главой школы был Султан Мухаммед. В его произведениях воплотилось все то живое и художественно совершенное, что было создано в живописи Тебриза. Ставя Султана Мухаммеда в один ряд с Бехзадом, историк 16 века Искандар Мунши отмечал, что оба художника достигли «высот своего благородного искусства и за нежность кисти получили всемирную известность». Подписанных работ Султана Мухаммеда сохранилось немного. Среди них несколько иллюстраций 1539—1543-х годов к рукописи Низами «Хамсе» («Пять поэм»).

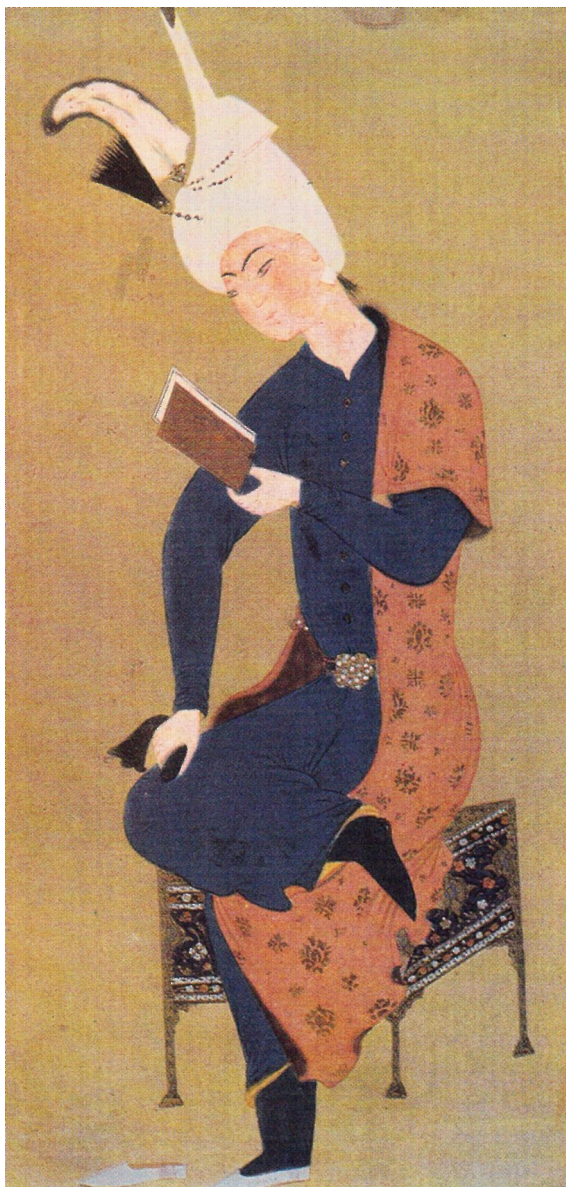
Этот манускрипт — один из шедевров восточной рукописной книги. В его иллюстрировании участвовали знаменитые тебризские мастера. Украшением книги стала миниатюра Султана Мухаммеда к поэме «Хосров и Ширин», изображающая царевича Хосрова, который любит купаться в озере полуобнаженной царевны Ширин. Образы изящного



Султан Мухаммед.
Шахская охота.
Двойная миниатюра
к рукописи
Джами «Золотая цепь».
1549 г.



всадника на розовом коне и женственной Ширин условны, их лица бесстрастны, позы и жесты статичны. Однако первая встреча влюбленных, происходящая на фоне роскошного пейзажа с золотым небом, полна светлого и возвышенного чувства. Великолепная миниатюра сверкает, как драгоценность. В певучей по ритму композиции, в



утонченной цветовой гамме красноречива каждая деталь. На фоне мягких тонов почвы необычайно изыскан силуэт Шебдиза, легендарного коня Ширин, который был «чернее ночи». Хрупкое тело царевны сияет, как «чистый снег вершины». Мастер достигает редкой близости духу поэмы Низами, где, как по всей классической поэзии Востока, любовь, прославление возлюбленной сливаются с чувством красоты окружающей природы.

Султан Мухаммед был создателем типичных для тебризской школы повествовательных сцен со множеством фигур и деталей. Такова уникальная, выполненная на развороте миниатюра «Шахская охота» к рукописи поэмы Джами «Золотая цепь». В сложной композиции все проникнуто стремительным, живым движением. На фоне голубого неба и тронутой золотом почвы яркие фигуры охотников, придворных и танцоров, коней, верблю-

Султан Мухаммед.
Молодой принц,
читающий книгу.
Миниатюра. 1540-е гг.

дов, скачущих в разные стороны ланей сплетаются в нарядном узоре. Тебризская миниатюра 16 века развивалась в среде изысканной придворной культуры. Аристократический идеал изнеженного бездумного юноши с пленительной грацией был воплощен Султаном Мухаммедом в ряде миниатюр на отдельных листах.

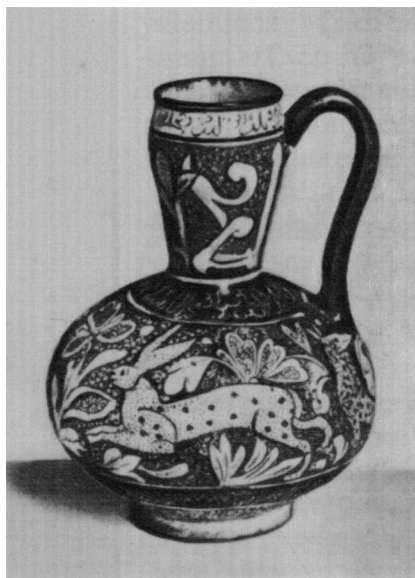
С течением времени новый тип изображений, не связанных с текстом рукописи, стал преобладающим. Связь с книгой нарушилась, яркая красочность сменилась монохромным рисунком. На отдельных листах изображались бытовые сцены, условные портреты. Наиболее одаренным художником был Реза Аббаси, глава исфаханской школы 17 века. Он прославился как виртуозный рисовальщик тушью. Интересны его изображения простых людей, наброски и эскизы.

В условиях застойного позднефеодального общества вторжение в миниатюру приемов западноевропейской живописи привело к разрушению этого хрупкого и утонченного искусства.

Декоративно-прикладное искусство средневекового Ирана, отмеченное высоким вкусом и изысканной красотой, заняло важное место в истории мировой художественной культуры. Все его виды — ткани, ковры, керамика, парадное оружие и конское убранство, изделия из металла, дерева,



Реза Аббаси.
Пастух.
Миниатюра. 1634 г.



Кувшин.
Бронза. Иран.
12 в.

Кувшин.
Люстровая керамика.
Иран. 14 в.

стекла, драгоценных камней — были традиционными для стран мусульманского средневековья. Но в каждом из этих видов иранские мастера достигли небывалых художественных успехов. Одна из существенных особенностей иранского средневекового искусства состояла в том, что в нем значительное место занимали изобразительные мотивы и образы живых существ. В 8—13 веках дворцы и богатые дома городов Рея, Нишапура, Саве украшались многокрасочными росписями и стукowymi рельефами со сценами охоты и придворной жизни. Широкое распространение фигурные изображения получили в прикладном искусстве.

Изготавливалась разнообразная керамическая посуда, небольшие статуэтки, изразцы, служившие для облицовки стен, михрабных ниш, куполов и других элементов архитектуры. Иранская керамика развивалась в тесном взаимодействии с искусством миниатюры. По ранним сохранившимся образцам керамики можно судить о современной ей иранской живописи.

Уже к концу 9 века в Иране появилась расписная люстровая керамика, но время ее высшего расцвета падает на 12—14 столетия. Главными центрами были города Рей и Кашан. Блюда и чаши, кувшины и вазы, бокалы и небольшие графины просты

по очертаниям, наделены ясными объемами и округлыми формами. Полные мягкой радужности желтые и коричневые тона люстра как бы светятся золотом. Росписи изображают придворные сцены, эпизоды из персидского эпоса «Шахнаме», музыкантов, всадников, фантастических и реальных животных, птиц. Луноликие персонажи с большими головами, в узорчатых мешковатых одеждах не отличаются разнообразием поз и жестов. Часто люди сидят по-восточному, поджав под себя ноги. Их округлые лица воплощают канонический тюркский тип красоты: удлиненные глаза, тонкие дуги бровей, сходящиеся к переносице, крошечный рот. С большей живостью представлены скачущие всадники, процессии, игры в конное поло. Свободнее всего изображались животные. Их пропорции иногда далеки от реальных, очертания подобны узору, тела покрыты орнаментом. Тем не менее веками складывающиеся народные фольклорные представления о повадках того или иного зверя или птицы переданы в этих изображениях свежо и наблюдательно. В небольшом кувшине 14 века на темно-золотом узорчатом фоне господствует светлая фигура зайца, бегущего от волка. Рисунок яркий, крупный, обобщенный. Роспись, в которую так органично включена на-

дпись, летящим почерком «наسخ» неразрывно связана с объемной, мягко округляющейся формой сосуда.

Другим видом украшения иранской керамики 12—14 веков была роспись легкоплавкими эмалевыми красками, которые наносились кистью на поверхность сосуда, подвергавшегося затем легкому обжигу. Изделия, изготовленные в этой технике, назывались «минаи», что означает «эмалевый». Название возникло благодаря сходству иранской многоцветной посуды с сирийскими и египетскими изделиями из стекла, пестро раскрашенными эмалями. Сосуды типа «минаи» меньше люстровых, они тонкостенны и легки, их пропорции изысканнее. Средневековые иранские гончары, не знавшие секрета производства фарфора, сумели создать из глины произведения удивительной тонкости и изящества.

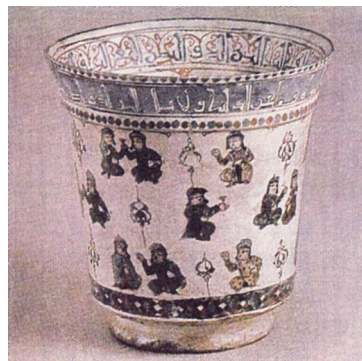
Поверхность чаш, небольших блюд, прямостенных бокалов покрыта чистыми, радостными красками, изображениями маленьких, словно игрушечных, человечков, то скачущих на конях, то играющих на музыкальных инструментах, то пьющих вино или просто сидящих по-восточному и беседующих друг с другом. Изображались также разнообразные звери и птицы. Те же, что и в люстровой керамике, луноликие персонажи с короткими, округлыми телами, кажется,



Блюдо
с изображением
сокольничего, из Нишапура.
Керамика. 10 в.

Сосуд «минаи». Иран.
12–13 вв.

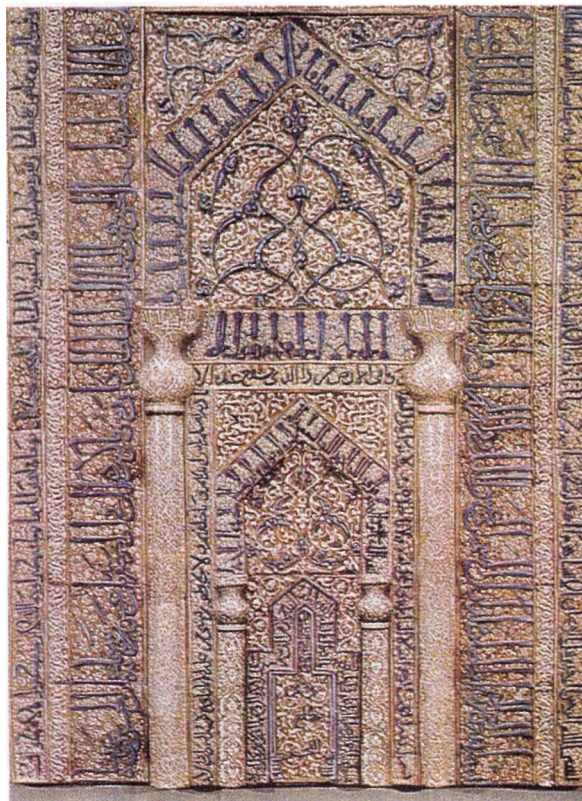
Блюдо с изображением
знаков Зодиака.
Керамика.
Иран. 18 в.



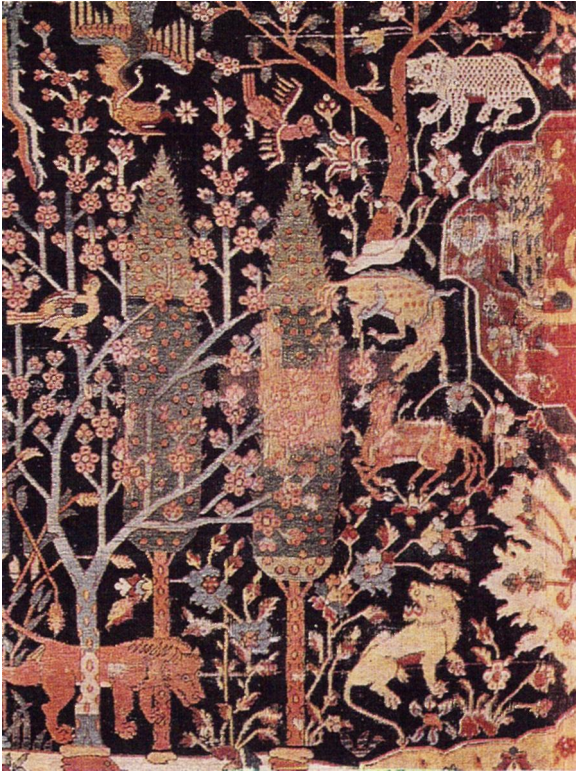
написаны стремительным и легким движением кисти. Но, в отличие от люстра с его золотистой общей гаммой и узорчатым заполнением фона, в посуде «минаи» многоцветные фигурные изображения помещены на гладком светлом фоне глазури — голубом, бирюзовом, а чаще всего кремово-белом. Чистые по тону краски — синие, красные, зеленые, оранжевые, желтые, сиреневые — создают единый

цветовой аккорд, сильный и вместе с тем мягкий, лишенный всякой пестроты. Яркий колорит сочетается с четкостью линейного рисунка. Звучные красочные пятна на плоскости сосуда очерчены темным контуром — неплавкой при обжиге черной краской.

Значительное место в иранской керамике занимали расписные изразцы, игравшие важную роль в убранстве зданий. Одна из ранних михрабных ниш, созданная целиком из люстровых изразцов, была изготовлена в 1226 году мастером Хасаном Арабшахом для мечети Мейдан в Кашане. Михраб высотой почти в 3 метра состоит из расположенных одна в другой разновеликих ниш с треугольными завершениями. Арки опираются на полуколонны. Композиция замкнута прямоугольными рамами, которые образуют ленты надписей с текстами из Корана. Соседствуют различные почерки: крупный, угловатый, торжественный «куфи» и плавный, льющийся непрерывной линией «наسخ». На матово поблескивающем фоне золотого люстра выступают крупные синие рельефные буквы надписей и тончайший рисунок белого легкого вьющегося узора. В 16—17 веках Кашан сохранил славу одного из крупных центров керамического производства. В этот период иранская керамика переживала новый этап развития.



Михрабная ниша
мечети Мейдан в Кашане. Фрагмент.
Люстр. 1224 г.



Ковер с изображением зверей.
Фрагмент. Иран. 16 в.

Менялись ее формы, усложнялась цветовая гамма люстровых изделий. Стали применяться китайские мотивы и подглазурная роспись кобальтом. Иранские мастера настолько искусно подражали китайской керамике, что их изделия ввозились в Европу под видом китайских.

В 16—17 веках декоративно-прикладное искусство Ирана пережило новый высокий подъем. Небывалым расцветом отмечено производство тканей и ковров.

Дошедшие до нас фрагменты тканей 10—11 веков были связаны с искусством Сасанидов симметрией композиции, строгим рисунком в медальонах, контрастом двух-трех цветов. В 16—17 столетиях в тканях и коврах Ирана нашло яркое воплощение великолепие придворной культуры Сефевидов с ее роскошью и красочной праздничностью. Узорным шелком славились мастерские Исфахана, Кашана, Йезда. Парча выделялась в Исфахане, Йезде; бархат — в Кашане. Ткани шли на занавеси, покрывала, одежды, пояса, конские чепраки. Драгоценными кусками парчи, атласа, бархата одаривались послы, гости, придворные. Иранские ткани пользовались мировой известностью. Большое их количество ввозилось в Россию, где из них шили богатые одежды и церковные облачения.

Ковер с изображением охоты.
Фрагмент.
Иран. 1522 г.



Широкое распространение получили ткани с растительным орнаментом. Обычно это цветы — гиацинты, ирисы, тюльпаны, нарциссы, анемоны, склоняющиеся на гибких тонких стеблях свои грациозные головки. Ощущение свежести и нарядности достигнуто благодаря тому, что узор чаще всего рисуется на светлом фоне: белом, бледно-желтом, нежно-зеленом, палевом, иногда затканном золотыми

и серебряными нитями. Вытканые надписи содержат разнообразные пожелания, иногда лирические стихи великих поэтов Ирана.

Другая группа тканей украшена фигурными изображениями. Это целые композиции, иллюстрирующие знаменитые литературные произведения, изображающие сцены придворной жизни, подвиги героев, охоту, а также зверей и птиц в природе. Ткани не-



обычайно красочны и нарядны. Вполне понятно то чувство восхищения, которое они вызывали у посещавших Иран европейцев, и тот широкий спрос на них в различных странах, где из этих тканей шились самые дорогие, самые роскошные царские одежды. В создании рисунков тканей, как и ковров, участвовали крупнейшие художники, мастера миниатюры.

Иран — один из самых крупных и древних центров ковроделия. Иранские ковры широко известны европейцам с 16 века. С этого времени образ «персидского ковра» стал самым ярким выражением декоративных особенностей средневекового искусства Ирана.

Ковры ткали практически в каждом доме, особенно в горных селениях. Самыми дорогостоящими были ковры, созданные в придворных шахских мастерских. Иранские ковры исключи-

Шелковая ткань
с изображением всадника
и пленника.
Фрагмент. Иран. 16 в.

тельно разнообразны. Они различались по месту изготовления, по назначению, по характеру изображений. Их ткали из лучших сортов овечьей, иногда верблюжьей шерсти, а самые дорогие — из шелка. Применялись натуральные красители — кожура грецкого ореха, гранат, кашениль, индиго.

Средневековые ковры Ирана славятся красотой цвета. Удивительна гармония цветов, сильных, ярких, насыщенных и в то же время ласкающих глаз изысканностью сочетаний. Ворс не только придает плотность и массивность фактуре, но и сообщает поверхности особый бархатистый нежный отлив. Каждый ковер индивидуален, обладает своим особым тональным звучанием, то солнечно-золотым, то серебристо-зеленым, то сине-малиновым, то желто-красным. Красочное богатство выступает в нерасторжимой слитности с покрывающей ковер необычайно сложной и изощренной системой линейного узора. Господствует тончайший и сложнейший растительный орнамент с гибкими, мягко переплетающимися формами. Композиция ковра представляет собой обычно широкое прямоугольное центральное поле с полосой бордюра, образующего как бы четкую раму. Распределение узора имеет то характер густой, заполняющей всю поверхность поля сет-

ки, то построено по принципу медальонного решения. В этом случае центр ковра занимает крупный медальон, четвертая часть которого повторена в каждом углу среднего поля.

В великолепном большом ковре первой половины 16 века центральное глубокого синего тона поле с шестнадцатилепестковым красным медальоном окружено широким красно-синим бордюром. Поле ковра покрыто сеткой растительного орнамента, заполненного изображениями всадников на красных и серых конях и густо населяющих это узорчатое плетение форм разнообразных зверей. Их розовые, серые, желтые, коричневые фигуры мелькают то там то тут, преследуемые охотниками, которые поражают их стрелами из лука или пронзают копьями на скаку. Все полно движения: всадники, вступающие в единоборство со львами, косули, вихрем проносящиеся сквозь цветущие заросли, дикие кони, словно прислушивающиеся к шуму охоты, соколы, нападающие на ланей, бегущие в разные стороны зайцы. И вместе с тем все пронизано единым линейным и цветовым ритмом, все тонко согласовано между собой, сливаясь в праздничный красочный узор. Образ иранского ковра, как и образ миниатюры, рождает поэтическое представление о сказочно прекрасном многообразии мира.



Искусство
Индии, Китая, Японии

Искусство Индии



Введение

Средневековье — огромный и очень сложный этап индийской истории. С одной стороны, это пора междоусобных войн и иноземных нашествий, раздробленности страны и господства феодальных государств, пора, когда жизнь разноплеменной и разноязычной Индии отличалась необыкновенной многоликостью и пестротой. С другой стороны, индийское средневековье — пора большого созидательного подъема. В это время выросли новые города и селения, возникли замечательные храмовые ансамбли, в украшении которых по-новому раскрылись яркие грани народной фантазии. На разных этапах эпохи средневековья, то есть на протяжении 7—17 веков, отчетливо обозначились те черты и прочно закрепились те традиции, которые составили основу многонациональной культуры современной Индии. Эти традиции свя-

зали современность с далекой древностью. Ведь художественная жизнь средневековой Индии не была отделена от прошлого непреодолимой преградой. Вошедшее в плоть и кровь самой индийской жизни литературное и изобразительное наследие древности, такие ее богатейшие сокровища, как эпосы «Махабхарата» и «Рама-яна», драмы поэта Калидасы, скульптуры и росписи пещерных храмов, оказали огромное влияние на творчество последующих поколений. Но искусство средних веков в Индии отмечено сравнительно с древностью и многими переменами. Оно уже далеко не так однородно, как прежде. И хотя, как и в древности, оно составляло важнейшую часть духовной жизни индийского народа, вместе с крупными историческими переломами резко менялась и его направленность. Если в 7—12 веках особенно бурного расцве-

та достигла скульптура, то в 13—17 веках вместе с проникновением в Индию ислама, идеологии завоевателей, пришедших из стран Средней Азии, скульптура, запрещенная мусульманской религией, пережила упадок, а в архитектуре произошли важные преобразования. Скульптурный декор сменил плоский узорчатый орнамент, в корне обновились строительные и художественные приемы архитектуры. Важную роль, особенно в 16—17 веках, начала играть книжная миниатюра, тогда как настенные росписи изжили себя и прекратили свое существование. Но на всех этапах своего развития средневековое искусство Индии отмечено неповторимой самобытностью, отличающей его от искусства других восточных народов. Индия в средние века — это большая художественная школа, из которой многое почерпнули зодчие и художники близлежащих стран Южной и Восточной Азии. Каменные храмы Индии, с украшающими их рельефами, росписями, узорами орнамента, созданные поколениями неизвестных средневековых мастеров, являются сокровищами мирового искусства.

Искусство Индии 7— середины 13 веков

В 6 веке некогда могущественная держава Гуптов пала под натиском кочевых племен гуннов-эфталитов. Их вторжение принесло огромные бедствия индийскому народу. Завоеватели разрушили многие цветущие города, разорили селения, жители которых вынуждены были искать пристанища в отдаленных областях. В войнах с эфталитами погибли и замечательные памятники древней архитектуры и искусства. И хотя власть эфталитов продолжалась сравнительно недолго, после распада империи Гуптов страна осталась раздробленной на множество мелких государств. С этого времени Индия вступила в новый исторический этап — средневековье. Крупнейшими земельными собственниками стали князья-махараджи, а также храмы, богатевшие за счет торговли, пользовавшиеся покровительством феодалов и получавшие от них в дар многочисленные деревенские угодья.

Утверждение феодализма сопровождалось в Индии целым рядом важных перемен и в духовной жизни. Ряд из них наметился еще в период Гуптов. Уже тогда буддийское вероучение начало постепенно оттесняться волной возрождающихся брахманских верований, многое от них заимствуя и растворяясь в местных учениях и культах. Но тогда буддизм был еще важной опорой центральной государственной власти. Новобрахманское учение средневековья, укреплявшее власть местных феодалов, поддерживало разобщенность страны, разделение жителей Индии на многие касты. Оно возродилось уже под именем индуизма — религии, вобравшей в себя целый ряд разнообразных верований от культа предков и первобытного почитания природных сил, поклонения священным животным до сложных учений классового общества. Хотя по-прежнему почиталась брахманская триада с Брахмой во главе, основными божествами индуизма стали Вишну — хранитель мира и Шива — олицетворяющий движение жизни в природе, ее созидательные и разрушительные начала. Им посвящались основные храмы и приносились жертвы. Все остальные боги, равно как и животные (среди которых главные — слон, обезьяна, бык и лев), реки и растения, считались их воплощением. Новые ве-

яния времени ярче всего проявились в таких наглядных и осязательных видах искусства, как скульптура и архитектура. Если дворцы и жилые дома строились из дерева, то для храмов употреблялись разные породы камня. В камне как бы закреплялись и навечно фиксировались образы и идеи брахманизма.

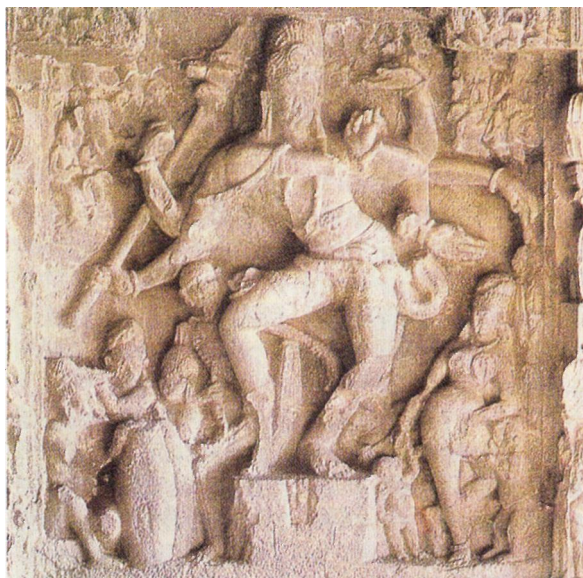
С 7 века вместе с распространением индуизма начался новый этап каменного храмового строительства. Особенно интенсивным оно было в районах Декана и Южной Индии, куда в 7—8 веках переместился центр культуры, отчасти из-за беспрерывных вторжений, которым подвергался север. Хотя в это время еще продолжалось сооружение буддийских храмов и монастырей, еще достраивались и покрывались многоцветными росписями пещерные храмы Аджанты, буддийское зодчество и буддийская живопись переживали последний этап своего расцвета.

В 7—8 веках началась вторая эпоха индийского пещерного строительства, которая проходила под знаком прославления богов индуизма, используя для этого иные, чем прежде, выразительные приемы. Ощущению драматизма эпохи, полной смут и тревог, стремлению прославить подвиги божеств и легендарных героев отвечали и новые грандиозные масштабы хра-

мов, заполненных монументальными рельефами. Крупнейшие индийские пещерные комплексы Эллары и острова Элефанта, начавшие возводиться в 7—8 веках и продолжавшие сооружаться вплоть до 13 века, далеко отошли от своих древних буддийских прообразов, в основе которых лежали идеи отшельнической жизни и созерцательного покоя Будды. Мощь и размах брахманских повествовательных сцен требовали больших просторов, чем пространства древних пещер. Уже ранние, относящиеся к 7 веку храмы Эллары, расположенные неподалеку от пещер Аджанты, отличались большей сложностью форм, громадностью внутренних дворов. Двух- и трехэтажные залы, высеченные друг над другом в толще скалы, достигали в глубину до 40 метров. Длинные галереи, многоколонные террасы так же, как и стены сумрачных храмовых помещений, были покрыты горельефными, почти отрывающимися от стены изображениями брахманских, а порой и буддийских божеств, героев эпоса, показанных в непрерывном движении, полных напряжения и энергии.

Техника строительства и мастерство обработки камня достигли в Эллоре небывалого совершенства. Массивные пухлые колонны имели капители и базы, покрытые сложными скульптурными узорами. Скульптура

заполняла и все внутреннее пространство храмов, составляя неразрывное целое с их стенами. Суровые и гневные каменные божества, взирающие на зрителей из таинственного полумрака, изображались в битве со злом или в готовности к подвигу. Гигантские их тела, поражающие как бы бьющей через край жизненной силой, были выполнены в смелых ракурсах, резких поворотах. Стремясь передать щедрость и изменчивость природных сил, которые отлицетворяли божества Вишну и Шива, мастера придавали им фантастический облик многоголовых и многоруких существ. Особенно популярным стало изображение многорукого Шивы — царя танцев, мощными ритмами своих движений осуществляющего круговращение Вселенной. Новые черты времени с особой наглядностью проявились и в монументальной фигуре трехликого Шивы, составляющей композицию пещерного храма на острове Элефанта. Величественный бюст трехликого божества, одновременно воплощающего силы разрушения, созидания и покоя, словно вырастал из каменной глыбы. Поражает огромность масштабов этой статуи. Высота одних только голов достигает шести метров, тогда как грандиозность будто скрытого в камне туловища может только домысливаться воображением зрителей. Ощущение



Танцующий Шива.
Наскальный рельеф
пещерного храма в Эллоре.
7—8 вв.

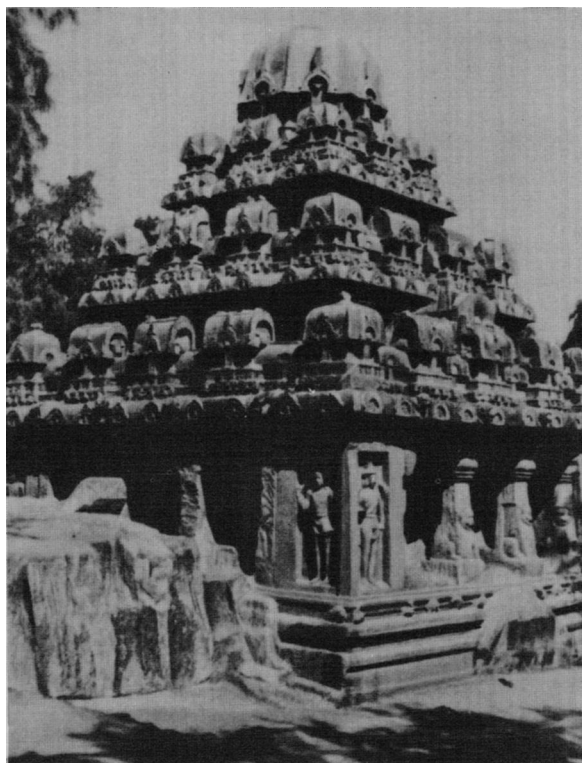
Бюст трехликого Шивы
Махадева в скальном храме
на острове Элефанта.
Фрагмент. 8 в.

необычайной внутренней силы, какой-то космической мощи заключено в чрезмерно выпяченных крупных губах, тяжелом подбородке, сурово сдвинутых бровях и грозном выражении лиц, смотрящих на три стороны света. Это ощущение сверхчеловеческого могущества отличает образ Шивы из храма на острове Элефанта от исполненных радостного приятия жизни или задумчивой нежности образов древних богов, соразмерных людям своими масштабами.

Несмотря на повсеместное развитие пещерного зодчества, оно все же не могло полностью удовлетворить по-

требностей индуизма в повествовательных видах искусства, гласящих о подвигах легендарных героев и титанических деяниях богов. Одновременно с пещерными храмами в 7—8 веках начинают воздвигаться и наземные культовые сооружения, широко открытые для обозрения. В них можно увидеть еще больше новых, характерных для средневековья особенностей. Основная масса скальных и наземных храмов в 7 веке была сосредоточена в южных районах Индии. Таковы выросшие в городе Махабалиपुरаме на морском побережье близ Мадраса в период расцвета государства Паллавов





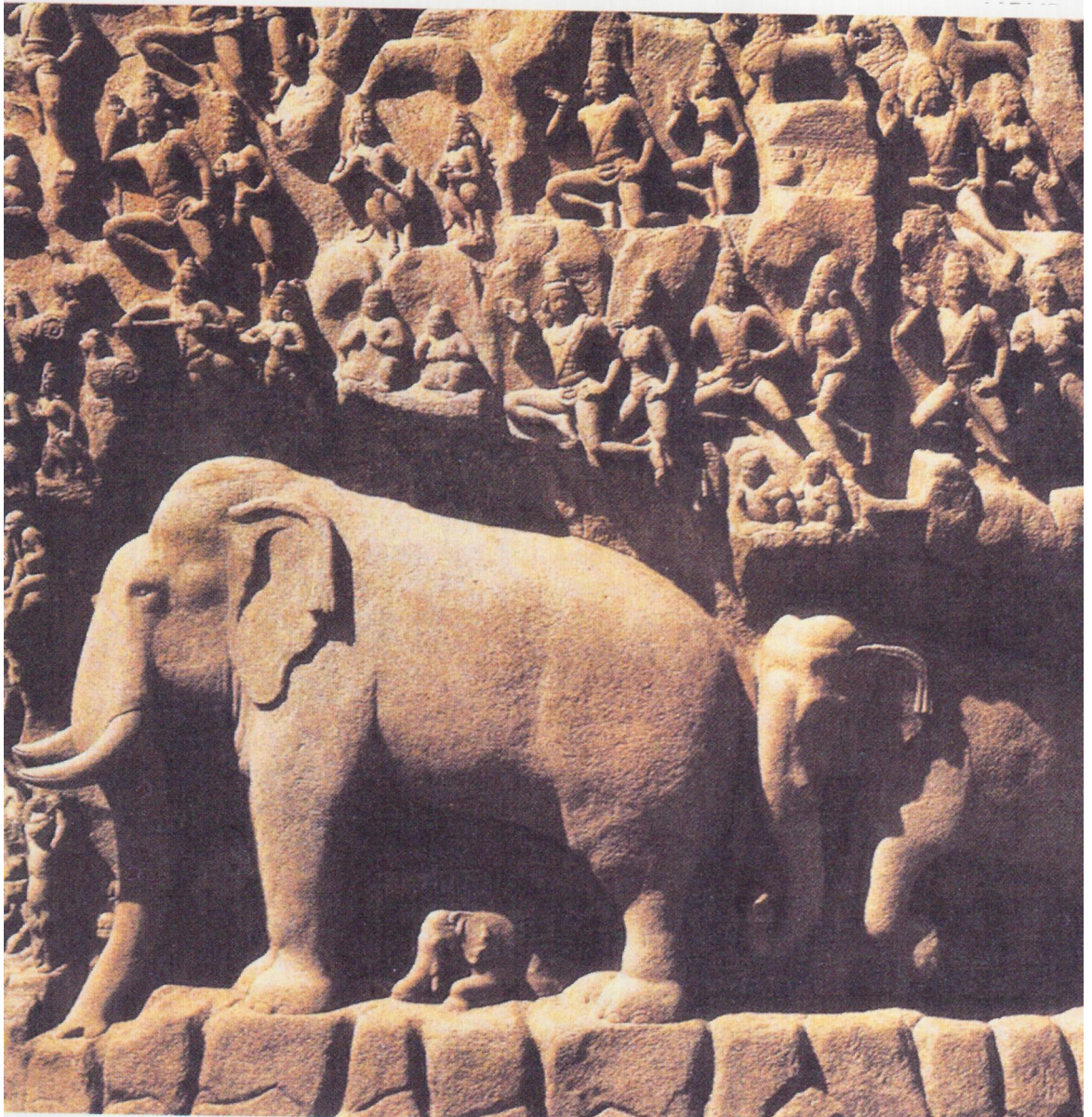
Скальный храм
Дхармараджаратха
в Махабалиपुरаме.
Фрагмент. 7 в.

