

НГУЕН ФИ ХОАНЬ

ИСКУССТВО ВЬЕТНАМА

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ Д.В. ДЕОПИКА

**МОСКВА
«ПРОГРЕСС»
1982**

Перевод с вьетнамского *В. Г. Нушель, А. Б. Полякова, А. А. Соколова*
Предисловие и примечания *Д. В. Деопика*
Редактор *З. В. Федотова*

Монография охватывает историю вьетнамского искусства с древнейших времен до наших дней и знакомит с основными этапами его развития. Давая социально-исторические характеристики каждого периода, автор рассматривает конкретные виды изобразительного искусства. Развитие вьетнамского искусства исследуется во взаимосвязи с общественно-политической обстановкой в стране. Фотографии, иллюстрирующие книгу, представляют произведения различных периодов вьетнамской культуры.

© Предисловие, примечания, перевод на русский язык, иллюстрации, издательство «Прогресс», 1982

OCR и вычитка – Aspar, 2011. Постраничная нумерация сносок заменена сквозной. [3] – так обозначен конец страницы оригинального издания

ОГЛАВЛЕНИЕ

- Традиционное и новое искусство Вьетнама (предисловие Д. Деопика)**
Глава I. Первобытная эпоха и бронзовый век (перевод А. Полякова)
 Первобытная эпоха.
 Бронзовый век. Донгшонское искусство
- Глава II. Период северной зависимости (перевод А. Полякова)**
 Социальная обстановка во Вьетнаме
- Глава III. Период феодализма (перевод А. Полякова)**
 Искусство эпохи династий Ли, Чан, Хо
- Глава IV. Период феодализма (перевод А. Полякова)**
 Искусство эпохи Поздних Ле
 Архитектура Поздних Ле
 Скульптура Поздних Ле
 Живопись в эпоху Поздних Ле
 Фаянсовые изделия Батчанга
- Глава V. Период феодализма (перевод А. Полякова)**
 Изобразительное искусство эпохи Нгуенов
- Глава VI. Период французской колонизации (перевод А. Соколова)**
 Вьетнамское изобразительное искусство в годы французской колонизации
- Глава VII. Период демократической республики после Августовской революции 1945 года (перевод А. Соколова)**
 Художники и революция
 Война Сопротивления против французских колонизаторов (1946—1954)
- Глава VIII. Период демократической республики от установления мира на Севере (1954) до конца 60-х годов (перевод А. Соколова)**
 Изобразительное искусство после освобождения Северного Вьетнама
- Глава IX. Основные черты вьетнамского декоративного искусства (перевод В. Нушель)**
 Тематика вьетнамского декоративного искусства
- Глава X. Народное искусство Вьетнама (перевод В. Нушель)**
 Общая характеристика
- Глава XI. Искусство национальных меньшинств Вьетнама (перевод В. Нушель)**
 Общая характеристика национальных меньшинств
- Глава XII. Садово-парковое искусство Вьетнама (перевод В. Нушель)**
Примечания Д. Деопика
Подбор иллюстраций М. Кохан

ТРАДИЦИОННОЕ И НОВОЕ ИСКУССТВО ВЬЕТНАМА

Цель настоящего исследования — показать вьетнамское искусство в его истории как нечто единое и впервые дать общую картину его развития с древнейших времен до наших дней. Книга Нгуен Фи Хоаня может служить историко-искусствоведческим введением к тем публикациям и исследованиям по проблемам современного искусства Вьетнама, которые уже имеются во вьетнамской и советской литературе.

Вьетнамское искусство, в том числе и современное, обладает определенной спецификой, для понимания которой — а это является одной из задач книги — необходимо представить историю его эволюции, характер тех элементов и жанров, которые, существуя в современном вьетнамском искусстве, отсутствуют в европейском

или представлены в нем в очень небольшой степени (мини-парки, лаковая живопись, живопись на шелке, лаковая скульптура и т. д.).

В предисловии хотелось бы остановиться на таких вопросах, как функция и место изобразительного искусства во вьетнамском обществе на основных этапах его существования; соотношение в искусстве Вьетнама элементов национального и общекультурного; психологическая ситуация, связанная с художником и его творчеством в традиционном вьетнамском обществе; проблема «мастера» и, наконец, дать некоторые сведения о жанровом составе искусства и его историко-культурной обусловленности.

О некоторых особенностях развития изобразительного искусства во Вьетнаме

Современное понимание традиционного вьетнамского искусства во вьетнамском искусствоведении сложилось недавно. Оно связано с работами ныне покойного директора Музея искусств в Ханое Нгуен До Кунга и других авторов, посвященными искусству феодального Вьетнама («Искусство эпохи Ли», «Искусство эпохи Чан», «Искусство эпохи Ле Шо»). Исследователи считают, что традиционное вьетнамское искусство неотделимо от народного восприятия искусства (в свете которого должно проводиться его сравнение с искусством верхов). Вьетнамскому традиционному искусству во все века его существования была присуща простота, неприятие вычурности. Простота изобразительных средств (но не упрощенность видения мира) сочетается со вниманием к деталям, к малому. Это обусловило развитие в первую очередь декоративного искусства. Еще одна важная черта — плавность переходов линий, мягкость очертаний.

Для изобразительного искусства и народных масс и верхов было характерно жизнелюбие, стремление к радости, присущие далеко не всем искусствам прошлого.

Перед читателем настоящей книги пройдут основные этапы развития искусства древнего народа, имеющего очень [5] длительную историю. Но необходимо учитывать, что, в отличие от искусства других стран, произведения вьетнамского искусства сохранились в очень незначительной степени. Это объясняется преобладанием и в архитектуре и в скульптуре дерева, весьма нестойкого в условиях тропического климата. Исследование древнего искусства затрудняется и отсутствием традиции собирания антиквариата. Определенную роль сыграло и то, что французские власти отнюдь не заботились о сохранении памятников вьетнамского искусства (многие из них погибли или разрушились именно в колониальный период — конец XIX — середина XX века). В целом сведения о развитии вьетнамского искусства еще очень неполны, и это надо учитывать, знакомясь с первой книгой по истории вьетнамского искусства.

Важнейшей его чертой во все времена, за исключением первых веков существования и современности, была двуслойность: наличие народного искусства, обслуживавшего основную массу населения, и искусства китаизированного, предназначенного для верхушки господствующего класса. Народное искусство было искусством общинного крестьянства (община стала распадаться лишь в XVIII веке). Культура феодальных верхов, хотя и взаимодействовала с культурой народной, не могла проникнуть глубоко в общину, ее влияние на народную культуру было гораздо меньше, чем принято считать, а обратное влияние — значительно сильнее. И что самое важное, народное искусство продолжает и сейчас оставаться настолько мощным, что многие новые течения просто и естественно вытекают из его синтеза с современным искусством. Ни одно из двух направлений не стало доминирующим в искусстве Вьетнама, как и в его культуре вообще. При этом оба направления искусства были мало индивидуализированы по сравнению, допустим, с японским искусством, слабо ощущалось влияние господствующей нормы, поддерживаемой верхами, в отличие, например, от Кампучии или Китая.

Встречающаяся порой позиция исследователей, рассматривающих вьетнамское искусство как провинциальную школу искусства китайского, в корне неверна даже по

отношению к искусству феодальных верхов. Можно говорить скорее о периоде ученичества в искусстве. Хотя, что касается Вьетнама, то от периода ученичества до нас почти ничего не дошло, поскольку он пришелся на отдаленный период «северной зависимости» (I в. до н. э. — IX в. н. э.). Но и этот период ученичества был лишь вехой в истории народа со своей самобытной традицией в изобразительном искусстве — с донгшонской культурой*. Примечательно, что ученичество шло от двух ведущих традиций Азии — индийской (в основном адаптированной тьямами, живущими и сейчас на территории СРВ) и китайской, и происходило параллельно.

Дошедшие до нас памятники ранне-средневекового искусства относятся в основном ко времени, когда вьетская традиция уже восприняла и синтезировала ряд иноземных черт (искусство эпохи династии Ли и Чан, XI—XIV вв.), именно черт, поскольку в целом влияние оказалось незначительным.

Второй период активного восприятия иноземного опыта относится к XV веку, когда шло освоение достижений китайской культуры. Оно касалось лишь верхних слоев общества, делая еще более ощутимой двуслойность вьетнамской культуры. Был и третий период освоения иноземного опыта, на этот раз — европейского. Это восприятие, шедшее в значительной степени через новую, сложившуюся во Вьетнаме в XVII—XVIII веках [6] городскую среду, повлекло за собой упадок верхушечной элитарной культуры феодального Вьетнама.

Оба слоя, верхушечный и народный, были достаточно ясно различимы в культуре феодального Вьетнама и в его искусстве. К народному или «частному» можно отнести все искусство, обслуживавшее деревенскую культуру, наиболее ярким примером являются богато украшенный общинный дом — динь, а также храмы погребального культа отдельных семей — дены, и деревенские буддийские храмы — тюа. К верхушечному или «государственному» искусству относилось все, связанное с жизнью двора и дипломированных чиновников, с общенациональными (в основном столичными) храмами (буддийскими, конфуцианскими, культа предков династии и духов—хранителей страны). Помимо «частного» и «государственного», существует еще городское искусство, поздно выделившееся и сравнительно слабо развитое во Вьетнаме. Специфически городское «производство и спрос» в сфере искусства тормозилось такими факторами, как обезличивание творцов-ремесленников, отсутствие «культа мастера», в отличие от европейского средневекового города, неуважение к людям наемного труда. Напомним, что до нас дошли имена создателей вьетнамских произведений искусства в основном с XVIII века, хотя сами произведения известны с XI века.

Глубоко самобытное и во многом реалистическое (несмотря на тенденцию к стилизации), искусство предков вьетнамцев — классическое донгшонское искусство — в период «северной зависимости» медленно уступало свои позиции в среде господствующего класса индийской и китайской культурной традиции, уже канонизированной под влиянием определенных религиозных идей. Эти идеи не требовали реалистической трактовки портрета, реалистического изображения тела. Изображения все более становились знаковыми. Но это — в верхах, а народные массы, как показывает поздняя скульптура общинных домов — диней, сохраняли реалистическое жизне-радостное искусство, где, правда, отсутствовало мастерство портрета, но зато прекрасно изображалось тело и многие композиции отличались удивительной экспрессивностью. В дальнейшем происходит слияние до определенной степени этих направлений в искусстве XVIII в. и постепенное формирование городской культуры.

Основными этапами в развитии изобразительного искусства Вьетнама можно считать следующие: реалистическое искусство раннеклассового общества в период до I в. н. э.; «двуслойное» искусство времен северной зависимости и первых веков существования самостоятельного феодального государства (I в. н. э. — XV в. н. э.); искусство эпохи синтеза культуры верхов и культуры масс и формирования городской культуры (XVI—XIX вв.); искусство новейшего времени (XX в.).

И роль изобразительного искусства в жизни общества и его жанровый состав существенно менялись на протяжении этих периодов. Традиции предшествующих времен не исчезали бесследно, определяя и отбор элементов, заимствованных из соседних культур, и новые формы в искусстве.

Что же наиболее характерно для вьетнамского традиционного искусства древности, средневековья и нового времени, то есть от периода формирования государства лаквьетов (предков вьетнамцев) до конца XIX века?

1. Основной материал, используемый во всех областях искусства, — дерево, в том числе в живописи (лак и лаковая [7] живопись). В меньшей степени употребляются глина, камень и металл, в позднее время — ткани и бумага. Неизвестна была масляная живопись, поздно появилась цветная графика на бумаге.

2. Монументальность в искусстве отсутствовала даже в периоды, когда изобразительному искусству уделялось самое серьезное внимание. Отчасти этому препятствовало «распыление средств»; значительную часть расходов на искусство составляли средства общины, они не принадлежали государству и не могли быть использованы для строительства «сверх-храмов», а средств господствующего класса могло и не хватать. Мешало и то, что в стране не было единой религии, пропаганда которой потребовала бы концентрации всех средств, как это было в Камбуджадеше, Пагане (Бирма), Матараме (Ява).

3. Обезличивание творцов, забвение их имен из-за отсутствия подписей на вещах; практическое отсутствие традиции собирания древностей, предметов антиквариата. Ощущение второстепенности изобразительного искусства по сравнению с письменной культурой.

4. Резкое преобладание религиозного искусства над светским, при этом в деревне искусство национального культа преобладало над буддизмом, а в городе искусство буддизма — над светско-кон-фуцианским «высоким» искусством (последнего в деревнях практически не было).

5. Неразвитость, в отличие от Китая и Японии, «культа прелестной безделушки», выражающей определенные, близкие ее хозяину идеи; незначительная роль жилища как средоточия красивых вещей. Последнее характерно для народов Юго-Восточной Азии, у которых жилище вообще играло меньшую роль в быту и хозяйстве по сравнению со странами умеренного климата.

Из общих особенностей надо указать сравнительную (при большом количестве войн) малочисленность военных сюжетов, реализацию религиозных идей чаще в статуях, чем в сюжетных композициях (в отличие от кхмеров, монов, бирманцев, яванцев). Исторические темы в рельефах диней появляются с XV века. С этого же времени сухой текст хроник перемежается историческими легендами о древних временах — возможно, это совпадение не случайно. Незначительно также и количество свитков и с изображениями, и с текстами. Камень используется в основном для декоративных плит и текстов. Традиционные сюжеты старой вьетнамской живописи — это символически переданные фразы-лозунги (сосуд для вина и сумка для книг означают, например, «богатство и достаток»). Они и воспринимались как своего рода лозунги, висевшие на стенах или хранившиеся в свитках, и имели более узкий смысл, чем славянские иконы или обереги. Очень важно, что основным потребителем искусства в высших кругах старого Вьетнама был не «человек культуры» (китайское общество), не рыцарь или монах (европейское общество), не человек высшей касты (индийские общества), а политический деятель — гражданский чиновник. «Политическому лидеру» в условиях феодального общества особый личный декорум не был нужен; он — чиновник, жизнь которого регламентирована. Вьетнамский двор всегда отличался простотой, отсутствием вычурности, хотя страна была богатая, а двор являлся реальным воплощением власти.

Что же служило средоточием эстетических вкусов вьетнамского феодала-чиновника? Прежде чем ответить на этот вопрос, напомним, что народное искусство в

стране, где основной социальной единицей была деревенская община, играло очень важную роль, а элементы [8] народной культуры преобладали над всеми остальными, находя воплощение в храмах, статуях и пышных празднествах. При этом народная культура обслуживала и низшие слои феодалов, не имевших статуса дипломированных чиновников, и в определенной степени противопоставляла все деревенское население чиновничеству конфуцианской идеологии, профессионально образованному буддийскому монашеству.

Теперь вернемся к поставленному вопросу.

Определенного места или предмета, бывшего средоточием эстетических вкусов хозяина дома, во Вьетнаме, как и во многих других странах, не было. Если говорить о месте сосредоточения в доме «красивых вещей», это был прежде всего алтарь предков, находящийся в лучшей части помещения и игравший у вьетов основную роль в религиозной жизни семьи.

На алтаре предков стояли таблички — духи предков, здесь же находилась и ценная керамика, и лаковые сосуды, и подставки, висели гравюры. Тут было сосредоточено все из произведений искусства, что служило для личного потребления. Предметы эти из дома не выносились.

Дело, возможно, в том, что культ предков, в том числе и семейный, очень распространенный во вьетнамском обществе, носил особый характер, в отличие от других стран. Для вьетнамцев предки — постоянные добрые защитники и советчики во всех важных делах, с ними связана была у крестьянина по меньшей мере половина праздников, в том числе аграрных. Это основные «представители» семьи перед высшими силами. Конфуцианская система, выросшая на иной этическо-культурной основе, не вытеснила семейный и общинный культ предков в его вьетнамской разновидности.

В быту феодала-чиновника использовались необходимые для чиновника вещи, которые были и произведениями искусства. Это предметы письма; в их числе тушечница, свитки с изображениями, которые обычно показывались гостям; пряжка чиновника и другие. Отсутствие стремления к пышности (но далеко не всегда к дешевизне) привело к тому, что соответствующие предметы невычурны, просты и их немного.

Говоря о вьетнамской религиозной архитектуре, следует отметить, что традиции строительства деревянного жилья на сваях использованы и в архитектуре общинного дома-храма (диня) и сохранились до сих пор.

Сильно выступающие за стены и спускающиеся книзу крыши идут из глубокой древности, они — обязательный элемент любого здания, дают и тень для наружных стен, и защищают их от дождя. Свет поступает в такое здание как бы снизу, из окон, расположенных под свисающей крышей. Интерьер и жилых домов, и парадных зданий — темный, во втором случае — с поблескивающими позолоченными деталями конструкций и мебели. Вокруг здания — большие деревья и вымощенные камнем площадки или террасы. Там расположены декоративные статуи, урны, небольшие ступы.

Как и в других странах региона, храм мог вместить не всех верующих, а их избранную часть, остальные располагались вокруг. Это и формировало особенности общественного ритуального искусства. Многие священнодействия происходили в доме верующего, в «комнате-храме» у алтаря предков.

При строительстве традиционного жилого дома, всегда деревянного, в Юго-Восточной Азии зелень используется как обязательный элемент фона — зеленая изгородь или заросли бамбука. Практически всегда обязательный для долинных [9] народов Вьетнама пруд возникает при постройке невысокой земляной платформы под домом (чтобы не было сырости). Зелень во вьетнамском дворе естественна и имеет мало общего с японским садиком, где защищенная и «зарегулированная» природа превращена во что-то вроде мебели, или с искусственным сочетанием причудливых растений в двориках зажиточных людей в сухой долине Хуанхэ.

Среди стран с развитым садово-парковым искусством Вьетнам занимает особое место, поскольку здесь, в роскошной зелени тропиков, нашли воплощение два направления этого искусства: композиция с искусственным сочетанием деревьев, в естественном ландшафте не встречающаяся, и композиция с выделением на ландшафте одного огромного дерева (вьетская идея поклонения большим деревьям, обычно входящим в комплекс храма или диня). Знаменитые парковые ансамбли г. Хюэ — одни из немногих на Дальнем Востоке, сохранившиеся без изменений и переделок.

Проявлением одной из важных особенностей вьетнамского искусства — наличия широкой сферы «сотворчества» художника и потребителя (особенности, присущей и литературе) — является миниатюрный садик «нон бо». Его владелец для поддержания садика в порядке непрерывно творит, руководя ростом деревьев, вкладывая все больше и больше своего в исходный пейзаж, созданный художником.

Несколько замечаний о соответствующих разделах книги.

Автор справедливо выделил период преобладания конфуцианства — эпоху Ле Шо (1427—1527), а также четко определил роль национального культа и буддизма в искусстве, что нашло, в частности, отражение в архитектуре диней и храмов, в планировке поселений. Утверждение автора о том, что до XV века диней не было, не основано на археологическом материале, разделяется не всеми вьетнамскими и советскими учеными и не соответствует нашим представлениям о культуре вьетов и родственных им народов в средние века.

Представляется, что в XV веке мало строили пышных зданий не столько из-за упадка крупной аристократии, как считает автор, сколько из-за господства в ее среде в это время конфуцианской идеологии. Усиление буддизма в XVI и последующих веках было в значительной степени связано с ослаблением конфуцианства, последовавшим за ослаблением «законной» династии Ле.

В книге, к сожалению, не нашли отражения такие своеобразные виды народного творчества, восходящие к глубокой древности, как игрушки из глины и теста, модели предметов из глины (зданий, пагод, мостов), не являющиеся детскими игрушками, — а это целый мир, аналогичный уменьшенным ландшафтам «нон бо». Они суть явления одного порядка.

Искусство эпохи синтеза и формирования городской культуры

Характер искусства этого периода во многом обусловлен предшествующим общественным и культурным развитием Вьетнама.

Культура средних слоев города, прежде незначительная по объему и не игравшая роли в общенациональной культуре, в XVIII веке выделяется в самостоятельное направление, претендуя на общевьетнамский масштаб. Она многое восприняла из народной культуры и из элитарной. Последние не исчезали с расцветом городской культуры, но развивались уже по-другому. Специфика этого процесса во Вьетнаме в том, что [10] культура элиты, феодальной до начала XX в., буржуазной до середины XX в., так и не сформировала единого культурного комплекса с народной культурой; этот процесс продолжался одновременно с противостоянием колониальной культуре французских колонистов во Вьетнаме (но не французской культуре как таковой). Завершается процесс формирования этого комплекса только сейчас, в условиях независимого Вьетнама, строящего социалистическое общество.

Как и соответствующие социальные слои города (предбуржуазия и пролетариат), городская культура, как новый самостоятельный элемент общественной жизни, становится реальностью Вьетнама в XVIII веке. Это сказалось и в появлении новых жанров и форм, и в широком распространении ранее второстепенных, и в исчезновении

или отходе на второй план старых. Процесс этот шел и в общественной мысли, и в литературе, и в музыке, и в драматическом искусстве. По мере развития соответствующих классов единая тенденция в развитии городской культуры распадалась.

Так что же нового в искусстве принес с собой период XVIII — первой половины XIX века?

1. Постепенное падение роли резных панно и рельефных композиций в динях и распространение печатной цветной народной гравюры на дереве (порой не очень точно называемой лубком), производившейся всего в нескольких центрах (основной — Донгхо).

Гравюра предназначалась для религиозного культа — культа предков, но семейного, а не общинного, в отличие от резных панно в дине. Этот вид творчества основывался на почитании, кроме предков семьи, духов национального культа (героев прошлого, обретших статус святых). Чрезвычайно важно, что народная гравюра содержала уже и чисто литературные образы, и просто жанровые сценки, лишённые знакового смысла, имевшие в основном художественную ценность.

Вьетнамская народная гравюра «школы Донгхо» имеет ряд своеобразных черт. Она часто лишена строгой композиции, хотя изображает несколько предметов или людей, в ней почти всегда отсутствуют элементы пейзажа. Фигуры людей обычно помещаются в ровном, интенсивно окрашенном одноцветном пространстве, порой даже без рамки. Все эти особенности присущи и резным панно, и рельефным композициям в динях. Именно от последних, с их выразительной, чуждой вычурности храмовых статуй резьбой, восприняла указанные черты вьетнамская гравюра. На гравюрах можно увидеть мир веселых и довольных крестьян, атмосферу простого, почти не носящего религиозного характера праздника, обычно без чиновника, где все равны; это крестьянский идеал среды, где (в отличие от Европы) формировалась и интеллигенция феодального Вьетнама. И если в этом искусстве применялась символика, она была понятна всем, она уже прошла фольклорный отбор. Гравюра переняла от разных композиций диней и статуй, которые окрашивались в чистые яркие тона (они были многоцветными, часто без золота, почти не используемого и в гравюре Донгхо), свою живописность; очевидно, создателям гравюр школы Донгхо не приходилось бороться с традициями раскрашенной гравюры, из которой вышла ханойская школа и ее китайские предтечи. В гравюре обеих школ (особенно ханойской) и в живописи свитков сюжеты, набор образов, набор и правила сочетания цветов обычно религиозно-литературно обусловлены. Большинство изображений представляли собой лозунги со вполне определенным [11] смыслом (например: «успех по службе честного человека»), но полной однозначности смысла и формы не существовало даже в литературных произведениях.

Очень распространенная гравюра «Красавица» может быть сопоставлена с японскими портретными и жанровыми гравюрами из серий «чайных домиков». Во Вьетнаме подобный вид гравюры не получил особого развития. Вообще, можно предполагать, что японская цветная гравюра оказывала некоторое влияние на вьетнамскую, поскольку уже в XVI веке японцы регулярно торговали в портах Вьетнама и вообще в восточной половине Индокитая.

Для вьетнамской национальной гравюры школы Донгхо характерно обилие сюжетов из крестьянской жизни. Во Вьетнаме с его расширенной сферой народной культуры гравюра носила более демократический характер (и по своей тематике и по форме) по сравнению с другими странами. В связи со сказанным представляется верным положение автора о том, что гравюра заняла особое место в духовной жизни народа.

Национальная гравюра производилась в нескольких пунктах на севере, в центре и на юге страны, но ведущей была северовьетнамская «деревенская» школа Донгхо, она же давала основную массу популярных образов и сюжетов, как принято считать.

2. В это же время складывается идея авторства, прежде всего в архитектуре и живописи.

3. Заметен упадок конфуцианской элитарной культуры, даже в период попыток императора Минь Манга возродить ее в 20—30-х годах XIX века. В культуре преобладали буддийские и новые городские (во многом светские) элементы, что было связано с усиливающимся религиозным индифферентизмом верхов (на протяжении большей части периода).

4. Более широкое распространение получил живописный портрет, живопись вообще.

5. Был нанесен сильнейший удар устоям устаревшей китаизированной элитарной культуры. Победа крестьянского восстания Тайшонов (1771—1802) привела к образованию государства Тайшонов, которые проводили последовательную политику защиты национальной культуры (использование вьетнамского языка и в системе образования, и в государственных делах). Сокрушение казавшихся незыблемыми ценностей было очень важно для дальнейшего развития культуры страны, и после Тайшонов архаические китайские элементы верхушечной культуры во многом так и не смогли возродиться.

6. Увеличивается значение светской архитектуры, в которой декор менее сакрализован; это относится в определенной степени и к архитектуре новой императорской столицы Хюэ.

7. Усиливается роль культа предков в государственном масштабе, что проявляется в строительстве пышных императорских гробниц близ Хюэ. Гробницы правителей XVII—XVIII веков такой роли в культуре не играли, так как императоры почти не имели власти, а тюа получили ее незаконно; это лишало с точки зрения традиционной культуры сооруженные ими гробницы истинного сакрального значения.

8. Возрастает сюжетное и композиционное разнообразие в графике, наиболее демократическом виде искусства в условиях тогдашнего Вьетнама. Дошедшее до нас обилие произведений искусства эпохи Ле Мат (вторая половина XVI—XVIII вв.) — это еще и следствие большей сохранности деревянной архитектуры и скульптуры, графики. Наличие [12] специфических черт в этих произведениях говорит о новых явлениях в искусстве. В то же время многие из произведений искусства XVIII века, судя по законченности стиля, не были новациями — созданные в более ранний период, они, очевидно, были просто «хорошо забыты».

Распространение произведений графики и других видов искусства во многом было связано с образом жизни помещиков, относительно небогатых, но тем не менее бывших частью господствующего класса. Тесно связанные с деревней и только начинавшие социально конституироваться, они создавали спрос на более простые и недорогие произведения национального искусства.

9. Постепенно реализм приходит на смену условности. В искусстве Вьетнама XVIII века персонажи китайских художественных произведений, даже ассимилировавшиеся во вьетнамской культуре, изображаются с подчеркиванием именно китайских этнических черт, не присущих вьетнамцам (персонажи Троецарствия на барельефах пещеры горы Ньои); в то же время боги иноземных религий и национальные божества изображаются с этническими чертами вьетнамцев.

10. Падает интерес к старой элитарной культуре и, как следствие, ограничиваются реставрационные работы при Нгуенах в XIX веке, по сравнению с XVIII веком. Усиливается светское и государственно-культовое строительство в новых местах, в частности в Хюэ.

Отказ от строительства в старом культурном центре — Ханое (Тханглаунге), с его многочисленными архитектурными памятниками, собраниями произведений искусства и мощной культурной традицией, — также весьма примечателен. Новое строительство в Хюэ было глубоко продуманным, на него было затрачено много средств. Строительство Хюэ — чие специфических черт в этих произведениях говорит о новых явлениях в искусстве. В то же время многие из произведений искусства XVIII века, судя по законченности

стиля, не были новациями — созданные в более ранний период, они, очевидно, были просто «хорошо забыты».

Распространение произведений графики и других видов искусства во многом было связано с образом жизни помещиков, относительно небогатых, но тем не менее бывших частью господствующего класса. Тесно связанные с деревней и только начинавшие социально конституироваться, они создавали спрос на более простые и недорогие произведения национального искусства.

9. Постепенно реализм приходит на смену условности. В искусстве Вьетнама XVIII века персонажи китайских художественных произведений, даже ассимилировавшиеся во вьетнамской культуре, изображаются с подчеркиванием именно китайских этнических черт, не присущих вьетнамцам (персонажи Троецарствия на барельефах пещеры горы Ньюи); в то же время боги иноземных религий и национальные божества изображаются с этническими чертами вьетнамцев.

10. Падает интерес к старой элитарной культуре и, как следствие, ограничиваются реставрационные работы при Нгу-енах в XIX веке, по сравнению с XVIII веком. Усиливается светское и государственно-культурное строительство в новых местах, в частности в Хюэ.

Отказ от строительства в старом культурном центре — Ханое (Тханглаунге), с его многочисленными архитектурными памятниками, собраниями произведений искусства и мощной культурной традицией, — также весьма примечателен. Новое строительство в Хюэ было глубоко продуманным, на него было затрачено много средств. Строительство Хюэ — это отказ от чрезмерной сакрализации, что в условиях Вьетнама означало отказ от традиций XVI—XVIII веков. Что же касается степени китаизации искусства Хюэ, судить об этом, пока оно недостаточно полно исследовано, рано. Сейчас общепризнанно, что ансамбль Хюэ — один из красивейших в Юго-Восточной Азии и на Дальнем Востоке.

Нельзя считать, что Хюэ символизирует искусство XIX века Вьетнама. Как и в японских замках XVII века, во вьетнамском градостроительстве XIX в. мы видим смешение архитектурных элементов европейских укреплений и жилища вьетнамского феодала. При этом у японцев эти элементы сочетались в одном здании, а у вьетнамцев — в одном архитектурном комплексе. Я имею в виду многочисленные цитадели, построенные по системе французского фортификатора Вобана французскими специалистами на службе вьетнамского императора в начале XIX века, а позднее — обученными ими вьетнамскими инженерами. В строительстве цитадели впервые овеществлялась ведущая для феодальных кругов многих стран идея: модернизировать сферу внешних контактов, в первую очередь военных, с тем чтобы сохранить неизменными в борьбе с колонизаторами внутренние устои. Напомню, что внутри такой цитадели находились, если это была столица, дворцы, храмы и другие сооружения, внутри провинциальной цитадели — соответствующие здания провинциального масштаба. Цитадели европейского типа не оказали влияния на гражданскую и храмовую архитектуру, и художественной ценностью они обладают не в большей степени, чем однотипные им сооружения в Европе. Но их сооружение означало собой отказ от старого принципа организации наружной части официального города и имело серьезное значение (тем более что строительство [13] цитаделей в значительной степени отражало внутренние потребности феодального общества, в котором в XVIII — середине XIX века то и дело вспыхивали крестьянские восстания). Последний период существования элитарной придворной культуры совпал с периодом колонизации.

В начале колониального периода установкой императорского двора в развитии культуры оставался синтез, формирующий высокую культуру, но внешним элементом в этом синтезе должна была постепенно стать культура Франции, при сохранении элитарности искусства и наличии в нем «верхнего» и «нижнего» слоев. Даже в искусстве монархия стремилась сохранить старую систему путем уступок колонизаторам; но пути развития культуры отныне пролегали вдали от императорского дворца.

В начале XX века культурная ситуация в стране изменилась, заметно упал интерес к традиционным религиозно-философским учениям (конфуцианству, буддизму, культу предков). Меньше стало и средств у вьетнамской старой элиты, а французскую колониальную элиту во Вьетнаме эти учения и связанное с ними искусство не интересовали. Среднему же французскому чиновнику и служащему нужна была лишь дешевая экзотика, на которую они создавали довольно устойчивый спрос.

В эти годы скульптура, ранее престижная, приходила в упадок; культовых статуй почти не делали, мало было и светских официальных заказов, к тому же лучшие из них доставались французам. Спрос на светские недорогие произведения искусства для дома, для «храмовой», то есть торжественной залы в доме (а не только для храмов и дворцов) начался в XVIII—XIX веках и продолжал расти в XX веке; рассматривать его следует как результат внутренних процессов, происходящих под воздействием культуры метрополии. Последнее можно проследить и в искусстве, например, на тесно связанных между собой книжной графике и живописи в XX веке.

Искусство новейшего времени

Книга Нгуен Фи Хоаня впервые знакомит советских читателей с основными видами изобразительного искусства Вьетнама на разных этапах его истории¹.

Хотелось бы подчеркнуть две черты современного вьетнамского искусства и указать на представляющуюся интересной тенденцию.

Первая касается пути формирования современного изобразительного искусства. Это путь от знакового феодального искусства, связанного с китайской традицией, понимание которого требовало знания сложнейшей символики, — к реализму, к изображению чувств людей путем непосредственного наблюдения, анализа и передачи изобразительными средствами, через сходство, переживаний (наиболее яркий пример — творчество Нгуен Фан Тяня). В живописи многие современные произведения связаны в чисто изобразительном плане с гравюрами Донгхо, с живописными свитками. В этом отношении живопись 30—40-х годов была менее национальной в целом, и это вполне естественно; лишь за периодом усвоения европейских канонов живописи могло последовать их всестороннее сочетание с вьетнамской художественной традицией. И если в начальном периоде в 20-е годы происходило в основном слияние элитарного искусства вьетнамского общества с европейским, [14] то сейчас начался более естественный процесс соединения искусства европейского и народного, а также процесс усвоения современных художественных достижений всего мира. Среди художников, в творчестве которых этот синтез ощущается наиболее ярко, хочется отметить Фа Куан Фыонга, Куан Тхо, Нгуен Тху, Фам Ван Донга, Фам Нгуен Нга, Нгуен Данг Шана, отчасти Фан Хао.

Хорошо известен в истории современной вьетнамской культуры (и это нашло отражение в книге) этап, последовавший за 20-ми годами нашего века, отмеченный бурными процессами в общественной и культурной жизни, о котором к тому же можно судить и по свидетельствам очевидцев. Здесь естественно выделить два периода: дореволюционный и послереволюционный, но ни автор книги, ни автор предисловия не склонны полностью противопоставлять их друг другу, потому что культура и искусство сохраняют преемственность (особенно у народов с глубокой и древней культурной традицией), потому что процесс, начавшийся еще в XVIII веке, продолжавшийся в первой половине XIX века, завершается, видимо, сейчас, в последней четверти XX века. Я хочу сказать, что процесс формирования городской культуры, тесно связанной с народной культурой, во Вьетнаме завершается, в отличие от стран Европы и многих стран Азии, в условиях социалистического общества; совмещение во времени двух этих процессов — редкое и сложное явление.

¹ Дополнением к разделу о современном искусстве может служить книга И. Ф. Муриан «Изобразительное искусство СРВ» (М., «Изобразительное искусство», 1980).

Переход к современному жанровому составу, современному набору изобразительных средств, современной тематике происходил во Вьетнаме исключительно быстро. Основой этого было неприятие вьетнамскими художниками и обществом в целом европейской культуры в ее колониальном варианте, решительный отказ от культуры феодальных верхов как ориентира и усвоение лучших черт европейской культуры. Это была ориентация на истинные ценности европейской культуры, в первую очередь французской, о которой писали представители тогдашней вьетнамской интеллигенции, никогда не отождествлявшие французский народ (и его культуру) с колониальной администрацией. Политический кризис, утрата независимости повлекли за собой переосмысление всего комплекса культуры старого Вьетнама, и смена ориентиров произошла совсем не под давлением колонизаторов и не в нужном им направлении. Целью было восстановление культурной независимости в новых формах, отчасти созревающих внутри вьетнамского общества, отчасти связанных с лучшими достижениями европейской и мировой культуры.

Отсюда быстрота и глубина изменений. Все виды искусств к концу 20-х годов стали иными (архитектура, живопись, графика, скульптура). Возникли важные новые специфически вьетнамские направления. Прекрасный пример плодотворного синтеза (возможно, с участием уже модернизированной японской культуры) — возникновение станковой лаковой живописи; легкость, с которой распространялись в связи с новой формой новые светские сюжеты (с ней никак не ассоциировались старые), говорит о подготовленности общества к столь кардинальным изменениям. Важно и то, что к синтезу старых и новых приемов обращаются в первой трети XX века самые крупные и способные художники, такие, как Нгуен Фан Тянь; в их творчестве, сочетающем и новые, и традиционные элементы, освоение культурного опыта нашло конкретное выражение.

Именно с начала XX века вьетнамские художники стали иначе смотреть на мир, реалистически изображая человека в различных его состояниях, тогда как до этого времени религия, китаизированное [15] образование и традиционные образы народного искусства (тоже во многом застывшие и знаковые) обуславливали передачу художником того или иного, порой глубоко личного, ощущения через систему знаков, систему философски-художественную. В народной гравюре также появляются в XX в. не только новые темы, но и новая образная система. То же происходит в живописи.

В разделе, посвященном становлению современного изобразительного искусства, автор убедительно показывает освоение таких приемов, как использование светотени, построение перспективы. Интересен разбор, чисто «художнический», а не технологический, зарождения и развития лаковой живописи.

Достижение независимости сыграло огромную роль в становлении нового искусства, несмотря на трудности военного времени.

Роль изобразительного искусства в идеологической работе особенно возросла в годы войны Сопrotивления. 50—60-е годы были временем дальнейшего профессионального совершенствования для многих вьетнамских художников (использование возможностей цвета, композиции и т. д.). В 60—70-е годы во Вьетнаме завершилось в основном формирование современного изобразительного искусства как нового направления. Этот процесс происходил в обществе, строящем социализм.

В современном вьетнамском изобразительном искусстве уже нет тех традиций, которые существовали, например, в живописи на шелке (отсутствие теней и т. д.) в 20—30-х годах и в других сферах искусства. Это, с одной стороны, искусство, полностью освоившее современные изобразительные средства, отличающиеся многообразием жанров и сюжетов, с другой стороны — обладающие бесспорным своеобразием. В чем же заключается своеобразие современного искусства?

Во-первых, это исключительная живописность, высоко развитое чувство цвета, мастерство сочетания ярких красок. Очень мало «раскрашенной графики», цветовое решение преобладает над контурным. Среди произведений искусства наибольшее место

занимают произведения живописи (особенно пейзажи) и графики. В то же время скульптура, резче отличающаяся от традиционной, чем живопись или графика, и почти не имевшая периода перехода, в отличие от них выглядит менее свободной, скованной (как, впрочем, и круглая скульптура XVIII — XIX вв.).

Во-вторых, наличие собственных массовых жанров и технологических приемов, существующих в лаковой живописи, в современной народной гравюре и развивающейся под ее влиянием графике, в декоративных мини-пейзажах «нон-бо». Особая роль традиционного декоративного искусства в быту (вазы с цветами, циновки и др.).

Многие черты присущи искусству Вьетнама как искусству страны, строящей социализм. Это и выбор образов (трудящиеся, их жизнь с радостями и трудностями), и глубокая разработка тем войны и мира, особенно прочувствованных художниками, чью землю десятилетиями калечила война, и многообразие авторских стилей и почерков, жанров и тем, отражающее естественное развитие изобразительного искусства. Но на том, что уже сделано, лежит и печать военного времени: преобладание графики, акварели, зарисовок и относительно малое количество больших станковых полотен, произведений живописи маслом, большой удельный вес военной тематики.

В современном вьетнамском изобразительном искусстве традиционное умение [16] работать чистым цветом, большими цветовыми пятнами, не увлекаясь мелочами, нюансами, пришло из восприятия окружающего мира вьетами, из народного искусства. Чувство цвета, отсутствие рабского почитания контура, отсутствие пристрастия к блеклым тонам — все это идет не из верхнего слоя феодальной культуры, а из синтеза народной традиции и реалистического видения мира художниками. Можно с полной уверенностью говорить о том, что формирование современного вьетнамского искусства как школы или направления в основном завершено, а впереди его ждут новые успехи.

Д. В. Деоник [17]

ГЛАВА I ПЕРВОБЫТНАЯ ЭПОХА И БРОНЗОВЫЙ ВЕК

ПЕРВОБЫТНАЯ ЭПОХА

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРВОБЫТНОЙ ЭПОХИ

Изобразительное искусство в первобытном прошлом Европы достигло наивысшего расцвета во времена позднего палеолита. Памятники палеолита, обнаруженные к настоящему времени во Вьетнаме, на горе До (Тханьхоа), Чунг-дой или Иенлыонг (Ниньбинь), не столь значительны, особенно с точки зрения искусства. Памятники изобразительного искусства, относящиеся к неолиту, имеют очень примитивный характер, например в Нака (Бактхай) и Донгное (Намха). Поэтому мы не подразделяем, как обычно, каменный век на периоды, а рассматриваем его в целом, выделяя особенности, характерные для нашей страны этого периода.

Переход от простейших палеолитических орудий, которые были еще крайне примитивны, к ручному топору, подобному найденным в Тхиеузыонге (Тханьхоа), характеризуется стремлением найти наиболее удобную форму орудий. Некоторые виды орудий имели уже вполне устойчивые формы. Это обстоятельство свидетельствует об опытности тех, кто их изготовлял.

Ко времени хоабиньской культуры, типичной для мезолита Вьетнама и бакшонской культуры, типичной для неолита, искусство обработки камня стало носить более творческий характер. Каменные орудия, имевшие общие формы и фактически универсальный характер, сменились специализированными орудиями. Каждое орудие приобрело свою, специфическую форму и применялось в определенных видах работ:

каменные и костяные топоры, костяные иглы для шитья. Внешний вид этих изделий свидетельствует о том, что их создатели не только заботились об их практическом применении, но придавали им и эстетическое значение.

Среди орудий позднего неолита есть такие, которые имеют важное значение как в плане истории вообще, так и в плане истории искусства в частности. Это лезвия каменных топоров, многими археологами называемые плечиковыми топорами или топорами с черенками. Они имели большое распространение в нашей стране в период позднего неолита. Специфическая форма и тщательность обработки этого вида топоров изумляли многих археологов.

Памятники каменного века* в нашей стране были обнаружены не только в горах, лесах и на равнинах. Многие из них были найдены в речных долинах и на морском побережье — в Тхиеузыонге (Тханьхоа), Дабуте (Хоабинь), Вандиене (Тханьчи, Ханой), Халонге (Куангнинь) и т. д. Это свидетельствует о том, что первобытный человек во Вьетнаме жил не только охотой, как во многих других странах, но и ловлей рыбы, крабов, креветок, улиток и т. д. Найденные жернова позволяют судить об употреблении первобытными [18] людьми зерновых культур. В пещерах, служивших убежищем для первобытного человека в нашей стране, изображений зверей значительно меньше, чем, скажем, в Европе и Африке, очевидно, они не играли первостепенной роли в его жизни.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КАМЕННОМ ВЕКЕ

До настоящего времени в нашей стране пока не найдено рисунков на камне или высеченных на нем изображений, которые имели бы достаточно высокий художественный уровень. Почти все они весьма примитивны, среди них изображения трех человеческих лиц, найденные в Донгное (Намха), изображение человеческого лица в Нака (Бактхай). В Донгное, кроме изображений людей, найдено также изображение головы животного неустановленного вида. Это единственное изображение животного каменного века, обнаруженное к настоящему времени.

Изображения людей выглядят крайне наивно, как будто их рисовал согласно своим представлениям трех- или четырехлетний ребенок, впервые взявший в руки уголь. Обращает на себя внимание такая деталь: на головах у людей, изображения которых находятся в Донгное, имеются разветвления, похожие на букву «У». Неясно, что они символизируют. Не являются ли эти примитивные линии воспроизведением головного убора из перьев птиц, который можно видеть на изображениях людей на бронзовых барабанах из Нгоклу и других предметах донгшонского периода? Трудно объяснить, почему памятники изобразительного искусства каменного века столь примитивны, в то время как в последующий период донгшонская культура достигает очень высокого уровня. Эта проблема требует длительного исследования, тщательного изучения новых находок открытий археологов.

Умение употреблять зерновые злаки в пищу произвело переворот в первобытном обществе. Не оно ли обеспечило возможность для людей оседлого существования, изменило их образ жизни и орудия, которыми они до сих пор пользовались? Каменные орудия уже недостаточны для повседневной жизни. Людям необходимы какие-то сосуды, горшки и кувшины, чтобы варить и хранить в пищу. В нашей стране начали очень рано изготавливать глиняную посуду. Начало изготовления глиняной посуды — чрезвычайно важное событие в жизни первобытного человека. Благодаря ему у наших предков создались и условия для развития орнаментации изделий.

С далеких первобытных времен в нашей стране было развито плетение. Первые люди, изготавливавшие глиняную посуду и еще не знавшие гончарного круга, делали плетенки в виде горшков и кувшинов, а затем обмазывали их толстым или тонким слоем глины. Когда глина подсыхала, осуществляли обжиг и выжигали плетенку. В Минькаме (около Лангшона), Баучо (Куангбинь) и в других местах находили куски глины со следами

плетенки. В начальный период изготовления глиняной посуды первобытные люди во Вьетнаме нашли наиболее рациональную форму крынок, кувшинов и горшков. Современная глиняная посуда не слишком отличается от той, что изготовлялась в те далекие времена.

Плетенка, отпечатавшаяся на кувшм превращается в своеобразный орнамент. Когда технический уровень гончаров стал довольно высоким, люди перестали использовать плетенку, однако, в силу [19] привычки и художественных потребностей, они начали рисовать орнамент, имитируя следы плетенки. Поэтому вначале орнамент на глиняной посуде в первобытную эпоху по форме похож на плетенку. Постепенно этот орнамент становится более разнообразным, например двойная линия в виде волн (фрагмент сосуда, найденный в Кхетонге — Куан-гбинь), в форме буквы «Z», в форме плетенки (фрагмент сосуда из Тегень — Ниньбинь), в форме волчьего зуба (обнаружен во многих местах) и др.

На глиняной посуде, которая была найдена в Тхиеузыонге, а недавно (1968) в Фунгнгуене и Гобонге (Виньфу), мы встречаем орнамент, позднее очень распространенный на донгшонской меди. Это орнамент в виде буквы «S» и в виде соприкасающихся кругов.

Орнамент, нанесенный плетенкой, штампованный орнамент, орнамент в виде буквы «S» и в форме соприкасающихся кругов специфичны для орнаментации глиняной посуды во Вьетнаме.

Итак, в каменном веке во Вьетнаме не было значительных произведений искусства, однако среди каменных орудий выделяются плечиковые топоры, а на глиняной посуде сложился весьма характерный орнамент.

БРОНЗОВЫЙ ВЕК. ДОНГШОНСКОЕ ИСКУССТВО

ОТКРЫТИЕ БРОНЗОВОЙ КУЛЬТУРЫ

В 1924 году один наш соотечественник, ловивший рыбу на берегу реки Ма у деревни Донгшон (Тханьхоа), неожиданно нашел куски меди, которые были вымыты из земли потоками воды. Он продал свою находку Пажо, французскому чиновнику в провинции Тханьхоа. Узнав об этой новости, Французская школа Дальнего Востока (ФШДВ)* поручила Пажо провести археологические раскопки в Донгшоне. Пажо ничего не понимал в археологии, поэтому его раскопки свелись к «рытью земли в поисках золота». В результате было найдено множество бронзовых и других предметов, но раскопки велись беспорядочно, ненаучными методами, поэтому не было сделано точных выводов относительно датировки находок. Однако всеобщее внимание вызвал тот факт, что в числе найденных предметов были маленькие бронзовые барабаны и лезвия топоров особенной формы, великолепно орнаментированные. Орнаменты на лезвиях топоров походили на орнаменты на древних предметах, принадлежавших одному коллекционеру-французу который собирал их, но не знал их происхождения. Стиль орнамента найденных предметов был идентичен стилю орнамента двух больших бронзовых барабанов, обнаруженных в начале этого века: одного из селения мыонгов на берегу реки Да и другого из храма Нгоклу, что в Намха.