пять небольших сооружений — ратх. Высеченные целиком из огромных валунов вместе с дополняющими их статуями, они образовали совершенно новый тип ансамбля. Стоящие на открытом пространстве и представляющие взору скульптурные изображения на своих стенах, эти храмы были не столько произведениями архитектуры, сколько огромными скульптурными монументами, обработанными с ювелирной тщательностью и большой художественной фантазией. В этих «моделях» домов все внимание уделялось внешней отделке фасадов с пилястрами, нишами, колоннами, портиками. Внутреннее пространство было незначительным или отсутствовало вовсе. Каждая из ратх была названа именем божества или легендарного героя эпоса «Махабхарата» и имела свой неповторимый облик. Дхармараджаратха представляла собой кубическую в основании, ступенчатую пирамиду, увенчанную по углам и сторонам ярусов кровли нарядными шлемовидными шатрами; Арджунаратха воспроизводила тип сельской хижины; Бхимаратха — тип двухэтажной постройки со сводчатым перекрытием. Но все они и по своим ритмам и по компактности нарядных форм дополняли друг друга. Трудно переоценить красоту храмов Махабалиपुरама и неповторимое своеобразие, заключа-

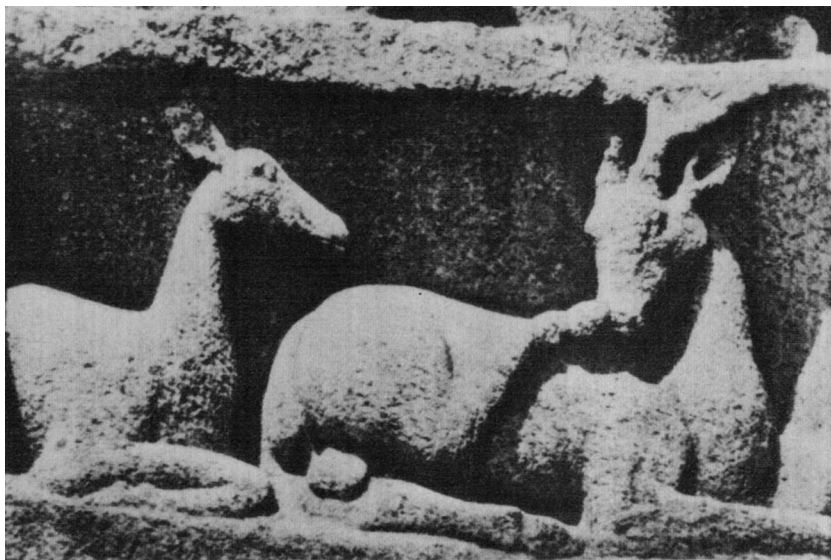
ющееся в умении выявить свойства природного материала — золотисто-медового камня, в умении сочетать архитектуру с природой. Свободно поставленные ратхи как бы составляли часть вольного мира. Этому ощущению помогали и крупномасштабные статуи быка, льва и слона, высеченные из тех же валунов и расположенные рядом со святилищами. Исполненные живой наблюдательности, непосредственности и правдивости, они выглядели так, будто случайно забрели на территорию храма. Особенно остро чувство единения с природой проявилось и в дополняющем ансамбль огромном скальном рельефе Махабалипурама. Посвященный мифу о нисхождении священной реки Ганга на землю к людям, этот рельеф предназначался для увековечивания места храмовых торжеств и сезонных празднеств. Сюжетом для скальной композиции послужила легенда о том, как люди спрашивали у богов воды, столь драгоценной в жарком климате страны. Но гневный Шива, заключивший непокорные струи Ганга в свои волосы, не сразу дал им достичь земли и только спустя долгое время снизошел к мольбам и выпустил благодатные потоки на землю. Огромный (9 метров в высоту и 27 в длину) рельеф, выбитый на скале под открытым небом, запечатлел это торжественное событие. На

нем изображены все стихии и сферы небес и земли, толпы людей, духов, небожителей и животных, в едином радостном порыве устремившихся к месту, откуда низвергался с небес водный поток. Это место в скале обозначено естественной впадиной, по которой в период дождей и в самом деле стекала вода. В расщелине изображены богини-змеи, извивающиеся хвосты которых как бы помогали создать подлинное ощущение движения воды и низвержения потока. Легенда и живые жизненные наблюдения сплетаются воедино в этой грандиозной панораме, проникнутой мощным движением. Здесь и аскеты, и небесные музыканты, и лани, и величественные слоны, ведущие на водопой своих слонят. Разномасштабность и намеренное укрупнение ряда фигур не лишают композицию целостности, а, напротив, вносят в нее необходимую живость. Кажущаяся хаотичность по существу подчинена единому ритму, вся сцена исполнена глубокого смысла единения людей, животных и природных сил. Такого объединения фигур в едином безудержном движении, такого огромного собрания легенд на поверхности каменного массива не ведала вся предшествующая история индийского искусства.

В 8 веке окончательно завершился в архитектуре и скульптуре переход от



«Нисхождение Ганга».
Наскальный рельеф в
Махабалиपुरаме.
Фрагмент. 7 в.



Отдыхающие лани.
Фрагмент
наскального рельефа
«Нисхождение Ганга».

образов древнего искусства к образам средневековья. Тип скального монолитного храма, сформировавшийся на юге страны, в Махабалиपुरаме, достиг к этому времени вершины своего развития. Огромный строительный и скульптурный опыт позволил мастерам в 8 веке вырубать в скалах грандиозные и неповторимые в своей выразительности пространственные комплексы. Таков классический памятник раннего индийского средневековья — храм Кайласанатха в Эллоре (храм владыки горы Кайласа в Эллоре — вершины мира, места легендарного обитания бога Шивы). По своим архитектурным формам храм Кайласа-

натха приближается к ступенчатым ратхам Махабалиपुरама. Но величие его размеров и пространственного замысла поистине неповторимы. Архитекторы в содружестве с ваятелями создали невероятный по трудоемкости, сказочный по богатству скульптурного оформления, окруженный двором трехчастный монумент, включающий в себя пилоны, портики, галереи, залы, рельефные композиции и отдельно стоящие статуи. Невероятные усилия, вложенные в сооружение этого монумента, уже в те времена осознавались как нечто чудотворное. В каменных тайниках обнаружена медная пластина, на кото-

рой были выгравированы слова: «О, как я мог сделать подобное без волшебства?!» И поныне люди, увидевшие Кайласанатху, задаются вопросом, как можно было без сложных механизмов высечь из цельной каменной глыбы такой огромный монумент. Процесс этот, однако, имел давние разработанные традиции. Вырубание храма начиналось сверху. Увенчанное ребристым куполом пирамидальное узорчатое здание рождалось под руками мастеров постепенно, словно высвобождаясь от каменной шелухи, очищаясь от всего лишнего, подобного гигантской статуе. Каждая деталь его была глубоко символичной. Завершающий нижнюю часть главного храма огромный восьмиметровый цоколь был опоясан горельефными трехметровыми фигурами священных львов и слонов, как бы принявших на себя всю тяжесть вершины мира. Сверкающая красота этого символического центра мироздания подчеркивалась белизной отполированной до блеска штукатурки, покрывающей весь ансамбль. Кайласанатха делилась на три большие части и, кроме того, имела дополнительные помещения, сгруппированные вокруг основного массива и посвященные богам, связанным с культом Шивы. Каждая из этих частей настолько густо покрывалась рельефными и орнаментальными

скульптурными композициями, что нельзя было обнаружить сколько-нибудь гладкой поверхности стен. Фигуры представляли в таких разнообразных масштабах, в таких смелых ракурсах, что стена подчас воспринималась как живая, движущаяся масса тел. Внутри храма также располагались скульптурные композиции, персонажи которых представляли в сложном взаимодействии и драматическом столкновении друг с другом. Одна из них, выполненная в виде горельефной панорамы, изображает Шиву и его супругу Парвати, покоящихся на вершине священной горы Кайласа, которую снизу пытается сокрушить многоголовый и многорукий демон Равана, выходящий из сумрака ниши как воплощение подземных темных сил. Можно представить себе, какое впечатление производила на зрителей эта сцена, освещенная в ночное время трепетным огнем светильников, усиливающих игру света и теней. Необычайное богатство выразительных средств, многообразие и красота орнаментальных мотивов, виртуозное мастерство обработки камня отличают Кайласанатху, создание которой завершило собой последний взлет скального зодчества.

В 10—11 веках Индия вступила в период развитого феодализма. Эта пора ознаменовалась не только войнами,



Скальный храм
Кайласанатха в Эллоре.
Фрагмент. 725—755 гг.

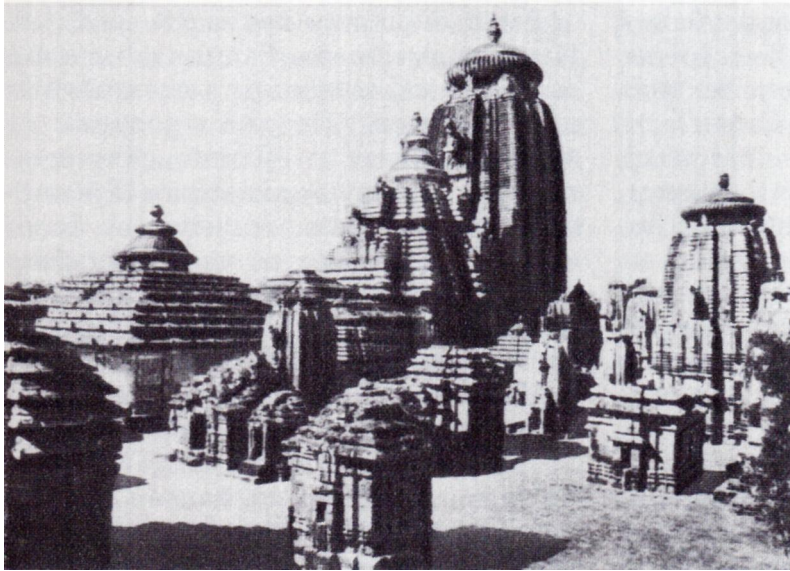


Прибрежный храм
в Махабалиपुरаме. 8 в.

но и расцветом ряда государств, ростом городов, активным строительством дворцов и храмов. Роскошные деревянные дворцы правителей оказались недолговечными, и лишь каменные храмы воссоздают историю индийского зодчества тех времен. На рубеже 10—11 веков в крупных городах почти одновременно возникли большие комплексы наземных храмов, отразившие особенности местных архитектурных школ. Строительство храмов предпринималось как феодалами, так и богатыми купцами, разбогатевшими на заморской торговле. Широко использовались и налоги, взимаемые с жителей деревень и го-

родов. Строители принадлежали к специальным, утвержденным кастовой системой, цеховым организациям. Они путешествовали по стране, надолго, иногда на всю жизнь, оставаясь на местах возведения крупного храмового ансамбля. Храмы того времени были складами сокровищ, своего рода музеями. Они получали в дар драгоценности, произведения ювелирного искусства, бронзовые статуи, редкие камни. Богатство их все более отражалось и на внешнем облике, тяготеющем к пышности и узорчатости.

Хотя формы средневекового храмового зодчества были весьма разнообразными, вырабатывались правила, ус-



Храм Лингараджа
в Бхубанешваре. Фрагмент.
10—11 вв.

танавливающие их типы и стандартные приемы сооружения.

В целом система индуистского храма была несложной. Ядро храма составляло кубическое по форме святилище — вимана с небольшим внутренним пространством — гарбха-гриха («чрево храма»), где помещалась главная святыня, недоступная взорам толпы. Вимана увенчивалась башней-шикхара и была самой высокой частью храма. За ней следовал притвор и многоколонный зал или галерея — мантапа, место собрания молящихся.

На рубеже 9—10 веков уже отчетливо выявились и характерные различия между северными и южными

типами построек. Северный тип отличался мягкими, криволинейными, словно набухающими очертаниями своих высоких башен, увенчанных каждая символическим кольцом-амалака («плод лотоса») наверху. Южные храмы увенчивались многоярусной пирамидальной башней, прообразами которой являлись ступенчатые кровли ратх 7 века Махабалипурама, а затем и стройные, вытянутые вверх башни Прибрежного храма того же Махабалипурама, возведенного уже в 8 столетии.

Бурное развитие храмового зодчества потребовало и новых строительных приемов. К 9 веку уже изжила

себя трудоемкая техника вырубания храма из цельной скалы. Вместо нее активно внедрилась в жизнь техника кладки из тесаного камня. Строительный камень (на севере — известняк, на юге — песчаник, мрамор и гранит), которым изобиловали горы Индии, добывался в скалах, резался на месте на крупные блоки и доставлялся к храму. Каменные блоки скреплялись либо деревянными клиньями, забиваемыми в отверстия, либо металлическими скобами. Камень стали соединять с кирпичом или деревом.

Выстроенные в 8—9 веках храмы Ориссы, восточной области Декана, а также более западные храмы Кхаджурахо, столицы династии Чанделов в Центральной Индии, — наиболее совершенные постройки северного типа. В Бхубанешваре — одном из древних культурных центров Ориссы — постепенно сложился огромный храмовый город, некогда насчитывавший до 7000 памятников. Массивные ребристые башни этих храмов — шикхара были близки друг другу по форме и рисунку. Они напоминали огромные кактусы, придающие зданию растительный облик и сближающие его с формами природы. Все внимание мастеров сосредоточивалось на обработке храма снаружи, тогда как интерьер был лишен, за редким исключением, какого-либо декора.

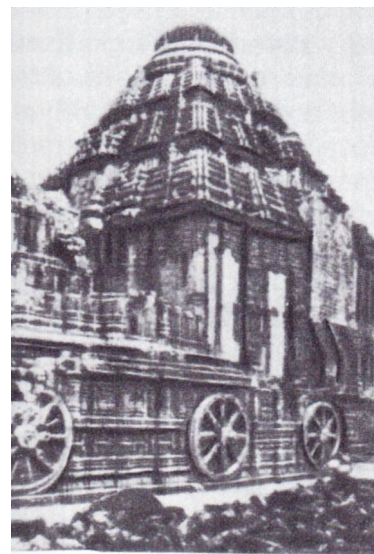
В таких ранних храмах 8 века, как Парашурамешвара, башня и мантапа еще были тяжеловесны и незатейливы по очертаниям. Но уже в сооружениях Бхубанешвары 10 века, примером которых может служить храм Муктешвара, планировка становится более сложной, умножается число ритмически повторяющихся башен, массивные узорчатые входные ворота — торана организуют ансамбль и придают ему особую нарядность. Самым крупным, нарядным и богатым по оформлению храмом Бхубанешвары является Лингараджа, выстроенный на рубеже 10—11 веков. По сути это не один храм, а большой и сложный комплекс разномасштабных, но ритмически дополняющих друг друга сооружений. Стройная сорокаметровая шикхара главного здания как бы определяет этот ритм. В ее мягкой криволинейнойTM, в узорчатости ребристой поверхности, в плавности движения вверх заключена огромная жизненная сила. Ее набухающей форме придана особая пластическая упругость, будто в каменной массе пульсируют соки земли. Остальные части ансамбля, то есть маленькие храмики, свободно и даже хаотично раскинувшиеся вокруг главной башни, как бы вторят ее формам и словно подготавливают ее плавное и медленное движение кверху. Богатое скульптурное убранство храмов

Бхубанешвары воспринимается издали как единый дробный узор. Лишь вблизи можно разглядеть включенные в общую архитектурную композицию статуи. Ряд из них исполнен большой красоты и гармонии. Многие не связаны непосредственно с религиозной символикой, а отражают разные грани земной жизни. Таковы «Женщина, пишущая письмо», «Девушка с зеркалом» и другие. Их юные тела полны гибкости, движения естественны и свободны. Мастера стремятся запечатлеть фигуры в самых разных и смелых поворотах, умело вплетая статуи в общие узоры храмов, все больше подчиняя пластические задачи общему храмовому декору.

Храм Кандарья Махадева—главная святыня огромного храмового комплекса в Кхаджурахо, воздвигнутый на рубеже 10—11 веков,— так же замечателен, как и храмы Ориссы, своей пластической выразительностью и близостью архитектурных форм природным. Хотя, в отличие от храма Лингараджа, все его части объединены общим цоколем, он также построен на волнообразном ритме восходящих кверху объемов. Три его части — святилище, зал для молящихся и вестибюль — подняты на высокий постамент в форме двойного креста и увенчаны, каждая, башней-шикхара. Волнообразные ритмы этих островер-

хих ступенчатых башен напоминают ритмы горных вершин, поднимающихся к главному пику. Таким образом в этом храме раскрываются и новые грани сопоставления архитектуры и природы. Но при этом здесь, как и в других храмах Индии, нет прямого подражания природным формам. В нем продуманы все соотношения, необычайно богато решено пластическое и декоративное убранство. Скульптурные фризы опоясывают храм рядами, архитектурные формы неразрывно сплетаются с пластическими, образуя сложные узоры. В каждом изгибе стены, в каждой простенке размещены фигуры духов и божеств индуистского пантеона, небожителей, танцовщиц. Живо и естественно переданные женские фигуры полны дыхания жизни, обаяния юности.

В отличие от интерьеров орисских святилищ храм Кандарья Махадева и внутри украшен скульптурной резьбой. Однако скульптура строго подчинена общему архитектурному замыслу и смотрится издали как узор. Глаз не в силах вычленить отдельные фигуры в общем скульптурном богатстве индийского храма. Скульптурные украшения, наполняя жизнью его поверхность, сами смотрятся скорее как растения, лианы, густой сетью обвивающие камень, наполняющие его странной жизнью.



Храм бога солнца Сурья
в Конараке.
Фрагменты. *Середина 13 в.*

Развитие скульптуры северного типа завершилось в 13 веке созданием храма в Конараке, посвященного богу солнца — Сурья. Этот храм-великан явился как бы апофеозом мощи средневекового индийского зодчества. Хотя от гигантского сооружения, превосходившего размерами все индийские наземные храмы, сохранилось только одно здание колонного зала, оно поражает своей грандиозностью,

безудержностью народной фантазии, уподобляющей этот монумент колеснице бога солнца. Сорокаметровая пирамида, венчающая здание, поставлена на кубический высокий постамент, снабженный двадцатью четырьмя (по двенадцать с каждой стороны) трехметровыми рельефными колесами и фигурами скачущих коней. Террасы храма также заполнены фигурами небесных музыкантов и танцовщиц, чьи

плотные, упругие тела искрятся радостью бытия.

С усилением могущества южноиндийских династий Чолов и Пандьев на юге Индии также возникли крупные храмовые комплексы, продолжающие архитектурные традиции, начатые Паллавами в Махабалиपुरаме. Но на юге обязательной принадлежностью храмового ансамбля стала система дворов с оградами и высокими, увенчанными пирамидальной башней входными воротами. Эта особенность надолго определила стиль южноиндийских храмов.

Вершиной средневекового зодчества Южной Индии является Брихадешвара («Большой храм») в Танджуре, созданный около 1000 года. Как и большинство индуистских храмов, он посвящен культу главного божества, тяжеловесные и огромные статуи которого заполняли ниши его нижних ярусов. Идея могущества Шивы воплотилась как в огромности 13-ярусной и 63-метровой башни, так и в кристаллической четкости ее конусообразной формы, пронизанной ритмом свободного движения вверх. Как и в северных храмах, архитектурные и скульптурные детали обильно покрывают ее ярусы, но они настолько подчинены общему силуэту, настолько не вычленены из общей массы, что не нарушают чистоты линий. Позднее, в



Храм Брихадешвара
в Танджуре. Около 1000 г.



Шива Натараджа.
Фрагмент.
Бронза. 11–12 вв.

13—17 веках, в южных храмах по-прежнему остаются доминирующими высокие башни, но меняется их смысл и назначение. Они венчают уже не сам храм, утративший свою былую роль и скрытый от глаз многими оградами, а входные ворота — гопурам, место основного стечения паломников, которым разрешалось входить лишь на территорию первого двора.

На юге, где индуизм на протяжении средних веков приобрел особую власть и ревниво оберегал архитектуру и скульптуру от каких-либо перемен, сложилась и более жесткая система канонов, чем в северных районах. Она тормозила дальнейшее развитие монументальной пластики, связанной с архитектурой. Более свободно могла развиваться лишь культовая мелкая бронзовая пластика, отмеченная точностью приемов, живостью передачи движений, поз и жестов. Среди изображений индуистских богов важное место в скульптуре малых форм занимает образ Шивы Натараджа — царя космического танца. Помещенная в огненном круге бронзовая фигура божества, пляшущего на теле поверженного карлика — демона невежества, — плавными ритмами движений своих

четыре гибких рук и стройных ног как бы воспроизводила ритмы круговращения Вселенной. Завораживающая магия танца — столь высоко ценимого в Индии вида искусства — воспроизведена в этом образе с захватывающей силой. Жесты Шивы и поворот его головы продуманы до мельчайших деталей. Каждая деталь не только пронизана символикой индуизма, но и исполнена энергии, жизненной убедительности.

Период 8—13 веков является временем подъема индийского каменного зодчества. Поражает обилие его форм, мощь народного воображения, вложенного в создание храмов, безудержная повествовательная щедрость храмовой скульптуры и декоративных ремесел.

Огромные храмы Индии в средние века играли роль универсальных сводов знания. Они были для того времени и музеями, и сокровищницами, и своеобразными научными и художественными энциклопедиями. Их стены, покрытые неисчислимым количеством статуй, можно было читать как страницы каменных книг, увлекающих своим сюжетным многообразием, обилием фантастических существ.

Искусство Индии *15—17 веков*

В 13 веке в политической и культурной жизни Индии произошли важные перемены. После завоевания Северной Индии мусульманскими феодалами в 12—начале 13 века начинается возникновение крупных централизованных государств. Страна вступает в новый этап развития феодальных отношений — эпоху позднего средневековья. Иноземные правители способствовали проникновению в Индию нового религиозного мировоззрения — ислама и новых культурных традиций. И хотя на юге страны, свободном от завоевателей, продолжали существовать местные культы и консервировались местные традиции, определяющим новые культурные тенденции времени стало индоисламское искусство. Рядом важных перемен ознаменовалось зодчество. Сдвиги произошли также в области живописи и прикладных искусств.

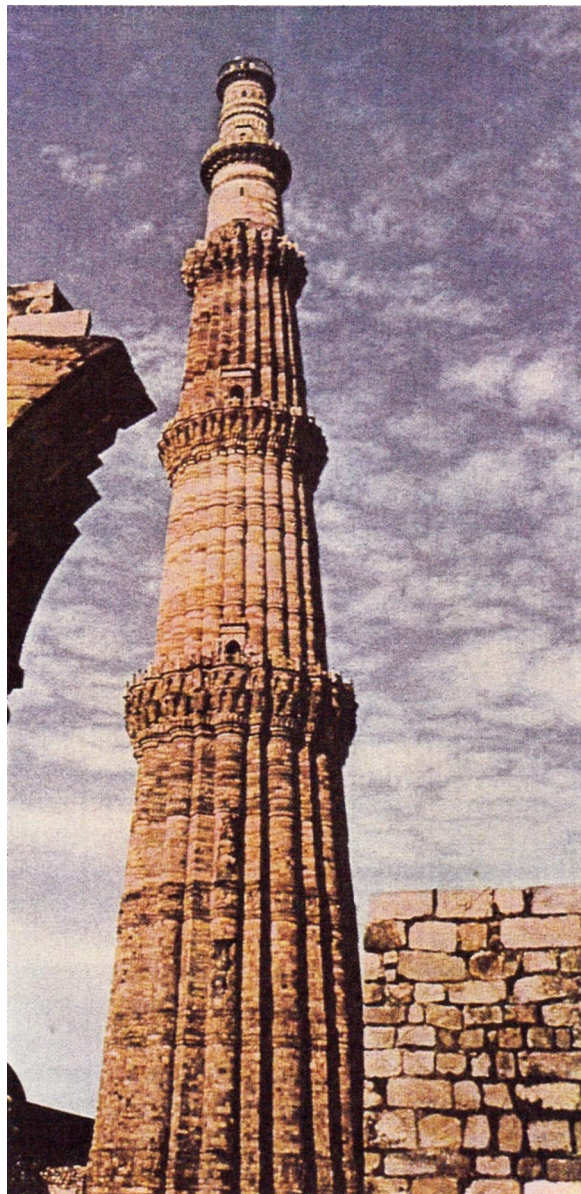
На севере Индии с 13 века началось широкое строительство новых культовых сооружений, характерных для стран Среднего Востока, но неведомых прежде в Индии и не связанных с ее обычаями, — мечетей и минаретов, мавзолеев и медресе (теологических школ). Возникли и новые города с укрепленными замками, роскошными дворцами, рядами улиц и базарами. В строительстве, вместо прежней сухой кладки напуском, была введена кладка на растворе, позволявшая возводить широкие арки и купола, прежде никогда не применявшиеся в Индии.

Исламская религия вела непримиримую борьбу с идолопоклонством, а потому прежние сюжеты индийского искусства были полностью изъяты и запрещены, культовые здания лишались скульптурных украшений, коренное переосмысление претерпела былая система взаимоотношений архитектуры и скульптуры. Четкий геометрический орнамент пришел на смену сочной пластичности храмовых скульптур и декоративных мотивов, а плоскость стен, ковровую гладкость которых еще более подчеркивала графичность узоров, сменила былую криволинейность и стихийность объемов индуистских культовых сооружений. Столкновение двух весьма различных эстетических систем мышления при-

вело к тому, что в архитектуре завоеванных мусульманами областей Индии почти полностью был утрачен тот синтез архитектуры и скульптуры, который составлял ведущую основу зодчества прежних эпох. Вместе с тем на индийской почве новые архитектурные образы не были усвоены и внедрены чисто механически. На первых порах, в раннеисламский период, созданию неповторимых архитектурных решений содействовали сами разрушения, причиненные мусульманами индийским архитектурным памятникам. Фрагменты разоренных зданий — столбы, колонны, скульптурные мотивы, которые стали широко употребляться при постройке мусульманских сооружений, — вносили новые, неожиданные ноты в строй архитектурного образа. Вскоре чужеземные традиции приобрели на индийской почве и свое более органическое претворение. Индийские мастера приспособили к новым требованиям свои вкусы, ввели свои материалы, свое понимание красоты. Прежде всего в стране, где культура обработки камня исчислялась тысячелетиями, этот материал продолжал диктовать свои законы. При постройке мусульманских зданий индийские мастера научились искусно сочетать разные породы камня, придавая тем самым фактуре стен новую выразительность,

сочность и цветовую насыщенность. Цветные изразцы, распространенные в мусульманской архитектуре других стран, в Индии так и не получили применения. Старые традиционные приемы способствовали оригинальному осмыслению планировки зданий, их украшения. Мусульманские культовые здания возводились в Индии на каменной платформе и украшались по углам шлемовидными куполами, что сближало их с образцами домусульманского зодчества.

Начало объединения двух архитектурных принципов было положено во время строительства в новой столице Индии — Дели огромного минарета Кутб-Минар, возведение которого было завершено в 1230 году. Четкость замысла и чистота линий соединились в нем со скульптурной осязательностью форм. Стройный и одновременно мощный ствол минарета достигал в высоту 73 метров, а диаметр основания имел 16 метров. Массивные, словно гофрированные ребристые грани, перехваченные в ряде мест узорными поясами, узорные балконы, как бы сдерживающие неудержимый рост минарета кверху, сочетание золотистого и красного песчаника роднят Кутб-Минар с индуистскими башнями-шикхара, придают ему ощущение материальности, монументального величия и пластической сочности форм.



Новый этап в развитии индийской архитектуры приходится на 16–17 века. Он связан с периодом объединения Индии в централизованное государство Великих Моголов, выходцев из Средней Азии. Средневековая культура Индии в это время переживает последнюю и завершающую стадию развития. Своего наивысшего взлета индийское зодчество достигает в 16 веке при правлении Акбра, сумевшего привлечь к себе на службу талантливых зодчих и художников. В огромном централизованном государстве широкий размах получило строительство. Были возведены новые города, такие, как Агра, Фатхпур-Сикри, украшенные дворцами, парками, мечетями и мавзолеями, а также мощные крепости, окруженные массивными стенами. В это время складывается новый стиль индийской архитектуры, отличающийся торже-

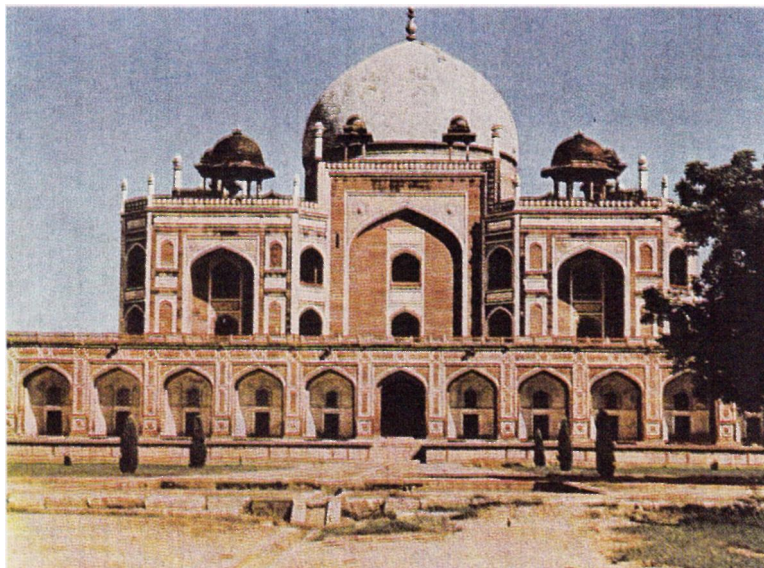
Минарет Кутб-Минар в Дели.
Около 1200–1230 гг.

ственной величавостью и грандиозностью форм. Особой роскошью отмечены столицы правителей Агра и Фатхпур-Сикри. Последняя, созданная как временная резиденция Акбара, представляла собой грандиозный дворцовый и храмовый ансамбль, в котором гармонически соединялись природные и рукотворные формы. Каждое сооружение этой столицы представляло значительный архитектурный комплекс. Главная мечеть включала в себя не только множество зданий, но и открывалась массивными, кубической формы крепостными воротами Буланд-Дарваза («Врата великолепия»), выстроенными из белого мрамора и красного песчаника.

Внушительный облик имели и мавзолеи правителей могольской державы. В период правления Акбара устанавливается классический тип мавзолея, соединяющего черты нарядности и монументальности. Таков мавзолей отца Акбара, Хумаюна, в Дели, выстроенный, как и Буланд-Дарваза, из белого мрамора и красного песчаника. Мощное купольное здание, поднятое на высокий цоколь, замечательно не столько как архитектурное сооружение, сколько как часть регулярного паркового ансамбля, в который удивительно гармонично вписываются его строгие, четкие геометрические формы.

Дворцовые и храмовые сооружения Индии 17 века знаменуют уже известный отход от монументальности стиля времени правления Акбара. Тяга к роскоши, к изяществу знаменует медленное угасание мощи государства Великих Моголов. Излюбленным материалом в это время становится белый мрамор, из которого построен один из самых значительных памятников Агры 17 века — мавзолей Тадж-Махал. Созданный строителями разных стран — Индии, Турции, Ирана, Афганистана, — он увековечивал память умершей жены Шах-Джахана. Нежные оттенки пропускающего свет белого мрамора, из которого возведены и само здание, и венчающий его просторный, луковичной формы купол, придают сооружению особую стройность и невесомость. Это новое качество, появившееся в индийской архитектуре 17 века и столь несвойственное ей в прошлом, усиливалось просторностью арочных проемов, как бы уничтожавших стену, лишавших ее материальности, весомости и плотности.

Прорезанное нишами сооружение наполнено светом и воздухом. Красота и изящество Тадж-Махала совершенны, но вместе с тем он лишен теплоты, живого осязаемого трепета форм, которые так ощущались в древних памятниках.



Мавзолей Хумаюна в Дели.
2-я половина 16 в.