Несмотря на отсутствие датировки найденных бронзовых предметов, стало ясно, что в нашей стране была открыта своеобразная бронзовая культура с чрезвычайно высоким для того времени уровнем искусства. Ученые назвали эту культуру донгшонской*.

Вслед за Пажо в 1929 году Французская школа Дальнего Востока направила В. В. Голубева для организации раскопок. В 1934—1935 годах этот институт пригласил шведского специалиста-археолога О. Йенса возглавить проведение раскопок в районе Донгшона. [20] Раскопки велись по научным методам и были весьма успешными, однако

О. Йене многие ценные находки передал жене, которая продала их музеям Европы и Америки. Помимо этого, немало ценных находок вывезли и французские колонизаторы, когда они были вынуждены покинуть нашу страну.

Основываясь на документальных исследованиях, В. В. Голубев и О. Йене написали ряд статей по донгшонской культуре, которые нашли отклик в кругах археологов и историков всего мира.

С того времени было найдено множество бронзовых барабанов и других предметов, относящихся к донгшонской культуре. Наиболее типичными для нее являются бронзовые барабаны. В 1937 году был обнаружен большой барабан в Хоангха (Хатэй), в 1959 году в Фузюи (Хатэй) и еще один в Матшоне, в 1961 году в Вьеткхе (Хайфон), в 1963 в Нуйнапе (Тханьхоа) и др. Если считать и маленькие бронзовые барабаны, найденные в нашей стране, то их количество превосходит все, обнаруженные где-либо еще.

В 1960 году в Даотхине (Иеыбай) был найден бронзовый чан высотой 80 сантиметров. На его поверхности нанесен орнамент с изображением лодок и птиц, как и на бронзовых барабанах. На крышке чана — маленькие парные фигурки мужчин и женщин в момент совокупления.

Одновременно с находками памятников донгшонской культуры в нашей стране в соседних странах также были найдены памятники этого периода. Однако север нашей страны по-прежнему остается местом сосредоточения наиболее древних и наиболее многочисленных памятников этой культуры.

В настоящее время у нас достаточно доказательств, свидетельствующих о том, что носителями донгшонской культуры были обитатели Северного Вьетнама, жившие там до нашей эры, а не какой-то другой народ. Этими обитателями являлись лаквьеты, предки вьетнамцев. Обычаи, образ жизни, отображенные в памятниках Донгшона, найденных у нас, ныне еще можно увидеть у мыонгов, родственной ветви киней (вьетов).

С точки зрения искусства донгшонскую бронзу можно разделить на три вида: 1. Орудия повседневного обихода. 2. Украшения и произведения искусства. 3. Бронзовые барабаны и чаны.

ОРУДИЯ ПОВСЕДНЕВНОГО ОБИХОДА

Найденные к настоящему времени орудия повседневного обихода, относящиеся к донгшонской культуре, довольно многочисленны. Это бронзовые баки, основания ламп, сосуды для кипячения воды и более мелкие предметы, такие, как кинжалы, пряжки поясов и пр. Наши предки жили уже цивилизованной жизнью.

Среди находок много бронзовых баков, одни в виде цилиндра с двумя ушками, другие в виде перевернутого усеченного конуса с плоским отогнутым венчиком. Баки украшены орнаментом на стенках или на венчике. Кроме геометрического орнамента, встречается орнамент в виде соприкасающихся окружностей. Этот орнамент очень часто повторяется на донгшонских бронзовых предметах, бронзовых барабанах, чанах.

В Историческом музее имеется круглый чайник, сделанный в виде птицы. На носике чайника изображена голова птицы с длинным клювом. Отличительной особенностью является то, что на носике чайника, помимо головы птицы, изображены три человека, сидящие на корточках. Сидящий впереди держит руки на уровне груди, его волосы сложены в шиньон на затылке, голова обвязана, в ушах серьги, на нем набедренная [21] повязка, ноги босые. На заднем плане два других человека сидят в одинаковых позах. Хотя фигурки маленькие, можно разглядеть их форму и почувствовать настроение. Манера сидеть, одеваться, элементы одежды и пр. имеют четкий этнический характер. Другие статуэтки донгшонской культуры изображают тот же тип.

Еще одна небольшая по размеру находка, хранящаяся в настоящее время в Историческом музее Ханоя, по нашему мнению, имеет важное значение для изучения человека той эпохи. Это рукоятка кинжала в форме человека. С точки зрения искусства

она уступает орнаменту на бронзовом барабане из Нгоклу, однако, представляя собой этнографический материал, она позволяет нам более полно судить о женской одежде и нарядах донгшонского периода. Художник изобразил стоящую женщину, ее руки прижаты к бедрам, сплетенные в косу волосы выпущены на затылок, голова повязана платком, так что волосы держатся над ним. В мочках ушей большие серьги, на каждом запястье по браслету. Вся одежда состоит из набедренной повязки в виде буквы «Т». У фигурки округлые груди. На удлинённом лице два круглых глаза, которые будто смотрят на что-то, находящееся перед ними. Несмотря на примитивность этого произведения древности, можно видеть, что автор стремился выразить определенные ощущения.

Своеобразным памятником донгшонского периода является бронзовый изогнутый втульчатый топор в форме ножа «сен». Этот топор* похож на нож, которым ремесленники обрабатывают кожу, и, если смотреть на него сбоку, напоминает башмак. Его особенность заключается в том, что по отношению к рукоятке лезвие прикреплено наклонно. И это делает его форму кривой. По словам одного нашего археолога, «основываясь только на форме такого топора, уже можно сделать вывод о том, что он — результат весьма высокого уровня искусства и своеобразной эстетики...»²

На лезвиях и на втулках бронзовых топоров, как правило, был нанесен орнамент. Его составляют танцующие люди, одетые в птичьи перья, крокодилы со свернутым в клубок хвостом, которых многие историки считают тотемом лаквьетов. Хотя чаще всего каждый предмет не превышает 10 сантиметров, одежда и позы людей переданы очень тщательно, а позы — динамично. Создается впечатление, что руки и ноги людей следуют ритму музыки. При помощи столь простых средств нельзя было бы достичь более реалистичного изображения.

Что касается оружия, то можно добавить множество разнообразных форм копий и кинжалов, бронзовые наконечники стрел, бронзовые шлемы и латы. На бронзовых латах нанесен орнамент, типичный для донгшонской культуры.

УКРАШЕНИЯ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Народ, проявляющий вкус в изготовлении утилитарных вещей, уделял большое внимание и предметам украшения. Бронзовые серьги, браслеты, крючки поясов и др. отличались тонким исполнением. Однако что касается произведений искусства крупных форм, то до настоящего времени не обнаружено ни одного значительного памятника.

Среди немногочисленных памятников донгшонской скульптуры малых форм заслуживает внимания одна небольшая статуэтка, изображающая человека, несущего на себе другого. По нашему мнению, [22] эта статуэтка не имеет никакого прикладного значения, а является собственно произведением искусства. Она исполнена пока еще примитивно, автор не везде соблюдает пропорции. Так, головы людей слишком велики, а ноги слишком коротки по сравнению с туловищем. Но в целом статуэтка носит реалистичный характер и исполнена согласно определенным канонам видения. Она изображает мужчину, несущего на себе другого, который играет на кхене*. Нога мужчины выставлена вперед и прогибается от тяжести. Обе его руки отведены назад, чтобы тот, кого он несет, не упал. Для устойчивости статуэтки автор воспользовался головным платком, спадающим до земли, превратив его в дополнительную опору. Хотя лицо изображено упрощенно, но, если приглядеться внимательно, можно увидеть, что у человека, который несет другого, широкий рот, короткий нос, низкий и покатый лоб, квадратный подбородок, в ушах серьги. Тот, кто играет на кхене, сидя на спине другого, сложил вместе ноги, как обычно делают в подобных случаях. Если можно различить такие детали в статуэтке высотой в пять-шесть сантиметров*, значит, ее автор сумел их выделить достаточно четко. Существенно, что, изображая ноги, на которые падает тяжесть двух

² Le Van Lan: «Nhưng chiec riu co cua ta» Tap san Nghien cuu lich su so 36 nam 1962, tr 23.

человеческих тел, художник, не обладающий творческой фантазией, мог сделать дополнительную опору неестественной. В данном случае автор, безусловно наделенный этим качеством, очень удачно использует спадающий головной платок как противовес, чтобы статуэтка стояла прочно. Хотя статуэтка несовершенна во многих отношениях, она тем не менее позволяет судить о творческих способностях автора, а это главное в данном произведении искусства. Если сравнить элементы одежды, украшения и характер этих фигур с изображением человека на упоминавшихся ранее рукоятке кинжала и носике бронзового чайника, можно легко заметить их идентичность, одинаковые этнические черты.

БРОНЗОВЫЕ БАРАБАНЫ

С точки зрения истории общества и истории искусств бронзовые барабаны имеют исключительно важное значение в донгшонской культуре. Исследуя бронзовые барабаны, найденные в Юго-Восточной Азии, археолог Ф. Хегер разделил их на четыре типа. К первому типу он отнес наиболее древние и особым способом орнаментированные барабаны. В числе найденных к настоящему времени барабанов, отнесенных к первому типу, четыре наиболее красивы, это барабаны из Нгоклу, Хоангха, с реки Да и из Кхайхоа. Три из них были найдены во Вьетнаме, четвертый — в провинции Юннань (юг современной КНР).

Барабан с реки Да французские колонизаторы вывезли, он экспонировался во Франции; в настоящее время в Историческом музее находятся только два из четырех — из Нгоклу и Хоангха. Орнамент бронзового барабана из Нгоклу весьма разнообразен, благодаря ему мы можем составить представление о жизни наших предков в далекие исторические времена.

Бронзовый барабан из Нгоклу имеет в высоту 63 сантиметра, диаметр его верхней части — 86 сантиметров. Барабан можно разделить на две части. 1. Нижняя часть барабана сделана в форме цилиндра, переходящего в раструб, открытый снизу. 2. Верхняя часть барабана расширяется и по форме напоминает литавры, верхняя поверхность плоская. Барабан имеет четыре ушка, прикрепленных в месте соединения средней части с верхней, широкой. [23]

На поверхности верхней части барабана и его корпусе нанесены орнаменты, изображающие людей, животных и пр. Эти орнаменты весьма важны для изучения искусства, истории и этнографии.

В середине верхней поверхности барабана изображено солнце (или звезда) с четырнадцатью лучами. Вокруг этого солнца расположены 12 концентрических колец, на которых нанесен геометрический, зубчатый орнамент и орнамент в виде соприкасающихся кругов. Изображение переплетающихся улиток (меандр), встречающееся и на глиняной посуде из Фунгнгуена и Гобонга (Винь-фу), является развитием в угловатой форме более древних орнаментов в виде непрерывной спирали.

Из двенадцати орнаментированных колец на поверхности барабана из Нгоклу на четвертом, шестом и восьмом, считая от края к центру, нанесены изображения людей и животных. На шестом кольце изображены вперемежку олени и птицы. Эти животные имеют простые, но очень точные контуры; поза идущих оленей выглядит очень естественной. Все восьмое кольцо состоит из изображений различных птиц, поедающих рыбу, летящих и сидящих. Изображения птиц на бронзовых барабанах представляют проблему, по поводу которой много дискутируют археологи и историки. Одни полагают, что это птица лак — тотем лаквьетов, другие считают, что это цапля или журавль и т. п. Ясно одно, что эти птицы имели непосредственное отношение к жизни лаквьетов.

Наиболее важный орнамент нанесен на четвертом кольце. Можно сказать, это живая страница истории, рассказывающая о некоторых чертах жизни наших предков в эпоху до новой эры. По мнению многих ученых, в данном случае изображен лаквьетский

погребальный обряд. В настоящее время мыонги еще сохраняют верования, похожие на те, которые были в древности.

На четвертом кольце можно увидеть дом на сваях с крышей в виде полуцилиндра, как тент на лодке. В доме изображен человек, который обеими руками держит палку и бьет в нечто похожее на гонги, висящие по обе стороны от перегородки. Справа от дома изображен человек с длинными волосами, одетый в юбку, который протягивает вверх руки, будто прогоняя большую птицу, прилетевшую со стороны дома. За ним с правой стороны изображены два человека, по всей вероятности мужчина и женщина, которые толкут рис длинными ручными пестами, как это еще и теперь можно увидеть во многих районах, где проживают тхыонги*. На верхушке этого песта — украшение из птичьих перьев. Рядом еще один дом на сваях; он изображен таким образом, что можно видеть только его фасад. Крыша дома изогнута и по форме напоминает крыши домов жителей Тэйнгунена*. На коньке крыши две птицы, похожие на петуха и павлина. Художник изобразил и сидящего человека. Рядом с домом, с правой стороны, высокий помост, на котором находятся четыре человека, из которых один стоит, а три сидят; все держат длинные палки, нечто вроде песта для молотбы риса, и бьют ими в четыре бронзовых барабана, расположенных под помостом. Таким способом бьют в барабаны мыонги из Мангшона или Тханыпона (провинция Виньфу). Справа от помоста семь человек, одетые в птичьи перья, танцуют, держа в руках оружие или музыкальные инструменты.

По мнению В. В. Голубева, картина, изображенная на четвертом кольце бронзового барабана из Нгоклу, похожа на погребальный обряд, называемый тиеу-ва (тивях, *tiwah*) у даяков, которые живут на острове Калимантан и которых многие [24] ученые считают близкими по расовой принадлежности к лаквьетам. Этот погребальный обряд длится семь дней. Прежде всего строится красиво украшенный дом; считается, что в этом доме в раю живет умерший. Дом наполняют подношениями. Тело умершего несут, держа оружие и музыкальные инструменты, с музыкой и танцами. Оружием изгоняют духов, дабы душа умершего освободилась. Колдуют для того, чтобы злой дух-птица не забрал душу умершего. Одновременно с этим молотят рис, чтобы сварить его и помянуть умершего, а вслед за этим устраивают совместную трапезу. Далее следует шествие, как бы переносящее душу умершего в «золотую лодку», которая должна добраться до «Озера облаков», или рая даяков. Именно перенесение души покойного в лодку, по мнению В. В. Голубева, и запечатлено на корпусе барабана.

На широкой части корпуса барабана изображены шесть лодок. Сверху и снизу лодок нанесен орнамент в виде соединенных кругов. С лодками перемежается изображение птицы (цапли, журавля), которую мы видим и на поверхности барабана.

Это морская лодка с рулем на носу и без весел. На лодке высокий помост, на котором стоит человек с луком в такой позе, будто он целится в кого-то. Под помостом находится бронзовый барабан. Нос и корма сделаны в виде головы и хвоста птицы. Количество людей в лодках неодинаково; кроме стрелка из лука на помосте, остальные, держащие руль или стоящие с оружием, имеют украшения из перьев птиц.

По преданию, это «золотые лодки», имеющие отношение к молитвенному ритуалу. Для подтверждения такой версии необходимы дальнейшие исследования. Но говорить о том, что это лодочные гонки (старинный обряд, устраиваемый для того, чтобы пошел дождь), нет оснований. Лодочные гонки в нашей стране устраивались на гребных лодках, лучшими из которых считались самые легкие, поэтому в гонках не могли использовать морские лодки, изображенные на барабане, где никто не гребет*. Ясно, что на барабанах запечатлен ритуал, имеющий отношение к верованиям.

Те, кто изготовлял барабаны, должны были отливать две-три формы, которые затем соединялись. Следы пайки четко видны на барабане. Соблюсти все пропорции и не повредить изображения на поверхности барабана можно было только благодаря весьма высокому уровню техники изготовления форм и заливки бронзы. Исправление изображе-

ний на барабанах после того, как отливка закончена, — труд, требующий высокого мастерства и искусства.

Замечательным является то обстоятельство, что донгшонские художники не изготавливали формы по каким-либо образцам. Рисунки на них не похожи друг на друга. Каждый рисунок — индивидуальное творческое произведение. Например, изображения лодки на корпусе барабана из Нгюклу не похожи друг на друга. Число людей на лодках и их позы неодинаковы. Поэтому, хотя изображения на барабанах носят декоративный характер, мы с удовольствием рассматриваем каждую деталь, словно наблюдаем жизненную картину. Детали эти свидетельствуют о том, что художники, тщательно изучавшие действительность, отражали свое собственное видение. Фигуры идущих и пляшущих людей, положение рук и ног, детали оружия или музыкальных инструментов, особенности изображения животных — результат верных наблюдений их авторов. Поэтому, помимо своей художественной ценности, эти изображения помогают исследованиям археологов и историков. [25]

Как уже говорилось, в 1960 году в Даотхине (Иенбай) был найден медный чан высотой в 80 сантиметров, на корпусе и крышке которого имеются рельефные изображения. С точки зрения искусства этот бронзовый чан дополняет материальные источники изучения художественного литья донгшонской культуры.

ВЛИЯНИЕ ДОНГШОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Культура, подобная донгшонской, непременно должна была оказывать длительное влияние, если только она не была уничтожена вследствие каких-либо чрезвычайных исторических событий. Известно, что техника изготовления бронзовых изделий неуклонно развивалась до начала агрессии войск китайских империй*, против которых поднялся наш народ. Обнаруженная в Колоа мастерская по изготовлению медных стрел и несколько десятков тысяч искусно сделанных наконечников стрел свидетельствуют об этой традиции.

По нашему мнению, традиции донгшонской культуры прервались со времени северного господства*, когда правители династий Хань и Тан проводили политику ассимиляции нашей культуры. В китайских хрониках не раз отмечалось, что после завоевания нашей страны Ма Юань* приказал из найденных в ней бронзовых барабанов отлить статуи бронзовых коней и отправить их императору династии Хань, а также отлить бронзовый столб, известный под названием «столб Ма Юаня». В период правления наместников Жень Яня и Си Гуаня* китайская администрация заставляла народ и в большом и в малом следовать китайским образцам. Сколько памятников национальной культуры, сколько национальных традиций наших предков было уничтожено в это время!

Однако никакое политическое господство, никакое бедствие не в силах уничтожить культуру, глубоко укоренившуюся в народе. Поэтому и после тысячелетнего северного господства наши феодальные династии по-прежнему продолжают считать бронзовый барабан важным музыкальным инструментом в религиозных обрядах. В стихах Чань Ган Чжуна (посла династии Юань*), посетившего нашу страну в правление Чан-Нян Тона*, о бронзовых барабанах, имевших в то время широкое применение, говорится следующее: «Сверканье железных мечей стесняет грудь, тревожные звуки бронзовых барабанов делают волосы белыми...» В книге «Отражение истории Вьетна, основа и частности» написано: «Император (Ле Нян Тон*). — Прим. автора) прибыл в Ламкин. По случаю дня полнолуния император вместе с чиновниками посетил могилу в горах, приготовил подношения, чтобы обратиться к предкам, бил в бронзовый барабан; играл большой оркестр...»³. До недавнего времени в районах проживания мыонгов все еще использовали бронзовые барабаны на больших торжествах.

³ Viet su tong giam cuong muc. Chin — Tap X (quyen 18—19). Nha xuat ban Van Su Dia 1959, tr.28

ВЬЕТНАМСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ДРЕВНОСТИ

Во времена длительного периода палеолита основным местом обитания первобытного человека в нашей стране были естественно образовавшиеся пещеры в бесконечно простирающихся горных хребтах Северного и Центрального Вьетнама. Что касается архитектуры, то в это время ее не существовало. К концу неолита жизнь и хозяйственная деятельность начали упорядочиваться. В это [26] время человек покидает пещеры и ищет места проживания, удобные для ловли рыбы, крабов, сбора ракушек, сажает зерновые культуры, строит дома, чтобы укрыться от жары, дождя и зверей. И это было везде.

Вьетнам находится в тропиках, здесь много дождей, густая растительность. В древности леса занимали большую часть страны, дикие звери обитали в этих густых лесах. Из-за наводнений и диких зверей наиболее удобными были дома на сваях. В книге «Линьнам тить куай» написано: «Когда государство было только основано, пищи для жителей не хватало. Из коры деревьев делали одежду, из сыти плели циновки, из рисовой гущи делали вино, из муки куан ланг (дерева дао) делали лепешки, из мяса птиц, зверей, рыбы и креветок готовили соус. Убирали урожай ножами, выжигали траву огнем. Было много риса, в бамбуковых трубках варили рис (голубой рис), складывали дерево, делая дом (на сваях), чтобы тигры не наносили вреда...»⁴. Сколько поколений прошло, а тип домов на сваях все еще находит применение у наших соотечественников, живущих в горах.

С далекой древности наши предки обращали внимание не только на практическую, но и на эстетическую сторону вещей. И конек крыши, сделанный в форме головы птицы, и крыша дома со спускающейся бахромой, как это изображено на бронзовом барабане из Нгоклу, свидетельствуют о том, что наши предки сочетали свои практические потребности с потребностями религиозными и эстетическими...

Форма домов на сваях, изображенных на барабане из Нгоклу, связана с условиями жизни в то время. У двух домов, которые мы видим на бронзовом барабане, сваи очень низкие. Это результат стилизации; вероятно, в действительности сваи были намного выше, только тогда они могли защитить человека от диких зверей и наводнений. Существование домов на сваях подтверждается многочисленными находками при раскопках О. Йенса. Около места, где Пажо нашел несколько кусков дерева, О. Йене обнаружил много столбов, врытых вертикально, среди которых был столб высотой 4,5 метра, служивший опорой для дома. У основания столба, на высоте 1,25 метра, сделана зарубка, чтобы поддерживать поперечную балку дома. У вершины столба имеется разветвление, чтобы класть на него дерево, служащее балкой... Два конька дома на барабане из Нгоклу отличаются друг от друга по форме: один похож на верх лодки, другой — обычной формы, крыши спускаются по обеим сторонам. Во втором случае обращает на себя внимание то, что обе вершины конька загнуты в виде «щипцов», как это делалось позднее на коньках домов диней*. Не является ли это доказательством традиционности тотемистических верований с далекой древности? Мы видим, что и лодки и люди на барабанах из Нгоклу и Хоангха, чане из Даотхиня и пр. украшены изображениями птиц. Постепенно тотемистические верования исчезли, и сохранились лишь связанные с ними эстетические представления.

Хотя изображения этих двух домов отличаются друг от друга, но оба они симметричны, пропорциональны и создают ощущение свободы. Это одно из простых и основных правил архитектурной эстетики. Мастера тех отдаленных времен твердо усвоили эти правила. [27]

ГОРОД КОЛОА

⁴ Lich su co dai Viet-nam (Va de Ang Duong Vuo'ng va van de Au-lac). Tap san Dai hoc Van Khoa, 1957, tr. 31.

Говоря об архитектуре древности, нельзя не сказать о величайшем архитектурном сооружении начального периода существования вьетнамского государства. Это город вьонга Ан Зьонга* — Колоа. Город имеет также названия Тьлонг или Кхалау. В танскую эпоху он назывался Конлон, так как был высоким. Возникновение Колоа непосредственно восходит к истокам нашей нации, поэтому с ним связаны легенды. Название Колоа ассоциируется с легендой о Золотой черепахе, чудесном арбалете и т. д. Быть может, и город существует только в легендах, созданных нашими предками? Нет, Колоа — реальность. Для нас это величественный памятник и никто не сможет это опровергнуть. Его масштабы кажутся настолько несоизмеримыми с человеческими возможностями в тот начальный период государственности, что люди древности смешали действительность с чудесными легендами.