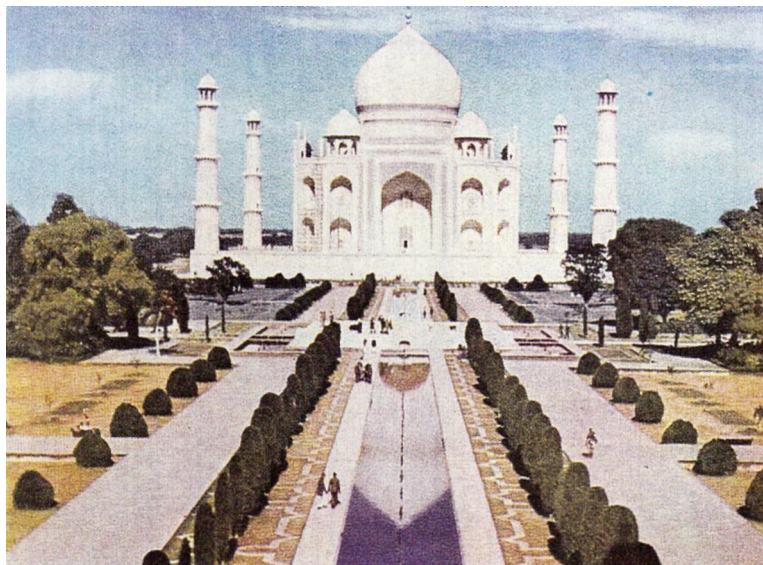
Во второй половине 17 века, в период правления последнего могольского правителя Аурангзеба, индийское зодчество постепенно начинает клониться к упадку.

Развитие искусства периода Великих Моголов ознаменовалось не только бурным расцветом зодчества, но и расцветом миниатюры, также привнесенной в Индию из стран Среднего Востока, откуда были вывезены и мастера-миниатюристы. Могольская миниатюра была тесно связана с книгой, ею иллюстрировались главным образом дневники и мемуары правителей. В создании мастерских миниатюры на первых этапах участвовали иноземные

художники, вскоре, однако, сложились приемы, характерные для индийской живописи в целом. В городах возникли мастерские, появились школы миниатюристов.

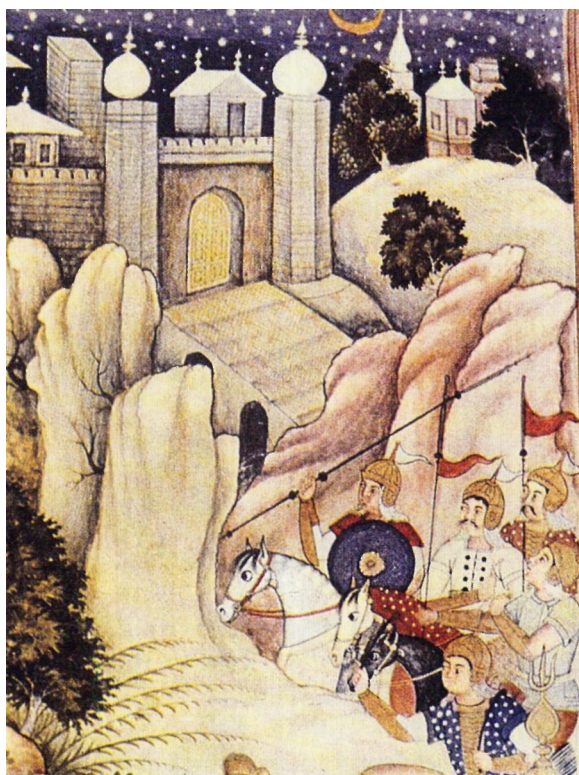
Ранняя могольская миниатюра ярка и нарядна, ее отличают четкие контуры, сочные линии, пластичность форм. При всей декоративной условности и ковровой плоскостности, присущей стилю восточной иллюстрации, миниатюристы 16—начала 17 века стремятся к точной передаче деталей, подробному пересказу событий. Особенно популярными в конце 16 века стали историко-героические сюжеты, повествующие о битвах, походах, ге-

Мавзолей Тадж-Махал
в Агре.
Около 1630—1652 гг.



роических деяниях могольских правителей, а зачастую попутно рисующие и сцены народной жизни, полные метко схваченных деталей. Индийская могольская миниатюра отмечена и особым интересом к природе, миру животных. С 17 века она все больше тяготеет к изображению реальной среды и пространства, причем важную роль начинают играть пейзажные фоны. Вместе с тем нарастает и интерес к личности человека. Как следствие стремления увековечить образы правителей появляются их острохарактерные портреты, где они предстают то лукавыми, то мудрыми, то грозными, то пресыщенными жи-

знию. Вслед за портретами правителей стали изображать и людей более низких рангов — ученых, поэтов, слуг, придворных, — проявляя подчас подлинную наблюдательность, живость оценки действительности. Заметно стремление мастеров к переосмыслению декоративных возможностей миниатюры, к устранению ее плоскостности: стали намечаться пространственные дали, вводиться светотеневая лепка, создаваться путем размывания красок иллюзия уходящих пространств. Однако эти поиски новых путей сопровождались утратой цветовой звучности и жизнерадостности былых образов.



К 18 веку могольская миниатюра теряет свою значимость: с конца 17 века инициатива переходит к местным школам живописи, сохранявшим и развивавшим древние традиции степной живописи и народного лубка.

Школы Раджастхана и областей Северной Индии получили условное наименование раджпутской миниатюры, которая фактически объединила



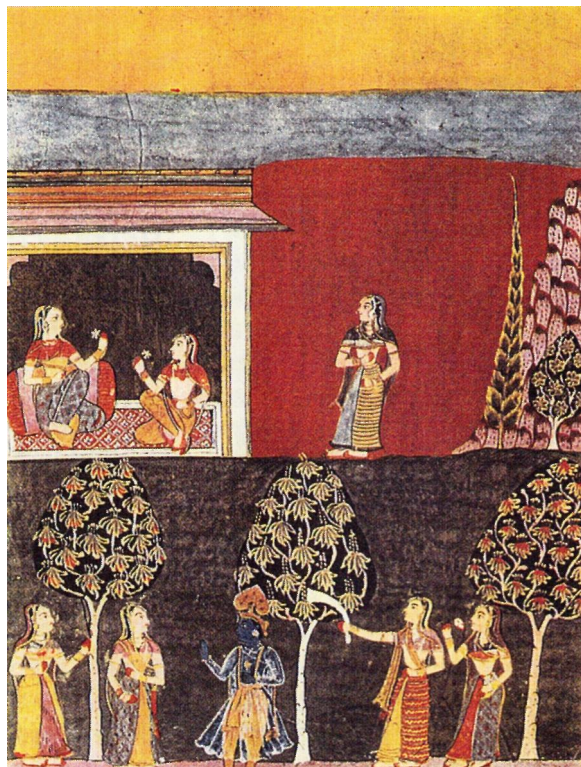
весьма разные местные группы и течения.

Основные ее темы посвящены богам индуистского пантеона — Шиве и Вишну, народным героям и религиозно-мифологическим персонажам. К важнейшим из них принадлежит божественный пастух Кришна, культ которого связан с прославлением сельской жизни и пастушеских племен.

Войска, въезжающие в город.
Могольская миниатюра.
Фрагмент. 17 в.

Портрет ученого.
Могольская миниатюра.
Фрагмент. 17 в.

Кришна среди девушек.
Раджпутская миниатюра.
Конец 17 в.



Сцены любви, народных танцев, игра на музыкальных инструментах стали основным сюжетным наполнением наивной и радостной раджпутской миниатюры. Рассчитанные на более демократические круги, миниатюры местных школ проще и незатейливее по своему художественному строю, чем могольская миниатюра. Красочная раджпутская миниатюра, оказавшаяся

ближе к народному искусству, почти на целое столетие пережила могольскую.

18 век завершил длительный и разнообразный этап развития феодальной индийской культуры. Колониальная зависимость страны пагубно отразилась на ее искусстве и архитектуре, надолго приостановив их поступательное развитие.

Искусство Китая

Введение

Средневековая культура Китая обладает такой же яркой самобытностью, как и культура Индии. Ее отличают многие, только ей присущие особенности. Сравнительно с индийским, средневековое китайское искусство выглядит более сдержанным и строгим. В нем больше ощутима поэтическая раздумчивость. Китайская деревянная архитектура привлекает своей легкостью, ясностью пропорций, нарядностью узорчатой резьбы и плавностью ритмов изогнутых крыш. Китайская живопись отмечена лиризмом, тональной гармонией неярких прозрачных красок. Буддийские статуи отличны спокойной важностью поз, достоинством лиц и жестов, мягкостью линий, лишенных повышенной динамики. В Китае была создана другая художественная система, накоплен иной запас выразительных средств.



Феодалный общественный строй сложился в стране очень рано, на рубеже 3 и 4 веков, а художественная жизнь достигла высокого расцвета еще тогда, когда в ряде стран Востока лишь только складывалась средневековая цивилизация. Средневековые — не только растянувшийся во времени период китайской истории, это также период огромного духовного подъема страны, время расцвета больших городов, строительства роскошных дворцов, парков и храмов. В эту эпоху возникли такие новые виды литературных сочинений, как городская новелла и роман, достигли большого совершенства поэзия и проза, театр и музыка, скульптура и зодчество, живопись и многообразные ремесла. Выросшее на основе древних традиций и неразрывно с ними связанное, средневековое китайское искусство в то же время далеко шагнуло

вперед в своем стремлении познать действительность. Именно в эпоху феодализма китайские художники сумели создать неповторимые по мастерству и поэтичности художественные образы, отмеченные тонким вкусом и изяществом. Пробуждение интереса к разнообразным сторонам жизни человека и природы породило, с одной стороны, развитие повествовательной живописи и портрета, с другой — первых в мире пейзажных композиций, как бы проникающих в самую душу природы, показывающих жизнь лесных и горных чаш, зверей и птиц, их населяющих.

Эпоха феодализма отмечена в Китае и рядом новых, важных для своего времени открытий. Среди них можно назвать изобретение фарфора, возникновение книгопечатания — сначала с гравированных досок, а затем и при помощи разборного шрифта, что позволяло издавать книги во многих экземплярах и широко знакомить восточные страны с сочинениями китайских философов, поэтов и теоретиков искусства. Распространителями знаний в те далекие времена были, как правило, монахи-паломники и ученые-путешественники, преодолевавшие различные бедствия и невзгоды, огромные расстояния, чтобы изучить жизнь дальних стран и принести туда свои знания. Так, знаменитый фило-

соф 7 века Сюань Цзан, совершивший путешествие на юг Индии, к устью Ганга, и увековечивший свои наблюдения в «Записках о странах Запада», и буддийский проповедник Кан Син, ослепший в результате кораблекрушения на пути в Японию, основатель храмов тогдашней японской столицы Нара, вошли в историю как выдающиеся личности.

Средние века — это время, когда происходил непрерывный обмен художественным опытом между странами Востока. Естественно, что искусство Китая, уже в начале средневековья обладавшее развитой художественной традицией, в значительной мере служило образцом для сопредельных стран — Японии, Кореи и Вьетнама, по-своему осмысливших как китайскую письменность, так и образы китайского искусства. В свою очередь и Китай многое заимствовал от таких древних государств, как Индия, Иран и Афганистан. Из Индии, откуда на рубеже средневековья пришел буддизм, Китаю были восприняты образы буддийской пластики. Из Ирана пришли многие мотивы орнамента. Их легко проследить в формах керамики и узорах тканей периода Тан.

Эпоха феодализма в Китае так велика и так многообразна, что включает в себя множество событий и яв-

лений. В развитии феодальной культуры страны можно выделить несколько наиболее важных для становления искусства этапов. Это ранний период (4—6 века), период расцвета (7—13 века) и поздний период (14—середина 19 века), завершающий долгую историю китайского средневековья.

Как и в других феодальных государствах, искусство Китая было тесно связано с распространенными там религиозными представлениями. Основными учениями были укоренившиеся в древности конфуцианство и даосизм, а также дополнивший их в первых веках нашей эры буддизм. Однако китайская средневековая идеология гораздо меньше подчинялась церковным догмам, чем в европейских странах. Веротерпимость Китая определялась давним сосуществованием там многих сект и религиозных школ, вобравших в себя народные верования. В недрах этих школ и философских учений на разных этапах средневековья открывались новые стороны познания мира, углублялось его восприятие. Поколения китайских зодчих, ваятелей и художников, стремясь обобщить свои представления о законах мироздания, обращались то к скульптуре и рельефу, то к каллиграфии и живописи. На раннем этапе средневековья, например, представления об устройстве

мира полнее всего связывались с буддийской пластикой и прекрасными небожителями — музыкантами и танцовщицами, земля мыслилась обиталищем множества добрых и злых духов, милосердных божеств-спасителей. Со временем, когда буддизм утратил свою ведущую роль, слившись с древними культами природы, образ Будды отождествлялся со всем мирозданием, а главное место в искусстве Китая заняла живопись, позволившая в более наглядной и поэтической форме раскрыть закономерности и красоту природы. Именно живопись определила своеобразие и значительность китайского средневекового искусства зрелой поры. Особенности искусства позднего средневековья — времени развития больших городов с их дворцами и многолюдными кварталами — отчетливее всего выявились в архитектуре и декоративных ремеслах.

Мир природы, рано ставший предметом философских размышлений в Китае, определил направление художественных поисков средневековья. Тонкое понимание природы помогло зодчим продумать принципы размещения зданий в самых живописных местах, а художникам выработать приемы живописи, обобщающие ее законы. В процессе долгих поисков ими была определена своеобразная форма картин — свитков, помогающих пока-

зять мир во всем его многообразии. Свитки не были постоянным украшением комнаты. Они хранились в драгоценных шкатулках и вынимались только в торжественных случаях. Горизонтальные свитки нужно было разматывать в руках подобно ленте, чтобы вникнуть в их содержание. Подобные свитки-повести перемежались подчас красивыми каллиграфическими текстовыми вставками, раскрывающими и дополняющими смысл живописи. Вертикальные свитки вешались для обозрения на стену, позволяя взгляду разом охватить изображенные на них просторы.

Китайские живописцы уже в 8 веке, наряду с прозрачными водяными минеральными красками, стали применять богатую оттенками черную тушь. Тогда же сложились и разные манеры письма: одна — тщательная «гун-би» («прилежная кисть»), фиксирующая все детали и показывающая зрителю мельчайшие подробности картины, другая — свободная и как бы незавершенная «сё-и» («живопись идеи»), позволяющая зрителю по воле своей фантазии додумать то, что скрыл от него художник. В сочетаниях светлого, ничем не заполненного фона, гибкой, всегда очень точной линии и пятна таился секрет выразительных приемов китайской живописи. Поверхность бумажного или шелкового фона

картины, легко впитывающая влажные краски и тушь, понималась живописцами то как пространство воздуха, то как спокойная гладь озера, то как туманная даль. Китайские пейзажные картины никогда не писались прямо с натуры. Они создавались по памяти и вбирали в себя все самые характерные черты природы, самые верные ее приметы. Отсюда и название, данное пейзажу в средние века, — «шань-шуй», то есть «горы-воды». Гора еще в древности олицетворяла светлые, активные, мужественные силы природы — «ян», а вода связывалась с темным, мягким и пассивным женственным началом — «инь». Так в самом названии пейзажа воплотились важнейшие понятия древней натурфилософии.

Мир, увиденный китайским мастером в его огромности, диктовал и особые законы построения пространства. В средневековых китайских пейзажах применялась не линейная, а так называемая рассеянная перспектива. Живописец смотрел на открывающийся вид словно с высокой горы, отчего горизонт поднимался перед ним на необыкновенную высоту. Вытянутая форма свитка способствовала передаче огромного пространства. Для того чтобы создать впечатление дальних и ближних расстояний, художник делил картину на несколько планов, высоко

Козлята. Альбомный лист.
Тушь, шелк. 11–12 вв.



поднятых один над другим. Таким образом, дальние предметы оказывались самыми высокими. На переднем плане размещалась обычно группа деревьев, скал или других крупных предметов, с которыми соотносились все части пейзажа. Планы связывались туманной дымкой или водным пространством, как бы отдаляющими на огромное расстояние дальние предметы.

Уже в ранние годы средневековые китайские мастера выработали многочисленные теоретические правила написания картин. Выраженные в форме поэтических трактатов, они обобщали лучшие достижения своего времени.

Знаменитый мастер 8 века Ван Вэй в трактате «Тайны живописи» так раскрывал секреты живописца: «Порой

на картине всего лишь в фут пейзаж он напишет сотнями тысяч верст», а касаясь законов перспективы, продолжал: «Далекie фигуры — все без ртов, далекие деревья — без ветвей. Далекie вершины — без камней: они, как брови, тонки — не ясны. Далекie течения без волны: они — в высотах, с тучами равны. Такое в этом откровенье!»

Не все китайские картины, где изображена природа, можно назвать пейзажами. Рядом с классической формой изображения гор и вод складывались и другие формы — фрагменты природы или ее частные проявления. К ним принадлежит популярный в Китае жанр живописи «цветы-птицы», «растения-насекомые», своеобразно раскрывающий мир природы. Произведения этого жанра писались не только на свитках, но и на квадратных альбомных листах, на ширмах и вешах и изображали то птичку на ветке, то резвящихся козлят, то стрекозу, опустившуюся на широкий лист лотоса. Именно здесь китайские художники позволяли себе пристально,

словно через увеличительное стекло, рассматривать каждое движение зверя или раскрывающегося цветка, бесконечно приближая их к зрителю и в то же время воплощая в этих маленьких сценах единую и цельную картину природы.

Китайская средневековая живопись поражает своим многообразием, тонким и сложным пониманием природы. Зоркость видения и широта мировосприятия донесли до наших дней аромат китайской средневековой культуры, сделали ее близкой и понятной. Конечно, не все этапы долгой поры китайского средневековья были в равной мере плодотворными для развития искусства. Монгольское нашествие в конце 13 века, застойный характер феодализма на поздних стадиях его существования, а затем и колониальная политика западноевропейских стран тормозили поступательное движение китайского искусства. Тем не менее вклад Китая в историю мировой культуры весьма значителен.

Искусство Китая *4—6 веков*

После того как в 3 веке рухнула могущественная держава Хань, сметенная восстанием рабов, Китай вступил в новую полосу истории — раннее средневековье. Это была тревожная и смутная пора. Непрерывное вторжение кочевых племен длилось почти сто пятьдесят лет, Китай был разделен на ряд государств, люди гибли сотнями тысяч. Юг и север страны на несколько столетий оказались отрезанными друг от друга, там сложились свои государства, возникли свои столицы. На юге, куда от преследователей бежала большая часть коренного населения, важнейшим культурным центром стал Цзянькан, расположенный неподалеку от современного Нанкина. В нем нашли убежище многие ученые, поэты и живописцы. На севере, захваченном племенами кочевников-сяньбийцев, к концу 4 века образовалось крупное царство Северная Вэй,

столичными центрами которого стали Пинчэн (современный Датун) и Лоян. Захват севера кочевниками принес не только бедствия и разрушения, но и сыграл важную роль в судьбе Китая. Он помог установлению культурных связей с азиатскими народами. Вэйским правителям необходима была моральная опора для поддержания своей власти. Такой опорой для них стал буддизм, принесенный из Индии средне- и центральноазиатскими проповедниками. В пору неустойчивости жизни и неуверенности в завтрашнем дне, неверия в прочность человеческого существования буддизм быстро распространился в Китае и завоевал прочные позиции своей проповедью милосердия, всеобщего равенства перед лицом страданий, обещаниями благ за добрые дела и наказания за дурные.

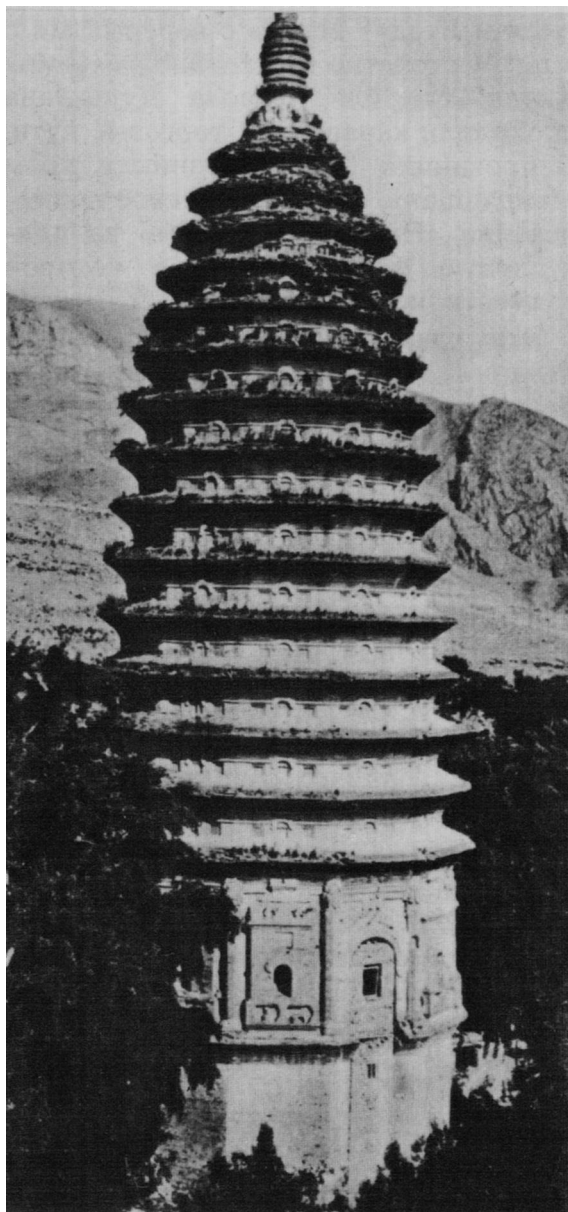
Популярности буддизма помогало и его умение приспособиться к среде, куда он проникал. Распространившееся в Китае учение «Махаяна» («Большая колесница») отличалось от древнего буддизма менее суровыми требованиями. Оно не только обещало людям заступничество добрых духов и милосердие вечно юных божеств — бодхисаттв, но и сблизилось с местными культами и верованиями, а Конфуция и Лаоцзы — основателей древних учений Ки-

тая — включило в число буддийских божеств. Вместе с буддизмом из дальних стран пришли и неведомые в Китае образы монументального зодчества, скульптуры и храмовых росписей. По примеру Индии и Афганистана в стране началось сооружение огромных пещерных монастырей, а также строительство пагод в честь буддийских святых и паломников. Ранние пагоды округлостью линий силуэта напоминали индийские башнеобразные сооружения. Так в пагоде 6 века Суньюэсы соединились ступенчатость и вытянутость кверху многоярусных сторожевых башен древности со скульптурной пластичностью, несвойственной в прошлом Китаю. Возводившиеся на протяжении веков храмы в скалах длиною в несколько километров сохранили, словно своеобразные музеи, многочисленные памятники скульптуры и живописи средневековья и отразили его историю. Буддийские пещерные храмы строились в разное время и в разных местах страны. Юньган («Храм заоблачных высей») возведен в 4—6 веках в горах провинции Шаньси, близ столицы вэйского царства Пинчэн. Лунмэнь («Ворота дракона») начал создаваться несколько позднее, в 6—9 веках, в известняковых скалах провинции Хэнань, рядом с новой столицей Лояном. Строительство Цяньфодуна («Пещер

тысячи Будд») велось с перерывами с 4 по 14 столетие на западной окраине Китая, где близ города Дуньхуана проходили караванные торговые пути. В провинции Ганьсу возник и храм Майцзишань, получивший свое наименование «Пшеничный холм» за причудливую форму скалы, в которой разместились его пещеры.

Эти храмы-гиганты, которые вместили в себя несметное количество рельефов, статуй и росписей, конечно, не могли быть созданы без длительного опыта обработки камня. Поэтому на строительство пещер и вырубание статуй были призваны не только искуснейшие китайские мастера, но приглашены ремесленники и художники из Индии, Центральной Азии. В оформлении буддийских пещер как бы сплелись вкусы и взгляды разных народов. Но при всей пестроте манер в памятниках раннего средневековья нашли отражение и общие идеи, привнесенные буддизмом, — это стремление представить божеств-спасителей милосердными, сострадательными, готовыми к духовному подвигу. Отсюда родились и характерные черты для раннего средневекового китайского искусства: удлиненные пропорции плоских фигур, одухотворенность и мистическая самопогруженность.

Каждый из пещерных комплексов имел свои особенности. В лёссовых



пещерах Цяньфодуна скульптурное и архитектурное оформление составило единое целое с оформлением живописным. Пещеры заполняли раскрашенные статуи буддийских божеств, вылепленные из мягкой, податливой глины, окутанные тяжелыми складками ниспадающих одежд. Эти статуи отличались такими же удлинёнными пропорциями, такой же угловатой грацией движений, такой же гармонией приглушенных цветовых оттенков (коричнево-красных, голубых и серозеленых), что и персонажи окружающих росписей. В фигурах святых, в движениях небесных музыкантов проявилась несвойственная в прошлом искусству Китая ритмическая музыкальность.

Храм Юньган состоял из многих ниш, крупных и малых пещер от двух до двадцати метров высотой, вырезанных в зернистом песчанике. С дале-

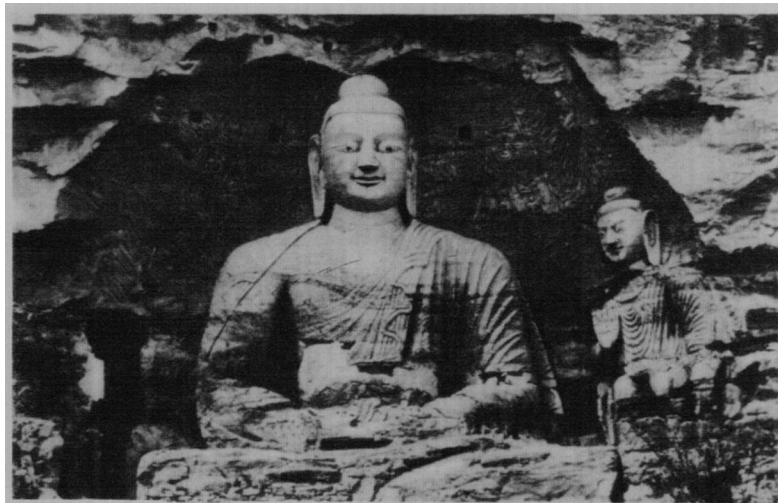
Пагода Суньюэсы
в провинции Хэнань. 520 г.

Небесные музыканты.
Настенная роспись
пещерного храма
Цяньфодун (Дуньхуан)
в провинции Ганьсу.
Фрагмент. *Начало 6 в.*



кого расстояния открывались паломникам причудливо изрезанные, золотистые, выветренные скалы «Храма заоблачных высей», уподобленные сказочному городу, выросшему среди пустыни. Пещеры Юньгана, обычно неправильной формы, приближающиеся в плане к квадрату или полукругу, высекались без определенного порядка в толще порой неприступных горных откосов, которые прежде соединялись между собой всеячими галереями и переходами. При этом архитектура, скульптура и природа выступали в неразрывном единстве. Поражает богатство фантазии, вложенной в эти сооружения. Мастера изваяли из

камня целые повести и притчи из жизни Будды и его учеников, добавив свои жизненные наблюдения, свое понимание событий, мотивов орнамента, отделки архитектурных деталей. Изображений, подобных юньганским, нельзя было встретить в Древнем Китае. Здесь потолки храмов покрыты фигурами летящих небесных музыкантов и танцовщиц (по индийским мифологическим представлениям населяющими небеса), угловатых, но порывистых и стремительных в своих движениях. Здесь и поныне можно увидеть самых разнообразных персонажей индийской мифологии — священную птицу Гаруду, змеиных царей,



Статуя Будды
в пещерном храме Юньган.
.5 в.

Гу Кайчжи.
Наставления придворным
дамам. Свиток на шелке.
Фрагмент. 4—5 вв.

монахов-аскетов, предающихся молитве, буддийских святых, задумчивая нежность и одухотворенная красота которых были чертами совершенно новыми в искусстве Китая.

Основное пространство крупных гротов заполняли гигантские тринадцатиметровые, пятнадцатиметровые и семнадцатиметровые изваяния Будды, расположенные прямо против входа. Тяжеловесные, застывшие в своих строго фронтальных сидящих позах, эти колоссы воплощали идеи всего сверхчеловеческого и божественного. Издалека можно было видеть эти, словно выросшие из массива скал, фигуры. Бесстрастные лица с застывшей полуулыбкой и устремленным в пространство взглядом не видящих ничего зем-

ного глаз как бы призывали к праведной жизни, отрешению от земных благ. Такова пятнадцатиметровая статуя Будды. Огромная фигура божества устойчивой, полной величия позой напоминает буддийскую скульптуру Индии. Но заимствованные извне черты осмыслены уже по-другому, подвергнуты творческой переработке. Объемность тела в этой статуе выявлена гораздо меньше, чем в индийских, одежды прочерчены строгими, ровными линиями складок, а черты лица отмечены значительной угловатостью.

Еще большее переосмысление иноземных образов ощущается в рельефах Юньгана. В сюжеты буддийских легенд, выгравированных на его сте-



нах, вплетается ряд древних мифологических образов. Среди фигур летящих небожителей возникают тела крылатых драконов, прочерченных опытной рукой китайского мастера. То же можно видеть и в других пещерных храмах. На стенах Лунмэня гравировались, уже совсем в китайской манере, торжественные шествия знатных покровителей монастыря, в длинных парадных одеждах, с тонкими лицами, исполненными достоинства.

Черты буддийской пластики периода Северная Вэй ощутимы и в живописи, в содержании и стиле которой произошли заметные сдвиги. В период раннего средневековья, наряду с храмовыми росписями, получил развитие и тип китайской повество-

вательной картины на свитках. Особенно расцвела эта светская линия живописи на юге страны, где традиции китайского искусства не были прерваны иноземными нашествиями и где сгруппировался цвет китайской интеллигенции. Здесь окончательно установились форма и предназначение картин. Главную роль играли горизонтальные свитки-повести, включавшие в себя, помимо живописи, и текстовые вставки. Ими могли быть поэмы или изречения мудрецов. Они выполнялись красивым каллиграфическим почерком, по стилю близким почерку живописному. Хотя свитки и не были связаны, как правило, с буддийской тематикой, на характер светской живописи все же оказали влияние

привнесенные в нее буддизмом созерцательные настроения.

Уже самые ранние из сохранившихся до нас горизонтальных свитков, выполненные художником Гу Кайчжи (ок. 344—ок. 406), показывают, что в китайскую живопись проникают новые поэтические ноты. Об этом говорит одна из его картин — «Наставления придворным дамам». Выполненная в форме длинного свитка, она состоит из девяти различных сцен — иллюстраций к поэме его предшественника Чжан Хуа — и изображает быт придворной знати. Каждая сцена — самостоятельная жанровая композиция, отделенная от другой красивой стихотворной надписью. Гу Кайчжи почти нигде не показывает места, где происходит действие. Его фигуры свободно размещены на фоне золотистого шелка. Такая манера была выработана еще в Древнем Китае. Однако человеческие чувства у Гу Кайчжи трактуются по-новому. Изображенные им героини женственны, струящиеся складки их одежд подчеркивают изящество фигур. Вот одна из сцен, где наставница читает написанное на свитке поучение придворным дамам. Ее поза, как и позы слушающих, полна мягкости. Тонкая, окутанная легкими струящимися тканями фигура склоняется как бы под тяжестью высокой прически. Две другие дамы,

двигаясь ей навстречу, словно парят на волнах своих длинных шлейфов. Здесь почти нет движения. И в то же время выразительность тонкой и плавной линии создает свои особые ритмы. Словно раздуваемые ветром, взлетают узкие шарфы, жесты рук удивительно пластичны. Велико мастерство Гу Кайчжи и в передаче внутренней связи между людьми. Выражая идеи конфуцианской морали, требующей, чтобы искусство возвышало людей, он стремится подчеркнуть в своих персонажах достоинство и благородство, но существо его творчества заключается в том, что оно проникнуто гармонией человеческих чувств, неуловимая красота которых впервые выявлена в китайской живописи.

При участии Гу Кайчжи начали разрабатываться и первые теоретические правила написания картин, которые в 5 веке были обобщены и сформулированы художником и теоретиком искусства Се Хэ в «Шести законах живописи», где главные требования сводились к передаче не столько внешнего сходства, сколько внутреннего трепета, самого дыхания жизни.

Выраженные краткими формулами, эти правила комментировались и использовались китайскими живописцами на всем протяжении средневековья.

Искусство Китая *7—13 веков*

Полнее и ярче всего особенности феодального китайского искусства проявили себя уже на следующем этапе, когда страна вступила в пору развитого средневековья. Новое объединение Китая завершилось созданием двух крупных государств — Тан (618—907) и Сун (960—1279), культурные достижения которых оставили в истории блестящий след. Духовная жизнь Китая пережила на протяжении трех веков высокий взлет. Подъем испытывали разнообразные области творчества — архитектура и живопись, скульптура и прикладное искусство, поэзия и проза. Расцвет культуры во многом был связан с развитием городов. Расширившие свои пределы китайские города, порой с многомиллионным населением, стали не только центрами торговли и ремесленного производства, но и центрами научной, художественной жизни.

В городах сосредоточивались библиотеки, разного рода учебные заведения; создавались стихотворные и прозаические произведения. С потребностью их распространения связано изобретение ксилографического способа печатания, который в 11 веке сменился более совершенным способом печатания разборным шрифтом. Государственные деятели того времени одновременно были поэтами, ценителями искусства. Умение сочинять стихи, знание живописи считалось обязательным для всякого образованного человека. О том, насколько важную роль играло в ту пору искусство, говорит образование в 10 веке при императорском дворе Академии живописи, где художники заняли почетные места. Получить должность чиновника мог только тот, кто сдал государственные экзамены на чин, причем в экзаменационное задание входило не только знание конфуцианских книг, но и знание искусства, умение слагать стихи.

Вместе с тем при сходных чертах культура периодов Тан и Сун имела и некоторые отличия, связанные с несходством исторических судеб. Мощное и активное в своей завоевательной политике, Танское государство поддерживало связи со многими странами, в него стекались представители разных держав. Арабы и персы, корейцы

и японцы обучались в столице Чанъань, иноземные купцы основывали в китайских портах свои колонии. Взглядом вширь, мощным созидательным пафосом было проникнуто и искусство танской поры.