Колоа имел земляные стены. Согласно летописям, всего было девять concentрических стен, к настоящему времени сохранилось только три. Форма его отдаленно напоминает свернувшуюся улитку, поэтому его называли город* (крепость. — *Прим. перев.*) — улитка, или Колоа. Несмотря на разрушения, производимые в течение тысячелетий стихией и людьми, сохранившиеся до настоящего времени части стен стоят словно высокие холмы, в некоторых местах превышая десятиметровую высоту. Этот памятник свидетельствует о том, что наши предки уже в тот период истории достигли довольно высокого уровня организации строительных работ. [28]

ГЛАВА II

ПЕРИОД СЕВЕРНОЙ ЗАВИСИМОСТИ

СОЦИАЛЬНАЯ ОБСТАНОВКА ВО ВЬЕТНАМЕ

Донгшонская бронзовая культура дает нам основание гордиться ею. Однако общество, породившее ее, в период правления Ан Зьонга, основателя первого вьетского государства Аулак, было завоевано войсками китайского полководца Чжао То*. Только началось создание государства, как страна попала в зависимость от более многочисленного, имевшего более древнюю цивилизацию народа. Развитие нашего самобытного, расцветающего искусства приостановилось; мы были вынуждены общаться с более зрелой, но совершенно иной культурой.

В начальный период северной зависимости императоры династии Хань не могли непосредственно управлять населением Зьоти, Кьютяна и Нятнама* по своему образцу, поэтому они избрали метод «опутывания» (кими), т. е. использовали для управления народом прослойку родовой и племенной аристократии — лак тьонгов и бо тиней, возникшую во вьетском обществе вследствие расслоения первобытной общины. В подобной ситуации не происходило больших, изменений в культуре вообще и искусства в частности. Очевидно, в этот период донгшонские традиции продолжали существовать. Только после того, как Ма Юань подавил восстание сестер Чынг и занялся непосредственно организацией системы управления, произошли коренные изменения. Солдаты Ма Юаня, часть которых была набрана из бродяг, не вернулись на родину, когда восстание было подавлено. Они остались жить под покровительством губернаторских властей. Народ называл их «бродягами Ма». Они принадлежали к числу переселенцев из Китая, поток которых был особенно велик во время наместничества Си Гуаня, Жень Яня и Ши Ниэпа*. Среди этих переселенцев были представители интеллигенции, бежавшие от мятежей, торговцы и преступники, которые, как уже говорилось, стремились найти новые земли, чтобы обеспечить себе безбедное существование. Пользуясь поддержкой наместнических властей, многие из них весьма разбогатели. Семьи, жившие много поколений на нашей земле, вьетнамизировались. Они стали насаждать в стране культуру

Конфуция и Мэнцзы*. Конфуцианство, оказавшее впоследствии определенное влияние на нашу культуру, начало распространяться именно с этого времени*. В правление династии Восточная Хань* вьетнамцы, такие, как Ли Тиен и Ли Кам, хорошо изучившие китайский язык и успешно сдавшие экзамены, стали чиновниками в империи. В правление династии Тан Кхьонг Конг Фу сдал экзамен на чин цзинь ши и, став чиновником, достиг должности первого министра.

Чрезвычайно важным событием в области культуры в период северной зависимости явилось проникновение буддизма в нашу страну. С начала новой эры распространение буддизма шло двумя путями, [29] морским и сухопутным. Первыми миссионерами, прибывшими по морскому пути с юга, были индийцы, следовавшие учению «Малой колесницы» (Тиеу тханг)*. Сторонники этого учения поклонялись только Будде Шакьямуни, основателю этой религии. Сухопутным путем прибывали монахи, проповедовавшие учение «Большой колесницы» (Дай тханг)*, среди которых были индийцы и китайцы, ездившие в Индию изучать религию. Это учение до его проникновения в нашу страну китаизировалось в процессе его распространения в Китае. Последователи «Большой колесницы» поклоняются многим изображениям Будды, а также духам китайского даосизма. Учение «Малой колесницы» имело приверженцев в нашей стране только до V века. С пятого века господствующим в верованиях стало учение «Большой колесницы».

Конфуцианство и буддизм — два основных источника влияния на феодальную культуру Вьетнама. Это влияние, вначале распространившись в верхних слоях общества, постепенно переходило в народные массы. Для развития искусства в нашей стране в период феодализма, так же как и в любом другом обществе, нужны были объективные условия. Но одних только объективных условий — процветающей экономики — недостаточно. Существуют еще субъективные условия — создание господствующим классом благоприятных возможностей для творчества художников. В период северной зависимости в нашей стране не было достаточных ни объективных, ни субъективных условий. Страна была аграрной и отсталой. Крестьяне подвергались двойной эксплуатации — богатых землевладельцев и феодалов-чиновников. Кроме того, они страдали от стихийных бедствий и войн и, несмотря на упорный труд, жили в бедности. Развитие промышленности не стимулировалось, мастеровых людей насильно отправляли в Китай. В таких условиях народное искусство едва ли могло развиваться.

В период северной зависимости начал постепенно формироваться класс вьетнамских феодалов, который, однако, был разобщен на маленькие группировки и не имел единого центра. Кроме того, находясь под контролем китайских наместников, вьетнамские феодалы не имели возможности поощрять развитие национального искусства.

АРХИТЕКТУРА

Политика иностранных феодальных властителей в ту эпоху мешала народу создать что-либо грандиозное. Но Зюти (так называлась наша страна в то время) была землей с богатыми природными ресурсами. Во времена Трех государств и Пяти династий* она стала местом, куда бежали от мятежей китайские интеллигенты и торговцы. Чтобы остаться здесь надолго, они были вынуждены заботиться о строительстве, которое велось только для них самих. Многие наместники, такие, как Ши Ниеп, воздвигали главный город Люилау, превратившийся в величественную резиденцию. Вокруг главного города были построены грандиозные храмы Фап-ван, Фапву, Фаплой и Фапдиен.

Гао Пянь* построил город Тонгбинь (Дайла), периметр которого достигал двух тысяч чьонгов* с более чем пятьюдесятью наблюдательными вышками. Внутри города было расположено четыреста тысяч зянов, домов для чиновников и военачальников. Хотя

эти сооружения были построены по указанию наместников, они были созданы силами и мастерством нашего народа. [30]

СКУЛЬПТУРА

Во время беседы с императрицей И Дан династии Ли* монах Чи Кхонг напомнил слова монаха Дам Тхиена, жившего при династии Суй*, который говорил о буддизме в нашей стране следующее: «Из Цзячжоу были торговые пути в Индию. Когда буддизм, проникнув в Срединное государство, распространился до Цзяндуна*, в Люилау уже было более 20 храмов с пятьюстами монахами, которые перевели 15 канонических книг. Таким образом, эта местность стала следовать буддизму раньше нас (Китая. — *Прим. автора*)...» Буддизм начал распространяться в нашей стране в правление династии Тан. У него было много последователей, и естественно, что было построено немало храмов. В храме, согласно учению махаяны, поклонялись многим изображениям Будды. Помимо статуй Будды и бодисатв», в каждом храме были статуи прибывших к нам миссионеров и людей, построивших храм. Согласно легенде, девушка из народности ман, жившая в период правления Ши Ниэпа, за заслуги перед храмом Фап-ван (в настоящее время храм Зау), удостоилась того, что для поклонения ей люди вырезали ее статую из тутового дерева. Подобные статуи наши мастера, естественно, в основном создавали по собственной инициативе. К сожалению, время и войны полностью разрушили архитектурные сооружения и скульптурные произведения этого периода, и сегодня нам трудно об этом судить. Такие сохранившиеся статуи, как статуя духа Фап-ван и Девушки из манов в храме Зау, согласно легенде, созданы во время господства Танской династии, что в принципе маловероятно. Судя по стилю, эти статуи были сделаны позднее вместо старых.

Памятником скульптуры, без сомнения созданным нашими мастерами в период северной зависимости, является ступа (тхап)* Бат-ван. После победы над Наньчао* Гао Пянь реорганизовал административное управление, чтобы укрепить систему наместничества в нашей стране. Используя народные суеверия, существовавшие в то время, этот чиновник приказал сделать восемьдесят тысяч маленьких изображений ступ из обожженной глины, чтобы «скрыть могилы государей (вьетов)», «разрушив жилы дракона» в стране, дабы в нашем народе больше «не надеялись, что найдется человек, который станет государем и возглавит восстание (против китайцев. — *Прим. ред.*)». Эти модели ступ все еще находят в большом количестве в районе Тиензу (Хабак). Высота этих башен-ступ 30—40 сантиметров, они имеют девять этажей, по форме похожи на ступу Биньшон. На каждом этаже — ложные проемы-ниши, внутри которых помещены маленькие изображения Будды. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что среди множества найденных моделей ни одна не похожа на другую, хотя все они сделаны по единому образцу. Если восемьдесят тысяч таких моделей оказались неодинаковой формы, следовательно, их должно было делать огромное множество людей. Многие башни-ступы обработаны очень умело. Каждый этаж ступы вырезан с большой тщательностью, а маленькие изображения Будды, подобные зернам бобов, в рамке ложных проемов по виду напоминают обычные статуи. Эти модели ступ являются конкретным свидетельством возможностей изобразительного искусства наших мастеров той эпохи.

Так же как и закопанные ступы Бат-ван, многие погребальные предметы, найденные в китайских могилах во Вьетнаме, восходящих ко времени северной зависимости, были сделаны руками вьетнамских [31] мастеров. Среди них есть и изделия из глины.

КЕРАМИКА

Обнаруженные фаянсовые изделия этого периода, такие, как чайники, чашки для еды, лампы, вазы для курительных свечей и пр., были покрыты кремовой глазурью,

совершенно отличной от широко распространенной на китайских фаянсовых изделиях синей глазури. Фаянсовые изделия с кремовой глазурью широко применялись и в период независимости.

В Историческом музее есть фаянсовый чайник в виде головы слона с хоботом, сделанный очень искусно. Общеизвестно, что изображение слона довольно распространено в нашем искусстве и редко встречается в китайском. Несомненно, что этот предмет не был привезен из Китая.

В Историческом музее экспонируется блюдо из обожженной глины с орнаментом в виде трех рыб, повернутых друг к другу головами. По краю блюда изображен орнамент в виде соприкасающихся кругов, хорошо знакомый нам по бронзовым донгшонским изделиям. И это не случайность, а подтверждение преемственности традиции в развитии нашего национального искусства.

ИЗДЕЛИЯ ИЗ ШЕЛКА

В нашей стране китайские наместники использовали шелковую ткань в качестве подношения своим императорам еще с начала III в. н. э. В «Сань го чжи»* сказано, что каждый год Ши Ниеп выплачивал налог Да-ди*, монарху южно-китайского царства У, налог включал несколько тысяч штук «грубой шелковой ткани».

Одним из многих видов налога, который должен был платить наш народ, были и шелковые изделия. В некоторых случаях шелковые изделия служили своего рода деньгами при обмене. Это свидетельствует о том, что производство шелка у нас начало развиваться очень рано и, по всей вероятности, качество шелковых изделий было достаточно высоким.

В условиях зависимости вьетнамские мастера, несмотря на многочисленные трудности, в своей деятельности проявляли сноровку. И несмотря на то что произведения этого периода в чем-то испытывали влияние иностранного искусства, по-прежнему сохранялся их национальный характер. В результате ко времени независимости, когда условия стали более благоприятными, вьетнамские художники сумели создать самобытные произведения искусства. [32]

ГЛАВА III ПЕРИОД ФЕОДАЛИЗМА

ИСКУССТВО ЭПОХИ ДИНАСТИЙ ЛИ, ЧАН,* ХО*

ФЕОДАЛЬНЫЕ ДИНАСТИИ, ПРЕДШЕСТВОВАВШИЕ ДИНАСТИИ ЛИ

Когда Нго Куен* поднял знамя независимости, одержал великую победу при Батьданге* и основал вьетскую феодальную династию, китайское влияние в нашей стране было все еще глубоким. Форма организации власти по-прежнему соответствовала феодальному китайскому образцу, установленному в период северной зависимости. Единственным видом письменности были китайские иероглифы, применявшиеся в ведении административных дел, в религии и литературном творчестве. Хотя конфуцианство еще сохраняло позиции среди феодальной верхушки, буддизм широко распространился к концу периода северной зависимости и господствовал во многих сферах жизни и деятельности в стране. Благоприятные политические и экономические условия привели к быстрому развитию искусства, и в значительной мере этому способствовал буддизм. Постоянные молитвы и бесчисленные поклонения перед Буддой и бодисат-вами требовали создания величественных храмов и множества статуй. Конкретным свидетельством этого является развитие искусства в периоды АШОКИ* в

Индии, династий Суй и Тан* в Китае, в эпоху Нара в Японии*, династии Шайлендра в Индонезии*, преемников короля Джаявармана VII в Кампучии* и т. д.

В периоды правления династий Нго и Динь* буддизм был очень почитаем. Многие монахи высших рангов пользовались при дворе большим авторитетом. Однако в то время в стране обстановка была еще неспокойной, большую часть времени правители тратили на покорение неподчинявшихся ши куанов*. Правители этих династий еще не имели достаточной материальной базы, чтобы много строить. Строительство дворца Ле Дай Ханя* в 984 году — исключительный случай, результат победы, одержанной над Тьямпой, принесшей богатые трофеи.

В летописях сказано, что архитектура дворца в Хоалы* в период правления Ранних Ле величественна и грандиозна. На горе Дайван (Чьонгиен) Ле Дай Хань приказал построить дворец Бать-бао тхиен-туе, чтобы давать там аудиенции. Колонны этого дворца были инкрустированы золотом и серебром. На востоке был построен дворец Фаунг-лыу, на западе дворец Ты-хоа; слева дворец Бонг-лай; справа дворец Кык-лак. Кроме этого, народные мастера соорудили галерею Дай-ван и дворец Чьонг-суан, построили дворец Лонг-лок, крытый серебряной черепицей.

В летописи не говорится подробно об этом дворце; однако некоторые находки, обнаруженные в Хоалы, свидетельствуют о том, что наши архитектура и скульптура испытали влияние тьямского искусства*. Памятники искусства периода династии Ли в пагоде Фат-тить [33] также частично соответствуют образцам из дворца в Хоалы.

Из наиболее важных строительных сооружений периода независимости до правления династии Ли известны только эти дворцы. Очень жаль, что в наше время от них ничего не сохранилось. Архитектурные сооружения, которые мы видим в этом месте сейчас, были воздвигнуты позднее.

ХАРАКТЕР ИСКУССТВА ПЕРИОДА ДИНАСТИЙ ЛИ, ЧАН И ХО

Только к началу правления династии Ли было завершено создание централизованного феодального государственного аппарата; независимость была закреплена. На севере войска династии Ли разгромили могучую армию сунских феодалов*, защитив границы «Южного государства гор и рек»; на юге, одержав победу над войсками Тьямпы, раздвинули государственные границы. Более ста лет внутри страны не было разрушительных войн. В результате более расчетливой, чем ранее, эксплуатации народа аристократия, разбогатев, стала строить дворцы и резиденции, дабы наслаждаться радостями жизни и упрочить свое положение. В этот период также было построено очень много храмов. Буддизм широко распространился в стране. Ли Конг Уан, основатель династии Ли, будучи ребенком, жил при храме, поэтому все императоры династии Ли и аристократия по политическим соображениям весьма почитали буддизм. Прочитав текст на стеле храма Линь-сыннг, построенного при династии Ли, можно понять, как буддизм был полезен феодальным властям в то время. На стеле монах Хай Тиеу пишет: «О! Среди нас, живых, нет никого больше правителя, поэтому мы должны его почитать, нет ничего выше благословения, поэтому мы должны преклоняться».

Так же как христианство в средние века в Европе, буддизм имел большое влияние при дворе. Монахи стали монахами-чиновниками, имевшими чины и должности. Феодальные власти династий Ли и Чан предоставляли храмам очень много земель, которые назывались «ты диен», «диен но», для обработки. Кроме этого, по праздникам люди, как богатые, так и бедные, жертвовали деньги и имущество храмам «для счастья в будущей жизни». С другой стороны, аристократия, сановники и военачальники на старости лет, соревнуясь друг с другом, возводили храмы, чтобы найти в них отдохновение и чтобы прославиться своей добродетелью.

В правление династии Чан позиции буддизма были по-прежнему еще сильны. Правители династии Чан, так же как и правители династии Ли, были приверженцами

буддизма. Чан Нян Тон, являясь императором, покинул престол, ушел в монахи и стал жить в горах Иенты. Император вместе с монахами Фап Лоа и Хюен Куангом основал секту «Чук лам» («Бамбуковый лес». — *Прим. перев.*). Человек, сдавший экзамен, который назывался «до диеп», становился монахом и пользовался очень многими привилегиями — освобождался от налогов и прочих повинностей. Один только монах Фап Лоа проэкзаменовал пятнадцать тысяч человек, пожелавших стать монахами. Чьонг Хан Шиеу на стеле храма Кхай-нгием написал: «Во всех достопримечательных местах в стране имеются храмы, половина страны в храмах...»

Итак, в период правления династий Ли и Чан было построено несколько тысяч храмов и изготовлено несколько десятков тысяч статуй Будды. Одна только вдовствующая императрица, жившая в эру правления кан дык* династии Ли, руководила сооружением ста храмов. Поэтому храм становится весьма богатым [34] религиозным феодалом, союзником аристократии. К концу правления династии Ли старая аристократия большей частью разорилась вследствие своего расточительства, а храмы в этот период были по-прежнему богаты. Согласно докладу высокопоставленного чиновника двора императора Ли Као Тона*, «число монахов почти равнялось числу податных людей...» (т. е. людей, участвовавших в производительном труде).

Буддизм развивался, строилось много храмов, следовательно, надо было использовать большое число мастеров. В каждом храме должно было быть достаточно статуй, колоколов, они должны были быть украшены, в связи с этим возникало множество новых потребностей. Кроме этого, для строительства дворцов и резиденций после переноса столицы в 1010 году в Тханг-лонг в правление первых императоров династии Ли также требовалось много искусных мастеров. Специалистов было недостаточно, и, чтобы удовлетворить имевшиеся потребности, надо было готовить мастеров внутри страны.

Искусство в периоды правления Ли и Чан, в общем, служило феодалам и религии, однако в искусстве этих двух периодов было и отличие. При династии Ли в некоторых произведениях скульптуры еще ощутимо иностранное, влияние, оно не «вьетнамизировано» полностью, хотя работы наших художников и отличаются самобытностью. В правление династии Чан великие победы, одержанные над войсками захватчиков*, высоко подняли национальный дух, что отразилось в разных областях духовной и социальной жизни. По прошествии сотен лет после обретения независимости мастера в нашей стране, имея прочную национальную традицию, сумели переработать иностранные источники влияния и создать собственный жизнеспособный стиль.

Династия Хо правила очень короткое время вследствие агрессии китайских феодалов*, поэтому искусство этого периода не имеет характерных черт. Скульптура продолжала развиваться в том же стиле, что и при династии Чан. Политика дома Хо, как впоследствии и политика дома Ле, была направлена на ограничение буддизма, поэтому развитие религиозного искусства затормозилось. Тем не менее за короткий период правления династия Хо внесла свой вклад в архитектуру — это была огромная крепость династии Хо в Тханьхоа.

АРХИТЕКТУРА

Со времени Донгшона архитектура стала иметь свой особый стиль, сложившийся под влиянием климатических и географических условий, образа жизни и верований. В нашей стране много лесов с высокопрочными сортами древесины. Располагая таким богатым естественным сырьем, наши мастера ограничивались строительством домов из дерева. Контакты с Китаем и Тьямпой повлияли на архитектурные украшения, но не привели к коренным изменениям. Деревянная архитектура не позволяла создавать величественные строения, какие можно было бы построить из кирпича. Поэтому нашу архитектуру нельзя сравнивать по масштабам с архитектурой таких стран Азии, как

Индия, Бирма, Кампучия и др., где для строительства использовались камень и кирпич, но мы можем гордиться тонким орнаментом и творческим самобытным исполнением.

Наша древняя архитектура подразделяется на несколько видов: архитектура феодальных верхов (дворцы, галереи, фамильные храмы, крепостные стены), религиозная архитектура (дены и храмы, храмы предков), жилища народа.

В правление династий Ли, Чан, Хо [35] феодальные власти запрещали простым людям строить большие красивые дома, подобные домам аристократии. Жилища, в которых жил народ, не сохранились, поэтому мы не можем представить себе, какими они были.

За исключением крепости династии Хо, из архитектуры периода правления династии Ли и Чан к настоящему времени не сохранилось ничего значительного. Известно только, что императоры династий Ли и Чан заботились о строительстве денов* и храмов больше, нежели дворцов. Летописец Ле Ван Хыу* в книге «Полное собрание исторических записок о Великом Вьете» пишет: «После восшествия Ли Тхай То на престол прошло два года*. Храм предков еще не построен, государство не организовано, но зато построено восемь храмов в уезде Тхиендык, отремонтированы храмы во всех областях страны и присвоен ранг «до диеп» более чем тысяче людей, которых назначили в столице монахами... Император — основатель, сам должен быть усердным и бережливым, заботиться о расточительных потомках, а Тхай То делал все иначе, поэтому в последующих поколениях возвели стену до неба, поставили столб храма из камня, построили храм для поклонения Будде более великолепный, чем дворец императора...»⁵

Многие императоры династии Ли и Чан строили храмы, которые были для них местом длительного пребывания после того, как они слагали с себя сан императора. Поэтому из архитектуры этой эпохи к настоящему времени лучше всего сохранилась так называемая религиозная архитектура.

В ту эпоху простые люди не имели возможности учиться, роскошно одеваться, подобно именитым людям. И посещение величественных диней и храмов с великолепными украшениями, широко открывавших двери для «заблудших душ» в большие праздники, превращалось в своего рода эстетическое воспитание народа. Храмы в период феодализма стали своеобразными «художественными училищами» для людей, обучающихся специальности скульптора или живописца. Повсеместное строительство храмов в период династии Ли Чан оказало влияние на развитие архитектуры, скульптуры и живописи.

Религиозных архитектурных памятников периода Ли и Чан до нашего времени сохранилось немного, в первоначальном виде не сохранилось совсем, но и то, что дошло до нас, свидетельствует, что это были прекрасные произведения искусства. На стеле храма Линь-сыннг (1126 г.) написано «Там, где есть высокие горы и красивые пейзажи, строились храмы». И действительно, такие известные храмы, как Лонг-дой-шон (уезд Зюйтиен, Намха), Тиен-зу (уезд Тиен-зу, Хабак), Фат-тить (в Аншоне), Ламшон (уезд Куезыонг, Хабак), Тиеу-шон (уезд Йенфонг, Хабак), Шай-шон (Хатэй), Хо-шон (уезд Нгихыннг, Киенан), возведены среди прекрасных горных пейзажей.

Храмы, знаменитые в истории, большей частью построены в период династий Ли и Чан, например, храм Тханг-нгием (1010 г.), Бао-тхиен (1056 г.), Зиен-хыу (1049 г.), Ван-фук, известный также под названием Фат-тить (1057 г.), Куанг-нгием или Тиен-лы (1185 г.), Шиеу-лоай (1313 г.), Куинь-лам (1317 г.) и другие.

Архитектура и украшения многих храмов поистине величественны. На стеле храма Линь-сыннг мы читаем следующее: «Фасад обращен к югу, по обеим сторонам — дома для того, чтобы поститься. Строго посередине установлена статуя Будды Амитабхи*, блестящая золотая [36] гора высоко на лотосе, возвышающемся над водой в окружении 16 статуй архатов* и бесчисленных многообразных статуй. Позади храма ступа под наз-

⁵ Dai Viet su ky toan thu. Tap I, Nha xuat ban Khoa hoc xa hoi, 1967, trang 191.