Сунская культура сложилась уже в иной исторической обстановке. Хотя города в 10—12 веках были не менее значительными культурными центрами, чем танские, сама страна занимала меньшую территорию. Завоевания киданей и тангутов, а затем чжурчжэней отсекли сначала ее северные области, а в 13 веке монголы подчинили и все остальное государство. В связи с перемещением столицы и бегством двора в 1127 году из Кайфына в Ханчжоу Сунский период как бы распался на два тоже весьма несхожих между собой этапа — Северосунский (960—1127) и Южносунский (1127—1279). Для сунского времени, когда людям пришлось испытать ужасы войны, бедствия и унижения, характерным было иное, более драматическое, ощущение жизни: интерес ко всему местному, пристальное внимание к своей природе, своей древности, своим легендам. Пути танского и сунского искусства и зодчества тесно связаны с судьбами, которые выпали на долю Китая в 7—12 веках.

Архитектуре Танского государства присущ дух ясной гармонии, празд-

ничности и спокойного величия форм. Столичные города Лоян и Чанъань (современный Сиань) имели в плане четкие прямоугольные очертания, были обнесены стенами с башнями и делились внутри на такие же четкие административные кварталы — фаны. Город вмещал в северной части огромный ансамбль императорского дворца с садами, парками и водоемами, а в южной — дворцы и храмы, жилые и ремесленные кварталы. В период Тан окончательно сформировался тип жилой и храмовой китайской постройки, одновременно простой и нарядной. Дворцы и храмы возводились из дерева по единому принципу, на глинобитных, облицованных камнем платформах. Основой зданию служил каркас из опорных столбов, покрытых красным лаком, поперечных балок и сложных узорчатых резных кронштейнов — доугун, которые, опираясь на балки, облегчали давление двойных и тройных крыш на здание. Широкие черепичные крыши с плавно изогнутыми и приподнятыми вверх краями не только защищали здание от зноя и проливных дождей, но и придавали ему красоту и легкость. По выражению самих зодчих, эти сооружения парили над городом, как распластанные крылья птицы. Недаром на углах крыш помещали керамические лепные фигурки, изобра-

жающие птиц и крылатых зверей-охранителей.

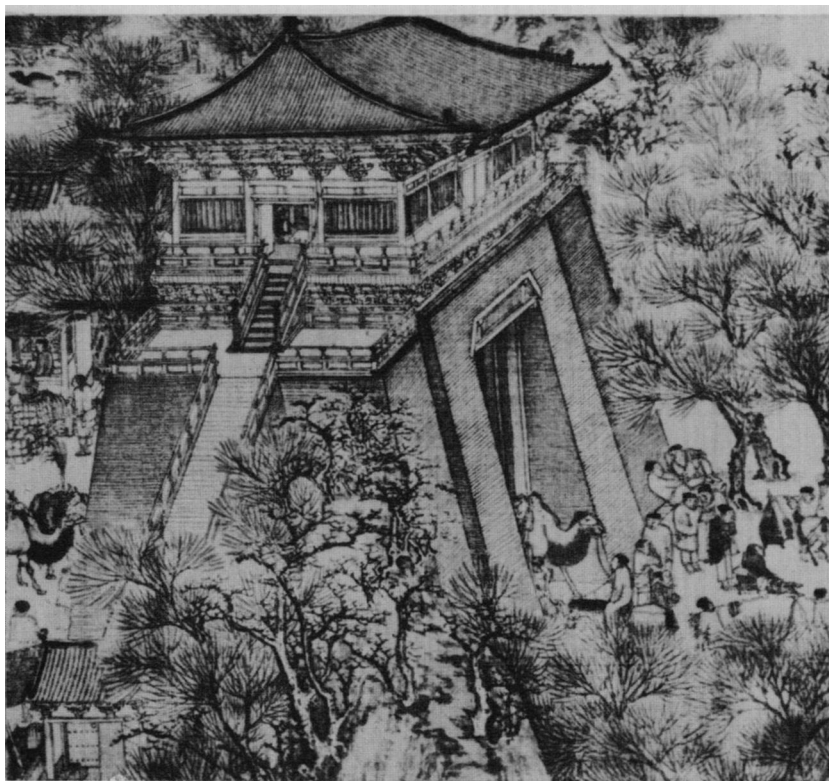
В городах и близ монастырей за их пределами строились также величественные кирпичные и каменные буддийские башни-пагоды, отличающиеся геометрической строгостью и ясностью членений. Самая знаменитая из танских пагод — Даяньта («Большая пагода диких гусей») выстроена в Чаньбане. Квадратная в плане шестидесятиметровая кирпичная башня, высящаяся над окрестным ландшафтом, напоминает крепость. Ее благородная простота повествует о величавом духе зодчества этого времени. Впечатление большой легкости достигается благодаря четкому ритму уменьшающихся кверху пропорций семи одинаковых ярусов, арочных окон и конической крыше, венчающей здание. Наружные украшения из строгих ступенчатых кирпичных карнизов крайне скромны.

Сунская архитектура соответствовала более сложной атмосфере времени. В 11 столетии, когда Северосунское государство переживало подъем, еще оживленнее стали города с массивными въездными воротами, магистралями, превращенными в торговые улицы. В многолюдном Бяньляне (современном Кайфыне), где движение не прекращалось даже ночью, были уничтожены внутригородские стены фанов, а через обса-

женные деревьями каналы перекинулись изящные арочные мосты. Пристальное внимание к орнаментации, архитектурным деталям, к разнообразному соединению зданий с природой отличает зодчество этого времени.

Видоизменились в своих конструкциях и пагоды. Они стали выше, усложнились в своих планах и декоративном убранстве. Эти качества проявляются уже в шестигранной пагоде Люхэта. Чарующий своей ясностью плавный силуэт этой огромной башни вырисовывался с далекого расстояния и как бы увенчивал лесистый холм над водной гладью близ города Ханчжоу. Еще большая стройность и декоративность форм отличает пятидесятисемиметровую Тета, так называемую «Железную пагоду» в Кайфыне, облицованную керамическими плитами цвета ржавчины. В ее устремленных ввысь тринадцати ярусах окончательно исчезла монументальная весомость танских пагод. Поднятые кверху углы ее многочисленных крыш изогнулись наподобие ветвей стройного дерева.

Стремление к легкости и изяществу архитектурных форм особенно усилилось в южносунской архитектуре. Именно в это время зодчество все более стало тяготеть к пейзажности, мыслиться как часть природных форм. Утрачивая монументальную мощь, оно приобрело более изыскан-



Ворота Бяньляна.
Свиток на шелке.
Фрагмент. 12 в.

ный, интимный характер. В южных городах — Линьянь (современный Ханчжоу), куда переселилась столица после завоевания севера, а также Сучжоу возникли комплексы небольших приусадебных декоративных садов, воспроизводивших мир естественной природы с ее деревьями, мхами, водоемами, заброшенными беседками, но только построенный по законам пейзажной картины.

По-разному сложилась и судьба танской и сунской скульптуры. В 7—13 веках в знаменитых буддийских скальных монастырях были вырублены новые пещерные храмы, где, наряду с настенной живописью, важную роль играла пластика.

В пластике отразились те большие сдвиги, которые ощутимы во всех сферах искусства периодов Тан и Сун.

В пору расцвета Танского государства скульптура, как и зодчество, достигла высокого подъема. Статуи буддийских святых стали более пластичными, хрупкая грация и мистическая отвлеченность вэйских божеств уступили место жизнеутверждающей красоте и гармонии форм, тела приобрели мягкую объемность.

Сюжеты танской буддийской скульптуры многообразны. В многочисленных пещерных залах Цяньфодуна, Лунмэня и Майцзишаня можно увидеть и свирепых стражей, стоящих у входа с занесенной булавой, и тонко гравированные рельефы, где плавной неотрывной линией изображен полет прекрасных, гибких небожительниц, словно плывущих по небу с цветами в руках, и полные земной красоты фигуры знатных жертвователей, одетых в пышные многослойные одежды по моде того времени. В скалах Юньгана и Лунмэня по-прежнему высекались колоссальные статуи Будд, но идея божественного и сверхчеловеческого выражалась в них уже не через застылость и неподвижность, а через величавость и важность поз. Одной из наиболее совершенных монументальных скульптур Танской эпохи является семнадцатиметровая статуя Будды Вайрочана — божества космического света, — выполненная в Лунмэне. Вырубленная высоко в горах фигура,



Пагода Люхэта в Ханчжоу.
970—1156 гг.



грандиозная по размерам, была окружена свитой божеств, воплощала новый идеал танской красоты. В облике Вайрочана, в спокойной мягкости его лица, в свободной трактовке струящихся складок одежд, в уравновешенности позы выразились новые представления о человеческом достоинстве.

Такой же пластической красотой отличаются и помещенные в гротах Лунмэня каменные статуи юных божеств милосердия — бодхисаттв, прекрасный облик которых связывался с идеей доброты и помощи людям. Лица их нежны и тонко прорисованы, тела показаны в мягком изгибе.

Еще более живописны и пластичны, выразительны в своих движениях статуи Цяньфодуна, вылепленные, как и прежде, из глины, но раскрашенные в более живые и яркие цвета. Одетые по моде времени, сгруппированные в разнообразные композиции и украшен-

Статуя Будды Вайрочана
в скальном храме Лунмэнь.
Известняк. 672—675 гг.

Скачущий конь.
Рельеф из погребения
императора Тайцзуна
в Сиане. 637 г.



ные драгоценностями, статуи божеств образовывали живые жанровые сцены. Этому духу повествовательности помогали выявиться и обширные настенные росписи, включающие в себя разнообразные бытовые и пейзажные мотивы.

Большая острота наблюдательности присуща и танской погребальной пластике, по старой традиции составлявшей непременную принадлежность богатых захоронений. Отражающие все, что сопровождало и окружало человека при жизни, эти керамические фигуры, покрытые цветными глазурями, поражают разнообразием движений. Трудно перечислить все обилие сюжетов погребальной пластики. Здесь и грациозные танцовщицы, изгибающиеся в плавном ритме танца, и бородатые кочевники, везущие на верблюдах дань ко двору, и жонглеры,

и придворные модницы, полнолицые, в длинных многоцветных одеждах; здесь и чиновники, и музыканты, и слуги — словом, огромный мир, живущий своей подземной жизнью.

Особую роль в погребальной пластике играли фигуры животных. Через их образы, порой реальные, порой сказочные, передавались впечатления о природе, о дальних краях. Но в движении каждого животного, как выдуманного, так и реального, подчеркивались всегда наиболее характерные проявления жизни земного мира. Глиняные кони полны удивительного изящества, свободы. Они то несутся вскачь, то встают на дыбы, то ржут, то бьют копытом землю. Величавые верблюды вскидывают вверх надменные морды, павлины распускают пышные хвосты. Важное место в погребальной пластике отводилось боевому



коню воина. Об этом красноречивее всего говорит оформление входа в погребение танского императора 7 века Тайцзуна, расположенное близ танской столицы Чанъань. Этот вход был обрамлен шестью рельефными каменными плитами, изображающими его любимых походных коней в разных состояниях — идущих, мчащихся галлопом, раненных стрелой. Эти пронизанные движением изображения показывают, насколько богатыми и разнообразными были возможности танской пластики, насколько правдивыми были ее образы.

Скульптура периода Сун продолжала развивать танские традиции, но она не могла уже с прежней полнотой выразить усложнившиеся проблемы своего времени. Вместе с постепенной утратой буддизмом ведущих позиций в государстве сократилось и создание храмовых скульптур.

Чжоу Фан.
Ян Гуфэй после купания.
Свиток на шелке.
Фрагмент. 8 в.

Утонченная грация проникает в пластические образы буддийских божеств, пропорции фигур вытягиваются. Новым декоративным задачам отвечали и новые материалы — металл, фарфор, сандаловое дерево и лак, плотной и блестящей цветной многослойной пленкой покрывающий легкую основу. Скульптура Сунского времени постепенно уступила место живописи, ставшей важнейшим видом искусства этой поры.

В 7—13 веках китайцы почитали живопись как важнейший из видов искусства. И это не было заблуждением или данью моде времени. Именно живопись прославила искусство той поры и донесла до нас поэтический восторг перед красотой природы, которым жили многие поколения людей в средневековом Китае. Живопись периодов Тан и Сун охватила многие явления жизни. В ней нашли отражение и пристальное внимание к природе, и зоркая наблюдательность к быту горожан. Как никогда, приближалась живопись к поэзии. И хотя выразительные средства этих искусств были различными, язык поэтов и художников стал почти единым. Картины не мыслились без стихотворной надписи, в стихах рождались зримые, живописные образы.

Художники эпох Тан и Сун находили самое разнообразное применение

своим талантам. Они расписывали стены дворцов и храмов, создавали миниатюрные живописные композиции на веерах. На многометровых горизонтальных свитках изображали сцены городской и дворцовой жизни, пейзажи, портреты, бытовые сцены, сюжеты из легенд, путешествий по стране. Свитки служили своеобразной живописной книгой, куда художник мог вместить множество впечатлений и деталей. Этому помогала и «разомкнутость» композиции картины, как бы не имеющей начала и конца. Форма вытянутого вверх свитка была наиболее удобной для пейзажа. Она помогала создать ощущение необъятного пространства, показать не какую-нибудь часть природы, а утвердить ее единство, необычную мощь. При работе над такими свитками от художника требовалось особое умение передавать дали, просторы воды, громады гор. На различных исторических этапах излюбленной была то одна, то другая форма картины. В период Тан предпочтение отдавалось горизонтальным свиткам, в период Сун — вертикальным.

Танская живопись нарядна, ярка, исполнена торжественной праздничности. В пору единства страны и общего подъема китайской культуры большого совершенства достигли все виды живописи. Сюжетами ее в рав-

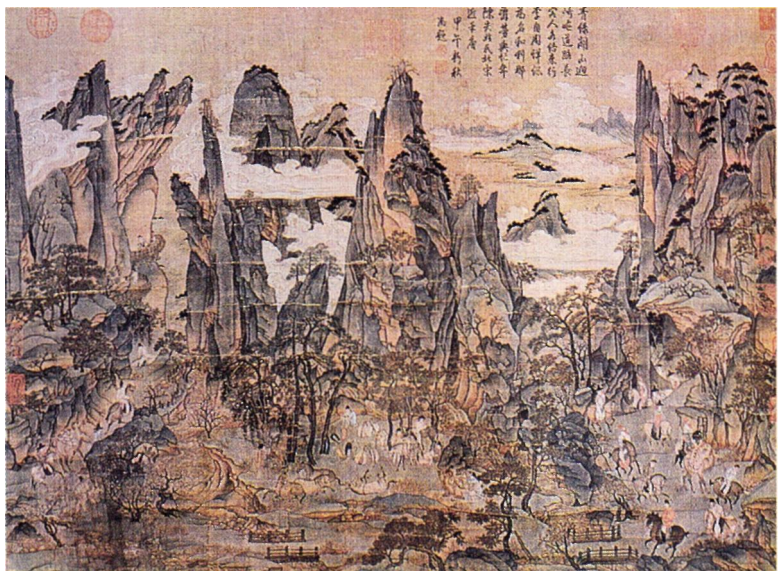
ной мере стали образы буддийских божеств, и сцены из жизни знати, и показ иноземных посланников, несущих дань ко двору. Исполненные по образцам крупнейших художников того времени, храмовые настенные росписи отличались такой же повествовательностью, таким же пристальным вниманием к земной жизни, что и картины на шелке. Танские росписи Цяньфодуна легко отличить от сумрачных росписей периода Северная Вэй по жизнеутверждающей красоте и полнокровности образов, гармонии ярких и нежных красок. На стенах пещер они уже не располагались узкими фризами, как прежде, а заполняли собой обширные пространства. Это либо изображения прекрасных райских земель, либо легенды о чудодейственных подвигах милосердных божеств, куда включено множество пейзажных, бытовых и архитектурных зарисовок. Здесь и сражения у стен крепости, и города, охота и пахота, доение коров и изготовление колбас в лавке мясника. Каждый эпизод танских настенных росписей служил для мастера поводом выразить свое восхищение реальным миром.

Сюжетами картин на шелке, которые создавались танскими придворными живописцами, служили обычно сцены дворцового быта — изображение ученых за беседой, красавиц на

прогулке. Но каждый художник выбирал себе и круг излюбленных тем. Знаменитый У Даоцзы писал портреты и композиции на темы буддийских писаний, Хань Гань прославился изображением лошадей. Янь Либэнь работал в жанре «жэнью» («люди и предметы»). Картин этих некогда овеянных славой мастеров до нас дошло очень мало. Их уничтожили войны, пожары и стихийные бедствия. Но даже немногие образы, зачастую сохраненные трудом копиистов, позволяют судить о высоком уровне танской живописи.

Свиток Янь Либэня (600—673) «Властелины разных династий» — одна из ранних жанровых композиций. Его можно назвать также и групповым портретом, так как он посвящен показу тринадцати императоров, правивших в Китае от периода Хань до периода Тан. В стиле этой картины, в размещении разрозненных групп на свободной плоскости шелка чувствуется прямая связь с предшествующим этапом. Фигуры императоров исполнены торжественной неподвижности и величия. Лица выполнены по условным средневековым канонам. Наиболее живые наблюдения художник вносит в изображение окружающих императоров придворных, показывая их подвижными, живыми и лукавыми. При условности этих портре-

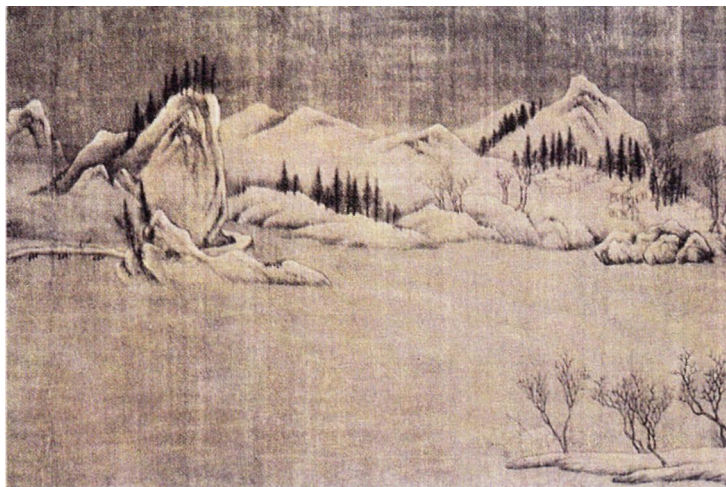
Ли Чжаодао (?).
Путешествие императора
Мин Хуана в Шу.
Свиток на шелке.
Фрагмент.
Конец 7 — начало 8 вв.



тов поражает изящество и свобода владения художником точной и гибкой линией, очерчивающей контуры лиц, прически, мягкие складки одежд.

Еще более яркое стремление к детальному описанию увиденного проявляется у художника Чжоу Фана, жившего столетием позже Янь Либэня. Его сюжеты почерпнуты уже не из области легенд и исторических хроник, а взяты из современной жизни. В облике знатных женщин художник воплотил характерный для своего времени идеал красоты, гораздо более земной и полнокровный, чем прежде. Он любовно выписывал детали одежды, сложные прически, обстановку ин-

терьера, что придавало картинам гораздо большую конкретность. Все это можно наблюдать в свитке «Ян Гуйфэй после купания». Прославленная танская красавица изображена в одном из павильонов дворца. Она только что вышла из бассейна и идет отдыхать в сопровождении слуг. Подробно выписаны ее прозрачное покрывало и просвечивающее сквозь него тело, все детали дворцовых покоев. Приподнятая линия горизонта как бы позволяет зрителю заглянуть внутрь дома. Это произведение смотрится так же, как читается увлекательная новелла, завоевавшая в танское время большую популярность.



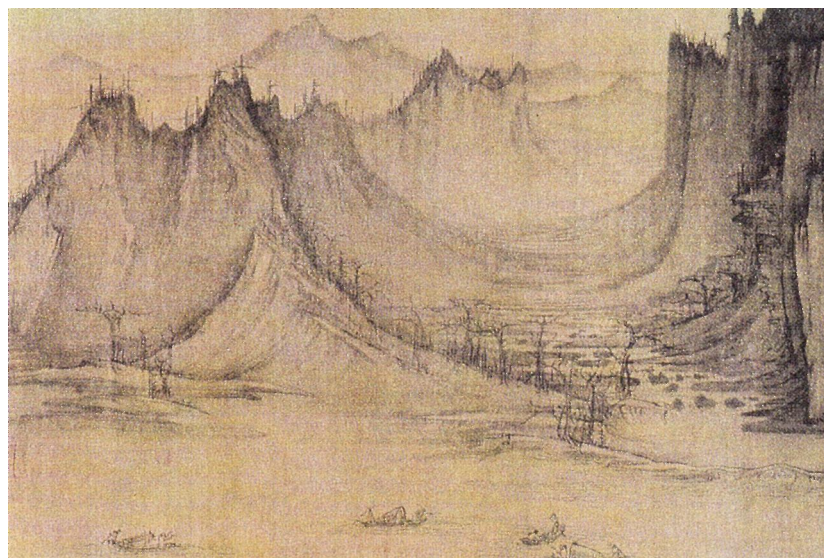
Ван Вэй.
Просвет после снегопада
в горах у реки.
Свиток на шелке.
Фрагмент. 8 в.

Столь же повествовательны и полны деталями танские пейзажные картины. В период Тан природа впервые стала самостоятельным объектом изображения. летописи сохранили имена и первых пейзажистов. Наиболее выдающимися среди них считались Ли Сысюнь (651—716), Ли Чжаодао (670—730) и Ван Вэй (699—759 или 701—761). Все они занимали видные должности при дворе. Их творчество показывает, насколько многообразными уже в это время были пути пейзажной живописи. Пейзажи Ли Сысюня и Ли Чжаодао ярки и насыщены по цвету, наполнены изображениями дворцов, фигурами лю-

дей. Природа в них — место прогулок, путешествий, развлечений. Для передачи приподнятого, радостного образа мира художники применяют особые декоративные приемы. Синие и зеленые пики гор обводятся золотой каймой, белые пятна облаков, перерезающие вершины, подчеркивают их рядность, люди и строения, вкрапленные в пейзаж яркими пятнами, напоминают цветы.

Выполненный в этом стиле пейзаж Ли Чжаодао «Путешествие императора Мин Хуана в Шу» напоминает своей узорчатостью и плоскостностью средневековую восточную миниатюру. Горы кулисами теснятся друг за другом,

Сюй Даонин.
Ловля рыбы
в горном потоке.
Свиток на шелке.
Фрагмент.
1-я половина 11 в.



крошечные фигурки всадников у их подножия подчеркивают праздничную красоту изображенного мира. Здесь еще только намечается та воздушная среда, которая в дальнейшем становится важнейшим свойством китайских средневековых пейзажей.

Пейзажи Ван Вэя, художника, сложившегося уже в следующем столетии, мягче и воздушнее. Он смотрит на мир глазами созерцателя и поэта, и этим объясняется его новая живописная манера. Он отказывается от многоцветной палитры и пишет только черной тушью с размывами, добиваясь через тональное единство впечатления целостности мира. В его

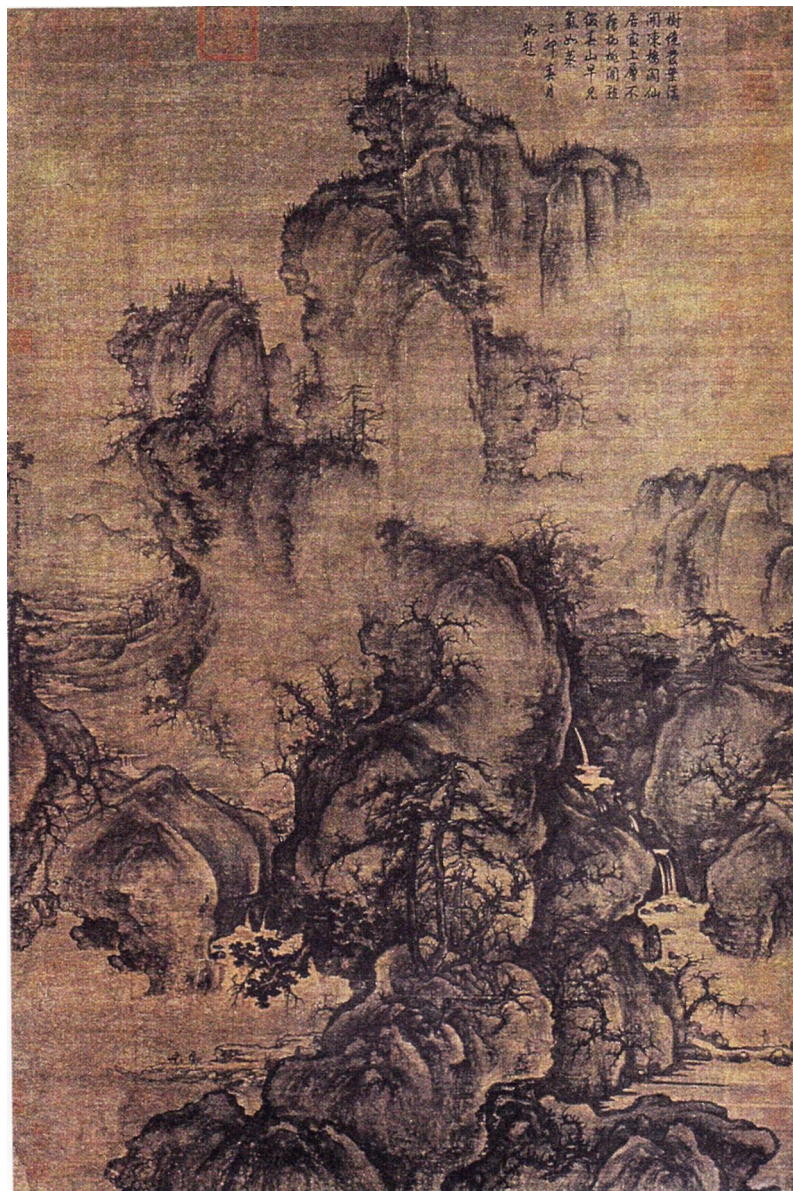
картине «Просвет после снегопада в горах у реки» заснеженные дали, застывшая туманная гладь воды, черные деревья и ощутимая тишина создают новый, неведомый прошлому образ природы. Стихи Ван Вэя, блистательного сановника, покинувшего свой пост при дворе и уединившегося от суеты на лоно природы, чтобы писать картины и предаваться размышлениям, проникнуты теми же созерцательными настроениями, что и пейзажи. Вот одно из них:

Три дня и три ночи мела метель —
Бело от снежных холмов.
Мне старого друга нечего ждать —
Метель пути замела...

Манера Ван Вэя оказалась наиболее близкой живописцам последующего периода Сун, которые, стремясь главным образом к передаче единства и гармонии природы, пошли еще дальше в своих поисках. Именно в послетанское время были сделаны основные открытия в области пространственного построения картин, их композиционного ритма, тональности. Изображение природы отделяется от всего частного. Пространство понимается художниками как символ бесконечности мира. Исчезла характерная для танских ландшафтов многолюдность. Человеческие фигуры путников, рыбаков или отшельников так малы, что только подчеркивают природную мощь. Мир природы предстает необозримым и огромным. Пейзажи 10—11 веков поражают суровым величием. Через красоту природы они повествуют о гармонии Вселенной. Картины сунских живописцев монохромны, то есть выполнены в одном цвете, и большей частью написаны только черной тушью, лишь слегка подцвеченной иногда водяными красками. Горы и реки, водопады и грозные обвалы, тихие цветущие долины и прозрачные горные озера, затерявшиеся среди горных вершин, — все запечатлено в картинах сунских живописцев с огромной выразительной силой.

На длинном горизонтальном свитке «Ловля рыбы в горном потоке» живописец Северосунского периода Сюй Даонин располагает бесконечные цепи островерхих гор, среди которых открываются взору беспредельные манящие дали, волнующие своей суровой неизвестностью. Острые горные вершины, покрытые редкой растительностью, каменистые мелкие реки и спокойная гладь большого озера — все объединено единым мощным ритмом. Весь пейзаж построен только на нюансах черной туши, на сочетании четких графических линий и мягких расплывчатых пятен. Однако зритель ощущает и влажность воздуха, и приглушенность красок раннего утра. Это умение немногими средствами создать единую и цельную картину природы явилось результатом длительного наблюдения всех состояний в жизни природы.

Картина крупнейшего мастера пейзажа Го Си (ок. 1020—ок. 1090) «Ранняя весна» проникнута тем же острым чувством красоты мира, но запечатлевает уже совсем иное его состояние. Мир, пробуждающийся от зимнего сна, полон движения. Ритмы картины напряжены, лишены спокойствия. Неясные, клубящиеся силуэты гор словно вырастают из облаков тумана, а деревья расправляют кряжистые ветви. Впечатлению бескрайности



Го Си. Ранняя весна.
Свиток на шелке.
Фрагмент. *Около 1072 г.*



Птица на ветке.
Альбомный лист.
Тушь, шелк. 11–12 вв.



Ма Юань.
Ученый со слугой
на горной террасе.
Альбомный лист.
Тушь, шелк.
Конец 12 — начало 13 вв.

и грандиозности пространства здесь способствует уже и иная, вертикальная, форма свитка, позволяющая передать огромность и мощь гор.

Свои наблюдения над природой Го Си, как и многие художники его времени, изложил не только в живописи, но и в поэтическом трактате, поражающем зоркостью, богатством знаний и почти научной точностью. Он считал, что красота природы за-

ключена в ее непрерывной изменчивости. Чтобы понять ее, нужно познать и все изменения, рождающиеся в душе человека, путешествующего по ее просторам: «Смотришь ли ты на гору вблизи, или на ли¹ дальше, и с еще более далекого расстояния, это все та же самая гора. Но чем дальше от нее удаляешься, тем больше изменяется она для глаза...», «Туман, ле-

¹ Л и — китайская верста.



Ли Ди. Пастухи на буйволах.
Альбомный лист.
Тушь, шелк. 12 в.

жащий над пейзажами, различен в разные времена года. Весенний туман светел, как улыбка, летний — голубой, как капля воды, осенний — чист, как только что нарядившаяся женщина, зимний туман слаб, как сон».

Художники Китая 10—11 веков ищут разные пути передачи жизни природы. Помимо больших пейзажных свитков, в это время возникли и маленькие композиции, которые

служили для украшения вееров и ширм. Особой любовью подобные миниатюрные сценки пользовались при дворе в столичной Академии живописи, где сам император выступал как художник и коллекционер. Из небольших картин, написанных на шелке и наклеенных на твердую основу, создавались альбомы, где запечатлевалась жизнь животных, растений и насекомых. Так называемый жанр «цветы-

птицы» достиг именно в то время своего наивысшего расцвета. В любую, казалось бы, случайную сценку, будь то изображение птички, легко присевшей на ветку, или бабочки, порхающей над распустившимся цветком, художники старались вложить такие же глубокие и возвышенные чувства, как и в создание монументальных пейзажей. Для каждой картины придумывались поэтические названия, зачастую ее дополняли стихи знаменитых поэтов.

В 1127 году Китай пережил огромное потрясение. Чжурчжэни захватили север страны и разграбили столицу. Все, кто мог, бежали на юг, в Ханчжоу. Здесь вновь восстановилась Академия живописи и постепенно возродилась художественная жизнь. Однако настроение и стиль пейзажей этого времени изменились. Боль и страдания, горькие воспоминания о дорогих сердцу краях усилили любовное

Му Ци. Обезьяна
с детенышем.
Свиток на шелке.
Фрагмент. 13 в.



внимание художников к своей отчизне. Настроения пейзажей этого времени часто грустны и тревожны. На смену суровым, полным величия монументальным ландшафтам приходят картины, воспевающие мягкую и тихую северную природу. Картины ведущих мастеров Академии живописи Ханчжоу — Ли Тана, Ма Юаня, Ся Гуя — овеяны лиризмом. По большей части они не включают в себя ни огромных скал, ни бурных потоков. В немногословных пейзажах Ма Юаня (конец 12—1-я половина 13 вв.) человеку отводится более важное, чем прежде, место. Об этом можно судить по альбомному листу, созданному этим мастером, где изображен ученый, лежащий под старой сосной и созерцающий природу. Здесь нет ни водопадов, ни стремнин, только туманная даль, в которую пристально вглядывается поэт. Но следом за его взглядом и наш взгляд устремляется в неясное пространство. Намеком передает художник чувства, позволяя нам дополнить своим воображением эту картину. Еще лиричнее живописец 12 века Ли Ди, изображающий зимние северные пейзажи, где среди пушистых снежных деревьев неторопливо бредут одинокие путники, тянущие за собой ленивых буйволов, или показаны мальчики-пастушки, переезжающие лесные речки на спинах этих

грузных животных. Слитность человека и природы особенно подчеркивалась живописцами секты Чань («Созерцание»), к которой принадлежали Му Ци, Лян Кай и Ин Юйцзянь. Монахи, ушедшие от мирской суеты, они считали созерцание и непритязательную жизнь среди природы средством постижения ее тайн. В искусстве старались уловить то, что наиболее неповторимо в своей естественной свободе и что открывается взору внезапно. Отсюда ощущение неустойчивости мира, зыбкости предметных форм, создаваемое их картинами. Полными печали, острыми и выразительными были их свитки с изображениями животных, нахохлившихся птиц, обезьян, ласкающих своих детенышей.

Многие художники периода Сун писали картины и на бытовые темы, продолжая танские традиции. В своих длинных свитках-повестях они изображали с большим искусством и многими подробностями сцены многолюдной праздничной жизни города Кайфына, шалости и игры детей. Как правило, такие картины отличались не только большой занимательностью, но и строились как целостные композиции. Высокого расцвета достигли и другие жанры — портрет, изображение животных. Однако именно пейзажная живопись определила лицо китайской культуры этого времени.