ванием Тиеу-ан, имеющая девять высоких этажей, в форме верши. С четырех сторон храма двери, все окружено балюстрадой. Золотые гонги колеблет ветер, их звон смешивается с голосами птиц леса Биеузынг, солнечный свет сливается с блеском золота. Высится балюстрада, на тхеме* цветы и трава. Перед храмом основные ворота, на которых подвешен бронзовый колокол... От них идет прямая дорога, по обеим сторонам ее прорыты каналы для стока воды во время наводнений. В изгибе реки отдельно построен постоянный двор. Здесь и пристань для лодок. Послы Тьямпы и Камбуджадешы*, прибывающие издалека, молятся, становясь на колени...»⁶

В эпоху династий Ли и Чан вьетнамские мастера умели сочетать в архитектуре приемы, которым они научились у соседних стран, с национальными особенностями, создавая много самобытного. Примером является храм Зиен-хыу, который обычно называют храмом на одном столбе*. Это маленький храм, украшения его просты, но форма необычна. Интересны истоки его происхождения. Согласно истории храма Зиен-хыу, император Ли Тхан Тон* во сне увидел бодисатву Авалокитешвару Куан-ам* и захотел построить храм в виде лотоса со статуей Куан-ам. Храм этот должен был служить символом Будды, сидящего на лотосе. Чтобы осуществить замысел, наши архитекторы построили храм на единственном столбе. Столб символизирует стебель лотоса, выросшего на озере; озеро — море человеческих страданий... Храм неоднократно реставрировался при династиях Чан и Ле. Недавно, когда борьба против французских колонизаторов успешно завершилась, незадолго до полного освобождения Севера, французская армия и приспешники колонизаторов, прежде чем покинуть север, разрушили этот памятник древней культуры, так же как и многие другие. Народное правительство решило восстановить храм по старому образцу, чтобы сохранить привычный для народа образ.

Это не единственный пример использования в архитектуре символа лотоса; другой подобный образец встречается в архитектуре периода династии Чан — башня храма Фо-минь (Намха). Высота башни 21 метр, в ней хранится прах Чан Няна Тона. К правлению династии Чан буддизм разделился на многие секты. Одной из новых сект была секта «Чук-лам» («Бамбуковый лес»). Именно Чан Няна Тон был основателем этой секты вместе с монахами Фап Лоа и Хюен Куангом, которых теперь называют «Чук-лам там-то» (Три основателя Бамбукового леса). Согласно преданию, Чан Няна Тон был воплощением Будды Шакьямуни*. Чан Няна Тона почитали как императора, победившего войска (династии) Юань, и одновременно как воплощение Будды и основателя религиозной секты, поэтому башня с его прахом должна быть особенной, как у бодисатвы. Фундамент и нижние каменные этажи башни были украшены барельефами. Изображения высекались неглубоко, поэтому со временем они стерлись. Но часть, которая сохранилась, позволяет судить о том, что художники династии Чан имели очень верные понятия об искусстве орнаментации. Орнамент — гребни волн с облаками (в виде свернувшейся улитки) на параллельных линиях волн на воде. Поверх этого изображения [37] волн — высоко поднятые лепестки лотоса. Весь фундамент башни символизирует цветок лотоса на волнах. Башня с прахом Чан Няна Тона словно находится на лotosовом троне Будды. Что ж, воображение художника было поистине богатым. Создатель башни Фо-минь хотел сделать ее символом лотоса на воде, так же как и создатель храма на одном столбе.

Архитектура храмов, как правило, следует определенным формам; в зависимости от того, большие они или маленькие, их план бывает различным. Маленькие храмы строятся в виде буквы «Т» (Т); более крупные — в виде положенной боком буквы «Н», или в виде трех параллельных линий (=); еще более крупные — в виде положенной боком буквы «Н» внутри квадрата.

Перед храмом обычно устанавливаются ворота с Тремя входами⁷, с башней для колокола, гонга и барабана. Ворота с Тремя входами — важное архитектурное

⁶ Tran Quoc Vuong, Na Van Tan: Lich su che do phong kien Viet-nam, tap I, Nha xuat ban Giao duc, 1963, tr 416

⁷ Согласно буддийской теории, три входа обозначают небытие. — Прим. автора.

сооружение большого храма; иногда это наиболее богатое архитектурное сооружение большого храма. В некоторых храмах вместо ворот с Тремя входами есть большие и красивые колокольни. Это строение квадратной формы, расположенное перед храмом, высота которого зависит от величины колокола. Хотя колокольни храмов периода династий Ли и Чан в результате многочисленных реставраций претерпели изменения, по сохранившимся основным линиям мы можем судить, что искусство архитектуры было превосходным. Это видно и на примере колокольни храма Тиен-лы (называемого также Чам-зын) в провинции Хатэй.

Крупные храмы, как правило, имеют следующие составные части: центральный зал, одну его половину занимает алтарь, где верующие могут молиться, другую — зал Трех сокровищ с алтарями будд. По обеим сторонам центрального зала — открытые коридоры. На заднем дворе расположен храм, где молятся основателю религиозной секты или данного храма. На переднем дворе с одной стороны от центрального зала обычно имеется ступа, построенная из камня или кирпича. Красивы очень высокие ступы, такие, как у храма Ван-фук (Фат-тить), высотой 42 метра, не сохранившаяся до нашего времени, ступа Бинь-шон (провинция Виньен), ступа Зау (провинция Хабак), сохранившаяся до настоящего времени, и другие.

Ступа — важный элемент буддийской архитектуры; это видоизменение ступ Индии. Когда буддизм проник в Китай, под влиянием местных традиций архитектуры ступы превратились в многоэтажную башню. Вьетнамская ступа, в общем, и имеет такую форму. Поскольку в ней нет внутреннего помещения, ступу относительно легко построить при наличии сырья — камня и кирпича. Ступы не имеют ничего общего с традициями деревянной архитектуры диней и храмов; ступы периода династии Ли, как, например, Бинь-шон, скорее, отражают влияние кирпичной архитектуры Тьямпы.

В нашем древнем искусстве архитектура и скульптура были тесно связаны между собой. Скульптором создавались очень важные элементы дома, имеющие красивые формы: балки, консоли, ригели и др. Так архитектура способствовала развитию творческого таланта скульпторов. Скульпторы, как правило, в то время были и архитекторами, проектировавшими дома.

В деревянной архитектуре не было развито украшение балок, порогов, дверей, притолок, потолков и пр., как в архитектуре с применением кирпича и камня. Все [38] внимание скульптора было привлечено к каркасу дома, фрескам на дверях и к поперечным балкам. На притолоке, как правило, не встречается украшений; а вот консоль, поддерживающая верхние поперечные балки, — важная в смысле орнамента часть, помогающая нам определить стиль архитектуры. У нас не было фронтонов с рельефами, как в храмах Древней Греции, однако резные доски (ла зё) между поперечными балками обычно имеют красивый орнамент. В древних жилищах отсутствовал потолок, который можно было бы украсить, однако привлекают внимание блестящие скульптурные украшения на ригелях верхних продольных и боковых балок.

Поскольку архитекторы того периода были одновременно и скульпторами, в каркасе дома трудно найти похожие по форме, повторяющие друг друга части: боковые балки, стропила, чашеобразные подставки под поперечными балками (дау дои), верхние балки, ригели.

У наших древних диней спереди обычно был барабан, а у храмов почти весь фасад занимала трехстворчатая дверь, поэтому стены украшались очень мало. Художники снаружи расписывали трехстворчатую дверь и конек крыши. Украшение конька и боковых сторон крыши было очень важным элементом в архитектуре.

Из диней и храмов, построенных при династиях Ли и Чан, к настоящему времени мало что сохранилось; почти все много раз реставрировались. Раньше мы не имели верного представления о сохранении исторических памятников, поэтому реставраторы всякий раз стремились внести какие-то свои элементы, а это приводило к тому, что памятники постепенно меняли свой облик и уже не походили на когда-то созданные

оригиналы. Некоторые храмы наших дней уже не имеют старого облика, они полностью построены по образцам более поздней архитектуры, прежде всего периода династии Поздних Ле, когда производилась капитальная перестройка храмов. Есть храмы, в которых, словно в музеях, можно найти все стили феодальных династий от Ли и Чан до Нгуенов*. Только немногие ступы, построенные из кирпича и камня, еще сохранили старые формы. Мы остановимся на нескольких примерах.

Храм (тюа) Фат-тить (или монастырь Ван-фук) — знаменитое сооружение, существовавшее до недавнего времени, от которого сегодня остались только фундамент и несколько произведений скульптуры из камня. Фат-тить, что значит «След Будды», построен при Ли. Согласно летописям, «в году Лонг-тхюи тхайбинь» (1057) император Ли Тхань Тон приказал построить ступу высотой 70 чыонгов (42 метра); легенда рассказывает, что с ее вершины можно было увидеть город Тханглонг. Храм, построенный здесь впоследствии, назывался Тиен-зу. Несколько десятков лет назад во время очередной его реставрации, когда копали землю перед алтарем Будды, обнаружили фундамент ступы. По расчетам историков, размеры фундамента соответствуют описанным в летописях, т. е. ступа имела девять этажей и достигала 42 метров в высоту. Это одна из наиболее высоких ступ в нашей древней архитектуре; жаль, что этот памятник не сохранился до нашего времени.

Храм Бут-тхап (монастырь Нинь-фук) также имеет рядом ступу в форме кисти. Старый храм был построен в правление Чан Тхай Тона* (XIII век), когда сюда пришел монах Хюен Куанг. Храм, монахом которого он был, имел много почитателей и постоянно расширялся. Хюен Куанг был образованным человеком — в пятом году эры правления Хынг-лонг (1297) он сдал экзамен и, получив [39] степень чанг-нгуена, стал крупным чиновником при дворе, а затем одним из трех основателей секты «Бамбукового леса». Он приказал построить каменную ступу в девять этажей, схожую с лотосом. Проходили века, но храм по-прежнему посещали знаменитые монахи. В 1644 году принцесса Зиеу Туе и вдовствующая императрица Зиеу Виен стали монахинями монастыря Нинь-фук, когда там был знаменитый монах Минь Хань. В 1647 году тюа Чинь Чанг* приказал вновь реставрировать храм. Минь Хань был родом из Цзянси (Китай) и потому перестроил храм по китайскому образцу.

Храм Куанг-нгием (также Тиен-лы, или Чам-зян), согласно летописям, основан в 1185 году монахом Ли Бинь Каном. Расположен на очень красивом месте, на холме, от подножия которого до двора храма ведет лестница. В связи с тем, что комплекс был сожжен китайским военачальником Ляо Шэном*, напавшим на нашу страну, а позднее реставрирован, он не представляет особого интереса, только колокольня перед пагодой является прекрасным образцом деревянной архитектуры, по стилю отличающейся от храмов Поздних Ле. Это редкий пример сохранения стиля старой архитектуры при реставрации. Основание каменной лестницы у ворот сделано в виде дракона, типичного для эпохи Ли, и является одним из редких сохранившихся до нашего времени, памятников.

Среди архитектурных памятников эпохи Ли ступа Бинь-шон — одно из интереснейших сооружений, сохранившееся в относительно нетронутым виде после нескольких реставраций. Многие французские ученые утверждали, что ступа построена в правление Гао Бяня, однако ее орнамент — изображение дракона в виде «червя» — и другие особенности напоминают орнамент храма Фат-тить и свидетельствуют о том, что ступа была построена в правление династии Ли.

Ступа имеет 14 этажей, ее высота — 15 метров, вся она сделана из хорошего кирпича. Отличительной особенностью является то, что форма кирпичей неодинакова и они поставлены разнообразными способами, чтобы обеспечить прочность и облегчить работу скульпторов.

В общем Бинь-шон со своими четырнадцатью этажами, сводчатыми нишами, ложными столбами по обеим их сторонам, с украшениями основания столба весьма

гармонична по своим очертаниям и особенно по стилю. Изображения драконов «червеобразной» формы в обрамлении листвы дерева — особенность периода Ли и не встречается ни в какой другой стране. Бинь-шон — прекрасный образец нашей архитектуры. Эта ступа является воплощением особого стиля Вьетнама, возникшего в результате удачной ассимиляции архитектурных стилей соседних стран.

Что касается архитектуры диней периодов Ли и Чан, то до настоящего времени не сохранилось ничего существенного, за исключением нескольких памятников, таких, как, например, Бой-кхе (Хатэй), которые неоднократно реставрировались. Мы более полно осветим характер архитектуры диней в главе об архитектуре Поздних Ле.

Дини и храмы периода Ли и Чан имеют простое и изящное строение. Что касается размеров — высоты и ширины, — то здесь после периода Поздних Ле существенных изменений не было.

Наиболее важное общественное сооружение периода Ли, Чан и Хо — крепость династии Хо, построенная в 1397 году в Тханьхоа. Эта крепость — крупнейшее древнее строение из камня в нашей стране. Способ строительства крепости династии Хо заключался в плотном соединении [40] друг с другом больших камней и использовании силы тяжести материала для сохранения равновесия. Мастера, строившие крепость, продемонстрировали высокий уровень техники, построив крепостные ворота со сводом округлой формы из множества каменных глыб длиной до 7 метров и высотой до 1,5 метра, которые прочно стоят столько веков. Крепость династии Хо — блестящий пример возможностей отечественной каменной архитектуры. Жаль, что эта техника не нашла применения в других случаях, тогда, возможно, сохранились бы до наших дней многие архитектурные строения.

СКУЛЬПТУРА

СЛОЖНЫЙ ХАРАКТЕР КУЛЬТА ВО ВЬЕТНАМСКОМ БУДДИЙСКОМ ХРАМЕ

Наше древнее искусство, дошедшее до настоящего времени, — в основном буддийское искусство. Поэтому, прежде чем анализировать состояние скульптуры периода династий Ли и Чан, а далее и Поздних Ле, мы должны иметь представление о соответствующих культах. В то далекое время буддийский храм был местом подготовки художников, независимо от того, были ли они последователями буддизма.

Как уже отмечалось, практически все храмы в нашей стране относятся к маха-яне, в них молятся многим буддам, боди-сатвам и др. Согласно учению махаяны, помимо нескольких воплощений Будды Шакьямуни и его учеников, люди поклоняются и богам индуизма — таким, как Фан Тхиену (Брахме), Де Тхитю (Индре) и др. ... Махаяна, до того как попала в нашу страну, побывала в Китае и восприняла ряд духов и святых китайского даосизма, таких, как Император неба, Высочайший государь Лао и др. ... Во многих храмах на алтари поставлена и статуя Конфуция. Круг лаханей (архатов) и других объектов поклонения был расширен; например, в Индии было только 16 архатов, а в Китае прибавили еще двух. Многие храмы посвящались китайским основателям-проповедникам. Из числа статуй будд и духов, пришедших к нам через Китай, некоторые «видоизменились»; например, бодисатва Ава-локитешвара (Куан-ам), будучи мужского рода, приобрел женский облик во Вьетнаме, т. к. существовала легенда о «Куан-ам и Тхи Кинь»*. Поэтому во многих храмах, кроме статуй Куан-ам мужского рода, с тысячью глаз и тысячью рук, и Куан-ам женского рода, есть еще статуи Тхи Кинь. Количество статуй Будд и духов постоянно увеличивалось, не говоря о Хо-фапе, Ким-кыонге и Тхиен-выонге*, статуи которым ставили вьетнамские феодалы.

СКУЛЬПТУРА ХРАМОВ

Скульптуру в храме Тхиен-Тон можно разделить на четыре вида: 1. Статуи Будды, 2. Статуи архатов Тон-зя*, Ким-кыонга, Тхиен-выонга и др., 3. Поминальные статуи «тян-зунг»*, 4. Орнаментальные скульптуры.

Статуи Будды. Наши художники феодального периода не были лишены творческого дара или таланта, но изваяние статуй Будды требовало соблюдения определенных условностей. Это были религиозные формулы, категоричные как догмы. Тысячелетия назад люди бессознательно исповедовали культ предков, никто не осмеливался оспаривать того, что касалось предков или «Шуцзина»*, и у наших мастеров не хватало сил освободиться от этого. Есть несколько поз сидящего Будды — «киет-зя»*, «тинь-тоа», «няп-динь», которые были догматизированы и в которых не допускалось ошибок. Поэтому художники [41] следовали заранее установленным образцам. Каким должны быть лицо, нос, руки, ноги, одежда, чтобы наиболее соответствовать образу Будды? В таких условиях никто не осмеливался над этим задумываться или изучать окружающих людей, чтобы сделать статую более реалистической. Мотивы верующих трудно понять. Поэтому множество статуй Шакьямуни, Амитабы, трех жертвенных животных (Там тхе), трех родственных отношений (Там тхан) похожи друг на друга, как будто они отлиты из одной формы. В том счастливом случае, когда скульптор оказывался талантливым, линии скульптуры были более четкими, пропорциональными, но в изображении лица, носа, ног, рук не допускалось никакого творчества. Религия закрепляла в людях веру и подражание, доказательств не требовалось; это проявлялось и в молитвах, и в создании статуй для поклонения. Людям не было нужды спрашивать, почему статуи были такими.

Надо учитывать и то обстоятельство, что художники, создававшие в древности статуи Будды, не могли следовать своим представлениям об искусстве; они должны были удовлетворять требования тех, кто стоял во главе верующих и жаждал лишь «заслуг» перед Небом и Буддой. А им нужны были статуи, похожие на другие статуи Будды, чтобы им молиться, ценность же их как произведений искусства была вопросом второстепенным. Поэтому прекрасных статуй Будды на удивление мало. Тем не менее такие образы Будды, как Шакьямуни и Куан-ам, имеют много воплощений, поэтому существовавшие формулы не препятствовали творчеству художников; среди статуй этих двух Будд имеется много шедевров.

Есть пять воплощений Будды Шакьямуни, отображающих важные периоды его жизни: Кыу лонг представляет новорожденного Шакьямуни; Тует шон изображает период, когда Шакьямуни искал свой путь, совершенствовался, ведя аскетический образ жизни; Нием хоа изображает Шакьямуни, держащего цветок лотоса и излагающего учение; Шакьямуни сидит на лotosовом троне, став Буддой, Шакьямуни вступает в нирвану — это лежащий Шакьямуни, положивший руку под голову в момент смерти.

Будда Куан-ам имеет шесть установленных воплощений: Куан-ам тюан-де (Будда мужского пола) — эта статуя имеет 3 лица и восемнадцать рук; Тхиен-тху тхиен-нён (Будда мужского пола), т. е. Будда тысячи глаз и тысячи рук (как статуя в Бут-тхапе); Куан-ам тоа-шон (Будда мужского пола) изображает Будду Куан-ам, сидящего на вершине горы; Будда-женщина изображает Будду-женщину Куан-ам, сидящую на лotosовом троне со скуфьей на голове; Будда-женщина, сидящая на лotosовом троне (без скуфьи), под лotosовым тронном изображены волны; Куан-ам тонг-ты (Будда-женщина) изображает сидящую Будду-женщину Куан-ам, которая держит на руках ребенка, а рядом изображен попугай, т. е. Тхиен Ши*, муж Тхи Кинь. Эта статуя является типично вьетнамской.

Статуи архатов Тон-зя, Ким-кыонг, Тхиен-выонг. В отношении статуй архатов Тон-зя и Ким-кыонга художники были более свободны. Мы говорим «более свободны», но это не значит, что, создавая эти статуи, художники делали все по-своему. Существовали общие для всех видов искусства формулы, определяемые эстетическими и религиозными концепциями, которыми в те времена никто не мог пренебречь.

Статуи тян-зунг создавали в честь реальных личностей, однако древние статуи тян-зунг, дошедшие до нашего времени, практически все были связаны с [42] храмами, поэтому, работая над ними, художники также следовали некоторым формулам, как и в отношении культовых статуй. В то время не существовало определенного мнения о статуях тян-зунг, а потому для них не имело значения, какими они будут — сидящими или стоящими. Верующие хотели создать статую той или иной личности, чтобы оставить память о ней грядущим поколениям, и при этом изображали ее так, как велит религия. Поэтому облик статуй тян-зунг и статуй Будды был тоже ограничен определенными рамками, но все же у них могли быть те или иные отличительные особенности.

Статуи основателей храмов должны были бы принадлежать к статуям тян-зунг, однако все они сделаны по собственным понятиям мастеров; после изготовления им давали имена.

Орнаментальная скульптура играет весьма важную роль в храме, и именно она помогает нам установить время его создания. Основные изображения орнамента периодов Ли и Чан отличаются от орнаментов Поздних Ле и Нгуенов, например, изображения драконов, фениксов, облаков и т. д. В период династий Ли и Чан под влиянием тьямского искусства в орнаменте часто использовались изображения людей, а в период Поздних Ле и Нгуенов — редко. Кроме того, художники периодов Ли и Чан создавали статуи мифических птиц, таких, как Гаруда, Киннари, как это имело место в искусстве Тьямпы и других стран, где распространилась индийская цивилизация.

ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ СКУЛЬПТУРЫ

Согласно легенде, в высокой ступе храма Ван-фук, построенной при Ли Тхань Тоне, была замурована каменная статуя Будды. По прошествии длительного времени ступа разрушилась, обнажив статую Будды. Тогда статуя была покрыта тонким слоем лака и установлена посередине храма. Несколько десятков лет назад, при реставрации храма, копая землю перед алтарем Будды, обнаружили, помимо основания упоминавшейся выше ступы, горельефы и круглые статуи, такие, как основание каменного столба с горельефами, каменная статуя Ким-кыонга, статуя Гаруды у основания старой ступы.

На многих памятниках эпохи Ли отразилось влияние двух источников. В некоторых произведениях ощутимо влияние Тьямпы не только по духу, но и по манере исполнения. Например, изображение Гаруды у основания старой ступы Фат-тить. Имеются также статуи, среди них каменная статуя Будды и Ким кыонга (Фат-тить), которые отражают влияние китайского искусства. Каменная статуя Будды храма Фат-тить так же, как и статуя из Дунхуана* периода Танской династии из пещер № 79 и 384, имеет маленькое длинное туловище, маленькую шею, одежда как бы прилипла к телу, образуя упругие параллельные складки. На лицах статуй эпохи Ли и статуй периода правления Танов глаза небольшого размера, смотрят прямо перед собой. Пьедестал статуи украшает орнамент — изображение драконов в виде «червя», — характерный для эпохи Ли. Однако не выяснено — одновременно ли делались статуи и их пьедесталы.

Не вызывает сомнения, что влияние Тьямпы сказалось на двух обнаруженных в Фат-тите статуях с головой человека и туловищем птицы (калатанг)*. Однако есть что-то национальное, вьетнамское в чертах внешности и характере этих двух фигур, одна из которых играет на дане, а другая на барабане, похожем на наш рисовый барабан, что заставило одного [43] французского археолога признать, что статуи эти сделаны не тьямским мастером, а человеком национальности кинь (вьетнамцем), находившимся под тьямским влиянием.

Среди особенностей искусства эпохи Ли и Чан, пожалуй, наиболее ярко выражает его своеобразие изображение драконов. Так же как изображение облаков в виде пламени при поздних Ле, изображение драконов эпохи Ли и Чан позволяет установить время создания произведения. Дракон в нашей стране — мифический персонаж, о

происхождении которого сложено немало легенд. Наши предки с древнейших времен называли себя «потомками дракона». В эпоху Донгшона на многих памятниках мы видим существо, голова которого похожа на голову крокодила, а туловище и хвост свернулись в клубок. Многие историки считают, что это предшественник дракона — тотем лаквьетов. Кроме того, в период северной зависимости встречается изображение китайского дракона, имеющего иное происхождение. Китайский дракон периода древности изображался на четырех высоких лапах, его туловище было относительно недлинным. Дракон эпохи Ли совсем не похож на китайского: это длинная змея, на ее теле нет крупной чешуи, изгибаясь, она образует много колен, имеет голову без рогов, бороды и усов. Важнейшей особенностью искусства эпохи Ли является то, что художники очень широко использовали в орнаментах изображение дракона. Почти на каждом орнаментированном произведении можно увидеть изображение дракона, «похожего на червя» (на изображениях листьев смоковницы, лепестков лотоса, на пьедестале статуй, на створках дверей денов и храмов — короче, на многих предметах из дерева, камня или обожженной глины). Изображение дракона встречается на памятниках эпохи Ли, таких, как каменное основание статуи Будды из Фат-тия, основание лестницы в Тиен-лы (Куанг-нгием), в Фомине (Намха) и на многих предметах из фаянса и обожженной глины, найденных в Кимма, Нгокха и др.