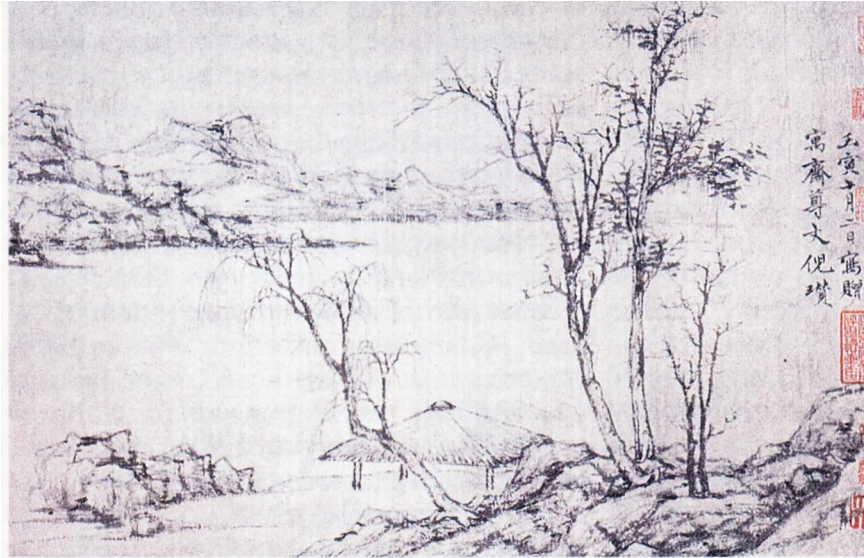
Искусство Китая *14—18 веков*

Монгольское нашествие принесло стране огромные бедствия и разрушения. Почти на девяносто лет с конца 13 века в Китае воцарилась династия Юань, а вся огромная его территория оказалась подчиненной чужеземной власти. Сгорели прекрасные дворцы и храмы, были разграблены и уничтожены художественные ценности. Настроения тоски и уныния, ностальгии по прошлому стали господствующими в среде художников. Хотя монгольские правители стремились привлечь ко двору выдающихся ученых, поэтов и живописцев, далеко не все принимали их приглашения. Крупнейшие художники разбрелись по стране, нашли прибежище в южных провинциях. Оглядываясь на достижения великих мастеров периода Сун, они культивировали старину, достижения прошлого. Однако в искусство вносили свои новые чувства, пережи-

вания. Многие картины приобрели инносказательный смысл. Через привычные образы природы художники говорили зрителям о наболевших и злободневных проблемах. Особое значение приобрели каллиграфические надписи, таящие в себе намек, скрытый подтекст. Эти надписи, украшающие свитки, зачастую были символами, понятными только посвященным. Сами изображения тоже были символичны. Чаще всего изображался бамбук, гнущийся под напором ветра. Он олицетворял стойкого духом, благородного человека, способного выдержать натиск судьбы.

Самым лиричным и тонким живописцем юаньского периода был Ни Цзань (1301—1374), каллиграф и поэт, проведший жизнь вдаль от двора, в провинции. Изучая природу, он искал способ выразить через нее дух своего времени. Пейзажи его, написанные на мягкой, пористой, белоснежной бумаге черной тушью, просты и немногословны. В них обычно изображаются группы деревьев и островки, затерявшиеся в водных просторах. Тонкой и изящной линией воссоздает мастер хрупкую и прозрачную чистоту осенних далей, всегда овеванных настроениями печали.

Наиболее крупными среди придворных живописцев 14 века были Чжао Мэнфу и Жэнь Жэньфа. Стиль



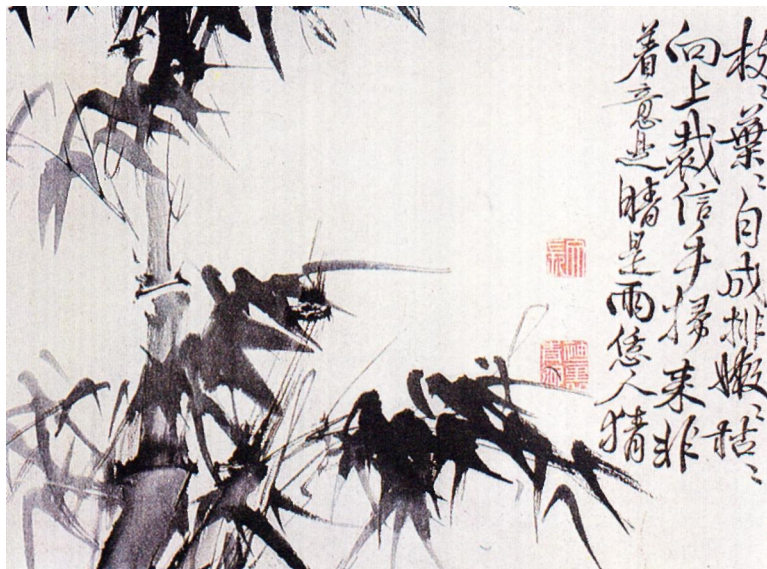
Ни Цзань. Пейзаж.
Свиток на бумаге.
Фрагмент. 14 в.

их творчества определялся вкусами придворной знати, с ее тяготением к ярким краскам, бытописательству. Художники создали ряд живых и достоверных картин, изображающих монгольских всадников, лошадей в конюшне или на водопое. Так постепенно живопись, начиная с 14 века, утрачивала свое единство, разделялась на многие направления.

Период Мин (1368—1644), начавшийся после того как Китай, сбросив чужеземное владычество, снова стал самостоятельной державой, очень сложен и противоречив. В 15—16 веках страна переживает пору экономического и духовного расцвета. Растут

вновь города, возникают новые великолепные архитектурные ансамбли, огромным разнообразием отличаются изделия художественных ремесел. Но уже к 17 веку империя приходит в упадок. В 1644 году страну захватили маньчжуры, правившие до 1911 года. С воцарением маньчжурской династии Цин начался постепенный спад в экономическом и культурном развитии Китая. Конфуцианство — это древнее учение о правилах жизни человека с его чинопочитанием и регламентацией всех сторон жизни, — выдвинутое в качестве ведущей идеологии, также стало известным тормозом в развитии науки и искусства.

Сюй Вэй. Бамбук.
Свиток на бумаге.
Фрагмент. 16 в.



Художественная жизнь Китая времени позднего средневековья отразила всю сложность развития культуры периодов Мин и Цин. Особенно остро противоречия времени проявились в живописи. Официальные круги ориентировали художников на подражание прошлому. Вновь открывшаяся Академия живописи пыталась насильственно возродить былой блеск искусства периодов Тан и Сун. Ни одна эпоха не оберегала с такой ревнивой тщательностью традиции прежних веков. Художники были скованы предписаниями тем, сюжетов и методов работы. Непокорные подвергались суровым наказаниям. Однако ростки но-

вого все же пробивали себе дорогу. На протяжении почти шести веков господства династий Мин и Цин в Китае работали многие талантливые живописцы, пытавшиеся внести в искусство новые веяния. Уже в период Мин стали складываться многочисленные художественные школы вдали от столицы, на юге страны, где мастера испытывали меньшее давление официальной власти. Представителем одной из них в 16 веке был Сюй Вэй. В его картинах ощущается стремление нарушить созерцательную гармонию традиционной живописи. Его линии кажутся нарочито грубыми и резкими, широкая кисть, насыщенная влагой,



Юнь Шоупин.
Пион.
Альбомный лист.
Тушь, краски,
бумага. 17 в.

словно не зная преград, блуждает по бумаге, ложась на нее тяжелыми каплями и создавая иллюзию спутавшихся на ветру ветвей бамбука или легкими штрихами обрисовывая его гладкий ствол. Однако за нарочитой небрежностью ощущается большое мастерство художника, умение в случайных формах уловить скрытые закономерности природы.

В последующие века это новое направление обозначилось еще более определенно. Известный под прозвищем «Блаженный горный отшельник» художник Чжу Да (1625—1705), продолжатель традиций художников секты Чань и ушедший в монахи после завоевания страны маньчжурами, в своих небольших, но смелых и дерзновенных альбомных листах, где изображена либо нахохлившаяся птица, либо сломанный стебель лотоса, еще дальше отходит от традиционных образов Сюй Вэя.

Из жанров позднего средневековья наибольшую свежесть восприятия сохранили те, где изображались цветы и травы, птицы и животные. В 17 веке одним из самых известных живописцев был Юнь Шоупин (1633—1690). Используя так называемую «бескостную», или «бесконтурную», манеру, он старался выявить структуру и обаяние каждого растения — пышность пиона, нежность трепещу-



Чжу Да. Птицы на ветке.
Альбомный лист.
Тушь, бумага.
Конец 17 в.



Портрет жены сановника.
Свиток на шелке. 17 в.

щих на ветру маков,— довести до зрителей их аромат и осязательную прелесть.

Творчеством этих мастеров, конечно, далеко не исчерпывались новые поиски живописи периодов Мин и Цин. Важную роль в 16—18 веках начали играть бытовая живопись, книжная гравюра, тесно связанные с расцветом новых литературных произведений — романа и драмы. В них отразился возросший интерес к частной жизни человека, к его интимным переживаниям. Наиболее яркими представителями бытописательной живописи были Тан Инь и Чоу Ин, работавшие в 16 веке. Хотя их творчество тоже опиралось на традиции предшествующих периодов, они сумели создать новый тип свитков-повестей — не только занимательных, но и проникнутых большим поэтическим очарованием. Работая в тщательной манере «гун-би», Чоу Ин тончайшей кистью вырисовывал мельчайшие детали одежд, интерьера, убранства. Особое внимание уделял он гармонии жестов и поз, так как именно через них передавал оттенки разнообразных настроений.

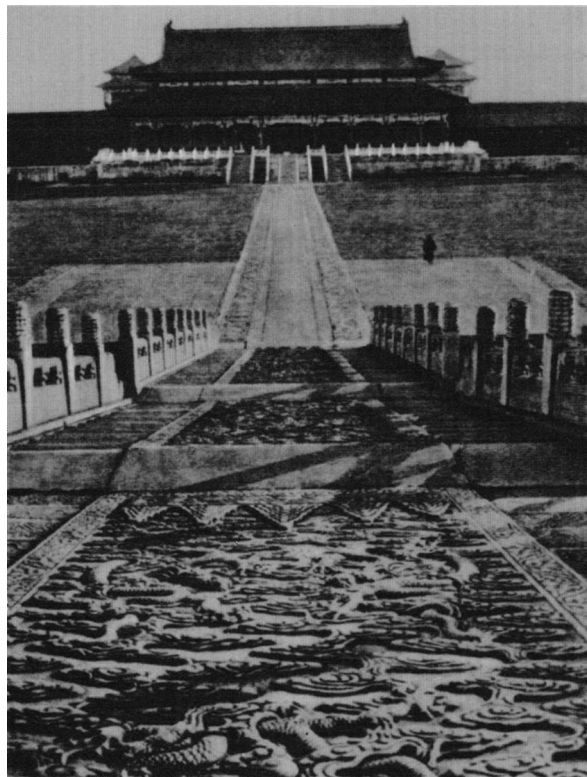
К внутреннему миру человека художники позднего средневековья подошли ближе и в портретной живописи. Среди разнообразных портретов 16—18 веков значительное место за-

няли посмертные портреты знати, связанные с обычаями почитания предков и ведущие свое начало еще с глубокой древности. Характер средневековых китайских портретов был определен физиогномикой — учением о соответствии черт лица с судьбой человека, зависящей, в свою очередь, от расположения планет, под которыми он родился. На основе этого учения была разработана целая система правил изображения каждой части лица и ее соотношений с другими. В торжественности и неподвижности культового погребального портрета отражалась вся средневековая система конфуцианского воспитания: строго фронтальные фигуры портретируемых полны достоинства, приобщенные к вечности, замкнутые лица лишены печати житейской суетности, неподвижный, суровый взгляд устремлен вдаль. Но художник всегда зорко подмечал характерные особенности того или иного лица. Об этом говорят такие портреты 16—18 веков, как «Портрет жены сановника», «Портрет патриарха Чан Мэй лаоцзы». Они подкупают неподвзятостью и правдивостью, с которой художник фиксирует в лицах своих героев приметы усталости, возраста, житейской мудрости, надменной властности. В целом даже в пору кризиса феодальной культуры китайская живопись не утратила своей жиз-

неспособности. Но все же не живопись, а зодчество и прикладное искусство определили значительный вклад позднего китайского средневековья в мировое искусство. Судьба этих видов искусства сложилась более благополучно, чем судьба живописи. Именно в них ярче всего выявилось мастерство чеканщиков, керамистов, резчиков по дереву, ваятелей.

Расцвет зодчества и неразрывно с ним связанного декоративного искусства начался в Китае после изгнания завоевателей. Период Мин — время бурного градостроительства, рождения больших и торжественных архитектурных ансамблей. Строительство велось по всей стране. За короткий срок были отстроены и украшены первая, а затем и вторая императорские резиденции — Нанкин и Пекин. В городах Ханчжоу и Сучжоу возникли новые, замечательные своей живописностью и разнообразием садово-усадебные комплексы с их неожиданными переходами, затейливыми мостами, скалами и тихими водоемами, резными беседками и галереями.

Пространственный размах и живописность, отличающие зодчество периода Мин, особенно явственно ощущаются в облике Пекина (по-китайски Бэйцзин — «Северная столица»). С 1421 года этот город стал постоянной столицей Китая и был оформ-



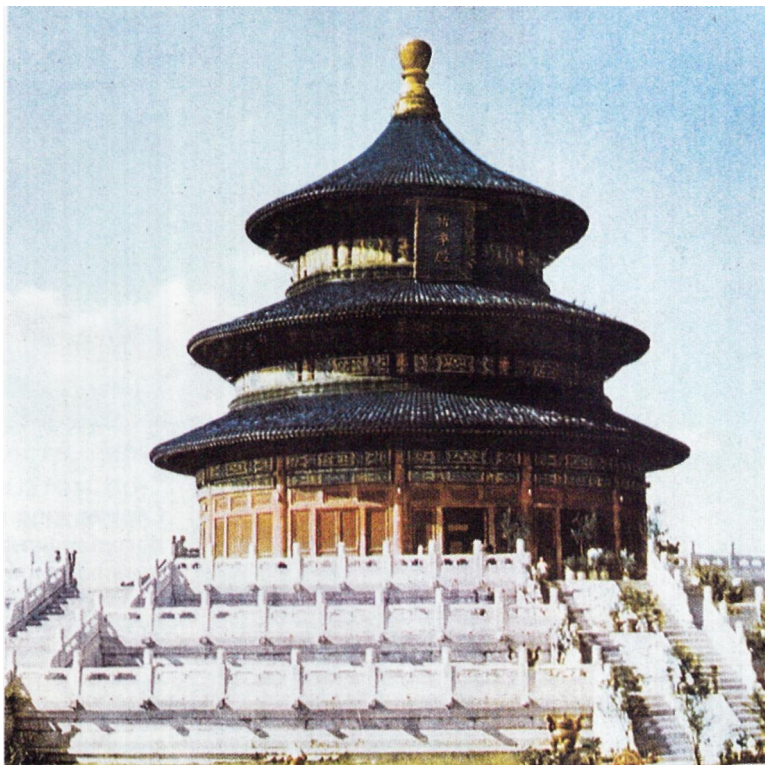
«Запретный город».
Комплекс
Императорского дворца
в Пекине.
Площадь и ворота
Тайхэмэнь. 17 в.

лен как парадный дворцовый комплекс. Весь строительный опыт прошлого сосредоточился в его планировочном замысле. Огромное пространство города было продумано в композиционных ритмах, как продумывалась пейзажная картина. Правила древности, которыми руководствовались зодчие, заключались в том, что прямоугольный план столицы отличался почти математической правильностью и ясностью. Все важнейшие сооружения были обращены фасадом к югу, а весь город из конца в конец с юга на север пересекала широкая прямая магистраль. Растущая столица была задумана и как мощная крепость. Массивные кирпичные стены (до 12 метров высотой) с монументальными башенными воротами окружали ее со всех сторон. Но симметрия и четкость плана не вносили в облик Пекина сухости или монотонности. Тонко учитывались и все особенности природного рельефа. Парадность прямых магистралей соотносилась с живописностью тенистых парков, вольными линиями озерных берегов и заросших деревьями холмов. Разрастаясь, город включал в себя и новые ансамбли. В 1564 году к древнейшей его части, «Внутреннему городу», с юга был приращен также прямоугольный в плане «Внешний город», обнесенный своими стенами. Их соединили ворота



Башня городских ворот
Пекина. 15–17 вв.

Храм Циньяндянь
ансамбля Тяньтань в Пекине.
1420 г.



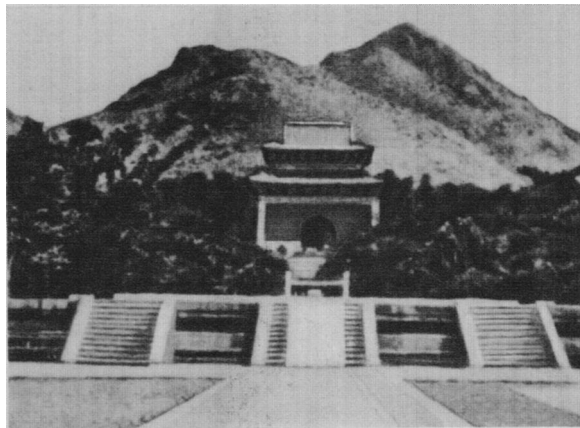
и сквозная главная магистраль. Вокруг Пекина, в живописных его окрестностях, в свою очередь выросли многие загородные комплексы храмов и дворцов, пагод и погребений.

Основным ансамблем, расположенным в центре «Внутреннего города», был огромный «Императорский город», растянувшийся на многие километры, замкнутый кольцом стен с могучими воротами. Внутри него располагался

«Запретный город» (ныне превращенный в музей), также обнесенный стенами и окруженный рвом с водой. Это и был Императорский дворец, куда могли попасть только избранные. Дворец представлял собой не одно здание, он разделялся на несколько частей. Широкие площади, мощенные светлым камнем, изогнутые каналы, закованные в белый мрамор, яркие и торжественные павильоны, поднятые на тер-



расы, раскрывали свое сказочное величие перед взором тех, кто, пройдя сквозь ряд массивных крепостных ворот, начиная от ворот Тайхэмэнь («Ворота небесного спокойствия»), проникал в пределы дворца. Парадная часть ансамбля состояла из анфилады площадей, соединенных друг с другом лестницами, воротами, павильонами. Весь же «Запретный город» с многоцветными крышами двор-



Статуя чиновника из комплекса погребальных сооружений минских императоров Шисаньлин близ Пекина.
Фрагмент Аллеи Духов. 15–17 вв.

Башня и погребальный холм комплекса захоронений минских императоров Шисаньлин. 15–17 вв.

цов, тенистыми садами и двориками, коридорами и беседками, бесчисленными переходами и боковыми ответвлениями представлял собой своеобразный город в городе, в глубине которого прятались покои императорских жен, увеселительные сооружения, театральная сцена и многое другое.

Самые важные церемониальные сооружения Императорского дворца располагались на северо-южной ма-

гистральной оси Пекина. В стройном порядке чередовались друг за другом залы, где императоры Китая устраивали приемы и выслушивали донесения. Это были прямоугольные в плане павильоны, поднятые на террасы и увенчанные двухъярусными крышами, крытыми золотистой черепицей. Каждое из зданий имело свое название. Главное из них, Тайхэдянь («Павильон высшей гармонии»), отражает все самые характерные особенности деревянной архитектуры средневекового Китая. Нарядность, яркость, легкость сочетаются в этом сооружении с простотой и ясностью форм. Высокие лакированные красные колонны, укрепленные на многоступенчатой беломраморной платформе, пересекающие их балки и ветвистые многоцветные кронштейны — доугун служат основой всей конструкции. На них покоится огромная двухъярусная крыша, предохраняющая здание от зноя и непогоды. Плавно изогнутые углы этой крыши придают всему зданию ощущение особой праздничности. Торжественность его подчеркивает и красота обширной резной террасы, на которой возведены друг за другом два следующих парадных зала.

Храмы Пекина также располагались большими комплексами. Величественный Тяньтань («Храм неба»), возведенный в 1420—1530 годах во



Галерея Чанлан («Длинная галерея») в парке Ихэюань, близ Пекина.

16—19 вв.

«Внешнем городе», состоит из ряда зданий, выстроившихся друг за другом на обширном пространстве и окруженных кольцом зелени. Это два храма и беломраморный ступенчатый алтарь, на котором совершались жертвоприношения. Грандиозный храмовый ансамбль был связан с древнейшими религиозными обрядами китайцев, почитавших небо и землю как дарителей урожая. Это отразилось и в своеобразии архитектурного замысла. Круглые террасы алтаря и синие конические крыши храмов символизировали небо, тогда как квадратная в плане территория ансамбля — землю. Несмотря на иную форму сооружений, чем в «Запретном городе», и здесь господствовал тот же анфиладный принцип их расположения. Зритель, проходя весь долгий путь от ворот к храмам сквозь строй белых резных арок, постепенно вживался в ритм ансамбля, постигая красоту каждого сооружения.

Самое высокое здание Циняньдянь («Храм молитвы за богатый урожай»), увенчанное густо-синей трехъярусной конусообразной крышей, вознесено на тройную беломраморную террасу. Малый храм с одноярусной крышей как бы вторит этому сооружению, повторяя его форму.

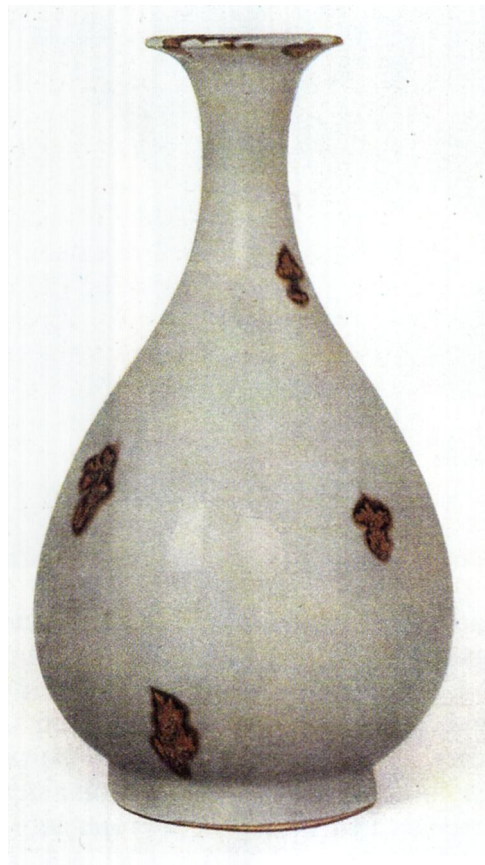
Небывалый пространственный размах ощущается и в погребальном ком-

плексе минских императоров Шисаньлин («13 гробниц»), сооруженное близ Пекина в 15—17 веках. Путь к этим погребениям оформлялся с особой торжественностью. Он начинался издалека и был отмечен рядом ворот и арок, которые, в свою очередь, подвели к огромной Аллее Духов длиной 800 метров, обрамленной с двух сторон монументальными каменными статуями стражей покоя усопших — двадцатью четырьмя фигурами животных и двенадцатью фигурами чиновников и воинов. Сами погребения включали в себя множество сооружений: могильный курган с подземным дворцом, полным сокровищ, храмы, башни, арки. Расположенные у подножия гор суровые и монументальные здания живописно включались в окружающий ландшафт.

Китайское зодчество 15—17 веков полно величия. В архитектуре последующих столетий оно еще сохраняется, но постепенно берет верх нарастающая тяга к пышности, обилию декоративного убранства. Курильницы и вазы, резные ворота и парковая скульптура становятся неотъемлемой частью многочисленных комплексов. Изошренная затейливость отличает оформление загородного императорского дворца Ихэюань («Сад безмятежного отдыха») с его изгибающимися легкими сквозными галере-

ями, арочными мостами, перекинутыми через водоемы, причудливыми беседками и пагодами из фарфора, меди, дерева и камня. К 19 веку в архитектуре появляется излишняя перегруженность деталями, росписями. 19 век — заключительный этап развития средневекового зодчества Китая.

Китайский народ, с его трудолюбием, богатой фантазией и тонким декоративным чутьем, создал на протяжении эпохи средневековья неисчислимое множество предметов художественного ремесла. Заслуженной мировой славой пользуются старинные изделия из китайского фарфора, резного камня, лака, дерева, кости. Уже в давние времена они были предметом экспорта, ими украшались дворцы европейских правителей, их копировали, им подражали в разных странах. В китайском быту они также находили самое широкое применение. Прикладное искусство в Китае было связано со всеми сферами жизни — с религиозными обрядами и торжествами, со сложным церемониалом придворной жизни и с нуждами населения огромных городов. Оно было необходимо при украшении дворцов, парков, любой детали архитектурного ансамбля. Мастера Китая научились выявлять и обыгрывать природные качества самого материала, использовать в художественных целях его вяз-



Мастерская Лунцюаня.
Сосуд.
Керамика. 11—12 вв.



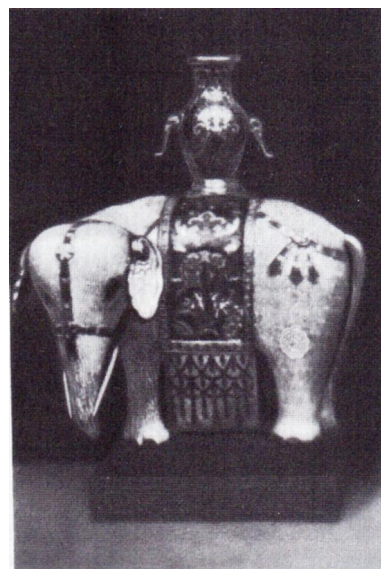
Сосуд.
Фарфор,
надглазурная роспись.
16–17 вв.

Приношение даров
иноземными народами.
Шелковая ткань. 18 в.

Слон, везущий вазу.
Перегородчатая эмаль. 18 в.

кость или твердость, гладкость или шероховатость поверхности, расположение пятен и игру цветов.

Мастера китайского средневековья переняли от древности многие технические и декоративные приемы. Однако, вместе с изменением вкусов и потребностей, на протяжении другой исторической эпохи появился целый ряд новых видов и техник художественного ремесла. В период Тан, например, получили распространение изделия из фарфора и высококачественной керамики, прообразом которых были изделия из белой глины. Появлению первых в мире фарфоровых изделий в Китае способствовали



богатые залежи фарфорового камня (естественного соединения полевого шпата и кварца) и местной глины — каолина. Соединение их позволило мастерам достичь удивительной пластичности и сплавляемости глиняной массы. Но важны были не только материалы. Сама сложность технологии свидетельствовала о высоком и разнообразном уровне знаний уже в ту далекую пору. Фарфоровые составы, прежде чем смешиваться, проходили длительную техническую обработку (дробление для камня, промывку и гниение в воде для глины). Отформованные изделия просушивались около года, обжиг производился не-

сколько дней при температуре, достигающей 1400 градусов. Учитывалось все: изменение цвета красителей в печах, разрывы глины, затеки краски. Каждый из фарфоровых предметов средневекового Китая исполнялся не как предмет ремесла, а как самостоятельное и ценное художественное произведение, выполненное с таким же вдохновением и свободой, как и произведения скульптуры или живописи. В 7—8 веках самыми знаменитыми были печи в Синьчжоу (провинция Хэбэй), поставлявшие белоснежные фарфоровые сосуды к императорскому двору. Высоко ценилась и танская керамика, покрытая серо-

голубой или трехцветной глазурью с примесью окиси меди, железа и марганца, дававших сочетания янтарно-желтых, зеленых и коричневых цветов. Формы танской керамики, массивные и округлые, хранили в себе ясность и монументальную силу древних изделий. Вместе с тем они никогда не были однообразными. Широкие связи Танского государства со многими странами Востока сказались в разнообразном украшении сосудов то лепными медальонами, то зооморфными (звериными) мотивами. Порой стройные кувшины с крышками в виде птичьих голов подражали формам иранских сосудов.

Керамика 11—13 веков еще более многообразна по сравнению с танской. Здесь ощутим тот же процесс изменения стиля, что и в живописи. Яркость полив и некоторая тяжеловесность форм сменились в период Сун изысканной простотой однотонных глазурей, легкостью и нежностью форм. Хотя в это время усложнялся процесс изготовления фарфоровой массы, эта эпоха подлинного расцвета китайской керамики, выполненной из высококачественных сортов глины.

Каждый из предметов сунской керамики неповторим. Простота, а порой и кажущаяся небрежность — затеки краски или не покрытый гла-

зурью край, равно как и сетка мельчайших трещин на поверхности сосуда,— являлись результатом глубокой продуманности, огромного опыта и технического мастерства. Сунские керамисты были такими же поэтами, такими же тонкими знатоками природы, как и живописцы. Стремление к естественности, желание постичь душу самой природы, проникнуть в ее сокровенные тайны, отличают изделия этого времени. Не случайно наиболее распространенными среди предметов керамики периода Сун были сосуды, покрытые однотонными серо-зелеными и серо-голубыми глазурями, также богатые оттенками, как и монохромная живопись. Мягкие и спокойные по цвету сосуды печей Лунцюань-яо, Гэ-яо и Гуань-яо подражали полудрагоценному камню нефриту, который в Китае считался священным. Они привлекали своим благородством, неуловимой игрой оттенков, неброскостью матовых глазурей, осязательной прелестью форм. Струящиеся линии контура напоминали то бутон цветка, то плод тыквы, то персик. Пятна на поверхности подчеркивали свободу и живописность изделий. Легкие, словно тающие узоры цветов и птиц, выгравированные керамистами тонкой иглой, еще больше сближали керамику с живописью. Близки к монохромным сунским картинам и керамиче-

ские изделия печей Цычжоу-яо, расписанные по черепку цвета слоновой кости свободными штрихами коричневой краски.

Периоды Тан и Сун — время расцвета многих видов декоративно-прикладного искусства. Мебель, вышивка, бронзовые сосуды, серебряные зеркала — все предметы художественного ремесла стоят на очень высоком уровне искусства. Ткачество как бы подхватило эстафету живописи. Широкую известность в странах Востока приобрели сунские ткани «кэ-сы» (резаный шелк). Их узоры, богатые оттенками, изысканные по композиции, выполнялись по моделям знаменитых художников и зачастую воспроизводили образцы классической живописи. В обиход знати периода Сун наряду с картинами вошли и тканые картины — свитки.

В эпоху позднего средневековья вместе с ростом городов и потребностей городского населения еще больше расширился круг тем и образов прикладного искусства. Они были почерпнуты из литературы и театра, сказок и стихов. На первое место среди изделий 15—18 веков выдвинулся фарфор, производство которого достигло невиданных ранее размеров. Если в крупнейшем центре фарфорового производства — Цзиндэнжэне в начале 15 века было всего лишь пять-

десять печей, то к 16 веку их уже насчитывалось триста.

Мастера фарфоровых изделий периода Мин ставили перед собой уже иные цели. Их отличие от сунского фарфора в многоцветности. Белоснежная поверхность изделий использовалась как живописный фон, на котором располагались растительные узоры, пейзажи, жанровые композиции. Яркость и декоративная нарядность пришли на смену изысканной простоте сунских монохромов. Мастера изобрели и новые красители. Открытием стало появление сине-белого фарфора, расписанного под глазурью кобальтом, богатых оттенками цветных свинцовых глазурей, трехцветных и пятицветных. С середины 15 века роспись кобальтом стала сочетаться с яркими надглазурными красками — зеленой, желтой, красной, что дало название росписи «доу-цай» («борьба цветов»).

Расцвет фарфорового производства наблюдается и в 18 веке. Он связан с ростом морской торговли и увеличением вывоза товаров во многие страны мира. Фарфоровые изделия периода Цин не случайно были столь притягательными для жителей других стран. Они отличались звонкостью, необыкновенной чистотой и белизной черепка, узорчатостью и изобретательностью в выборе форм и сюжетов.

В Цзиндэнжэне, главном фарфоровом центре, производились и черные гладкие сосуды, и сосуды, расписанные сверкающими эмалями. Пейзажи, цветы и птицы, кони и звери, легенды и бытовые сцены — все входит в поле зрения художников, превращающих свои изделия порой в своеобразные картины.

Большой нарядностью отличались и изделия из перегородчатой эмали, своими переливчатыми узорами напоминающие парчу или вышивку. Начиная с периода Мин, эта техника получила в Китае широкое распространение. Из перегородчатой эмали изготавливались многие предметы быта знати — курительницы и вазы, шкатулки и блюда. Производство эмалей требовало большой точности и тщательности. Мельчайшие узоры из гибкой проволоки напаивались на латунную основу, а образовавшиеся крошечные ячейки заполнялись жидкими разноцветными эмалями. Готовые после обжига и полировки изделия приобретали ювелирную завершенность, привлекали богатством фактуры. Тонкая проволочная сетка, сочетаясь с голубизной и яркостью узоров, мерцала нежными золотыми жилками, придавая поверхности изделий еще большее сходство с тканью. Эмали не утратили своего высокого качества и в период Цин.

Огромным спросом, наряду с перегородчатой эмалью, в 15—18 веках пользовались и предметы из красного резного лака — прочного, нарядного, не боящегося влаги. Длительный процесс нанесения на дерево, металл или бумажную массу сока лакового дерева позволял резчикам использовать слоистость фактуры для выявления сложных светотеневых эффектов, бархатистости фона. Резные лаки периода Мин отличались особой гладкостью и сочностью узоров, крупным рисунком растений и цветов.

Виртуозной техники достигли китайские мастера 15—18 веков и в резьбе по камню. Из горного хрусталя, нефрита, халцедона и яшмы создавались печати, вазы, настольные экраны, принадлежности для письма.

Ткани и вышивки периодов Мин и Цин красочностью и нарядностью узоров дополняли и как бы оттеняли декоративные свойства мебели и фарфора. Замечательные своей композиционной завершенностью, вышитые картины воспроизводили пейзажи, жанровые сюжеты.

Многообразие форм и техник китайского прикладного искусства 15—18 веков поистине неисчерпаемо. Прикладное искусство этой поры имело очень важное значение, развивая лучшие художественные традиции китайской культуры.

Искусство Японии

Введение

Япония — самая маленькая из стран Дальнего Востока. Ее территория всего 372 тысячи квадратных километров. Рядом с такими гигантами Азии, как Китай и Индия, она выглядит просто крошечной. Однако вклад, который внесла Япония в историю мировой культуры, не меньше, чем вклад этих древних государств. Япония — очень древняя страна. Истоки ее искусства восходят к 8 тысячелетию до н. э. Но наиболее значительным этапом во всех областях ее художественной жизни явился период феодализма, начавшийся в 6—7 веках и затянувшийся вплоть до середины 19 века. Конечно, развитие японского средневекового искусства протекало неравномерно на протяжении этого грандиозного отрезка времени. И все же оно не знало слишком крутых переломов или резких спадов. Ни один из этапов японской средневековой культуры,



включая этап позднего средневековья, нельзя назвать временем упадка, так как каждый из них отмечен своими яркими достижениями.

Японское искусство складывалось и развивалось в особых природных и исторических условиях. Япония — самая окраинная из восточных стран. Она расположена на четырех крупных островах (Хонсю, Хоккайдо, Кюсю и Сикоку) и многих мелких, со всех сторон омываемых морями. Это островное положение в древности было выгодным для Японии. Долгое время она была неприступной и не знала внешних войн. Ее миновало даже опустошительное для многих стран монгольское нашествие. Монгольский флот, подступавший к ее берегам, был уничтожен тайфуном и затонул. И хотя в самой Японии то и дело вспыхивали внутренние междоусобицы, они не так губительно отзывались на

ее культурном развитии. Близость Японии к азиатскому материка вместе с тем сказалась в установлении Японией уже в древние времена контактов с Китаем и Кореей. Это облегчило и ускорило развитие ее собственной культуры. Японское средневековое искусство выросло под сильным воздействием корейской и особенно китайской культур. Японией была усвоена китайская письменность и многие черты китайского мировосприятия. Буддизм с 7 века стал государственной религией Японии., Произведения китайского и корейского искусства ввозились в Японию, японские писатели подражали китайским. Но все это несколько не мешало японцам по-своему преломлять китайские идеи и приспособлять их к образу своей жизни, своему бытовому укладу. А уклад этот сложился под влиянием уже чисто местных исторических и климатических особенностей.

Природа Японии разнообразна и красива. Сравнительно с китайской она выглядит камерной, миниатюрной. Климат на большей части островов мягкий, зима продолжается недолго. Но природа эта не спокойна. Япония — страна гор, морей и многих действующих вулканов. Пригодной земли здесь мало, а творения человеческих рук часто беспощадно уничтожаются землетрясениями и тайфуна-

ми, которые разрушают дома и смывают посевы. Недолговечности вещей способствует и сильная тропическая влажность, подвергающая их быстрому гниению. Все эти обстоятельства, в которых складывалась жизнь японского народа, научили его обходиться небольшим количеством вещей, легких и удобных для переноски.

Японцы с древности приучили себя к скромности домашнего обихода. Необходимость частых перестроек зданий и заботы о предохранении их от разрушений заставили очень рано выработать рациональные конструктивные приемы как для жилой, так и для храмовой архитектуры. Но при этом сохранялась неповторимая выразительность каждого здания, дополнявшаяся красотой живой природы.

Средневековая японская архитектура проста и отчетлива по своим линиям. Она соответствует масштабам человека, размерам самой страны. Главным строительным материалом служило дерево. Из него возводились дворцы и храмы, разнообразные жилые и хозяйственные постройки. Они создавались по единому принципу. Основой являлся каркас из столбов и поперечных балок. Столбы, на которые опиралось здание, не уходили глубоко в землю. При землетрясении они колебались, но выдерживали под-

земные толчки. Между домом и землей оставлялось пространство для изоляции от влажности. Стены в условиях теплого климата не были капитальными и не имели опорного значения. Они могли быть легко раздвинуты, заменены более прочными на холодное время или сняты вовсе. Окон также не было. На решетчатый каркас вместо стекол натягивалась белая бумага, пропускающая в помещение неяркий рассеянный свет. Широкий карниз крыши предохранял стены от сырости и палящих солнечных лучей. Внутреннее помещение, лишенное постоянной мебели, имело скользящие стены-перегородки, благодаря которым можно было по желанию создавать то зал, то несколько небольших изолированных комнат. Японский дом был и внутри так же прост и ясен, как и снаружи. В нем поддерживалась постоянная чистота. Отшлифованный до блеска пол покрывали светлыми соломенными циновками — татами, разделявшими комнату на ровные прямоугольники. Обувь снимали у порога, все необходимые вещи содержали в стенных шкафах, кухня находилась отдельно от жилого помещения. В комнатах, как правило, не было постоянных вещей. Их вносили и уносили по мере надобности. Но каждая вещь в пустом помещении, будь то цветок в вазе, картина или



Сад монастыря Дайсэнин
ансамбля Дайтокудзи
в Киото.
Фрагмент. 16 в.

лаковый столик, притягивала внимание и приобретала особую выразительность. Значительным становился и пейзаж, который можно было увидеть сквозь раздвинутые перегородки дома. Как правило, при японском доме устраивался небольшой сад, который как бы расширял границы дома или храма. Пространство его строилось с таким расчетом, чтобы зритель мог чувствовать себя окруженным природой. Поэтому оно должно было казаться глубже, чем на самом деле. С разных точек зрения открывались для глаза новые перспективы, и каждое растение, каждый камень занимали в нем глубоко продуманное и точно найденное место. Садовое искусство японцы переняли у китайцев, но придали ему другой смысл. Китайские сады предназначались для прогулок, японские, больше подчиняясь законам живописи, служили, главным образом, для созерцания и сами напоминали картину. Пейзажный свиток, росписи на ширмах и скользящих дверях вместе с садом при японском храме взаимно дополняли друг друга, выражая особенность японской культуры — стремление к гармонии с природой. С оформлением пространства дома, храма, дворца или замка в средневековой Японии связаны почти все виды искусства. Каждый из них, развиваясь самостоятельно, в то же вре-

мя служил дополнением другого. Например, искусно подобранный букет дополнял и оттенял настроения, переданные в пейзажной картине. В изделиях декоративного искусства ощущалась та же безупречная точность глаза, то же чувство материала, что и в отделке японского дома. Недаром при чайных церемониях как самая большая драгоценность употреблялась посуда, вылепленная руками. Ее мягкий, глянцевитый и неровный черепок как бы хранил след пальцев, лепивших сырую глину. Розово-жемчужный, бирюзово-зеленый или серо-голубой цвета поливы не были броскими, но в них как бы ощущалось сияние самой природы, с жизнью которой связан каждый предмет японского искусства.

Долгая история японской художественной жизни отмечена многими открытиями и поисками. На разных этапах истории зарождались, достигали своей вершины и отмирали те или иные виды и жанры искусства. Изменялся и стиль зодчества. Но новшества не ломали и не отвергали предшествующие достижения, а как бы вживались в них.

Древнейший и древний периоды отражают долгий путь познания японским народом законов окружающей природы. Ранний этап феодализма (7—12 века) соответствует времени

утверждения японской государственности, введения буддизма и создания замечательных памятников буддийского искусства — храмов, пагод, разнообразных статуй буддийских божеств. Зрелый этап средневековья (13—16 века) — время бурного расцвета самобытной японской живописи на свитках, создания дворцов и дворцовых росписей, храмов и прихрамовых садов. Культуру позднего средневековья (17—19 века), связанную с ростом японских городов, увековечили уже другие виды искусства, поставленные на службу каждодневности: гравюра на дереве, прославившая в странах Европы японское искусство, и «нэцкэ» — миниатюрная скульптура, вобравшая в себя огромный мир легенд, сказок и жизненных наблюдений народа. Конечно, это не означает, что остальные виды искусства перестали развиваться. Мир японской художественной деятельности чрезвычайно многообразен.

Искусство Японии

8 тысячелетия до н. э.—

5 века н. э.

Ко времени вступления в эпоху феодализма японский народ накопил большой художественный опыт. Об этом говорят многочисленные памятники древности. О жизни древнейших обитателей Японских островов — охотников и рыболовов — мы узнаем по обнаруженным археологами остаткам землянок, каменным топорам, гарпунам и наконечникам стрел. Но красноречивее всего об образе мыслей, мифах и верованиях древних японцев повествуют керамические сосуды 8—1 тысячелетий до н.э., найденные во многих местах страны. Эту керамику ученые назвали Дзёмон («След веревки»), так как типичный для нее оттиснутый узор напоминал след соломенного жгута. Весь период неолита также получил название Дзёмон, настолько полно в керамике выразились его особенности.

Неглазурованные, вылепленные от руки и обожженные при невысокой



Керамический сосуд Дзёмон.
3—2 тыс. до н. э.

температуре глиняные сосуды, во многом походили на керамику других древних народов. Но в них уже можно было разглядеть и особенности, присутствующие только японской культуре. В узорах разнообразных по форме кувшинов и блюд, погребальных урн и светильников отразились представления о стихиях ураганов, морей и огнедышащих гор, властвующих над человеком. Фантастика этих причуд-

ливых асимметричных изделий словно была подсказана самой природой. Массивные, достигающие почти метровой высоты кувшины с наклепным узором из выпуклых глиняных жгутов напоминают то извилистые раковины, то ветвистые коралловые рифы, то сплетения водорослей, то неровные края вулканов. Эти величественные и монументальные вазы, чаши и урны служили не только бытовым, но и ри-

туальным целям. Они употреблялись при обрядах похорон, заклинаниях стихий. В их условных знаках как бы запечатлелись все тогдашние знания о мире. Однако когда в середине I тысячелетия до н.э. вошли в обиход изделия из бронзы, керамическая утварь утратила свое ритуальное назначение. Племена, пришедшие с азиатского материка, вытеснили прежних жителей и утвердили свои вкусы и взгляды. Они принесли с собой новые хозяйственные навыки и новые формы культуры. Они умели сеять рис и плавить бронзу, пользоваться гончарным кругом, ткацким станком. Изготавливаемая ими керамика (названная Яёи по месту первых раскопок) была уже далеко не главной среди художественных предметов. Она служила бытовым нуждам, а формы ее стали проще, строже, утилитарнее. Рядом с керамическими появились и многие новые изделия художественного ремесла — оружие, украшения, бронзовые зеркала и колокола, которые клались в захоронения или употреблялись при сельскохозяйственных обрядах. Зеркала были знаками неба и возлагались на грудь покойнику, в гравированных узорах колоколов запечатлевались сцены жатв, типы жилищ и зернохранилищ. Их звучание должно было отпугивать злых духов и привлекать богов — покровителей земледельцев.

Именно в это время древнее почитание сил природы оформилось в первую японскую религию, которая впоследствии получила название «синто» («путь богов»). Этих богов японцы не изображали, так как считали их невидимыми. Обожествлялась вся живая природа. Высокая сосна, водопад или причудливая скала считались населенными духами — ками, которые присутствуют везде. Но среди этих бесчисленных духов и божеств постепенно выделились главные покровители земледелия — бог грозы и ураганов Сусаноо, богиня луны Цукиёми, богиня злаков Тоёуке и богиня солнца Аматэрасу. В их честь устраивались торжества и возводились святилища.

Первыми священными сооружениями в Японии не случайно стали простые деревянные амбары, куда складывались запасы риса на зиму. Ведь они были хранителями жизни и благополучия. Их возводили из толстых бревен, на столбах, чтобы ни вода, ни мыши не могли добраться к зерну. Перед ними устраивались торжества в честь урожая. Люди считали, что боги тоже пируют вместе с ними. На основе этой древней традиции народного зодчества в первых веках нашей эры стали строить и первые святилища, посвященные главным защитникам посевов. Особенности хозяйственных

построек были осмыслены в них уже как художественные качества.

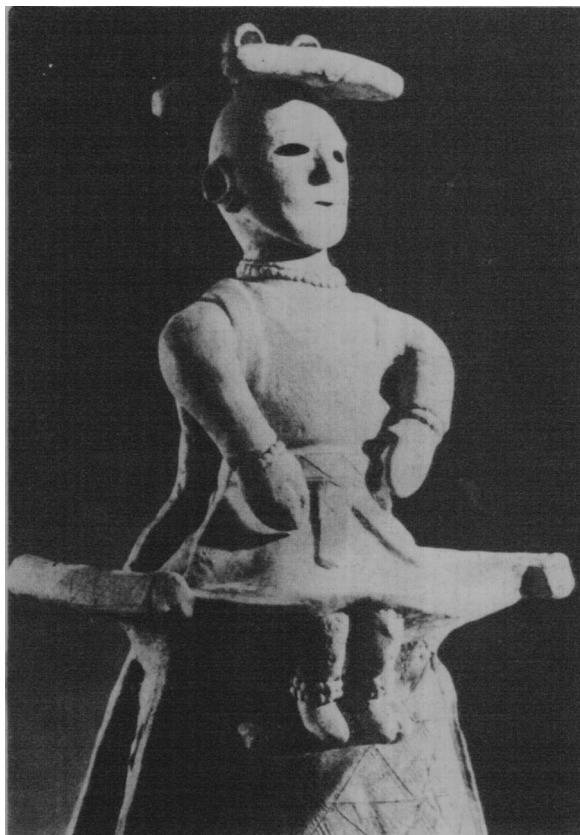
Классическим образцом раннего синтоистского храма является святилище Исе, сохранившееся до наших дней благодаря обычаю перестройки его через каждые двадцать лет. Оно расположено в гористой и лесной местности, близ Тихоокеанского побережья, на берегу живописной речки Исуцу. Это уже не одно здание, а обширный комплекс. Путь к нему начинался издалека. В густом сосновом лесу святилище отмечали священные деревянные ворота — Тории. Сам храм состоит из двух отдаленных друг от друга, но одинаковых ансамблей. Один из них — Найку посвящен богине солнца Аматэрасу, другой — Гэку — богине злаков Тоёуке. Каждый из них включает в себя несколько похожих друг на друга прямоугольных построек, размещенных на площади, обнесенной четырьмя concentрическими оградами из золотистого японского кипариса. Главное святилище, поднятое на столбах и окруженное галереей, расположено в центре. От остальных оно отличается не только размерами, но и благородством пропорций, безукоризненной чистотой отделки всех деталей. Неокрашенный деревянный храм, такой же глухой и строгий, как древние амбары, не имеет украшений. Его венчает темная

плотная крыша из прессованной коры кипариса, по коньку которой проложен ряд поперечных брусьев. Все строительные приемы предельно выявлены, подчеркивая ясность конструкций. Храм Исе и противопоставлен природе, и близок ей. Его красота созвучна красоте окружающего леса. В теплых тонах его древесины сохранена живая жизнь природных красок. И весь он служит доказательством того, что в Японии уже в древности сложились устойчивые архитектурные традиции, тонкое умение соединять рукотворные формы с природными.

Эта тесная связь архитектуры и природы ощутима и в древних захоронениях японских правителей, таких, как курганы Кофун («Древний холм»). Их сооружение связано с образованием в 4—6 веках первого японского государства Ямато, расположенного в центре острова Хонсю, и культом главы этого государства, верховного вождя и жреца синто — Тэнно («Небесного государя»). Курганы представляли собой огромные искусственные острова, заросшие деревьями и обнесенные рвом с водой. Их очертания в виде замочной скважины отражали символические представления древних о мироздании или союзе неба и земли (небо — круг, земля — квадрат).

Останки правителя помещались в подземную камеру внутри холма, куда

вносились и многочисленные сокровища, керамические сосуды, оружие, зеркала, короны, ювелирные изделия, а вся поверхность холма заполнялась полыми керамическими фигурками — «ханива», как бы охраняющими покой усопшего. Хотя «ханива» и испытали влияние ханьской пластики, они отмечены большой самобытностью художественных черт, способа расположения (в отличие от них китайская погребальная пластика всегда размещалась внутри захоронения). Сюжеты «ханива» поражают своим многообразием. Здесь и жрецы, и воины, и придворные дамы, и слуги. Здесь и боевые кони, и птицы, и дома, и священные ладьи. Необычайная выразительность этих живых и полных движения фигурок свидетельствует о высоком развитии в Японии этого времени пластического мышления. Мастера тонко чувствовали возможности мягкого, податливого материала, умело и точно воспроизводили движение, передавали характер и настроение персонажей. Простыми средствами (незатейливым вырезанием в сырой глине отверстий для рта и глаз или лепке бровей и губ) они придавали лицам разное выражение — печаль и веселье. Все это говорит о том, что в Древней Японии сложилось свое понимание пластической формы, выработались свои художественные навыки.



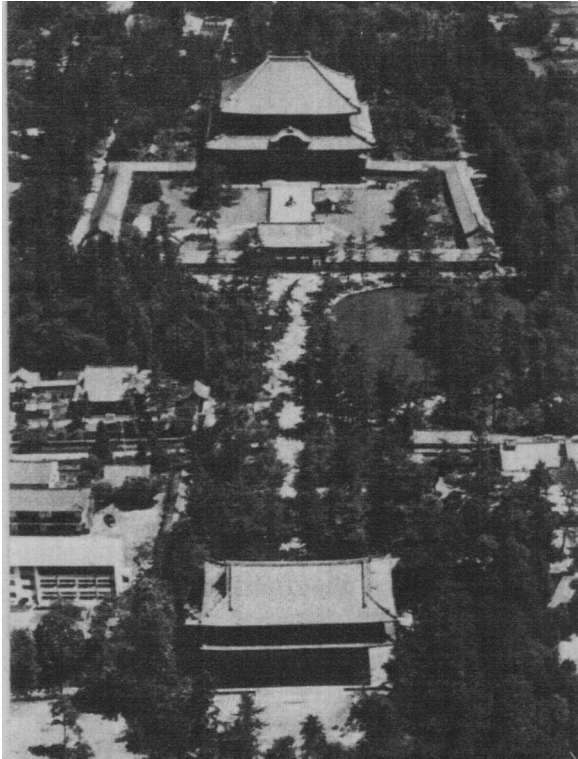
Правитель на троне.
Керамическая скульптура
«ханива». 5—6 вв.

Искусство Японии *6—8 веков*

Два с половиной столетия — с середины 6 до конца 8 века — вошли в историю Японии как время ее вступления в эпоху феодализма. Этому процессу помогало усилившееся общение молодого японского государства с развитыми странами континента — Кореей и Китаем, откуда были восприняты формы законодательства, письменности, земельной собственности и государственного устройства. Оттуда пришел и буддизм, который, в свою очередь, помог Японии преодолеть былую родоплеменную разобщенность и установить тесные культурные связи со странами Азии. Первыми этапами раннефеодальной художественной культуры стали периоды: Асука (552—645), названный по месту императорской резиденции, и Нара (645—794), связанный с именем первой японской столицы. В истории японского искусства эти периоды сы-

грали важную роль, так как в 6—8 веках Япония, впитывая и перерабатывая идеи других стран, поднялась на новую ступень самостоятельного художественного развития.

Уже с конца 6 века в Японию хлынул поток новых художественных тем и образов, связанных с буддизмом. Началось быстрое сооружение буддийских храмов, монастырей и пагод. Тип этих построек, сформировавшийся в Китае и Корее, при перенесении на японскую почву получил свои особенности. Они ясно видны в облике самого старого из сохранившихся буддийских монастырей — Хорюдзи, выстроенного близ Нары в конце 6—начале 7 века. Монастырь этот включал несколько похожих друг на друга нарядных, окрашенных красным лаком павильонов, обнесенных невысокой стеной с воротами. Главное его сооружение Кондо («Золотой зал»), увенчанное массивной двухъярусной крышей, которую поддерживали столбы и ветвистые резные кронштейны, возвышалось посреди площади рядом с высокой пятиярусной пагодой. Все в нем поражало воображение: торжественная праздничность внутреннего убранства, статуи и стенные росписи со сценами буддийского рая. яркая многоцветность наружного оформления. Изумляла и плавная устремленность ввысь тридцатидвухметровой дере-



Общий вид главной площади
и главного храма Дайбуцудэн
монастыря Тодайдзи в Наре.
8 в.

размерами свидетельствовали о желании молодого японского государства противопоставить свою мощь другим державам. Проложенная через лес широкая дорога процессий подводила к грандиозному двухэтажному зданию входных южных ворот — Нандаймон. Вход в монастырь обозначали и две стометровые деревянные пагоды. Монастырь вмещал и множество других зданий. Одним из них была сокровищница Сёсоин, выстроенная в стиле древнего амбарного зодчества, но укрупненная в своих размерах. Сочетание строгой простоты и торжественности было свойственно всем храмам нарского периода. С проникновением буддизма связано и становление японского средневекового изобразительного искусства, и в первую очередь скульптуры. В бедной камнем и подверженной землетрясениям стране не получило развития пещерное зодчество. Статуи изготовлялись главным образом для украшения монастырских зданий. В небольших деревянных храмах возводились алтари, где помещались монастырские святыни, — на раннем этапе обычно небольшие статуи буддийских божеств. Первые буддийские статуи привозились издалека и отражали вкусы, сложившиеся в Китае и Корее на протяжении раннего средневековья. Повышенная духовность, застылость жестов и фронтальность поз

характерны почти для всех статуй конца 6— начала 7 века. В фигурах божеств подчеркивалась отрешенность от всего земного. Мастера выполняли статуи уже не в глине, а в более прочных и удобных для перевозки материалах. Излюбленными стали бронза и золоченое дерево, излучающие в полумраке храма мягкое сияние. Из бронзы в 623 году скульптором Тори с учениками была выполнена главная святыня монастыря Хорюдзи — триада Сяка Нёрай. Это небольшое (всего 86 см) изображение божества милосердия, сидящего на троне в канонической позе в окружении двух помощников — милосердных божеств (босацу). Пирамидальная композиция, объединенная огромным нимбом, настолько плоскостна, что воспринимается как декоративный рельеф. Ей присуща строгая симметрия, геометризм ли-



Статуя Каннон-босацу
из монастыря Хорюдзи, близ
Нары. Бронза. 7 в.



Тори. Триада Сяка Нёрай
храма Кондо монастыря
Хорюдзи, близ Нары.
Бронза. 7 в.

ний, общая отвлеченность облика божеств с лицами, озаренными неземной, словно застывшей на губах полуулыбкой.

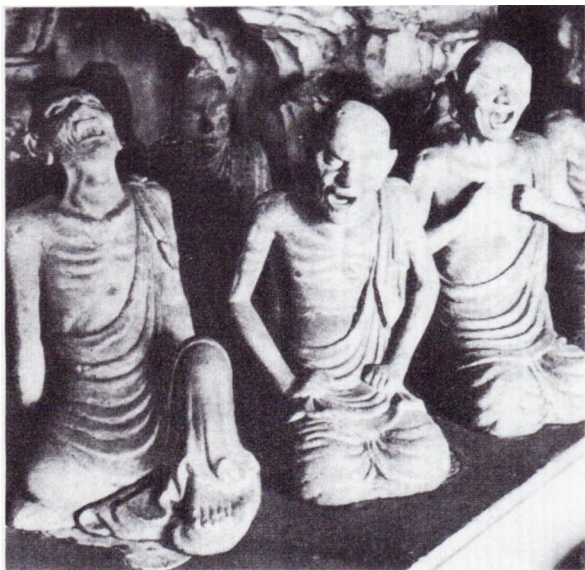
На протяжении 7 века буддийские образы становятся многообразнее. Вместе с возрастающей верой в спасительную силу босацу их статуям стало отводиться самостоятельное место в храмах. Все более различными становятся их позы и жесты. В облике

юных божеств мастера стремились выявить человеческое начало, подчеркнуть сострадательность и мягкую женственность. Окутанные многочисленными ожерельями и шарфами, фигуры босацу как бы излучали драгоценное сияние, привлекали взгляд изумительной чистотой отделки материала. Именно в них воплотились лучшие качества ранней японской скульптуры.

В 8 веке с укрупнением храмов и расширением их интерьеров изменился и облик буддийской пластики. Возросло количество статуй, сложнее стала техника их изготовления. Важное место наряду со статуями высших божеств стало отводиться в храмах фигурам полубогов — защитников и охранителей стран света. Они выполнялись обычно из ярко раскрашенной глины и наделялись особой экспрессией поз и жестов. Таковы статуи царей-охранителей из монастыря Тодайдзи, в которых проявилась яркая национальная самобытность. Их мускулы напряжены, брови сурово сдвинуты, рука готова выхватить меч из ножен. Та же повышенная эмоциональность свойственна и глиняным скульптурным группам. Поражают своей выразительностью рельефные сцены — диарамы, вмонтированные в 711 году в цоколь пагоды монастыря

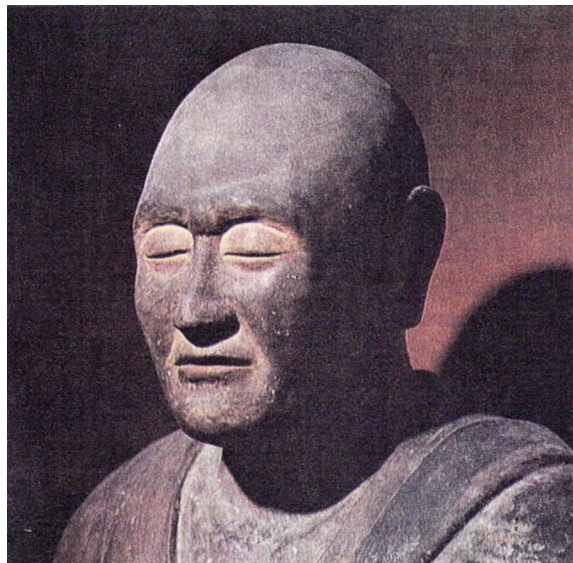


Статуя царя-охранителя стран света из монастыря Тодайдзи в Наре.
Раскрашенная глина. 8 в.



Хорюдзи. На одной из них изображены ученики, оплакивающие лежащего на смертном одре Будду. Искривленные плачем лица монахов, запрокинутые головы, отчаяние в позах переданы мастером с редким драматизмом и убедительностью.

Другими становятся и статуи высших божеств. Более правильными стали пропорции, более земными выражения лиц. Подъем, переживаемый государством, отразился на создании монументальных, героизированных образов. Об этом говорит главная святыня монастыря Тодай-дзи — шестнадцатиметровая бронзовая статуя светозарного космического



Будды — Русяны. Огромная и торжественная фигура этого божества воплотила идеалы периода Нара и предстала как подлинное чудо света. Она объединила все виды искусства и все техники художественной обработки металла — литье, чеканку, ковку. Лучезарная красота этой статуи подчеркивалась не только драгоценным сиянием нимба, но и раскраской, позолотой, тончайшей гравировкой, покрывающей одежду и пьедестал. Гигантскую статую Русяны отливали много лет поколения мастеров, в ее создании принимала участие вся страна. Создание этой статуи потребовало огромных ресурсов золота и меди,

Нирвана Будды.
Рельефная композиция
пагоды Годзюното монастыря
Хорюдзи, близ Нары. 8 в.

Портретная статуя
монаха Гандзина
из монастыря Тосёдайдзи
в Наре. Дерево, лак.
Фрагмент. 8 в.



Статуя Дайбуцу.
Дайбуцудэн монастыря
Тодайдзи в Наре.
Бронза. 8 в.
Реконструкция. 18 в.



Настенная роспись
храма Кондо
монастыря Хорюдзи,
близ Нары. Фрагмент.
Начало 8 в.

строительных дорог, кораблей и шахт. Достаточно сказать, что для статуи потребовалось около 520 тонн меди и 450 килограммов золота. Статуя Русяны стала главным событием культурной жизни Японии 8 века.

В период Нара с его многообразием скульптурных образов появились и первые скульптурные портреты людей. Это монахи и проповедники, прославившиеся своими подвигами. В их старческих, морщинистых лицах нашли отражение уже такие качества, как долготерпение, мудрость. Одним из самых выразительных портретов 8 века можно назвать статую монаха Гандзина (Кан Сина), основателя нарского монастыря Тосёдайзи. Слепой настоятель изображен в традиционной сидячей позе святости. Но его лицо с закрытыми глазами, плотно сомкнутыми крупными губами — это уже не лицо бога, а лицо земного человека.

Настенные росписи храма Хорюдзи с изображением райских миров, выполненные в конце 7— начале 8 столетия, свидетельствуют о том, что живопись и скульптура были в эту пору близки друг другу. Прорисованные гибкой линией с легкой подцветкой зелеными, коричнево-красными красками фигуры божеств отмечены той же одухотворенностью и пластической выразительностью, что и статуи.

Искусство Японии 9—12 веков

Новые сдвиги в развитии японской культуры начались с 9 века, когда представители ставшего у власти могущественного рода Фудзивара перенесли в 794 году столицу в город Хэйан (современный Киото). Почти на четыре столетия этот город стал центром духовной и политической жизни страны, а этап с 794-х по 1185-е годы получил название Хэйан («Мир и покой»). Длительный и сложный, он вошел в историю Японии как время ослабления иноземных влияний и расцвета изысканной столичной японской культуры, породившей неповторимые в своей самобытности творения архитектуры и живописи, поэзии и прозы.

Период Хэйан можно назвать подлинной эрой стихосложения. Стихи умели слагать буквально все образованные люди. Короткие пятистишья — танка служили средством светского общения. Экспромты — картины,

экспромты — пейзажные миниатюры, экспромты — психологические зарисовки возникали по каждому поводу. Достаточно прочесть хотя бы одно стихотворение, чтобы ощутить общий поэтический настрой времени:

Туман весенний, для чего ты скрыл
Цветы вишневые, что кончили цветенье
На склонах гор?
Не только блеск нам мил,
И увяданья миг достоин восхищенья.

Поэзия пронизывает все области хэйанского творчества, ее живые чувства проникают как в религиозное, так и в светское искусство. Поэтическое восприятие мира определяет и характер столичной архитектуры.

Хэйан, как и Нара, быстро застраивался нарядными храмами, дворцами и монастырями, следуя установленным традициям. Однако уже с 9 века наметились изменения в стиле зодчества. Во многом они зависели от изменений в буддизме и выделения в нем сект, рассматривающих разные стороны буддийского учения. Особенную значимость приобрели секты эзотерического буддизма (то есть доступного лишь приобщенным к таинствам), привлекавшие хэйанскую знать красотой церковных служб, таинственностью обрядов. Эти секты тяготели к слиянию буддизма с синтоизмом, что сказалось как в приоб-

щении синтоистских богов к буддийскому пантеону, так и в проповеди отшельничества, поклонения стихиям природы, в каждом проявлении которой якобы присутствует душа Будды. С распространением эзотерических тайных сект Тэндай и Сингон особое значение приобрело строительство буддийских монастырей за пределами столицы, в горных местах, почитаемых традицией синтоизма, где рельеф местности предполагал отсутствие строгой симметрии и анфиладности. Художественная выразительность монастырей Муродзи, Энрякудзи и Конгобудзи строилась на сменах картин живой природы. Сами монастыри представляли собой группу небольших построек, вольно разбросанных по склонам гор и лишенных четкого плана. Это был важный шаг на пути нового осознания взаимодействия природы и архитектуры. Пейзажность и поэтичность монастырских ансамблей умело акцентировались и одиноко вздымающимися среди леса пагодами, и скромным убранством буддийских зданий, покрытых древесной корой, и лестницами, вырубленными в диких скалах.

Важные сдвиги произошли и в светской архитектуре. Именно с периода Хэйан в планировке дворцов и городских усадеб ярко проявились черты бытового уклада и вкусов японской

аристократии, которая в своем домашнем обиходе не следовала китайской моде. Хэйанские усадьбы представляли собой целый комплекс деревянных построек. Главный парадный павильон — синдэн, давший название хэйанскому архитектурному стилю («синдэн-дзукури»), располагался в центре. Это было покрытое древесной корой, приподнятое столбами прямоугольное помещение с ничем не разделенным, единым внутренним пространством. По мере надобности его разгораживали ширмами. Позади него размещались постройки для слуг и семьи хозяина. Впереди, охваченная с двух сторон галереями, простиралась открытая песчаная площадь, непременно завершенная пейзажным садом. По такому принципу был выстроен и комплекс императорского дворца Дайдайри в Хэйане. Но его планировка, естественно, была гораздо более сложной, чем планировка усадеб. Обнесенный стенами, он включал в себя официальную часть, выстроенную в китайских традициях, и жилую, выстроенную уже в чисто японском стиле. Центром императорской резиденции был зал приемов Сисиндэн («Тронный зал»), выстроенный в конце 8—начале 9 века и реконструированный в 19 веке. Приподнятый на столбах и покрытый крышей из темной древесной коры, строгий и торжественный в

своей простоте, он вместе с чистотой простирающейся перед ним площади как бы возрождает идеи древнего синтоистского зодчества. К северо-западу от Сисиндэна располагался комплекс Сэйрёдэн — личные покои императора. Важным было то, что комплекс включал в себя живописный пейзажный сад с водоемами, островами, скалами, мостами и беседками. Он предназначался как для прогулок, так и для созерцания из покоев, приобщавших человека к миру природы.

Картинность садово-паркового стиля «синдэн-дзукури» оказала значительное влияние и на храмовую хэйанскую архитектуру. Особенно явно она ощутима уже в 9—12 веках, когда вместе с волной широкого распространения культа Будды Амиды — владыки райских земель — начали строиться многочисленные храмы, ему посвященные. Воплощенные в них представления о прекрасной обетованной стране, где могут найти отдохновение души тех, кто верует в Амиду, содействовали особой изощренности оформления храмов и окружающих их ландшафтных садов. Хэйанские аристократы постепенно выработали и тип небольшого, но близкого по стилю к их усадьбам семейного храма (а зачастую и мавзолея), в красоте которого они видели прообраз буддийского рая.