Дракон периода Чан отличается от дракона периода Ли большим размером головы и тем, что борода и волосы выделяются заметнее, чешуя более выпуклая и иногда на спине имеются плавники.

ШЕДЕВРЫ СКУЛЬПТУРЫ

Среди шедевров эпохи Ли, Чан, Хо, сохранившихся до настоящего времени, по нашему мнению, наибольшего внимания заслуживает рельефная скульптура основания столба из Фат-тия. Можно утверждать, что это произведение типично для стиля эпохи Ли. Основание столба имеет форму квадратной коробки, на каждой из ее сторон рельефный орнамент. В центре изображения расположено дерево Бодхи*, символизирующее Будду Шакьямуни. По каждую сторону дерева Бодхи — пять человек, танцующих и играющих на музыкальных инструментах. Их позы имеют сходство с индийским «трибангга». Изображение на каменной глыбе — по характеру расположения орнамента и элементам одежды — напоминает нам статуи тьямских танцовщиц из Чакиеу*. Но в то же время на столбе мы видим и дракона в виде «червя», характерного для эпохи Ли, дракона, изображений которого нет ни в искусстве Индии, ни в других странах, воспринявших индийскую цивилизацию. В этом произведении сочетание нескольких влияний выглядит очень естественно и гармонично.

Особенности рельефной скульптуры основания столба из Фат-тия характерны и для многих других произведений эпохи Ли и начала эпохи Чан. Например, [44] рельефная скульптура на дереве в храме Тхай-лак (Хайхынг), изображающая «Группу небожителей, желающих долголетия». Эта рельефная скульптура — наиболее важное произведение искусства эпохи Чан из сохранившихся до нашего времени. Небожители здесь не стоят на земле, подобно танцовщицам на основании столба из Фат-тия, а изображены верхом на фениксах. Фениксы имеют необычную для них форму — у них большой клюв, круглое туловище, грузный вид, два маленьких крыла, похожие на полумесяцы. Короче говоря, это «сородичи» птиц с головой человека и туловищем птицы, бьющих в барабан и играющих на дане*, о которых говорилось выше. Женщины-небожительницы верхом на птицах имеют вид, уже знакомый для тех, кто видел изображения птицы с головой человека и туловищем птицы или танцовщиц с рельефной скульптуры на основании столба из Фат-тия. Подобно этим танцовщицам, голова небожительницы из Тхай-лак наклонена так, будто она следует ритму танца. Вокруг птиц изображены облака, но они не закрывают ни одной детали. Рассматривая рельефную скульптуру «Группы небожителей,

желающих долголетия», люди не задаются вопросом: как такие маленькие крылья поднимают столь грузное тело, да еще с небожительницей, почему клюв столь велик и т. д., а замечают лишь, что произведение очень красиво.

Говоря о шедеврах эпохи Ли, Чан, Хо, можно упомянуть о четырех деревянных створках дверей, на которых вырезаны драконы, и каменных драконах из Фо-миня (Намха). Мы знаем, что храм Фо-минь сооружался с большим размахом в правление династии Чан в 1310 году, когда в Тыкмаке были построены загородные дворцы правителя и его двора. Створки двери с вырезанными на них драконами (в настоящее время находятся в Историческом музее) уцелели после сожжения храма Фо-минь войсками династии Мин. Подобно изображению дракона из Тхай-лака, изображение дракона из Фо-миня близко тем, которые были характерны для искусства эпохи Ли: туловище длинное, чешуя мелкая, голова небольшая, неразвитый волосяной покров; облака в виде свернувшейся улитки расположены вокруг дракона и не закрывают его.

Четыре каменные статуи дракона у основания лестницы храма и статуи у четырех сторон ступы Чан Нян Тона исполнены силы и имеют массивные формы, типичные для произведений скульптуры эпохи Ли и Чан. Не установлено точно, в какое время были сделаны каменные статуи слонов и лошадей в Фат-тите; нам известно лишь, что на каменной стеле, установленной в 1686 году, упомянуто, что они созданы ранее. Эти статуи животных относятся к прекрасным произведениям нашей древней скульптуры. Если сравнить их со статуями животных в Ламшоне* первого периода Поздних Ле, можно заметить, что они почти не скованы установившимися нормами и сделаны в более реалистической манере. Возможно, эти статуи животных были созданы одновременно с комплексом Фат-тить.

Каменные статуи дракона периода Хо, расположенные вблизи крепости династии Хо, можно считать прекрасными образцами скульптуры данного периода, дошедшими до нашего времени.

ЖИВОПИСЬ

Правители династий Ли, Чан, Хо, возводившие храмы, уделяли внимание не только развитию скульптуры, но и живописи. В летописи «Тхонг-зям кыонг-мук» сказано: «После второй победы над [45] войсками династии Юань император (Чан Нян Тон. — *Прим. автора*) приказал нарисовать портреты людей, имевших заслуги в войне, в книге «Чунг-лыонг тхык-лук».

Согласно той же летописи, когда, к концу правления династии Чан, Хо Куй Ли узурпировал власть, бывший император Чан Нге Тон*, обеспокоенный этим, решил прибегнуть к помощи живописи, чтобы воздействовать на Куй Ли. Он приказал художнику нарисовать картины «Чжоу Гун* помогает Чэн Вану», «Хо-Гуан* помогает Чжао Ди», «Чжугэ Лян* помогает Хоу Чжу», «То Хиен Тхань помогает Ли Као Тонгу»*, назвал их «Рисунки о четырех помощниках», и передал Куй Ли, посоветовав: «помогать куан-зя (как называл себя император. — *Прим. автора*), подражая этим людям».

Указанные картины относятся к разряду исторических. Художники должны были иметь определенный уровень знаний для воспроизведения таких сюжетов. Жаль, что ни одно из произведений живописи эпохи Ли, Чан, Хо не дошло до нашего времени. Это легко понять. Художники того времени писали на бумаге; в условиях климата нашей страны бумага не могла сохраняться долго, кроме того часто ее уничтожали термиты. Даже если бы какие-то произведения случайно уцелели от воздействия климата и насекомых, они погибли бы во время бесконечных войн, которые приходилось вести нашим предкам с многочисленными врагами.

КЕРАМИКА

Памятники эпохи Ли, Чан, Хо претерпели испытание временем, до наших дней лучше всего сохранились глиняные изделия. Именно изделия из глины помогли нам в исследовании искусства этого периода, в том числе скульптуры и живописи.

В течение почти тысячелетней северной зависимости наш народ вынужден был нести бремя тяжелых налогов в пользу; господствовавших иностранных феодалов и собственной аристократии. Для развития ремесел не было благоприятных условий. Только когда династии Нго, Динь, Ле восстановили независимость страны и особенно когда укрепилась ее самостоятельность, возникли более благоприятные условия для развития искусства вообще и гончарного ремесла в частности. Архитектура и скульптура достигли высокого уровня, а наши изделия из фарфора были прекрасны во все времена. Изделия из фаянса и фарфора периода Ли, выставленные в настоящее время в музее, происходят из двух источников: 1) изделия, найденные при раскопках в Кимма, Нгокха, Виньфук, Хатэй и др., и 2) изделия из фарфора, обнаруженные в Тханьхоа.

В изделиях из глины, относящихся к первому источнику, таких, как черепица, кирпичи, украшения крыш домов, художники эпохи Ли, умело сочетая элементы тьямского искусства с китайским влиянием, создали особый национальный стиль. Этот стиль находит отражение в изображениях дракона в виде «червя», листвы деревьев, подобной кружеву и т. д. Изделия из обожженной глины, найденные в окрестностях Ханоя и центре провинции Хатэй, являются важным источником исследования нашего древнего искусства, так как многие из них датированы разными эрами правления эпохи Ли. Они и помогают нам классифицировать изделия из фаянса, раскопанные в Нгокха, Кимма, Виньфуке, Хатэй, как изделия, сделанные древними мастерами Вьетнама. Среди них башня с изображением драконов, блюдо с рельефной резьбой и изображением лотоса, [46] крышка коробки с изображениями двух драконов в виде «червя» и др., находящиеся в настоящее время в Историческом музее. По форме, стилю и характеру орнамента они схожи с изделиями из обожженной глины, о которых упоминалось выше. Изделия из фаянса представляют собой предметы для приношения духам или украшения денов и храмов. Они покрыты глазурью белого, голубого или коричневого цвета, не встречается глазури синего цвета и цвета нефрита, которая обычно называется глазурью «донг-тхань».

Изделия из второго источника (из Тханьхоа), с водяной глазурью, по формам и орнаменту не имеют ничего общего с упоминавшимися выше изделиями из фаянса. Например, маленький флакон с выпуклым изображением дракона по китайскому образцу, называемый «дот-диеу» с синей яшмовой глазурью, которая была широко распространена в правление династии Сун*. В нашем музее считают, что глазурь сделана из китайского сырья. Если поставить этот фарфоровый флакон рядом с фаянсовыми изделиями из Кимма и Нгокха, можно увидеть, что по стилю и обработке эти два вида изделий весьма далеки друг от друга.

В 1959 году сотрудники ханойского музея нашли осколки блюд с глазурью «донг-тхань» эпохи Ли. Открытие свидетельствует о том, что существовал наш цех по изготовлению изделий из глины, который и производил фаянс с этой глазурью. Однако эти сосуды грубы, и их нельзя сравнить по качеству с тонким фарфором многих чаш, блюд и флаконов, найденных в Тханьхоа. Тонкий и чистый фарфор был прославленной продукцией Китая, равной которой не было во всем мире.

На основе вышеизложенного мы полагаем, что необходимо уточнить источники крышка коробки с изображениями двух драконов в виде «червя» и др., находящиеся в настоящее время в Историческом музее. По форме, стилю и характеру орнамента они схожи с изделиями из обожженной глины, о которых упоминалось выше. Изделия из фаянса представляют собой предметы для приношения духам или украшения денов и храмов. Они покрыты глазурью белого, голубого или коричневого цвета, не встречается глазури синего цвета и цвета нефрита, которая обычно называется глазурью «донг-тхань».

Изделия из второго источника (из Тханьхоа), с водяной глазурью, по формам и орнаменту не имеют ничего общего с упоминавшимися выше изделиями из фаянса.

Например, маленький флакон с выпуклым изображением дракона по китайскому образцу, называемый «дот-диеу» с синей яшмовой глазурью, которая была широко распространена в правление династии Сун*. В нашем музее считают, что глазурь сделана из китайского сырья. Если поставить этот фарфоровый флакон рядом с фаянсовыми изделиями из Кимма и Нгокха, можно увидеть, что по стилю и обработке эти два вида изделий весьма далеки друг от друга.

В 1959 году сотрудники ханойского музея нашли осколки блюд с глазурью «донг-тхань» эпохи Ли. Открытие свидетельствует о том, что существовал наш цех по изготовлению изделий из глины, который и производил фаянс с этой глазурью. Однако эти сосуды грубы, и их нельзя сравнить по качеству с тонким фарфором многих чаш, блюд и флаконов, найденных в Тханьхоа. Тонкий и чистый фарфор был прославленной продукцией Китая, равной которой не было во всем мире.

На основе вышеизложенного мы полагаем, что необходимо уточнить источники происхождения изделий из тонкого фарфора с синей глазурью, обнаруженных в Тханьхоа. Уяснение этих источников поможет во многом разобраться и с точки зрения истории, и с точки зрения искусствоведения.

До 1959 года не было найдено ни одного изделия из глины эпохи Чан, которое было бы типичным для этой эпохи в истории нашего народа. Как известно, в конце правления династии Чан наша страна пережила довольно длительный период смуты, а вскоре подверглась нападению китайских войск под командованием Чжан Фу, полководца династии Мин. Захватчики произвели жестокие разрушения в нашей стране, нанеся огромный ущерб национальной культуре. Почти все памятники культуры династии Чан были уничтожены войсками Чжан Фу либо были вывезены. Поэтому от производства изделий из фаянса и фарфора, имевшего довольно широкие масштабы в области Тхиенчыонг, община Тыкмак (Намха), после уничтожения общины китайскими войсками не осталось никаких следов, так же как и от обширного района старых дворцов династии Чан (рядом с сохранившимся деном династии Чан, который был установлен династией Поздних Ле). В 1959 году сотрудник музея обнаружил примерно под 80-сантиметровым слоем, состоявшим сплошь из битой черепицы, место расположения старых дворцов. Под слоем черепицы находился слой угля. Под слоем угля множество осколков чаш, блюд и других предметов, сделанных из фаянса или обожженной глины. Некоторые фаянсовые осколки покрыты красивой глазурью, на которой сохранились иероглифы «тхиен-чыонг фу-те». Фаянс «тхиен-чыонг» сделан из материала, по качеству близкого к материалу, из которого был изготовлен фаянс из Кимма, Виньфука и Нгокха [47] эпохи Ли. Повседневные употребляемые предметы, такие, как чашка с крышкой, горшок, большой глиняный кувшин, чаша, блюдо и др., в отношении которых установлено, что они были изготовлены в правление династии Чан, большей частью были покрыты белой глазурью и орнаментированы глазурью цвета индиго или коричневой. Только на осколках чаш и блюд, найденных в области Тхиен-чыонг, была нанесена глазурь синего и нефритового цвета, называемого «донг-тхань», который у нас был широко распространен.

Половина большого глиняного кувшина, украшенного изображением воина, найденная в Тханьхоа, которая сейчас находится в Историческом музее, представляет собой весьма ценный материал для исследования редких в наше время глиняных изделий того периода. Очевидно, что большая часть фаянсовых изделий была украшена темно-коричневой глазурью по белому ангобу.

В 1959 году в общине Тыкмак (На-мха) был найден высокий глиняный кувшин с ручками, похожий на тыкву. Этот кувшин орнаментирован листьями деревьев, глазурь — коричневая на белой основе. Цвет глазури и орнамент такие же, как на многих других предметах, которые датируются эдохой Чан. Но орнамент на этом кувшине, в отличие от них, нанесен уверенными линиями, а такая техника встречается весьма редко. Это, на наш взгляд, одно из интереснейших глиняных изделий древности.

Анализируя изделия из глины, бесспорно относящиеся к эпохе Чан или приписываемые этой эпохе, можно отметить следующее: прежде всего эти изделия носят ярко выраженный национальный характер, в них сохраняются традиции изготовления глиняных изделий предшествующего времени, найденных в Винь-фуке, Кимма, Нгюкха и др. Изображения на них посвящены отдаленной, полной грандиозных боевых подвигов эпохе в истории нашего народа. Некоторые из них использовались в повседневной жизни, и манера исполнения их носит народный характер. В их орнаменте нет изображений драконов, фениксов, которые обычно имеются на памятниках эпохи феодализма, зато есть изображения аистов, рыб, листвы деревьев, всего того, что хорошо знакомо народу. Часто орнамент очень примитивен, но отличительной особенностью его является жизнеутверждающий характер. На смену этим изделиям придут фаянсовые изделия из Батчанга эпохи Поздних Ле.

Что касается кустарного производства вообще, то в период эпохи Чан оно получило довольно значительное развитие. После славных военных побед, чтобы показать стремление нашей нации к миру и установить добрые отношения с большой соседней страной (Китаем), был осуществлен обмен некоторыми изделиями с династией Юань. В книге «Тхоунг-зям, кыонг-мук» написано: «В числе товаров, которыми производился обмен с династией Юань, были: одна штука парчи, две штуки атласа, 20 штук тонкого цветного шелка... далее одна штука цветной парчи, 50 штук тончайшего цветного шелка...». Мы послали товары из шелка стране, знаменитой своими шелками, не только для того, чтобы продемонстрировать свое стремление к миру, но и для того, чтобы показать искусную технику этого ремесла у нас.

* * *

С самого начала завоевания страной национальной независимости в искусстве эпохи Ли, Чан, Хо нашел отражение дух этой независимости. Это было положительным моментом. Однако в укладе [48] жизни верхушки общества по-прежнему ощущалось китайское влияние. Для освобождения нации от политической зависимости требуется относительно короткий промежуток времени, а освобождение от зависимости культурной, развитие национального искусства, требует длительного периода. В общем, в эпоху династий Ли, Чан, Хо, хотя еще и существовало иностранное влияние, произошло становление национального искусства, которое оставило нам много прекрасных произведений. Эти произведения явились ценным капиталом, который сумели использовать художники эпохи Поздних Ле для создания шедевров, прославивших искусство родины. [49]

ГЛАВА IV ПЕРИОД ФЕОДАЛИЗМА ИСКУССТВО ЭПОХИ ПОЗДНИХ ЛЕ

ЛЕ ШО* И ЛЕ МАТ*

По поводу искусства Поздних Ле мнения расходятся. Большинство исследователей отмечают в нем признаки упадка, но есть и такие, которые, наоборот, утверждают, что уровень развития искусства был исключительно высоким. По нашему мнению, обе точки зрения не учитывают всех сторон явления. Правление династии Поздних Ле является самым продолжительным по времени из всех феодальных династий. В эту эпоху во вьетнамском обществе произошло множество существенных изменений. Поэтому искусство периода Ле Шо и периода Ле Мат по характеру и уровню развития весьма различно. Было бы ошибкой, рассматривая искусство Поздних Ле, не учитывать этого различия.

В период Ле Шо экономика нашей страны базировалась на сельском хозяйстве, а промышленность и торговля считались «низменным ремеслом» и потому не поощрялись. Первые императоры династии Ле жестко ограничили внешнюю торговлю, проводили политику изоляции страны, создавая препятствия для торговли с иностранными торговыми судами, прибывавшими в порт Ванд он*. В образе жизни следовали порядкам тысячелетней давности, кроме Китая, ни с какими другими странами культурные связи не поддерживались. Реформы Хо Куй Ли* и их последствия сделали первых императоров Ле осторожными, они не осмеливались нарушать заветы Конфуция и Мэнцзы. В произведении «Тхап-зй ко-хон куок-нгы ван» Ле Тхань Тон* подверг критике буддизм и даосизм, восхваляя конфуцианство. Правители династии Ле Шо в политическом и социальном устройстве подражали Китаю, и культура вьетнамского феодального государства строилась на основе конфуцианской. Так в системе обучения история Севера (история Китая) была обязательным предметом, а национальная история Вьета даже не упоминалась. В школах страны, как и в китайских школах, ученики должны были знать наизусть Четверокнижие и Пятикнижие*, проходить Бать-зя ти-ты*, толкуя их, подражать Чинь Тю*... Писатели и художники исповедовали идеологию китайского феодального общества. Если при Ли и Чанах в памятниках культуры проявлялось влияние буддизма и индуизма (храм Фат-тить), то при Ле Шо определяющим стало воздействие конфуцианской культуры.

Ле Лой был императором, который жил среди народа, ведя войну сопротивления. После победы над захватчиками династии Мин, желая сохранить силы народа, он дал приказ чиновникам не строить слишком большие дворцы. Правившие после него императоры продолжили эту политику, поэтому архитектурных памятников этого периода осталось мало, да они и не были такими значительными, как при предшествующих династиях.

После десяти лет войны сопротивления [50] войскам династии Мин* наша страна была истощена. Институт крупных земельных владений периода правления династии Чан был разрушен. Новые аристократы еще не успели накопить достаточно денег и имущества и не имели возможности, кроме придворных императора, строить крупные сооружения. Феодалы династии Ле, как и прочих династий, желая подчеркнуть классовые различия, запрещали простому народу строить дома выше определенного уровня.

Ле Лой, как и другие императоры эпохи Ле Шо, в отношении буддийской общины продолжал политику Хо Куй Ли, направленную на чистку общины от «бездельников», которые уклонялись от служения государству, укрываясь в храмах. Он установил правила сдачи экзаменов для монахов, и тот, кто их не сдавал, должен был «расстричься». Стать монахом можно было, только достигнув пятидесяти лет. Если, «прикрываясь Буддой», монахи ели мясо и пили вино, их расстригали и отправляли на каторгу. Занимавшиеся развратом не только лишались монашеского сана, но должны были нести ответственность перед законом. При Ле Шо почиталось только конфуцианство, а буддизм и даосизм рассматривались как ересь и всячески притеснялись, поэтому при первых императорах Поздних Ле строительство храмов и возведение статуй не развивались.

По вышеперечисленным причинам в период Ле Шо наиболее важными архитектурными сооружениями были не храмы и ступы, как при Ли и Чанах; основное внимание уделялось восстановлению и строительству конфуцианских «Храмов литературы», таких, как ден Зям, и императорских могил в Ламшоне*. При Ле Мат, когда происходила борьба между Чинями* и Нгуенами, низложение и возведение на престол императоров и правителей стало обычным явлением. Страдал от этого не только народ, и положение аристократии также стало весьма шатким — никто не был уверен в своем будущем. Бессильные перед сложившейся ситуацией, многие перестали верить в данную свыше власть. Буддизм, утративший было свое влияние, вновь стал почитаем, как при династии Ли. Даже наиболее жестокие люди*, подобные Чинь Кыонгу* и Чинь Зянгу*, начали восстанавливать старые храмы или строить новые, потому что все стремились к

успокоению, покровительству со стороны сверхъестественных сил. В данной ситуации буддийский храм представляет собой притягательную силу для мятущихся душ. Период, когда строилось много храмов и ступ, не был периодом процветания династии Ле, а был периодом наибольших страданий народа.

Страницей в истории бедствий нашего народа в правлении Чинь Зянга периода Ле Мат явилось восстановление и строительство таких сооружений, как храм Куинь-лам в Донгчиеу, Шай-нгием в Тилине, которое потребовало труда нескольких десятков тысяч людей (из трех уездов: Лонгчиеу, Тхюизыонга и Тили-ня), работавших днем и ночью в течение нескольких лет; а также возведение храмов Хо-тхиен в уезде Балок (Киньбак), Хынг-хай в Тилине (старый Хайзыонг) и других, которое потребовало труда населения провинции Тханьхоа.

Для такого строительства необходимы были благоприятные экономические условия. В правление Чиней, хотя народ подвергался крайнему угнетению, в Дангнгоае (т. е. в Северном Вьетнаме) ремесла и внешняя торговля получили относительно большее развитие, чем прежде. На севере разрабатывались рудники, на некоторых из них работало по несколько тысяч человек. Подобные предприятия были значительными источниками [51] накопления. С XVII века западные торговые суда все чаще и чаще стали заходить в Фохиен, значительно расширилась торговля со странами Азии. Связи и торговля с другими странами не только пополняли казну династии, но и оказывали влияние на культуру вообще и искусство в частности.

Ремесленники периода Поздних Ле — это в основном крестьяне, поэтому не следует удивляться, что среди них было много талантливых мастеров, создателей статуи в Тэй-фыонге, Бут-тхапе и других храмах.

Благодаря экономическим условиям и духовной атмосфере период Ле Мат характеризуется самым большим размахом строительства диней и храмов за всю феодальную историю нашей страны, а также высоким уровнем развития изобразительного искусства. Дошедшие до нас древние памятники искусства большей частью восстановлены или созданы руками ремесленников периода Ле Мат.