Одним из самых красивых амидийских монастырей является Бёдоин, выстроенный в предместье Хэйана, Удзи. От него сохранился лишь храм Хоодо («Храм Феникса»), переоборудованный в 1052—1053 годах из загородного дворца. Весь храм, с его двойными, грациозно изогнутыми черепичными крышами и сквозными галереями, окрашенными красным лаком, напоминал распластанную в полете птицу, что и послужило его названию. Расположенный в парке на берегу небольшого озера с островками и деревьями, Хоодо составлял часть живого и праздничного мира природы. Маленький, но изысканный в своем убранстве интерьер, сияющий золотом и перламутром, включал в себя деревянную золоченую статую Амиды, а вокруг на стенах были прикреплены деревянные фигурки небесных музыкантов, живые и гибкие движения которых дополняли красоту пейзажных сцен, написанных красками на внутренних дверях.

Изменения в стиле хэйанского зодчества не могли не сказаться и на особенностях развития других видов искусства, и в первую очередь скульптуры. Возникновение сект Тэндай и Сингон и новое понимание взаимодействия храма с природой отразились на образной трактовке буддийских персонажей. Мистические риту-



алы этих сект, где сложно сплелись представления о силах природы, характерные для индуизма, буддизма и синтоизма, требовали скульптурных изображений, в которых были бы воплощены идеи о могуществе и разнообразии проявлений стихий. Алтарные композиции включили в себя новый богатый мир образов божеств, духов и демонов-охранителей, зачастую многоруких и многоголовых, которые

отождествлялись с изобилием, щедростью или жестокостью природы. Так, в мягких и завораживающих своей плавностью движениях шестирукой богини милосердия Каннон из монастыря Кансиндзи в Осаке, скульпторы стремились выявить многосущность и щедрость. Не случайно в каждой руке ее драгоценность — символ богатства, счастья, исполнения желаний.



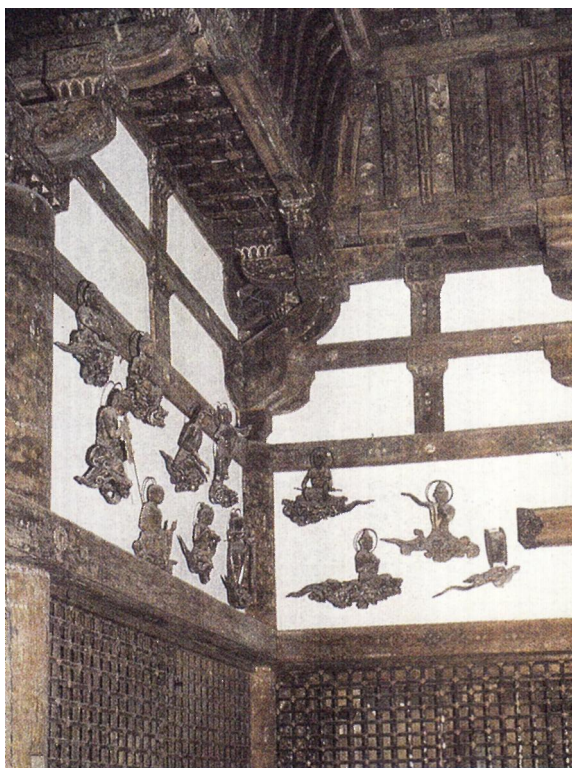
Сисиндэн императорского дворца Дайдайри в Киото. 794—805 гг.

Храм Хоодо ансамбля монастыря Бёдоин, близ Киото. 1052—1053 гг.

Небесные музыканты.
Рельефные фигурки на стенах храма Хоодо.
Дерево. 11 в.

Одним из главных героев алтарных буддийских композиций стал символический очиститель вселенной Фудомё, изображенный в виде темноликого демона с косматой гривой волос, торчащими изо рта клыками, мечом и веревкой в жилистых руках.

Вместе с усложнением ритуалов усложнилась и скульптурная форма. Была разработана система жестов и движений, которые приобрели особую



выразительность и динамику. Излюбленными материалами стали дерево и лак. Техника изготовления статуй требовала большого мастерства. Деревянные детали сложно приращивались к основному объему. Лак в сыром виде наносился на ткань или кожу, натянутую на скульптурную основу. По высыхании основа вынималась, и оставалась только тонкая и гладкая лаковая форма, легкая для



Статуя Нейрин Каннон
храма Кансиндзи в Осаке.
Дерево, раскраска. 9 в.

переноски, удобная при богослужениях.

Период Хэйан — время рождения многих скульптурных тем и жанров. Так с 9 века появились первые статуи синтоистских богов, в которых отразились местные черты, усиленные трактовкой одежд, причесок, головных уборов. Светские дамы, слуги, прославленные поэты стали предметом внимания скульпторов. Развитие столичной культуры и образование амидийских храмов повлияли также на дальнейшее преобразование буддийской пластики, тяготеющей к изысканности и многокрасочности. В 9 веке самым прославленным мастером стал Дзете, под руководством которого был оформлен весь нарядный интерьер храма Хоодо. Красоту и гармонию главного алтарного образа этого храма — Будды Амиды — оттеняло все декоративное окружение, начиная от инкрустаций перламутром и кончая росписями на дверях и созвучными им окрестными пейзажами.

Поэтические устремления времени с еще большей полнотой смогли выразиться в живописи. В 11—12 веках в ней ярче всего проявились национальные особенности. Не случайно она получила название «ямато-э» («японская живопись») в отличие от «кара-э» («живопись Китая»). «Ямато-э» — живопись водяными красками.

ми — выполняла многие функции. Она украшала висячие ширмы бёбу, разграничивающие внутреннее пространство в павильонах типа «синдэн»; употреблялась при росписи вееров, буддийских сут (священных текстов). Но главным ее назначением было иллюстрирование литературных произведений. Именно с бурным развитием художественной прозы — романов, дневников, путевых заметок — связано в период Хэйан и появление «эмакимоно» (свитков-повестей). В них выразились все особенности поэтического мировосприятия времени, в них воплотилось поклонение красоте и природе, которые составляли духовную основу жизни хэйанской знати. Живописные повести как бы давали свое художественно-зрительное толкование текста, который присутствовал рядом в виде дополнения.

Поэтической силой чувств отмечены иллюстрации к самому главному произведению эпохи — роману писательницы Мурасаки Сикибу «Гэндзи моногатари» («Повесть о принце Гэндзи»). Они созданы художником Фудзивара Такаёси на сто лет позднее самой книги. Повесть о Гэндзи состоит из множества новелл, рассказывающих о жизни императорского сына, его приключениях, радостях и горестях, интригах во дворце. Но значение имело не столько развитие дей-



Дзете. Статуя Будды Амиды храма Хоодо монастыря Бёдоин, близ Киото. Дерево, позолота. Фрагмент. 1053 г.



Фудзивара Такаёси.
Иллюстрация к роману
Мурасаки Сикибу
«Гэндзи моногатари».
Свиток на бумаге. Фрагмент.
12 в.

ствия во времени, сколько выявление душевного состояния героев, поступки которых, как бы заранее predetermined судьбой, окрашены настроением поэтической печали. Чутко уловив главные интонации романа, живописец на первый план также выдвинул не повествовательную сторону, а характер настроений. В длинных лентах свитков, где иллюстрации перемежались с текстом, проявились новые черты японской живописи. Все сцены показаны сверху, будто зритель видит их через снятую крышу. Взгляд, таким образом, проникает не только в глубь дома, но и в глубь интимных переживаний героев. Четко очерченные силуэты людей кажутся замершими, будто они прислушиваются к неведомым звукам. Лирическая настроенность каждой сцены раскрывается цветом. Бирюзово-зеленые, ржаво-ко-

ричевые и охристые тона создают эмоциональную тональность произведения. Мерцающие блески серебра и золота придают им таинственную праздничность.

Вкусы хэйанской аристократии раскрылись и в декоративных искусствах. Гладкие, не боящиеся влаги изделия из лака, присыпанные золотой и серебряной пудрой, легкие и нарядные, удобные при переездах, как бы освещали полумрак японских комнат и составляли огромный круг предметов повседневности. Из лака создавались чаши и шкатулки, сундучки и столики, музыкальные инструменты. Каждая мелочь храмового и бытового обихода — серебряные приборы для еды, вазы для цветов, узорчатая бумага для писем, вышитые пояса — выявляла поэтическое и эмоциональное отношение японцев к миру.

Искусство Японии конца 12—середины 16 века

В конце 12 века японская столица была вновь перенесена, на этот раз уже на весьма далекое расстояние от былых культурных центров Хэйана и Нары. Причиной послужила кровопролитная война между двумя феодалными родами, завершившаяся захватом власти кланом Минамото и провозглашением в качестве главы государства сегуна (военачальника) Минамото Ёритомо. Он перенес столицу в свою ставку — селение Камакура. Все время правления династии Минамото (1185—1333) получило название периода Камакура. Императору, оставшемуся в Хэйане, был сохранен только титул и функции жреца в синтоистских обрядах. В Японии, вступившей в эпоху развитых феодальных отношений, с этого времени на многие века установился сёгунат — система военного управления государством, а вместо старой родовой ари-

тократии к власти пришли воины-самураи. Они принесли с собой новые вкусы, взгляды, понятия красоты. Закаленным в жестоких сражениях воинам был чужд образ жизни хэйанской аристократии и ее интерес к поэзии и музыке. Самураи ценили стойкость, простоту и мужество. Ближе, чем танка и роман, им стали героические эпопеи — гунки, повествующие о недавно пережитых трагедиях войн. В формировании феодально-рыцарского мировоззрения самураев, как и прежде, важную роль играл буддизм, но выдвинулись другие, чем прежде, стороны его учения, те, которые помогали выжить, преодолеть страх смерти. Такие стороны подчеркивались пришедшим из Китая учением секты Дзэн (по-китайски Чань), с его проповедью возможности достичь спасения тут же, на земле, путем волевого самоуглубления, физической тренировки. Отрицание важности обрядов, знаний, основанных на чтении книг, и проповедь значительности любых повседневных дел привлекало к этому учению многих людей.

Строгость и простота, почитаемые воинами, нашли отражение в архитектуре и искусстве периода Камакура. Новые правители противопоставили утонченности и пышности хэйанского стиля мужественность и силу, которые

они видели в нарском зодчестве. Не случайно под покровительством сегонов был восстановлен нарский храм Тогайдзи, пострадавший во время сражений. Заново были выстроены и южные ворота этого монастыря — Нандаймон, которые после перестройки приобрели еще более монументальный и героизированный облик. Но наиболее отчетливо особенности камакурского зодчества проявились в облике монастырей секты Дзэн, интенсивное сооружение которых началось в 13 веке в Камакуре. Спрятанные в густой зелени окрестных гор, монастыри Кэнтёдзи и Энгакудзи были похожи во многом на эзотерические храмы Хэйана, но еще больше подчеркивали черты созвучной природе простоты. Этот культ выражался в том, что монастыри уже не включали в себя пагоды, а храмы напоминали сельские хижины. Полы при входе были земляными, стропила оставались обнаженными. Дом настоятеля, баня, кухня — все житейские части ансамбля считались священными.

Все это ясно видно на примере одной из сохранившихся построек монастыря Энгакудзи — хранилище реликвий Сяридэн. При небольших размерах (10 X 10 м) храм, перекрытый почти вдвое превышающей его плотной соломенной крышей, выглядит монументальным и внушительным.

К той же простоте и строгости стало тяготеть и изобразительное искусство. В скульптуре уже с 12 века чувствуется отход от изысканности и живописной декоративности хэйанской пластики, стремление приблизиться к героике нарских образов. Не случайно большие скульптурные мастерские под руководством Ункэя и других мастеров трудились над восстановлением поврежденных пожарами нарских статуй. Однако эти реставрированные памятники так же, как и новые, отличались от прошлого гораздо большей достоверностью и характерностью образов. Камакурские воины жаждали рассказов о себе, прославления своих подвигов. Поэтому выдвинутая в 8 веке идея обожествления деятелей буддийской церкви и военачальников как бы приобрела новый смысл и послужила поводом для бурного развития портретной пластики. Образ буддийского настоятеля сложился еще в 8 веке. Теперь он приобрел еще большую жизненную убедительность. Скульпторы стали применять многие новые приемы: лепку по левкасу (меловому грунту), покрывающему дерево и раскрашенному в близкие натуре тона, инкрустацию глаз полированными камешками. Получались так называемые «живые глаза», которые закреплялись изнутри модели, составленной из деревянных частей.

Портретная статуя буддийского проповедника Мутяку создана Ункэем. В широкоскулом спокойном лице монаха, в его свободной позе подчеркивается закаленность и волевая собранность. Сила характера выявляется и живым блеском пронизательных глаз, и убедительностью неторопливых жестов. Близки портретам патриархов и статуи военачальников, знатных вельмож, которые также ставились в храмы как святыни. Но в них больше выявляется сословная принадлежность. Не только торжественная неподвижность позы, но и жесткость громоздких парадных одежд и головного убора придают маленькой фигурке сановника Уэсуги Сигэфуса монументальную сановность и важность, которые отделяют его от портретов паломников и монахов.

Живописные портреты настолько близки портретам скульптурным, что трудно провести между ними границу. Портреты светских лиц так же героизированы, исполнены по тем же канонам, что и пластические. Тонко прорисовано надменное и властное лицо камакурского сегуна Минамото Ёритомо, исполненное на вертикальном свитке живописцем Фудзивара Таканобу. Облаченный в парадное черное одеяние, маскирующее его тело, он уподоблен статуе монументальностью, обобщенностью силуэта.



Реликварий Сяридэн
монастыря Энгакудзи
в Камакуре.
1282—1285 гг.

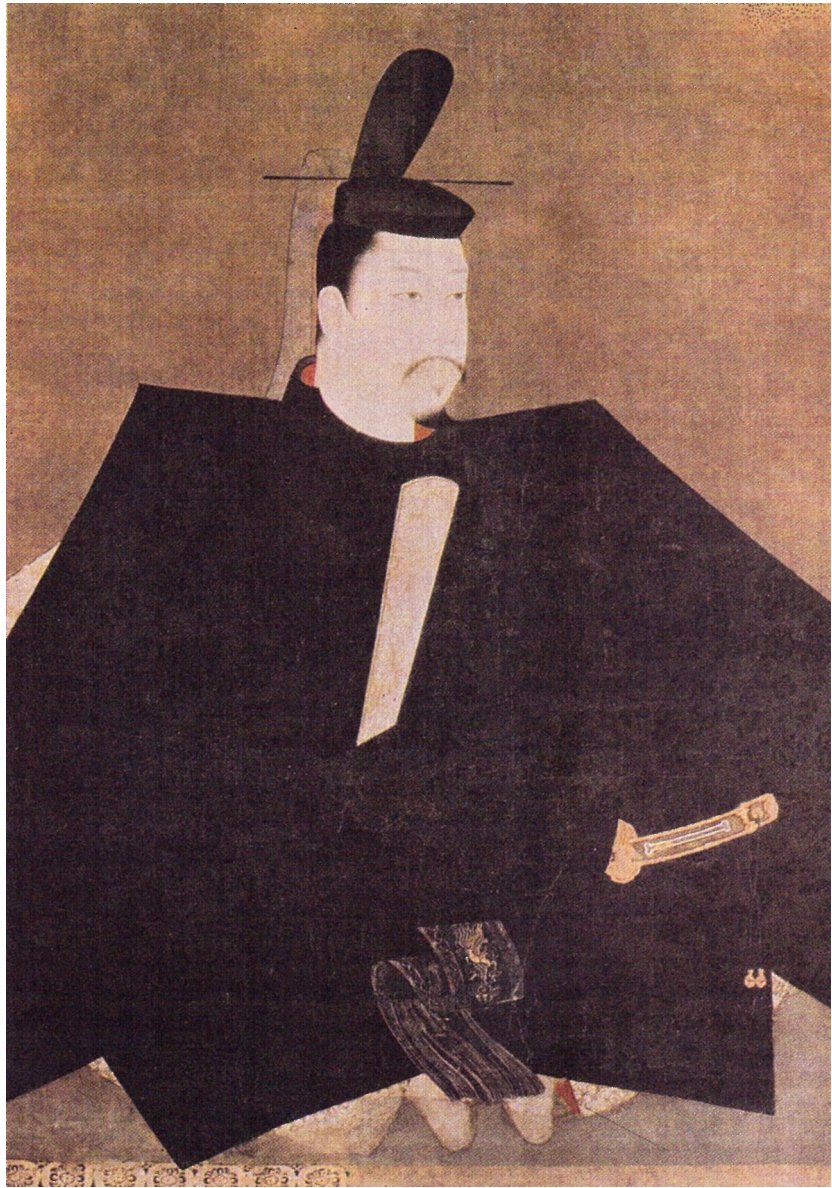


Статуя сановника
Уэсуги Сигэфуса
в храме Мэйгэцуин
в Камакуре.
Дерево, раскраска. Фрагмент.
Середина 13 в.

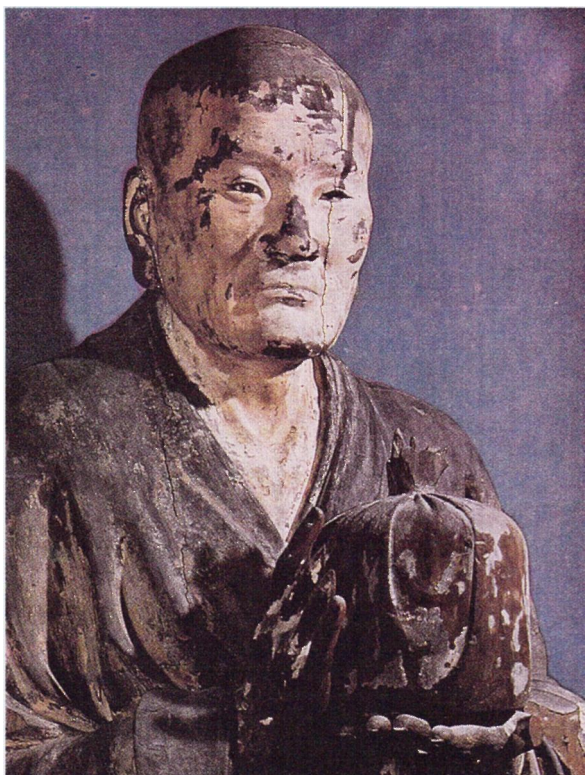
Скульптор вложил в этот образ свои представления об идеальном герое, стойком воине, закаленном в битвах.

Камакурская живопись — своеобразная летопись, где художники воссоздали подробный и красочный рассказ о недавних кровопролитных сражениях Минамото и Тайра, о паломниках, совершающих далекие путешествия. Эмакимоно этого времени представляли собой огромные циклы, сотканые из множества увлекательных сюжетов, развертывающихся на многометровых пространствах. Предназначаясь для другой среды, чем иллюстрации к придворным романам, они читались как живая повесть, позволяющая не искушенным в науках воинам приобщиться к событиям своей истории. Поэтому художники, их создатели, сосредоточивали внимание уже не на тонких нюансах настроений, а на подробном показе бурного действия, драматических ситуаций, пожаров, сражений, в которых принимает участие шумная и крикливая толпа. Живопись периода Камакура с особой очевидностью показывает те перемены, которые произошли в сознании японского общества. В ней все больше проявляются светские начала, она все шире повествует о разных событиях и явлениях мира.

Следующий этап еще полнее выявил эти качества. В 1333 году феодалы



Фудзивара Таканобу.
Портрет сёгуна
Минамото Ёритомо.
Свиток на шелке.
Фрагмент. 12—13 вв.



Ункэй. Статуя
проповедника Мутяку.
Дерево, раскраска. Фрагмент.
1208—1212 гг.

юго-западных районов Хонсю из рода Асикага завоевали власть и вновь перенесли столицу в Хэйан (к северу от старого центра, в район МуроматTM). Художественная жизнь периода МуроматTM (1333—1573) складывалась в иной атмосфере. Правители рода Асикага уже не напоминали непреклонных камакурских воинов. Они увлекались поэзией и живописью, покровительствовали искусствам. Хотя по-прежнему почиталась строгость и простота жизни, но в жизнь всегда вносились черты изящества и поэзии. Старина по-прежнему казалась привлекательной, но в ней искали уже не героику, а ту ласкающую глаз патину, налет старины, которую природа и время вносят в деяния рук человеческих. Ведущей идеологией в период Муромати оставалось учение секты Дзэн с его проповедью возможности прижизненного спасения. Однако самым важным путем к этому считались уже не самодисциплина и физическая тренировка, а приобщение к вечной в своей изменчивости красоте природы через ее созерцание или изображение.

Все эти перемены, конечно, не могли не повлиять на художественную направленность искусства.

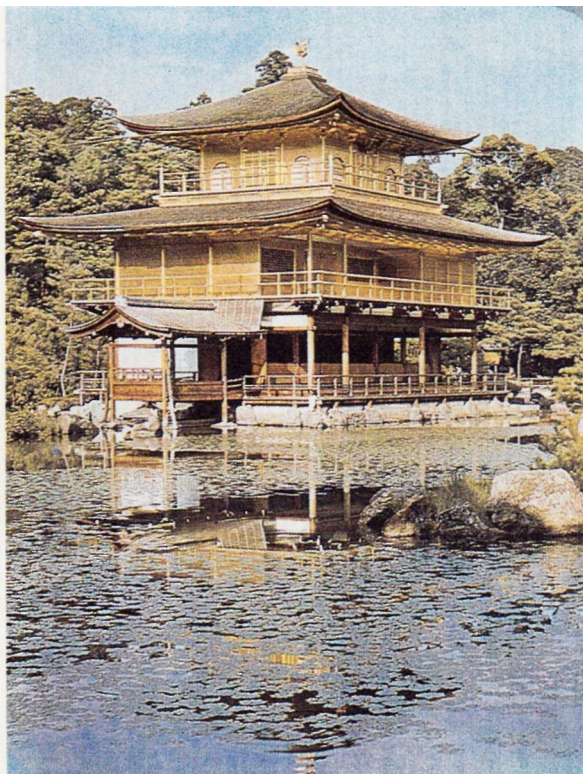
В архитектуре периода Муромати парадный дворцовый стиль «синдэн-дзукури» постепенно уступил место более камерному и интимному стилю

Жизнеописание святого
Иппэна. Свиток на шелке.
Фрагмент. 1299 г.



«сёин», отличительным признаком которого стали не только большая простота и утилитарность, но и более тесная связь с природой. Постройки включали в себя несколько небольших комнат. Появились раздвижные наружные стены — сёдзи и скользящие внутренние перегородки — фусума, которые позволяли легко соединять и разъединять разные части дома. В комнатах впервые выделилась специальная ниша — токонома со свитком[†] и букетом-икэбана. Зодчие продумали множество новых точек зрения из дома на сад и из сада на дом, что позволяло сосредоточить взгляд на разных картинах природы.

Признаки новых веяний особенно ясно видны в облике загородных резиденций правителей, живописно раскинувшихся вокруг столицы. Важной их частью стали небольшие легкие павильоны, предназначенные для занятий музыкой и поэзией. Одним из таких был Кинкакудзи («Золотой павильон»), выстроенный в конце 14 века и сохранившийся от комплекса загородного дворца сегуна Асикага Ёсимицу. Тонкий слой листового золота, покрывающий стены и столбы, подчеркивал особую светящуюся легкость этого небольшого, трехэтажного сооружения. Лишенный парадной площади перед фасадом, простой и ясный

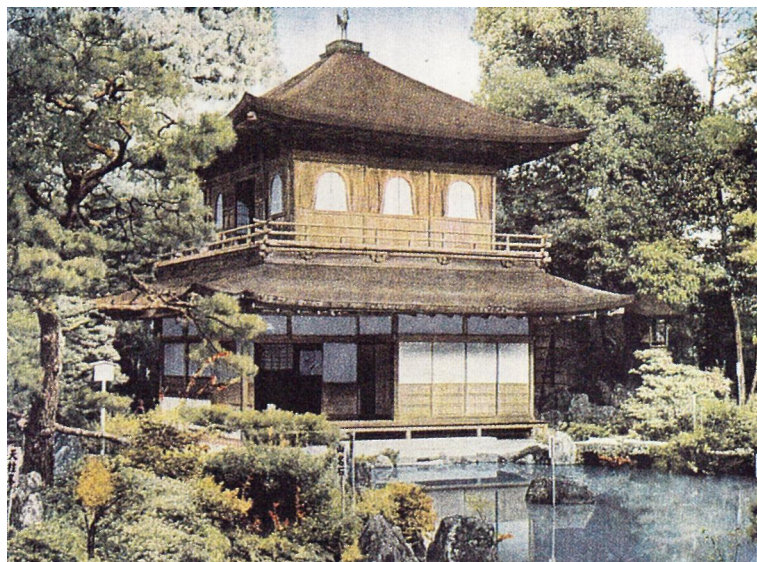


Храм Кинкаудзи ансамбля
монастыря Рокуондзи
в Киото.
Конец 14 в.

в своей конструкции, этот павильон воспринимался как часть большого тенистого сада. Искусно продуманный озерно-островной ландшафт с тонкими деревцами был непосредственным продолжением самого здания, отражающегося в спокойной глади пруда. Еще полнее единение дома с садом ощущается в сооруженном в 15 веке здании Гинкаудзи («Серебряный павильон»), входивший в ансамбль дворца сегуна Асикага Ёсимицу. Этот скромный двухэтажный неокрашенный деревянный дом как бы широко открывался в сад благодаря открытой веранде, не отделенной от комнат порогом и низко нависающей над прудом. Край этой веранды, обрывающийся у воды, делал для сидящего в комнате человека почти неощутимой границу между домом и природой. Камни, вода, заросший деревьями пригорок — все, что видел из дома человек, казалось большим и таинственным, хотя в действительности было миниатюрным. Внутреннее пространство Гинкаудзи благодаря раздвижным стенам можно было непрерывно менять, превращая то в одну, то в несколько комнат.

Черты новой эстетики проявились и в расположенном рядом с Гинкаудзи одноэтажном павильоне Тогудо, своеобразном полухраме-полухижине. Это маленькое, скромное, предназначен-

Храм Гинкакудзи
ансамбля монастыря
Дзисёдзи в Киото.
1480-е гг.



ное для уединенного размышления и чаепития, а потому вместившее в себя углубленную в пол жаровню для кипячения воды, незаметное сооружение положило начало целой серии однотипных построек. Именно в 15—16 веках питье бодрящего зеленого пенистого чая, завезенного монахами из Китая, превратилось в Японии в настоящий ритуал. Постепенно был разработан и специальный тип чайного павильона, намеренной простотой напоминающего хижину отшельника. Внутреннее помещение таких, спрятанных в глубине сада, хижин делалось очень маленьким и с таким расчетом, чтобы люди, сидящие

в нем, чувствовали бы себя участниками общего обряда. Небольшие, затянутые бумагой окна пропускали внутрь мягкий свет, но не позволяли выглянуть наружу, изолируя присутствующих при церемонии от мира суеты и забот. Этим же целям служил и монохромный пейзажный свиток в нише, и маленький сад с дорожкой из неровных камней, которая подводила участников ритуала к низкой двери. Настроение создавалось и непритязательной скромностью глиняной посуды, железных котелков для кипячения воды. В них порой вкладывались металлические пластинки. Когда вода закипала, сидящие в тишине вокруг



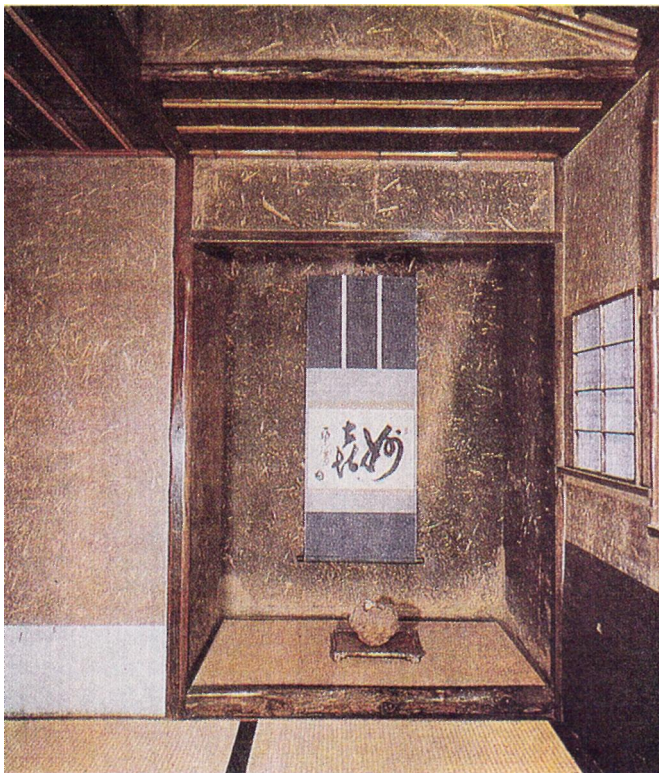
Соами (?). Сад монастыря
Рёандзи в Киото.
Фрагмент. 16 в.

жаровни люди как бы слышали свист ветра, шум дождя и шорохи листья. Так в чайной церемонии сливались поэзия и искусство.

На протяжении периода Муромати культовое зодчество еще больше, чем прежде, сблизилось со светским. Это особенно видно на примере крупных дзенских монастырей, где выделились маленькие микроансамбли, центром которых был дом настоятеля, окру-

женный садом. Скромное небольшое помещение не имело алтаря и предназначалось только для созерцания сада. Переходя из одной комнаты в другую и раздвигая стены, человек имел возможность в зависимости от настроения переключать свой взгляд на разные типы садов и, не выходя из дома, приобщаться к многообразию природных форм. Именно в это время сады стали одним из самых своеобраз-

Интерьер чайного павильона
Тайан монастыря Мёкиан
в Киото. Фрагмент. 16 в.



разных и притягательных видов японского искусства. Хотя японцы и переняли культуру садоводства у китайцев, они дали ей особое развитие. В условиях маленькой островной страны, где вечно ощущалось отсутствие простора, японцы сумели воссоздать рядом со своим жилищем чрезвычайно разнообразные миниатюрные микромиры. Развитие садового искусства было связано с дзэнским

учением о достижении истины путем познания природы — огромной, изменчивой, бесконечной. Художниками-садоводами были также дзэнские монахи. Основой их искусства стало тесное сотрудничество человека с природой. Сады Муромати были многообразными и делились на несколько типов. Они могли быть холмистыми или плоскими, тенистыми или открытыми. Были сады, где главными ге-

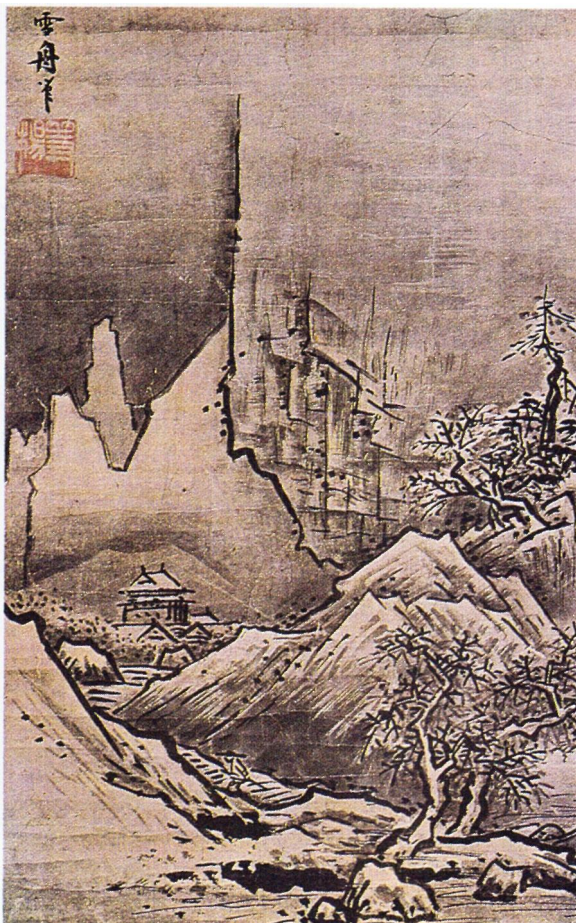
роями выступали мхи, камни или водоемы, определяющие цвет и композицию всех остальных частей. Большие садово-парковые ансамбли предназначались для прогулок. В них прокладывались дорожки, в уединенных местах выстраивались маленькие павильоны или крошечные пагоды. Маленькие прихрамовые сады предназначались только для созерцания. Закрытые между стеной и домом, они включали немногие искусно сгруппированные элементы природы — мхи и камни, кустарники и светлую морскую гальку, расчерченную граблями на тонкие волнистые бороздки. «Сухие» сады, примером которых может служить сад монастыря Рёандзи в Киото, составлялись из «вечных» элементов — гальки и будто случайно разбросанных по ней камней. На небольшом клочке земли они воспроизводили картину словно увиденного с огромной высоты мира, а своей тональной строгостью гармонировали с простотой архитектурных форм. Такие сады называли «философскими», так как они взывали к воображению зрителей, которые видели в них то безбрежный океан с островами, то грозный поток с плывущими кораблями, то тигрицу, бредущую через поток со своими тигрятами. Камни располагались с большим искусством. Не было двух одинаковых, но всегда был ка-

мень-хозяин, который господствовал над остальными, меньшие камни — гости, дополняющие и завершающие его композицию, камни «убегающие» и «приближающиеся» помогали создать глубину и пространственность. В своей выразительности «сухой» сад приближался к монохромной живописи и строился по принципам картины.

Японское садово-парковое искусство развивалось одновременно с пейзажем живописным. Стиль монохромных росписей сложился вместе со стилем садов в 14—16 веках. Художники-садоводы и оформители интерьера были часто одними и теми же лицами. Превращая раздвижные перегородки в пейзажи, они старались и внутри дома создать для человека среду, настраивающую его на созерцание. В конце 14 и в 15 веках в Японии развивается и пейзажная монохромная живопись на свитках «суйбоку-га» («живопись тушью»). Пейзажи создавались по типу китайских дзэнскими художниками, обучавшимися в монастырях. Созданные ими картины природы — огромной, бескрайней, чуждой суетности — не были похожи ни на хэйанские, ни на камакурские свитки. Пропитанные влагой тумана безлюдные и бесконечные просторы гор поражали своей суровостью и были далеки от самой японской природы.

Первым, кто обратился к собственно японским пейзажам, был знаменитый мастер кисти и туши — Сэсю (1420—1506). В его пейзажах природа предстает в разных состояниях: она то улыбается летним зноем, то сияет осенними красками. Она поражает могуществом, энергией, внутренней силой. Картины Сэсю звучат как гимн красоте природы. Эти качества особенно ощутимы в свитке «Зима», композиция которого построена на ритме сильных, резких, словно ломающихся штрихов. Велико мастерство художника в изображении зимней стужи, сковавшей землю. Морозная тишина кажется хрупкой, а выступающие из тумана очертания горы напоминают застывшие острые кристаллы.

Монохромные пейзажи периода Муромати внесли в японскую живопись новые эпические ноты. Они расширили ее возможности, обогатили собственную японскую живописную школу, указали мастерам «ямато-э» новые пути. Уже в начале 16 века придворные художники школы Кано, подхватив эстафету дзэнских мастеров, нашли способы приблизить китайскую манеру к японской и соединить воздушность «суйбоку-га» с декоративной праздничностью и цветовой насыщенностью живописи «ямато-э».



Сэсю. Зима.
Свиток на бумаге.
Около 1470—1480 гг.

Искусство Японии конца 16— середины 19 века

В конце 16 века к власти в Японии пришли новые правители: Ода Нобунага и Тоётоми Хидэёси. Они положили конец феодальным смутам, терзавшим страну на протяжении всей первой половины 16 столетия. Объединение страны было завершено в 1603 году Токугава Иэясу, провозгласившим себя великим сёгуном. Наступил довольно длительный этап мира. Наладилась торговля со странами Востока и Запада, что способствовало развитию ремесел, ткачества, декоративных искусств. Новые правители с их жадной властью искали поддержки не у буддийских монастырей, а у богатого купечества, которое набирало силу, было полно творческой активности и постепенно стало вводить в жизнь свои вкусы и художественные понятия. В японском искусстве с конца 16 века возросла тяга к многокрасочности, зрелищное™, праздничности.

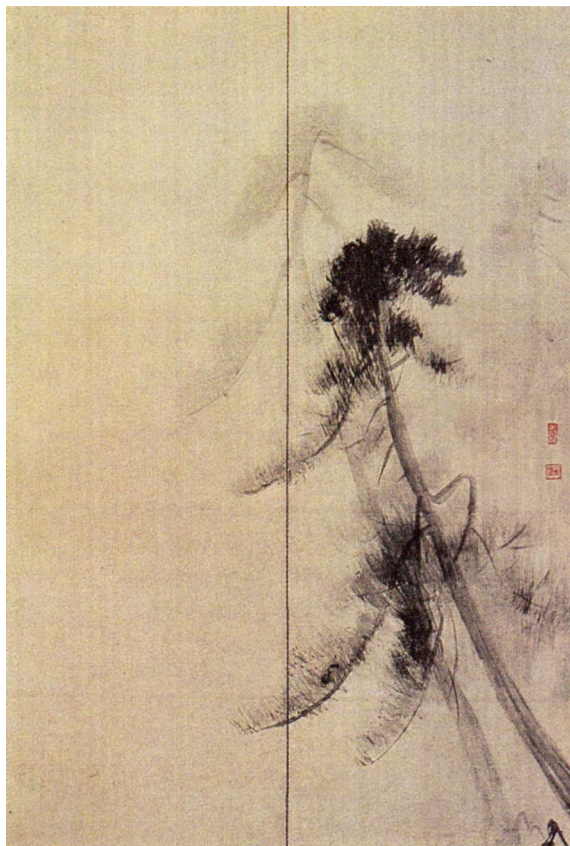
Уже не храмы и монастыри играли ведущую роль в архитектуре. Стремясь утвердить свою власть и свое могущество, сёгуны на протяжении сменившего период Муромати периода Момояма (1573—1614) возвели по всей стране небывалые по величине и прочности замки, победно возносящиеся ввысь дозорные башни. Эти замки, обнесенные несколькими кольцами толстых стен, впервые начали строиться еще в период междоусобных войн в качестве оборонительных сооружений. В них соединились заимствованные из Китая и европейских стран приемы возведения крепостных сооружений — циклопическая кладка огромных цоколей, бойницы с решетками, обитые железом ворота — с традиционными мотивами оформления легких японских деревянных павильонов. Самой высокой частью замка была башня-тэнсю, состоящая из мощного каменного основания и нескольких деревянных оштукатуренных этажей, увенчанная нарядными изогнутыми крышами. При многих чертах сходства с другими, каждый замок имел свой неповторимый облик и по-своему вписывался в японскую природу. Один из самых живописных — замок Хакуродзё в Химедзи, близ Кобе. Это — огромный и сложный комплекс сооружений с лабиринтами, тайными переходами, множе-

ством построек внутри стен. Три малые его трехъярусные башни живописно группировались вокруг главной, пятиярусной, украшенной множеством фронтонов, повторяющихся в разных сочетаниях. Её плавно уменьшающиеся кверху черепичные крыши с изгибами, узорами и золотыми накладками подобно крыльям устремляли все белоснежное здание ввысь, что и дало ему поэтическое прозвище Хакуро («Белая цапля»).

Лишившись оборонного значения, замки со временем превратились в парадные дворцовые сооружения. Главное внимание стало уделяться не отделке башен, а оформлению дворцовых покоев. Обширные комплексы резиденций сегунов в Киото строились по типу павильонов сёин, но были гораздо богаче и торжественнее прежних. Главное здание дворца объединяло цепь асимметрично составленных одноэтажных павильонов, сращенных друг с другом переходами. Интерьеры каждого из них со скользящими перегородками, полами, устланными циновками — татами, располагались подобно пологой лестнице на разных уровнях и как бы перетекали один в другой, завершаясь главным приемным залом, в глубине которого на почетном месте в виде своеобразной сценической площадки восседал в дни приемов хозяин, уподобленный



Замок Хакуродзё в Химедзи, близ Кобе. 1580 г.



Хасэгава Тохаку. Сосны.
Фрагмент парной ширмы.
Бумага, тушь.
Конец 16 в.

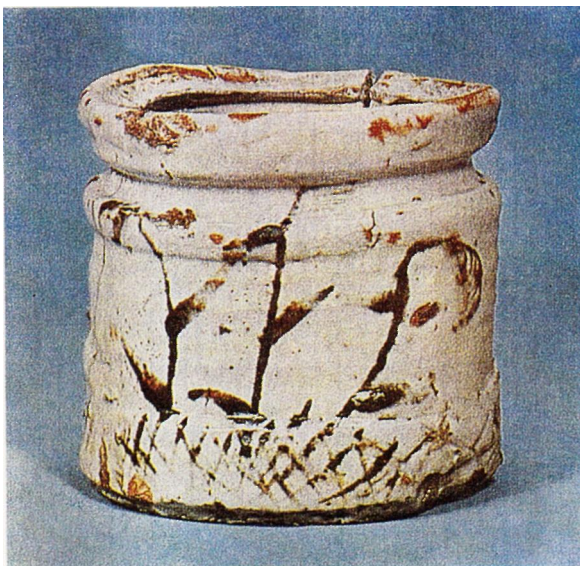
в своих пышных шелковых одеяниях статуе в алтаре храма. По такому принципу был выстроен дворец Нидзё в Киото начала 17 века. Пять его смежных залов, украшенных по потолку, стенам и раздвижным перегородкам многоцветными декоративными росписями, отличались пышностью и великолепием. На золотом фоне яркими пятнами выделялись цветы и травы, огромная густо-зеленая крона сосны заполняла собой целую стену. Мерцающие мягким золотым сиянием перегородки освещали затененное помещение, куда рассеянный дневной свет просачивался сквозь затянутые бумагой рамы раздвижных стен. Этот золотистый свет облагораживал все предметы и создавал атмосферу торжественной праздничности, которая как нельзя более соответствовала театрализованному церемониалу придворной жизни.

С развитием монументального дворцового зодчества значительно активнее стала деятельность живописцев придворной школы Кано, декоративная манера которых была созвучной стилю парадной архитектуры периода Момояма. Художникам приходилось расписывать большие поверхности не только стен, но и многостворчатых бумажных складных ширм, которые играли в помещении роль и картин, и переносных перегородок. Особенно-

стью творческой манеры таких талантливых мастеров, как Кано Эйтоку (1543—1590), стало выделение на обширной плоскости стенной панели или ширмы крупной, многоцветной детали пейзажа. Исполненные Кано Эйтоку на золотых сияющих фонах густыми и сочными пятнами композиции цветов, трав, деревьев и птиц обобщали новые представления о мощи и величии мироздания. Представители школы Кано наряду с природными мотивами включали в росписи и новые сюжеты, отражающие жизнь и быт японского города 16 столетия. Сезонные торжества, театральные зрелища и обряды вошли внутрь дворцов, внося дополнительную праздничность. На дворцовых ширмах располагались и монохромные пейзажи. Но в них появилась большая декоративная эффектность. Такова ширма, расписанная последователем Сэсю, Хасэгава Тохаку (1539—1610). Ее белая матовая поверхность осмыслена живописцем как густая пелена тумана, из которого, как видения, внезапно вырываются силуэты старых сосен. Всего лишь немногими смелыми пятнами туши создает Тохаку поэтическую картину осеннего леса.

Монохромные пейзажные свитки с их неяркой красотой, конечно, не могли соответствовать стилю дворцовых покоев. Но они сохранили свое зна-

чение как непреложная часть чайного павильона-тясицу, по-прежнему предназначенного для духовного сосредоточения и умиротворения. К концу 16 века окончательно сложились правила чайной церемонии, в которой все, начиная от архитектурных деталей и кончая картиной и утварью, было продумано в своем единстве. Особенно важную роль в ритуале чаепития играла керамическая посуда, поразительная по многообразию. Вазы для цветов, чаши, полоскательницы, изготовляемые многочисленными мастерами, имели свои имена и ценились на вес золота. Мастера достигли в керамических изделиях большой выразительности. Они превращали в неповторимые художественные достоинства трещины и затеки, дефекты обжига и разрывы глиняной массы, достигая неожиданных и удивительных эффектов. Сосуды типа «ига», покрытые зеленоватой глазурью, грубоватой фактурностью напоминали старую бронзу, изделия типа «сино» покрывались белой глиной, поверх которой легкими штрихами ложились свободные узоры осенних трав, гнущихся на ветру камышей. Сосуды типа «раку-яки», жемчужно-розовые или черные, славились пластичностью, гладкостью неправильных, но ласкающих руку форм. В разнообразных керамических предметах мастера стремились передать



Сосуд для воды,
употребляемый при чайной
церемонии. Керамика. 17 в.

живое и трепетное ощущение природы с ее изменчивостью и безыскусственной красотой.

Скромному оформлению чайного ритуала противопоставлялось оформление парадной жизни, требующей праздничной утвари. В 16 веке особенно красочно оформляются изделия из лака. Столики, шкатулки и ларцы отличаются броскостью, контрастной яркостью узоров, в которые вводятся росписи золотом, сочетающиеся с инкрустацией перламутром пышными растительными мотивами. Золото вводится в узоры тканей, становится необходимой принадлежностью всей парадной утвари.

Такое единство простоты и пышности можно заметить и в стиле искусства следующего, позднефеодального этапа — периода Эдо (1614—1868), получившего название по имени новой столицы, хотя важную роль в Японии долгое время продолжала играть и культура старой столицы Киото. Самой характерной чертой культуры Эдо стало выдвижение на авансцену нового творца художественных ценностей и нового их потребителя — торгово-ремесленного сословия, стремящегося высвободиться из-под власти феодальной морали. Хотя изоляция страны, продолжавшаяся с середины 17 до середины 19 века, и искус-

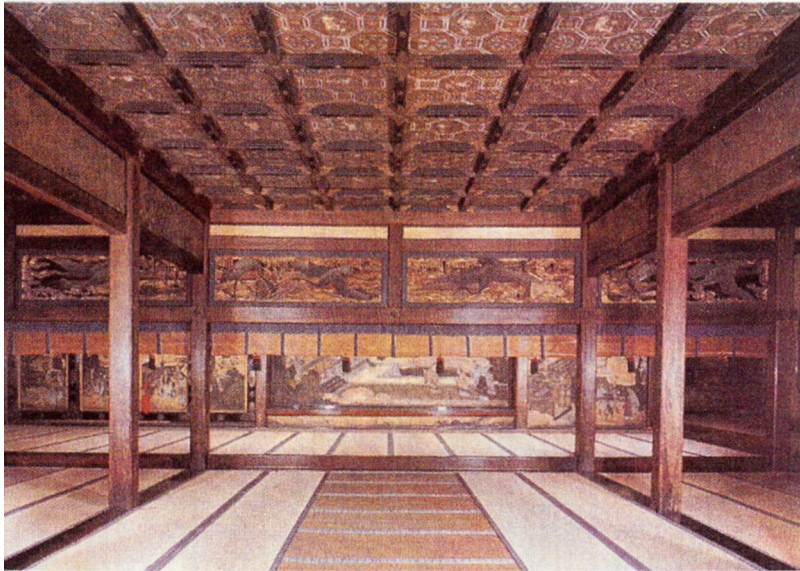
ственная консервация феодальной культуры не могли не сказаться на развитии духовной атмосферы Японии, жизненная сила, энергия и яркое восприятие явлений жизни ощутимы в позднесредневековых видах и жанрах городского искусства — новелле, театре Кабуки, массовой гравюре на дереве.

Новые веяния прежде всего проникли в стиль зодчества. С утверждением власти феодалов рода Токугава парадный стиль дворцовых и храмовых построек эволюционирует в сторону пышности, увеличения архитектурного декора. Тяга к изощренности, обилию украшений и скульптурной резьбе особенно заметна в оформлении комплекса храма-мавзолея сегунов Токугава в Никко, выстроенном в первой половине 17 века. Хотя погребальные храмы знати издавна отличались большой нарядностью, мавзолеи новых правителей превзошли роскошью все бывшие архитектурные формы. Идея богатства и знатности сегунов получила здесь наглядное, зрительное воплощение. Мавзолеи строились не только архитекторами и плотниками, но и собранными со всех концов страны резчиками по дереву, скульпторами, мастерами по обработке металла, живописцами и керамистами. Огромный ансамбль включил в себя два больших комплекса из

34 и 18 построек, вольно трактующих разнообразные стили.

В главном ансамбле Тосёгу (1617—1636), живописно раскинувшимся среди мощных стволов кипарисовой роши, ощущение роскоши и изобилия создавалось узорчатостью входных ворот Ёмэймон («Ворота, освещенные солнцем»). Их колонны со сложными фигурными капителями несли тяжелую вычурную крышу, украшенную резьбой и позолотой. Не менее пышными были и вторые ворота комплекса — Карамон («Китайские ворота»), покрытые по белой лаковой поверхности узорами золотых драконов. Интерьеры Тосёгу столь же богато украшались, как и наружная часть. Живопись, накладки из бронзы, резьба по дереву — все соединялось в них в причудливом великолепии.

Стиль интимного, камерного зодчества воплотился в ансамблях загородных резиденций и чайных павильонов. Подчеркнутая простота, почти полное отсутствие декора отличают от парадных замков загородный императорский дворец Кацура, расположенный к юго-западу от Киото. Предназначавшийся для уединенных размышлений и неторопливых прогулок, ансамбль вмещал несколько групп небольших строений, вольно распланированных среди искусно продуманного в своей естественности парка. Глав-



Зал приемов
дворца Фусими в Киото
(ныне монастыря
Нисихонгандзи). Фрагмент.
16–17 вв.

ное сооружение, стоящее на берегу живописного озера, поражает не только своей легкостью, но и непринужденностью композиции. У него как бы нет фасада. Три примыкающие друг к другу постройки соприкасаются углами и образуют скользящую, зигзагообразную единую линию — старого сёина, среднего сёина и нового сёина. По берегам озера среди деревьев раскинуты и маленькие части ансамбля — павильоны сосны, лютни, павильон любования цветами и т. д. Все это соединено дорожками, мостиками, дающими новые и новые поэтические впечатления. Простота форм, спокойная ясность очертаний и чистота от-

крытых на природу интерьеров тонко осмыслены в своем единении с природой, в своей пейзажности.

Так в архитектуре 17 века выявилось соотношение двух основных стилистических направлений: парадного и интимного. Но все же развитие японского искусства 17 века определялось больше тягой к праздничной зрелищности. В развитии декоративной живописи 17 столетия особую роль сыграли мастера, чье творчество сформировалось в Киото, где живопись соприкасалась со всей сферой художественных ремесел. Главными среди них были Таварая Сотаци и Огата Корин. На созданных Сотаци

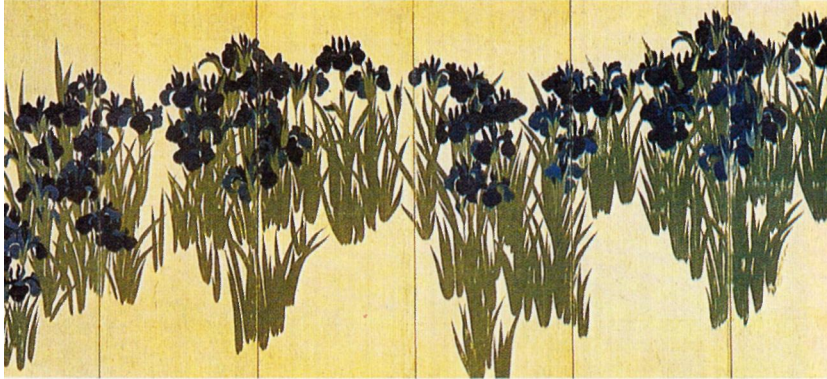
Главное здание
дворцового ансамбля
Кацура в Киото.
1620—1658 гг.



росписях ширм, посвященных придворным танцам, по-новому сплелись традиции старой живописи «ямато-э» с декоративной звучностью росписей дворцов Момояма. В них все броско, ярко, радостно. Фигуры танцоров в цветных одеждах порывисты, полны безудержного, страстного движения. Поражает упругая сила ритмов, энергия линий и цветовая насыщенность композиции, которую мастер строит как бы играя. Наследник его традиций, Огата Корин (1653—1743 или 1658—1716), — мастер не менее широкого диапазона, обладающий ярким декоративным чутьем. Его росписи ширм — будь то

лиловые ирисы или цветущая слива, — исполненные ощущения драгоценной красоты всех явлений мира, соединяют условность и правду жизни. Огата Корин как бы стер границы между живописью и декоративными видами искусств. Его веерам, кимоно и картинам в равной степени присущи утилитарность, наглядность и поэтичность.

Эти качества нашли воплощение и в таком новом для Японии виде искусства, как гравюра на дереве. Нарядная и яркая, дешевая и легко тиражируемая, она явилась одним из важных звеньев в позднесредневековом искусстве, способствующих его обновле-



Огата Корин. Ирисы.
Фрагмент
парной ширмы.
Бумага, позолота,
водяные краски. 17—18 вв.

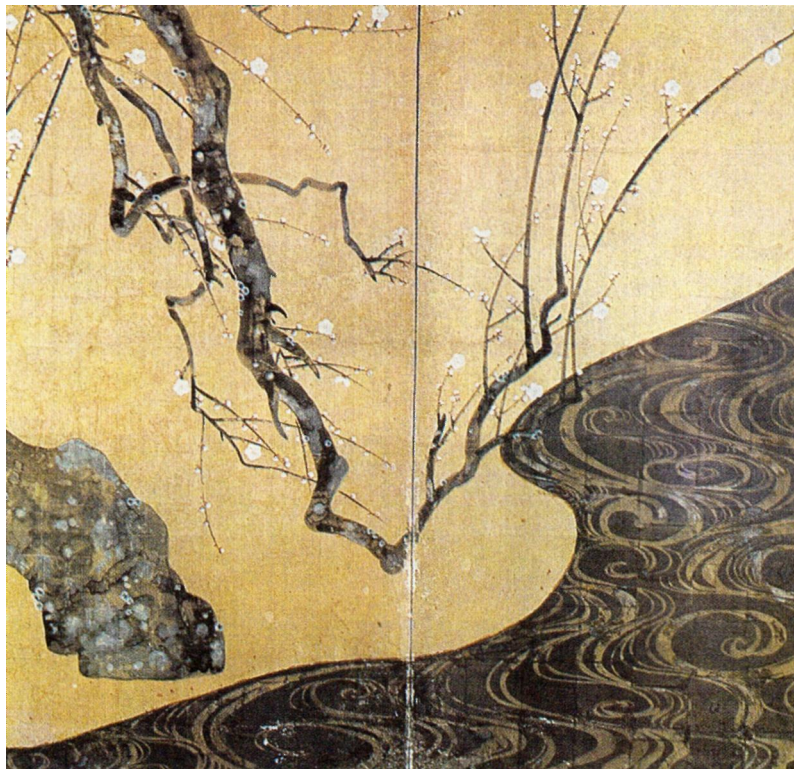
нию. Центром ее изготовления стала столица Эдо, где уже в конце 17 века сформировались основные жанры этого искусства. Гравюра охватила все сферы жизни горожан. Она служила и театральной афишей, и книжной иллюстрацией, и поздравительной картинкой, и украшением быта. Впервые актеры театра Кабуки, прачки, ремесленники за работой и торговцы в своих лавочках стали героями японского искусства. Изготовление гравюры быстро приобрело широкий размах. Усовершенствовались и технические приемы. В художественном процессе участвовало несколько человек. Художник выполнял рисунок, резчик резал и подготавливал доски (из вишни, груши, японского самшита) для каждого цвета, печатник вручную делал оттиски, подбирая и проверяя оттенки. Коллективность творчества так же, как и виртуозность выполнения

каждого штриха, общей композиции, четкость и ясность силуэтов, изысканная и звучная гамма чистых цветов роднили гравюру и с живописью «ямато-э», и с миром декоративных искусств.

Демократическая школа «укиё-э» («образы быстротекущего мира») родилась в 17 веке. Именно в ее русле сложилось творчество крупнейших мастеров японской гравюры.

Этапы развития ксилографии отражают усложнение духовных потребностей городских жителей. Основателем японской гравюры считается Хисикава Моронобу (ок. 1618—ок. 1694). Его гравюры, еще монохромные и лишь подцветенные от руки, привлекают живой непосредственностью. Постепенно усложняются техника и образное содержание гравюр. Они ярче раскрывают эмоциональный мир человека. Для

Огата Корин.
Цветение красной
и белой сливы.
Фрагмент парной ширмы.
Бумага, позолота, водяные
краски. *Около 1710 г.*



создания поэтического и задумчиво-го настроения другой художник — Судзуки Харунобу (1717 или 1724—1770) — использует уже не только ритм очерчивающих силуэт плавных линий, но и общий условный колорит, то серебристый и холодный, то теплый и мягкий. Образ женщины, хрупкой, печальной и нежной, раскрывающийся через грациозный ритм ее движений, — основная тема его произ-

ведений. Но героини его, при всей своей поэтичности, наделены более земными чертами, чем героини свитков «ямато-э». Это горожанки, изображенные за конкретными и будничными повседневными занятиями.

Мир лирических образов как бы дополнился в 18 веке миром театральных героев, в которых выявляются мужественность, энергия, темперамент. Самый яркий и самобытный из



Китагава Утамаро.
Цветная гравюра из серии
«Шесть знаменитых
красавиц». 1794—1795 гг.



Судзуки Харунабу.
Ночное посещение
синоитского храма.
Цветная гравюра. 18 в.

Тёсюсай Сяраку.
Актер Итикава Эбидзо.
Цветная гравюра. 1794 г.

театральных графиков Тёсюсай Сяраку (конец 18—начало 19 вв.) проявил интерес не только к действию, но и к психологическому процессу творчества актеров. Его укрупненные погрудные изображения театральных героев полны предельной экспрессии. В сведенных судорожной гримасой лицах, в шевелящихся напряженных пальцах рук, в складках одежды мастер передает мир одолевающих человека чувств — мстительности, затаенной тоски, алчности. Как бы приподнимая театральную маску, он заставляет зрителя взглянуть и на подлинное лицо страдающего человека.

На протяжении 18 века мастера гравюры продолжали упорные поиски передачи чувств и действий своих современников. Новые ощущения и эмоции внес в женские портреты Китагава Утамаро (1753 или 1754—1806). Часто для изображения одной детали или нюанса эмоций мастер употреблял десятки досок. Утамаро, как и Харунобу, стал певцом женской красоты. Но цветовой ритм его гравюр чрезвычайно обогатился, помогая созданию многообразных настроений печали и радости, тревоги и безмятежности. Каждая из его героинь — воплощение какого-либо качества: нежности, хрупкости, силы. Для их



Кацусика Хокусай.
Красная Фудзи.
Цветная гравюра из серии
«36 видов горы Фудзи».
1823—1829 гг.

выявления мастер то удлинит пропорции, передавая изысканную грациозность движений, то придает им простонародную силу, мощь, мужественность, грубоватую резкость. В серии «Большие головы» (1790) Утамаро воссоздал целую портретную галерею своих современниц, веселых, печальных, задумчивых, во многом схожих и в то же время всегда разных.

Развитие японской ксилографии феодального периода завершилось в 19 веке. Творчество самого крупного мастера этого времени — Кацусика Хокусая (1760—1849) стоит уже на пороге современности. Его искусству

свойственны многие новые черты — невиданная широта охвата жизненных явлений, активность восприятия действительности. Чрезвычайно разнообразный по своему творческому диапазону Хокусай оставил грандиозное количество произведений: среди них поздравительные картинки — суримоно, гравюры на темы древних легенд, альбомы с зарисовками повседневных сцен быта, а также вновь возрожденные им пейзажи своей страны. Принципы изображения природы мастер черпает из прошлого. Однако его пейзажи, величавые и мощные, полные жизнеутверждения, отличаются от средневековых свитков не только

Андо Хиросигэ.
Цветная гравюра из серии
«53 станции Токайдо».
1833—1834 гг.



внутренней активностью, но и тем, что человеку отводится в них важное место. Тема труда и созидания властно входит в его произведения, получает поэтическую окраску. Люди, занятые беспокойными повседневными делами, изображаются на фоне вечной горы Фудзи, подчеркивая разные ее оттенки. Художник вкладывает в образ этой самой крупной в Японии горы символический смысл, отождествляя с ней красоту своей страны. Не случайно такие огромные циклы, как «36 видов горы Фудзи» и «100 видов горы Фудзи», посвящены им этой теме.

Рационализм горожанина и озаренность поэта органически сочетаются в

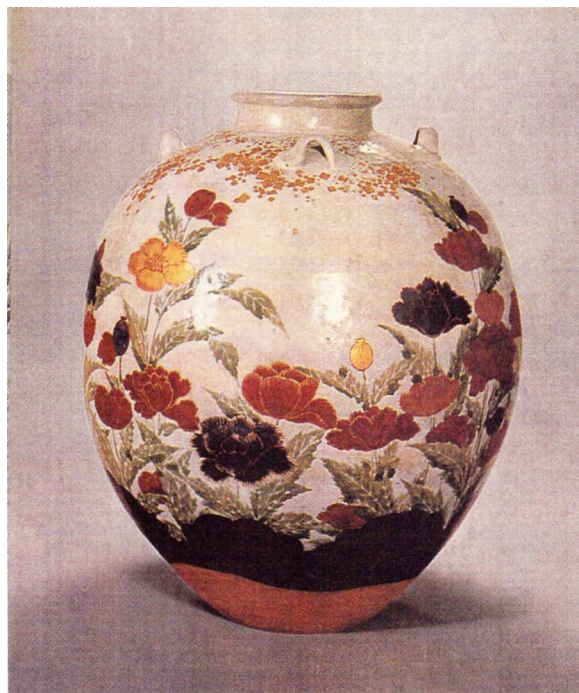
творчестве Хокусая, чьи произведения, одновременно простые и сложные, с наибольшей полнотой воплотили мировосприятие его современников. Последователи живописца уже не смогли достичь той выразительной силы, которой проникнуты произведения Хокусая. Гравюры Андо Хиросигэ (1787 или 1797—1858), проникнутые тонким лирическим чувством, более камерны. Показывая тихие заснеженные поселки или путников, застигнутых дождем, создавая серию пейзажей разных областей Японии («53 станции Токайдо»), этот мастер открыл миру другие стороны японской природы — ее поэтичность и обаяние.



Кацусика Хокусай.
Водопад Ёсино.
Цветная гравюра из серии
«Путешествие по водопадам
различных провинций».
1827—1833 гг.

Взаимодействие прикладного искусства с гравюрой и другими видами искусства в период Эдо было необычайно тесным. Мастера не были изолированы друг от друга в своем творчестве. Одни и те же художники могли расписывать лаковые шкатулки, предметы керамики, веера и ширмы, создавать станковые живописные произведения, эскизы к кимоно. В 17—18 веках особенно повысилось внимание к предметному миру, окружающему человека, сложились новые представления о красоте. Перемены коснулись многих областей творчества. Возникла керамика нового типа, яркая, украшенная многоцветными эмалевыми росписями с добавлением золота по черному и белому фону. Эта нарядная керамика, связанная с именем Нономура Нинсэя (1598—1680), своей гладкостью и звучностью орнамента приближалась к лаковым изделиям. Важнейшие открытия были сделаны и в области фарфорового производства. С 17 века фарфор входит в быт японцев, соперничая своей нарядностью с керамикой и лаком. Но и лаковые изделия этой поры усложняются в приемах и узорах. Техника резьбы и рельефа сочетается в них с инкрустацией золотом и перламутром; золотые порошки, смешиваясь с лаком, дают изделиям неожиданные оттенки. Яркость и декоративная бро-

Нономура Нинсэй.
Сосуд с маками.
Фарфор. 16—17 вв.



скость отличают и одежду жителей Эдо. Запрещение властями использовать в одежде горожан дорогие ткани повлекло за собой необычайную изобретательность в оформлении их узоров — броских, контрастных, зачастую асимметричных и построенных по принципу картины. Не случайно над узорами тканей работали такие крупные мастера, как Огата Корин. С развитием костюма связаны и другие виды декоративных искусств, в ча-

стности, миниатюрных просверленных насквозь брелоков-пуговиц — «нэцкэ», с помощью которых к лишенной карманов одежде подвешивались к поясу кисеты, трубки, коробочки с медикаментами. В компактных формах забавных маленьких фигурок из камня, дерева, кости воплотился огромный мир легенд, сказок, живых наблюдений, фольклорных образов. В «нэцке» как бы завершилась скульптурная традиция предшествующих веков.

Научно-познавательное издание

БИБЛИОТЕЧНАЯ СЕРИЯ

ДЛЯ СРЕДНЕГО И СТАРШЕГО ШКОЛЬНОГО
ВОЗРАСТА

Каптерева Татьяна Павловна
Виноградова Надежда Александровна

Искусство средневекового Востока

Очерки

Ответственный редактор

А. А. Проворова
Художественный редактор
М. Д. Суховцева

Технический редактор

Г. Г. Седова

Корректоры

Г. Ю. Жильцова, И. Н. Мокина

ИБ № 8698

Сдано в набор 01.02.89. Подписано к печати 12.09.89. А07923. Формат 84X90/16. Бум. мастерматт. Шрифт тайме. Печать офсетная. Усл. печ. л. 21,0. Усл. кр.-отг. 85,4. Уч.-изд. л. 14,17. Тираж 100 000 экз. Заказ № 2021. Цена 4 р.

Орден Трудового Красного Знамени и Дружбы народов издательство «Детская литература» Государственного комитета РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 103720, Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1.

Орден Трудового Красного Знамени ПО «Детская книга» Госкомиздата РСФСР. 127018, Москва, Сушевский вал, 49.

Каптерева Т. П., Виноградова Н. А.

К20 Искусство средневекового Востока: Очерки.— М.: Дет. лит., 1989.— 239 с: фото ил.— (Библиотечная серия).

ISBN 5—08—000815—6

Очерки об искусстве Ближнего и Среднего Востока, Северной Африки, Южной Испании, об искусстве Индии, Китая, Японии.

Цикл книг «Краткая история искусств для школьников».

к 4802050000—464 066 _ 89

МЮ1(03)-89

ввк 85

К ЧИТАТЕЛЯМ

Отзывы об этой книге
просим присылать по адресу:
№25047, Москва, ул. Горького, 43.
дом детской книги.

Рецензенты:

кандидат искусствоведения
И. Ф. Муриан,

кандидат искусствоведения
Е. А. Сердюк,

кандидат искусствоведения
пг. в СтЭОДуб

И я Л в п т т Г ж к Р
" " Л У А И С.

Ян Лиэнь. Властелины разных династий.

Рингль - ия и № д ^ и СГ) > ят1 / [Эит Я а
« - ВИТОК Нд Ш СЛ Ке . 4 f r d i m e H I . О в .

Музаффар Али. РуСтЭМ ПреСледувТ АкВанЭ.
Миниатюра к рукописи Фирдоуси «Шахнаме».
Фрагмент. 1526 г.

^ а ш м у Ц т и т у л а х :

Иахья аль-Васити.

Всадники.

Миниатюра К рукописи аль-Харири «Макамы».
1237 г. (с. 6).

ди Чжаодао (?)

Путешествие императора Мин Хуана в Шу.
Свиток на шелке. Фрагмент.
Конец 7—начало 8 вв. (с. 104).



Издательство «Детская литература»