Поэтому, говоря об искусстве Поздних Ле, следует упомянуть дини и храмы, построенные при Ли и Чанах, но при Поздних Ле восстановленные и принявшие облик, отличный от первоначального. Период Поздних Ле отличается не только количеством памятников искусства, но и тем, что они более разнообразны, чем при Ли и Чанах; дошедшие до нас древнейшие произведения живописи также были созданы в эпоху Поздних Ле. Что касается народного искусства, то традиция относит наиболее древние юмористические картинки, критикующие развращенные нравы, к периоду Ле Мат. Можно утверждать, что именно с этого периода наше искусство, хотя еще и слабо, начинает отражать классовую борьбу между феодалами, стремящимися сохранить старое общество, и трудовым народом, который не хочет терпеть гнета и критикует господствующий класс с помощью иносказательных, но полных глубокого смысла образов.

АРХИТЕКТУРА ПОЗДНИХ ЛЕ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Религиозное искусство в период Ле Мат достигло очень высокого уровня развития. Народное искусство, еще молодое, но полное жизненных сил, также находилось на подъеме. Поскольку независимое государство крепло и существовало уже длительное время, иностранные влияния, ранее заметные во многих произведениях, вьетнамизировались, приобретая национальный характер. Наиболее ярко это проявилось в архитектуре и скульптуре, например в архитектуре храма Кео в Тхайбине или диня Тюкуен в Хатэй.

В общей планировке большого храма архитекторы эпохи Поздних Ле следовали старым формам. Однако архитектура ворот «Три входа», архитектурный орнамент диней и храмов специфичны для эпохи Поздних Ле.

Отличительным признаком является то, что деревянная архитектура эпохи Поздних Ле более величественна по своим масштабам. Дини и храмы эпохи Ли и Чан, подвергшиеся нескольким реставрациям, но сохранившие свои старые размеры, такие, как Зиен-ху, Тхай-лак (Хайхынг), молитвенный храм диня Бой-кхе (Хатэй), являются небольшими строениями. Термины «большой», «небольшой», употребляемые здесь, относительны, так как деревянная архитектура позволяет увеличивать размеры строения [52] только до определенного уровня. Значительное изменение размеров деревянного дома требует изменения всей строительной техники. В таком большом дине, как динь Тю-куен, с двумя рядами колонн посередине, достигающих 80 сантиметров в диаметре, а в высоту 6—7 метров, балки и стропила весят несколько тонн. Подъем таких кусков дерева на высоту и плотная подгонка их друг к другу представляли собой сложную проблему, требовавшую от ремесленников большого опыта и совершенной техники.

Архитектурные детали, которые отсутствуют в небольших строениях, становятся необходимыми в крупных динях и храмах. На верхние балки, консоли, ригели и другие детали, являвшиеся важными элементами в большом дине, наносился орнамент. На коньке крыши диней и храмов при Поздних Ле орнамент был более распространен, чем в эпоху Ли и Чан. Изображались «два дракона, обращенные к луне», «рыба», «морской змей». Эти произведения искусства требовали огромного труда.

Сюжетом архитектурного орнамента, специфичным для Поздних Ле и распространенным до настоящего времени, является изображение фениксов или карпов, борющихся друг с другом на вершине столба ворот. Этот архитектурный орнамент является подлинно национальным и очень часто встречается во вьетнамской деревне.

При Поздних Ле ворота «Три входа», являющиеся частью диней и храмов, превратились в чрезвычайно важное архитектурное сооружение, служащее для привлечения верующих. Во многих случаях эти ворота стали для архитектора возможностью показать все свои творческие способности. Дини и храмы Поздних Ле, расположенные вокруг столицы Ханой, позволяют убедиться в разнообразии архитектуры таких ворот. Ворота в динях Банг и Ха-хой, храме Ан-динь (около рынка Тиа), Литературном храме в Ханое являются прекрасными памятниками нашей архитектуры.

АРХИТЕКТУРА ФЕОДАЛЬНЫХ ВЕРХОВ

Административная архитектура Поздних Ле развивалась по двум основным направлениям — реставрация дворцов и храмов в Тханглонге и строительство Ламкиня*. После великой победы над войсками династии Мин Ле Лой занялся восстановлением города Донгкин (Тханглонг), реставрацией дворцов Кинь-тхиен и Кан-тянь. При Ле Тхань Тоне были построены дворцы Кан-дык, Зянг-во; расширено здание Тхай-хок, построен динь Куанг-ван в целях развития культуры. Литературный храм в Ханое был сделан по образцу Литературного храма уезда Цюйфу провинции Шаньдун (Китай). Построенный при Ли Ань Тоне* по инициативе То Хиен Тханя, ко времени правления 1с Тхань Тона этот Литературный храм был полностью реставрирован и достроен. Сохранившиеся до настоящего времени части этого сооружения не представляют интереса с точки зрения архитекторов, и только в орнаментах имеются темы, типичные для эпохи Поздних Ле.

Начиная с Ле Тхань Тона все императоры достраивали столичную крепостную стену, стремясь сделать ее более прочной, однако правители периода Ле Шо первостепенное значение придавали сооружению Ламкиня, базы Ламшонско-го восстания. Дворцы, поминальные храмы в наши дни почти полностью разрушены, не осталось ни одной целой постройки, поэтому нельзя дать им детальный анализ с точки

зрения архитектуры. Однако основания столбов, развалины стен, битая черепица, ступени [53] разрушившихся лестниц позволяют судить о значительных масштабах Ламкина. Сохранившиеся статуи людей и животных, хотя и сильно пострадавшие от времени, помогают нам в изучении скульптурного искусства периода Ле Шо.

В феодальный период строительство подобных сооружений стоило большого пота и крови народу, что вызывало его недовольство. Когда Лыонг Дак Банг*, подняв войско, убил Ле Уй Мука», в вину ему вменялось и следующее: «...Собирали налоги шелковой нитью вплоть до волос на голове, а имущество и пища были подобны грязи»⁸. Ле Уй Мук заставлял народ строить грандиозные дворцы и храмы, такие, как дворец Тяу-нгуен; дороги: дорога Бао-тхюи в деревне Футян, дорога Туен-зу в деревне Хоаланг и другие, расходуя огромные народные средства, в то время как народ голодал из-за обрушившихся на страну стихийных бедствий. Нгуен Зык в книге «Хонг-тхуан чунг-хынг ки» писал о строительстве в этот период следующее: «Когда вели строительство, не хватало дерева в горах Тхайнгуена и Туенкуанга*, чтобы насытить алчность; требовали соус и соль, а в Нгеане и Анбангбиене не доставало даже рыбьей чешуи, чтобы заткнуть голодные рты»⁹.

После того как Ле Уй Мук был убит, на трон вступил Ле Тыонг Зык*, погрязший, как и его предшественник, в разврате, наслаждавшийся радостями жизни и не жалевший сил народа на строительство дворцов, углубление живописных рек, возведение крепостных стен. В то время строитель Ву Ни То* сделал из бамбука очень красивый дворец с сотней коньков на крыше, Ле Тыонг Зык, узнав об этом, призвал Ву Ни То ко двору, назначил до док зямом и повелел ему построить величественный Большой дворец и Башню девяти ступеней неба. В летописи «Тхонг-зям кыонг-мук» говорится: «Большой дворец имел более ста коньков, галерею; Башня девяти ступеней неба была огромна и прекрасна. Перед фасадом дворца было вырыто озеро, соединявшееся с рекой Толить, которая огибала его. Вдоль реки Толить была построена стена длиной в несколько тысяч чыонгов, которая защищала дворец Чыонг-куанг, приют для пилигримов Чан-ву и храм Ким-то тхиен-хоа. Стена, построенная с юго-востока на северо-запад, перегораживала реку Толить. За стеной был запретный город, под ней — сточная труба, сделанная из камня и кирпича с поперечными железными полосами...» К сожалению, эти крупные сооружения, построенные народом, не сохранились до нашего времени.

ДИНИ И ХРАМЫ

В XVII—XVIII веках в период Ле Мат феодальная административная архитектура не развивалась, в то время как религиозная архитектура процветала и не уступала архитектуре эпохи Ли и Чан.

После разгрома Маков* в конце XVI века Чини потратили еще полвека на то, чтобы уничтожить всех родственников Мак Данг Зунга*, которые укрылись в горах Вьетбака*. Соперничество между династиями Чиней и Маков привело к опустошению страны; народ был поистине обессилен. Поэтому до начала XVII века архитектура не знала каких-либо значительных сооружений.

Во второй половине XVII века внутренняя война с домом Мак почти завершилась, соперничество между Чинями и Нгуенами временно прекратилось (после сражений 1672 года), а когда река [54] Зянь стала границей между ними*, у дома Чиней появились условия для большого строительства. Жестокая налоговая политика Нгуен Конг Ханга* явилась источником обогащения этой династии. Духовный климат благоприятствовал развитию религии, поэтому архитектура периода Ле Мат большей частью представлена динями и храмами.

Сохранившиеся до нашего времени религиозные архитектурные памятники, являясь сооружениями периода Ли и Чан, были все, в большей или меньшей степени,

⁸ Phan Huy Lea: Lich su che do phong kien Viet-nam tap II, tr. 224. Nha xuat ban Giao duc, 1962.

⁹ Sach da dan.

реставрированы строителями периода Ле Мат. Большие и красивые дини и храмы, упоминаемые в летописях, сохранившиеся или разрушенные, такие, как дини Банг, Тю-куен, Иен-шо, храмы Куинь-лам, Шунг-нгием (Миа), Дау, Хо-тхиен, Бут-тхап, Кео, Тэй-фьонг и другие, были построены или полностью реставрированы в период Ле Мат. Далее мы рассмотрим особенности архитектуры не очень больших, но многим известных диня Банг и храма Тэй-фьонг, представляющих собой два вида архитектуры периода Поздних Ле.

Динь является местом, где народ отправляет культ защитника справедливости, верноподданного или патриота родом из данной или другой местности, имеющего заслуги перед родиной, например: Ли Би, Чиеу Куанг Фук, Ли Фук Ман, Ли Фат Ты, Чан Хынг Дао*. Иногда это культ мифического персонажа из народной легенды. Динь является также местом, где по праздникам собираются жители деревни для совместной трапезы или обсуждения дел.

Динь Банг был построен в 1736 году в эру правления винь хуу* династии Поздних Ле семьей купца Нгуен Тхе Лыонга с помощью жителей деревни. Динь расположен посередине деревни Диньбанг уезда Донгнган (ныне Тиеншон, Хабак), в нем отправляется культ духов Као Шона, Бать Ле и Тхюу Ба. В общем плане динь Банг построен в виде буквы «н» (как почти все дини Северного Вьетнама). Он состоит из семи больших отсеков и двух узких флигелей. Столбы пятиметровой высоты имеют в диаметре 67 сантиметров. Коньки крыши изогнуты, высота пола над землей 70 сантиметров. Все столбы, стропила, балки, верхние перекладки сделаны из дерева лим*. Консоли, ригели, стропила, верхние перекладки, доски между поперечными балками украшены резьбой. Основным сюжетом изображений являются четыре мифических животных, четыре времени года, восемь лошадей и т. д. Наиболее часто встречается изображение дракона (около 500 больших и маленьких драконов). Обращает на себя внимание то, что ни одно изображение не похоже на другое; симметрия изображений заключалась в их размере и месте, а не в контурах. Двери диня украшены изображением «двух драконов, обращенных к луне». На коньке диня размещены мифические «рыба» и «морской змей» очень изящной формы.

Из всех наших древних архитектурных сооружений динь, вероятно, имеет наиболее ярко выраженный национальный характер. Основные требования, предъявляемые к диню, диктовались интересами народа, да и проектирование и строительство диней носило народный характер. Особенно отличались внутренняя планировка и украшения диней. В каждой местности хотели, чтобы у них был динь больше и красивее, чем у других, поэтому участие местного населения в строительстве диня было активным и добровольным. При строительстве диня Банг существовало разделение труда, ремесленники одной специальности выполняли свою часть работы. Естественно, чтобы прославиться, ремесленники, соперничая друг с другом, стремились [55] выполнить свою работу как можно лучше. Они были свободными людьми, не скованными в своем труде никакой властью, никаким принуждением, как это было на строительстве, осуществляемом правителями. Поэтому и произведения скульптуры в динях обычно носят более творческий характер. В дине Банг каждое изображение дракона, феникса, лошади имело свой неповторимый вид, ремесленники старались, чтобы каждое их творение было прекрасным и особенным. Во многих других динях, как, например, Тю Куен, изображения на балках, декоративных панно на досках отражали не официально принятые сюжеты, а мотивы народных легенд, являясь произведениями народного искусства.

В отличие от диней крупные храмы во Вьетнаме большей частью строились по приказу аристократов или их окружения. Поэтому их архитектурный стиль не носил народного характера. Не говоря о таких больших храмах, как Бут-тхап (среди монахинь которого были одна вдовствующая императрица и одна принцесса), построенный по проекту китайского монаха, возьмем для примера храм средних размеров Тэй-фьонг и убедимся, что и он был построен по заказу людей из высших слоев общества. При строительстве такого храма, если не следовали принципу «Буква «н» в квадрате», то брали

за образец планировку в виде лежащего «н» или трех линий, что противоречило традиционно народным принципам строения зданий.

Согласно легенде, Тэй-фыонг был построен в период северной зависимости. По прошествии длительного времени древний храм много раз восстанавливался. В правление Мак Фук Нгуена* (в 1554 году) храм был переделан. В 1660 году тьюа Чинь Так* посетил храм и после этого приказал перестроить его, чтобы он стал еще красивее. В правление Тэйшонов* храм был снова реставрирован и был отлит колокол, который назывался «Древние письма Тэй-фыонга».

Тэй-фыонг состоит из трех основных зданий, которые расположены параллельно, их соединяет внешняя стена. Каждое здание имеет два этажа и восемь крыш, покрытых древней черепицей. На каменном основании столба высечено изображение лотоса. На углах крыш имеются изображения морского змея, сделанные из фаянса. Столбы, стропила и балки не представляют собой ничего особенного. В стенах имелись круглые проемы в соответствии с иероглифом, обозначающим Будду.

Итак, архитектура Поздних Ле знаменует собой период процветания феодального строя. Архитекторы этой эпохи сумели отразить национальный, народный стиль в динях, причем специфическая форма колокольни храма Кео, изящные линии ворот «Трех входов» диня Ха-хой придают этой архитектуре своеобразие, редко встречающееся в другое время.

СКУЛЬПТУРА ПОЗДНИХ ЛЕ

Как мы отметили, архитектура Поздних Ле во многом отличалась своеобразием, однако наибольшие успехи в этот период были достигнуты в области скульптуры. Многие статуи и барельефы Вьетнама XVII и XVIII веков можно сравнить с прекрасными скульптурными произведениями других стран. Тем не менее в период Ле Шо это трудно было предвидеть. За исключением нескольких [56] статуй драконов на могиле Ле Лоя (Лам-шон) и дена Кинь-тхиен (Тханглонг), памятники скульптуры периода Ле Шо оставались на среднем уровне и ничем особенным не отличались. В XVII и XVIII веках, когда буддизм вновь обретает влияние, такое же как в эпоху Ли и Чан, создается целый ряд шедевров: статуи в Бут-тхапе, Тэй-фыонге, Миа и другие.

СТАТУИ БУДДЫ

Создание статуи Будды регламентировалось определенными условностями — от манеры сидеть до положения рук и ног, — поэтому художники были скованы и не могли полностью проявить свой талант. Умение и искусство ремесленников заключалось в том, чтобы сохранить статуи в «чистоте», изображая детали лица, руки, складки одежды, точно «как в действительности». Такие прекрасные статуи Будды, как «Куан-ам тысячи глаз и тысячи рук» или «Тэй-Тхиен Донг-до Вьет нам лить дай-то»* из Бут-тхапа, являются неповторимыми произведениями искусства. Аристократ Чыонг Ван Тхо заказал одному мастеру статую «Будды Куан-ам тысячи глаз и тысячи рук», чтобы подарить ее храму. Имя этого мастера неизвестно, так же как и имена авторов многих древних статуй во Вьетнаме. Статуя тысячи глаз и тысячи рук из Бут-тхапа — одна из красивейших древних вьетнамских статуй Куан-ам. Пройдя через многие войны, Вьетнам подвергался большому разрушению, однако эта статуя сохранилась в неприкосновенности. Скульптурное решение статуи Куан-ам из Бут-тхапа не является специфическим для Вьетнама. Индийские и китайские статуи «Куан-ам многих глаз и многих рук» решены в той же манере. Особенность статуи Куан-ам из Бут-тхапа заключается в том, что автор благодаря отточенной технике сумел придать такому причудливому изображению с многими головами и руками естественный и гармоничный вид. Три изображения лика, снизу лик Будды — относятся к прекраснейшим образцам вьетнамского религиозного искусства.

Четыре руки, расположенные спереди, весьма упруги, естественны, они не падают бессильно, как у многих других статуй, — ив этом заслуга художника. Общее расположение и пластика больших рук (очень свободные) свидетельствуют о высоком мастерстве художника, умело изображающего столь сложную форму. На выставке нашего искусства в Индии в 1959 году индийские критики признали, что статуя «Куан-ам тысячи глаз и тысячи рук» из Бут-тхапа является выдающимся памятником культуры.

Другой не менее известной статуей из Бут-тхапа является статуя «Тэй-тхиен Донг-до Вьет нам лить дай-то». Эта статуя символизирует образ миссионеров — основателей буддизма в древнем Вьетнаме. Художник не следовал обычным формам статуи Будды. Статуя «Вьет нам лить дай-то» — памятная статуя престарелого монаха, сидящего в позе «созерцания». Выражение лица старца ясное и красивое, какое не встречается в других изображениях. В отношении одежды автор в какой-то степени следовал традиции, однако обнаженные части тела слишком натуралистичны: форма ребер, костей рук, коленей — видимо, художник тщательно изучил анатомию человека. Это редкий случай в древнем вьетнамском искусстве. И с какими бы другими известными статуями периода Ле, например статуей Тует-шон (Тэй-фыонг), мы ее ни сравнивали, не вызывает сомнений, что автор статуи «Вьетнам лить дай-то» знал анатомию человека достаточно глубоко. Однако [57] следует также отметить излишнюю нарочитость черт, делающую эту статую несколько сухой. Такого недостатка нет у автора статуи Тует-шон. Поэтому статуя «Вьет нам лить дай-то» кажется более древней, чем статуя Тэй-фыонга.

Что касается других известных статуй Будды, то в настоящее время у нас есть статуя «Куан-ам тхиен-тху» из храма Ким-лиен (ныне перенесена в храм Куан-шы), статуя из храма Фо-минь (Намха), статуя «Ван-тху бо-тат», «Фо-хиен бо-тат» из храма Фо-минь, статуя «Фат-няп Ниет-бан» из храма Тем (находится сейчас в Историческом музее) и другая статуя «Фат-няп Ниет-бан» из храма Фо-минь; все они отличаются довольно высокой техникой исполнения, но имеют общий недостаток — они выполнены в строгом соответствии с принятыми условностями.

СТАТУИ АРХАТОВ И ТОН-ЗЯ («ПОЧИТАЕМЫХ», СВЯТЫХ)

Как уже отмечалось, вьетнамские художники были талантливы, однако, связанные догматическими условностями, они не могли свободно проявлять свой талант. И только тогда, когда они нарушали установленные каноны, они создавали бессмертные произведения. Что касается статуй архатов или тон-зя, никто не заставлял художника создавать их по какому бы то ни было образцу, поэтому художники могли работать согласно своим представлениям и видению. За исключением общепринятых понятий о красоте и религиозных норм (например, «человек, черты лица которого выражают блаженство», имеет длинные мочки ушей), мы можем сказать, что статуи архатов и тон-зя являются статуями, в которых наиболее полно в древнем вьетнамском искусстве проявилась творческая инициатива их авторов.

Из 18 архатов, а также тон-зя каждый имел свои отличительные особенности. Исходя из этого, художники могли создавать статуи согласно своему видению. Поскольку тему можно было развивать свободно, художники Поздних Ле изваяли много прекрасных статуй архатов и тон-зя, которые делают честь нашему искусству. Обращает на себя внимание обстоятельство, что такие статуи во всех храмах не похожи друг на друга, а некоторые — из Тэй-фыонга, Бут-тхапа и Миа — являются выдающимися в нашей скульптуре.

Несколько статуй в Тэй-фыонге, по всей вероятности, сделаны одним автором или художником, под руководством которого работало несколько человек. Все выполнены в одном стиле, с большим мастерством передан характер персонажей. По мнению некоторых ученых, эти статуи созданы по рисункам книги, автор которой жил в правление династии Мин в Китае. Что ж, даже если статуи созданы по рисункам книги, их художе-

ственная ценность от этого отнюдь не снижается. Поэма «Киеу»* написана по мотивам более раннего китайского произведения, это, однако, не означает, что ее автор Нгуен Зу* не является великим поэтом Вьетнама. По нашему мнению, в Тэй-фьонге есть несколько статуй, которые можно расценить как выдающиеся во вьетнамской скульптуре. Остановимся на некоторых из них, наиболее известных — статуе Рахулы и статуе Туэт-шон (Будда-аскет в Гималаях).

Рахула на ханвьете читается как «Ла-хау-ла»; это — сын Будды Шакьямуни, который вслед за отцом ушел в монахи и познал учение в совершенстве. Рахула Тэй-фьонга не индийский, а «вьетнами-зированный». Статуя изображает пожилого монаха с плоским лицом, маленькими глазами, тонкими губами и [58] немного скошенными уголками рта, приплюснутым носом, выдающимися скулами... Одним словом, типичные черты лица вьетнамского старца. Под широкой одеждой, падающей естественными складками, угадывается худое тело. Изображение складок на одежде Рахулы, так же как и у статуи Туэт-шон в том же храме, — редкий случай во вьетнамском искусстве. Ни в древнем китайском искусстве, ни в классическом индийском искусстве мы не встретим произведения, где одежда была бы изображена так реалистично и красиво. Изображение открытых частей тела (грудь или рука) свидетельствует о том, что автор сведущ в анатомии. Руки так худы, что видны суставы. Одна рука держит палку, другая свободно лежит на колене, и в ней ощущается слабость престарелого и мало работавшего человека. Если бы не длинные мочки ушей, являющиеся, согласно религиозным догмам, обязательными для подобных статуй, можно было бы считать, что статуя Рахулы — поминальная статуя (тян зунг) конкретного человека, изображающая погруженного в размышления вьетнамского старца, который устало смотрит прямо перед собой. Рядом с Рахулой лежит, повернув голову, олень.

Со времени создания статуи «Вьетнам лить дай-то» из Бут-тхапа до статуи Рахулы художники Поздних Ле сделали довольно большой шаг вперед. Статуя Рахулы — одно из наиболее замечательных произведений вьетнамского искусства — типична для этого периода. Статуя «Будда-аскет» из Тэй-фьонга является не менее известным произведением. Она отражает уход от мирской жизни Будды Шакьямуни, его обращение к аскетизму. Будда, так же как и Рахула, «вьетнамизирован» — это изображение старца, очень истощенного, сидящего в позе «махараджа лилисана» (руки и ноги лежат на коленях). Во всех своих элементах, кроме чрезмерно длинных мочек ушей, статуя «Будда-аскет» — произведение реалистическое. Надо хорошо знать жизнь монахов-аскетов, чтобы оценить тонкую наблюдательность автора. Рассматривая статую буддийского монаха, мы ощущаем сосредоточенность его духа и в выражении худого лица, и во впалых щеках, и во ввалившихся глазах. Надо видеть не привыкшие к работе руки и ноги монахов, чтобы понять, как верно чувствовал автор реальность и как искусно сумел отразить ее. Одухотворенное лицо старца, естественная поза великолепно передают его чувства. Мы воспринимаем эту статую как прекрасное произведение искусства и не замечаем недостатков в строении груди, в пропорциях правой руки и т. д.

Другая статуя меньших размеров «Будда-аскет в Гималаях»* из Миа также заслуживает внимания. Этой статуе присущи черты реализма, редко встречающегося в древнем искусстве. Автор изобразил очень истощенного человека, сидящего в позе, подобной той, которую мы видим у «Будды-аскета» из Тэй-фьонга, человек этот настолько истощен, что обнаженные части его тела представляют собой «кожу да кости». Шея, руки, тело сплющены, чтобы сделать выпуклыми кадык, кости рук, коленей, ног и т. д. При таком истощении не может быть умиротворенности. У статуи Будды-аскета из Миа изможденное лицо недоедавшего человека, который, однако, принуждает себя к размышлениям. И хотя найти такого худого натурщика для создания статуи было нетрудно, художник, осмелившийся изучать действительность, чтобы создать реалистическое произведение, заслуживает высокой похвалы, ибо в тот период существовало

мнение, будто художник не должен следовать природе. Ценность статуи [59] из храма Миа не только в этом, произведение это не оставляет равнодушным.

Деревянная статуя архата из Бут-тхапа (местные жители называют ее Тхи Кинь) также является прекрасным реалистичным произведением. По всей вероятности, это поминальная статуя (тян-зунг) деревенской женщины в зрелом возрасте. Не упрямил ли художник позировать ему какую-нибудь монахиню? Кроме позы, эта статуя ничем не похожа на другие статуи «Куан-ам Тхи Кинь». Лицо некрасивое, но в нем есть что-то типично национальное, в чем невозможно ошибиться: глаза обычного размера, не маленькие, как у других статуй Будды, нос слегка приплюснут, губы припухлые. В уголках рта — морщины, как у человека пожилого возраста. Черты лица простые и добрые, это обычная деревенская женщина. Художнику удалось добиться прекрасного соотношения пропорций человеческого тела, высокого мастерства в изображении деталей фигуры, складок одежды. По стилю эта статуя напоминает поминальные статуи из Бут-тхапа, изображающие императрицу Зиеу Виен* периода тьюа Чинь Чанга* (1647), поэтому мы считаем, что статуя Тхи Кинь была создана в то же самое время, а возможно, и одним и тем же автором.

Буддизм «Большой колесницы» во Вьетнаме имел тенденцию к сближению с даосизмом. Статуи даосских мудрецов ставились рядом со статуями архатов и тон-зя. В храме Миа находится прекрасная статуя Высочайшего государя Лао (даосское божество), сделанная из клееной бумаги, меньше чем в натуральную величину человека. Автору этой статуи удалось достичь довольно высокого уровня в отражении внутреннего мира персонажа. Это пожилой человек, одетый как даосский монах. Выражение лица «государя Лао» такое, будто он чем-то недоволен, он смотрит вдаль, хмурит брови, губы надуты, вид скучающий. Все части тела — лицо, шея, руки, ноги выполнены с большим мастерством. Одежда изображена так искусно, что можно даже различить грубую ткань, которую обычно носили монахи. Все в статуе исполнено гармонии — и черты лица, и свободная осанка, и передача настроения, что свидетельствует о высоком уровне мастерства художника, о его неповторимости.

Есть еще много прекрасных образцов статуй тон-зя и архатов в других храмах, реставрированных или созданных в период Ле Мат. Выше мы назвали лишь некоторые из них, наиболее известные.

СТАТУИ КИМ ЗЫОНГА (ОХРАНИТЕЛЬ БУДДЫ ИЛИ ЗАКОНА БУДДЫ) И ТХИЕН ВЬОНГА (НЕБЕСНЫЙ ВЛАДЫКА)

Создание статуй Ким Кыонга, так же как статуй архатов и тон-зя, не требовало от скульптора соблюдения условностей. Основываясь на особенностях каждого божества, художник мог по своему усмотрению трактовать позу или детали одежды персонажа. Чтобы верно воспроизвести образ, он должен был приложить немало усилий для изучения персонажа и окружающей его действительности, хорошо разбираться в тонкостях военного искусства того времени, так как божество Ким Кыонг изображалось в образе полководца. Поэтому статуи Ким Кыонга дают нам ценный материал об историческом прошлом Вьетнама. Статуи Ким Кыонга в Миа и Тэй-фыонге являются выдающимися произведениями вьетнамского искусства. Если статуи Будды-аскета и Рахулы из Тэй-фыонга — произведения, мастерски передающие сосредоточенность духа, то статуя Ким Кыонга из Миа является классической [60] в нашем искусстве по мастерству изображения черт лица.

В древнем вьетнамском искусстве у художников была одна общая особенность — нарушение пропорций. Создавая статуи из камня или дерева, скульпторы изображали людей такими, какими их себе представляли. Большая часть художников не имела условий для изучения анатомии человека, и это приводило к нарушению пропорций. Зачастую, когда они заканчивали верхнюю половину статуи, нижняя оказывалась по

сравнению с ней слишком короткой. Статуи Ким Кыонга из Миа и Тэй-фыонга не имеют подобного недостатка.

В отличие от Ким Кыонга, Тхиен Выонг в храмах всегда изображается в виде гражданского чиновника. Статуя не является изображением какого-либо исторического персонажа, как статуи тон-зя и архатов, а представляет собой типичную статую божества, такую же, как Будда Трех существований, Трех обличий. Поэтому вьетнамские художники делали статуи Тхиен Выонга похожими друг на друга. Статуя Тхиен Выонга играет как бы роль статиста, она нужна для полного набора статуй в храме, но не имеет большого значения с точки зрения искусства. В период Поздних Ле подобное назначение имели и некоторые очень известные статуи, например статуя духа Чан Ву, называемая Куан тхань в дене Куан-тхань.

Статуя духа Чан Ву известна не только своими размерами — ее высота более трех метров, а вес достигает шести тонн, — но и искусством отливки. Она была создана в 1678 году. Другая статуя, также сделанная из черной меди и примерно таких же размеров, из деревни Кылин (Хабак) на берегу реки Красной, согласно легенде, была сделана, чтобы охранять Тханглонг.

СТАТУИ ТЯН-ЗУНГ

Статуи тян-зунг периода Поздних Ле в общем относятся к религиозному искусству. Основными прототипами для них служили монахи или их ученики из аристократической среды, статуям которых поклонялись в храмах. Статуй в честь людей из других слоев населения было мало. Несмотря на то что статуи тян-зунг являются наиболее реалистичными, вьетнамские художники, создавая их, все же были ограничены неизменными условностями. Основным недостатком статуй тян-зунг периода Поздних Ле, так же как и предыдущих периодов, является то, что они изображали не реального человека в его обычном виде, а человека идеального в соответствующей ритуальной позе и одежде. Поэтому часто статуи выглядели неестественными, безжизненными. Но как только наши древние художники получали возможность сделать статую с реального живого человека, они создавали прекрасные произведения. Некоторые статуи тян-зунг периода Ле Мат изображают людей, которые на склоне лет предавались религиозным размышлениям с целью обрести самоупокоение.

В старину вьетнамцы верили, что тян-зунг — второе тело прототипа. Его нельзя было расчленять на куски, а нужно было сохранять в неприкосновенности. Когда прообраз статуи умирал, тян-зунг становился его воплощением, и потомки могли его с почтением созерцать. Поэтому вьетнамские художники никогда не делали статуи тян-зунг на продажу.

В правление Поздних Ле статуи тян-зунг большей частью делались из дерева и только немногие — из камня; статуй тян-зунг из меди не было. Если сосчитать все статуи тян-зунг периода Поздних Ле, то их окажется очень много. В основном [61] эти статуи изготовлялись мастерами тян-зунга после смерти человека, в память о нем; поэтому статуи имели лишь весьма общее сходство с ним и обычно не представляли собой выдающегося произведения искусства. Они имели такое же значение, как таблички с именами предков, которые выставлялись в храмах в алтаре. Приведем некоторые известные статуи тян-зунг периода Ле Мат: тян-зунг монаха Минь Ханя из Чать-лама (Хачунг, Тханьхоа), каменная статуя монаха из храма Чан-куок, статуя принцессы Чинь Нгок Ту также из Чать-лама, статуя императрицы Зиеу Виен из Бут-тхапа, статуя императора Ле Тхань Тона из Матшона и др. Один ученый сравнивал тян-зунг императрицы Минь Хань с древнеегипетской статуей Сидящего писца — произведением, стоящим в ряду шедевров мирового искусства. Тянь-зунг императрицы Минь Хань сделан искусно и естественно, ярко передает этнический тип. Статуя не имеет архаичного вида, присущего

другим произведениям этого времени (XVII век). Образ императрицы отличает изящество и нежность, это свидетельствует о том, что автор делал ее с натуры.

Статуя монаха из храма Чан-куок и тян-зунг Строителя из храма Куан-тхань также относятся к прекрасным произведениям периода Поздних Ле. В этих статуях автор сумел передать специфические черты персонажа простыми средствами, но с высокой степенью мастерства. Согласно легенде, когда был построен храм Куан-тхань и отлиты статуи, была сделана также статуя человека, надзирающего за строительством, чтобы выразить ему заслуженную благодарность. Поэтому вполне вероятно, что автор тян-зунг Строителя является одновременно и автором большой медной статуи монаха. Если наша догадка верна, она доказывает, что вьетнамские средневековые художники способны были создавать убедительные и искусные произведения. А когда они слепо следовали древним установлениям*, их произведения становились безвкусными и невыразительными.

Статуя императрицы Зиеу Виен из Бут-тхапа — одна из тех, которые привлекают внимание. Эта тян-зунг относится к «казенному искусству», поэтому автор старался сделать ее отвлеченно-красивой, стремился сделать все гладко и аккуратно, в результате облик императрицы утратил естественный вид. В тот период человеческая жизнь ничего не значила для феодалов, поэтому любая небрежность, допущенная в изображении, могла иметь серьезные последствия для художника. Все это и многое другое приводило к тому, что у художника не было стимула искать что-либо новое. Удобнее всего было следовать установленным формам, чтобы избежать неприятностей. Именно такое впечатление возникает при виде статуи императрицы Зиеу Виен. Лицо ее имеет округлые, невыразительные черты, она изображена в позе «киет-зя», как статуя Будды. Автор изобразил человека, сознающего свое величие, помнящего о своем аристократическом происхождении, хотя и ушедшего в монахи. Шапка на императрице, ее украшения свидетельствуют о том, что автор был талантливым мастером, а может быть, еще и ювелиром. В Бут-тхапе есть еще много статуй, изображающих членов рода Чиней, по всей вероятности, того же автора, что и статуя императрицы Зиеу Виен. Эти статуи выполнены на довольно высоком уровне, — однако, так же как и в статуе императрицы Зиеу Виен, им не хватает естественности.

Другим статуям тян-зунг «казенного стиля» присущ тот же недостаток.

Мы хотели бы здесь привести в пример несколько статуй тян-зунг, о которых [62] мало вспоминают, но которые, на наш взгляд, очень естественны и вызывают в нас гордость и манерой исполнения, и высоким художественным уровнем. Речь идет о тян-зунг из храма Ли Куок Шы, которые должны занять достойное место в числе других тян-зунг периода Поздних Ле. Храм Ли Куок Шы был построен в правление династии Ли для поклонения Кхонг Минь Кхонгу, монаху, вылечившему императора Ли Тхан Тона от болезни. Сколько минуло поколений, а этот храм с высокой ступой Бао-тхиен занимает свое прежнее место. Ступа Бао-тхиен была разрушена китайскими войсками Ван Туна* в начале XV века. В году тхиеу-бинь* правления династии Ле храм был реставрирован и стал еще более величественным. Когда французские колонизаторы захватили нашу страну, они значительно сократили территорию храма, а затем разрушили его, чтобы построить церковь. Оставляя Ханой в 1954 году, они сожгли внешние покои (позднее восстановленные по решению правительства Демократической Республики Вьетнам), сохранился только внутренний алтарь и некоторые статуи. К счастью, остались в целостности такие памятники вьетнамского искусства, как статуи Будд, статуи Кхонг Минь Кхонга* т. е. Ли Куок Шы, его отца и матери, императора Ли Тхан Тона, нескольких принцесс — дочерей Ли Тхан Тона, и чиновников династии Ли, построивших храм.

Согласно народной традиции, эти тян-зунг были созданы в правление династии Ли. Однако исследования показали, что наиболее древние статуи в храме: каменная статуя Ли Тхан Тона, родителей Кхонг Минь Кхонга и другие выполнены в том же стиле (вероятно, одним автором), что и статуя правительницы дома Мак из храма Фо-минь (Намха). Они сделаны из каменных брусков одинаковой формы, на них — те же древние линии резьбы,

те же ошибки в масштабе, та же манера помещать изображение персонажа на узкой подставке. У этих каменных статуй только черты лица реалистичны и отражают национальный характер. Все вышеперечисленные детали говорят о том, что, по всей очевидности, эти каменные статуи были созданы во время реставрации храма при правлении дома Мак. Если же взять деревянные статуи Кхонг Минь Кхонга, четырех принцесс и другие, можно заметить, что они сделаны в совершенно ином стиле и уровень их исполнения гораздо выше. Не являются ли эти статуи творениями выдающегося художника периода правления Чинь Кьонга — Чинь Зянга, которого посылали реставрировать большую часть пагод в Дангнгоае и прежде всего в Тханглонге?

Самыми прекрасными произведениями в Ли Куок Шы являются не статуи Кхонг Минь Кхонга, а статуи четырех принцесс династии Ли и трех сановников той же династии, напоминающие живых людей. Мы не знаем, сколько статуй принцесс и сановников было сделано по старым образцам, одно безусловно: создавая их, автор видел живых натурщиков, тщательно изучал их, именно потому эти статуи, особенно женские, выполнены на высоком художественном уровне. Число их невелико. Две из этих статуй изображают не просто красивых женщин, но и ярко отражают специфические черты лица, присущие северовьетнамским женщинам. На эту особенность творчества художника следует обратить особое внимание.

Хотя эти статуи выполнены в стиле, отличающемся от стиля прекрасных статуй из Тэй-фыонга, они тем не менее несут в себе национальные черты и потому вызывают наше восхищение. Изображение складок одежды — не [63] простое копирование природы, это искусство прекрасной гармонии. Так же как и все деревянные статуи прежних времен, эти тьян-зунг покрыты слоем устойчивого лака нежных цветов, который не портит вид произведений.

Три статуи сановников династии Ли не уступают статуям принцесс. Сложность в создании этих статуй заключается в обязательности для художника следовать принятой форме: изображаемый персонаж должен «сидеть прямо, смотреть перед собой» и т. д., при этом художник должен добиться того, чтобы статуи не были одинаковыми. Если статуи Тхиен-выонгов будет делать бездарный художник, он сделает их похожими друг на друга как братья-близнецы. Автор статуй трех сановников династии Ли не страдал таким недостатком, он постарался сделать их лица разными. Эти статуи, так же как и статуи принцесс, очень пропорциональны, что не характерно для храмовой скульптуры.

Самая крупная статуя в храме — статуя Ли Куок Шы — это также тьян-зунг. Лицо продолговатое, большой нос, маленькие глаза; мы видим перед собой умного, уверенного в себе человека. Наиболее удачно изображены руки. Правая рука протягивает цветок лотоса, левая лежит на бедре.

Сделана ли эта статуя с живого натурщика при реставрации храма в правление Поздних Ле? Этот вопрос требует дополнительных исследований.

БАРЕЛЬЕФЫ

Барельефы — очень распространенный вид вьетнамской скульптуры. Нет диня или храма, на которых бы не было барельефов. В период Поздних Ле они встречаются довольно часто. Следуя древней традиции, наши художники обращали мало внимания на форму бруска

и перспективу. Детали изображений передаются не выпуклостями, а линиями. Во многих динях и храмах изображения, вырезавшиеся на обеих сторонах дверей, были барельефами.

С начала XVIII века по сравнению с предыдущим периодом увеличились связи с зарубежными странами, хотя они все еще ограничены. Во Вьетнам прибывали западные торговцы и миссионеры. Происходило взаимное влияние искусства Востока и Запада. В барельефах Ле Мат мы это четко видим. Примером может служить барельеф в пещере

горы Ней (Тханьхоа), который был создан в эру правления кань хынг*. В пещере пять барельефов, вырезанных на камне, — четыре снаружи и один внутри. Наиболее важный барельеф в пещере изображает Хуань Гуна* и его приближенных — довольно распространенный сюжет в искусстве Вьетнама периода нового времени. Высота изображения равна почти человеческому росту. Автор соблюдает пропорции, и фигуры выглядят очень естественно. Наиболее высокая выпуклость барельефа — 2 сантиметра, однако передний и задний план выглядят реально. Автор барельефа сумел передать настроение человека. Черты лица его отражают характер образа.

Как мы уже отметили, барельефы — очень распространенный вид искусства в нашей стране, поэтому поистине трудно перечислить все имеющие художественную ценность барельефы в динях и храмах, созданные или реставрированные в период Поздних Ле. Сколько среди них прекрасных произведений, которых никто, кроме местного населения, не видел! Не говоря о знаменитых барельефах из Бут-тхапа или деревянных рельефах в дине Динь-банг, мы хотели бы упомянуть об имеющем яркий национальный характер барельефе в таком крупном дине, как Тю-куен. Здесь нашли весьма интересное [64] воплощение народные сказания. Эти скульптурные изображения воистину являются драгоценной сокровищницей нашего национального искусства.

ЖИВОПИСЬ В ЭПОХУ ПОЗДНИХ ЛЕ

Наиболее древние произведения живописи Вьетнама, сохранившиеся до наших дней, относятся лишь к эпохе Поздних Ле. Эти произведения не позволяют нам узнать, кто являлся их автором, более того, существуют сомнения в отношении авторства ряда картин, а именно: являются ли их авторами вьетнамцы. Произведения живописи эпохи Поздних Ле можно подразделить на четыре основные категории: портреты, картины из жизни, религиозные картины, народные картины. Из четырех этих категорий наиболее ярко выраженный национальный характер носят народные картины, о них мы будем говорить в отдельной главе.

Из портретов, сохранившихся до нашего времени, много говорят о портрете Нгуен Чая* и портрете Фунг Кхак Кхоана*. Оба произведения отличаются относительно высоким художественным уровнем и замечательны по колориту, однако в обоих художник был связан формальными ограничениями. Не трудно понять, что художник не просто запечатлел персонажи в какой-то определенный момент жизни, а писал картины для того, чтобы им поклонялись. Вследствие этого портретам не хватает жизненности.

Что касается портрета Фунг Кхак Кхоана, то почти все считают его прекрасным. По признанию потомков Фунг Кхак Кхоана, существующий в настоящее время портрет является четвертой копией, написанной после того, как предыдущие пришли в негодность. Несомненно, что копии писались вьетнамскими художниками.

Картин, отражающих жизнь эпохи Поздних Ле, немного, однако в числе сохранившихся до сих пор имеется весьма важная серия из диня Деревни Донгнгак (Тылием, Ханой). Эта серия включает в себя 48 картин, написанных цветным лаком на деревянных дощечках, на них мы видим изображения людей, надписи иероглифами, а также растительный орнамент. Среди изображений людей представлены такие классические сюжеты, как «воин, крестьянин, князь, старец» или «рыбак, дровосек, стражник, пастух». Цвета картин поистине прекрасны, мазки кисти весьма тонкие... По преданию, эта серия картин была подарена диню одним чиновником — уроженцем Донгнгака, который купил их, находясь проездом с посольской миссией в Китае. В старые времена из-за самоуничужения, а также вследствие длительного влияния китайской культуры люди, чтобы поднять цену той или иной вещи, обычно говорили о ее китайском происхождении. В литературе часто описывались события китайской истории, в живописи — китайский пейзаж. И в том, что по стилю и тематике коллекция храма Донгнгак напоминает китайские картины, нет ничего странного. Внимательно изучая эту

коллекцию, мы заметили, что на картине «Рыбак» имеется изображение женщины в переднике, какие носят у нас в сельской местности. Мы беседовали с одним много путешествовавшим китайцем об этом рисунке, и он решительно заявил, что в Китае женщины нигде так не одеваются! Художник в Пекине не мог знать, как носит передник женщина из сельской местности Вьетнама, изображенная на картине «Рыбак».

Что касается картин религиозного содержания, [65] то в настоящее время имеется серия картин «Десять дворцов» в храме Тхэй (Хатэй) и картина «Поклонение Будде» в храме Хоа-зиай (Ханой), относящиеся, несомненно, к эпохе Поздних Ле.

Серия «Десять дворцов», по словам настоятеля храма, существует около пятисот лет. Эта коллекция картин изображает «Десять дворцов» Зьем выонга* в соответствии с буддийской концепцией. Письмо картины более грубое, чем на картинах Донгнгака, однако цвет также прекрасен. В больших храмах обычно имеется макет «Десяти дворцов» из глины или папье-маше, но здесь они изображены средствами живописи.

На картине «Поклонение Будде», находящейся в храме Хоазиай, автор в соответствии с концепцией многих древних индийских школ не изобразил Шакьямуни, а нарисовал предмет, символизирующий Будду. Животные, пришедшие поклониться Будде, тигры и слоны изображены довольно естественно. К сожалению, необдуманная реставрация, предпринятая около пятидесяти лет назад, лишила произведение исторической ценности: настоятель велел одному мастеру, основываясь на старых красках, обновить картину.

В настоящее время в нашем Историческом музее, а также у частных владельцев много других прекрасных произведений живописи, которые, как принято считать, созданы в эпоху Поздних Ле. Мы упомянули здесь только о нескольких классических примерах каждой категории.

ФАЯНСОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ БАТЧАНГА

Эпоха Поздних Ле является и эпохой значительного развития ремесел. Весьма распространенным было производство предметов из серебра, меди и олова. Однако ремеслом с наиболее древними традициями является изготовление фаянсовых изделий в таких местах, как Хыонгкань (Виньфу), Вандинь (Хатэй), Хамжонг (Тханьхоа) и особенно в Батчанге (уезд Зялам). Фаянсовые изделия из Батчанга не только получили широкое распространение внутри страны, но и стали известны за рубежом благодаря ярко выраженному национальному колориту.

По обнаруженным местным письменным источникам и деревенским преданиям, Батчанг основан примерно пять столетий назад мастерами по изготовлению керамических изделий — выходцами из деревни Бобат (Ниньбинь). Старшиной фыонга* в Бобате был влиятельный человек по имени Хыа Винь Киеу, отличавшийся жестокостью и часто притеснявший мастеров. Эти люди, опасаясь, что Хыа Винь Киеу их разорит, договорились уехать в удаленные от родных мест края. Новым местом, где они поселились, был Батчанг. Первоначально ремесленники назвали свое новое поселение «Батътхо фыонг», т. е. «цеховая слобода на белой земле» — земле, из которой хорошо делать фаянс, затем изменили название на «Батчанг фыонг», т. е. «слобода с сотнями печей для обжига пиал». Изменение названия уже показывает, как развивалось это ремесло! В конце концов было взято название Батчанг — «место, где изготовляют пиалы» — простое и полное значения, это название сохранилось до наших дней.

Из мастерских в Батчанге вначале приходилось ездить до самого Хайзыонга, чтобы купить для изделий глину, которую возили из Холао и Холе. Такая перевозка глины стоила больших трудов, [66] а вскоре была найдена желтая глина в деревне Кодиен (деревня Зау провинции Хабак), это месторождение было расположено ближе, и дорога к нему была удобнее. Но обычная глина из деревни Зау не была такой красивой и белой, как глина из Холао, поэтому мастера Бат-чанга пользовались глиной из Холао и Холе для

внешнего покрытия изделий (ангоб), внутренняя же часть изготовлялась из глины деревни Зау. Лишь дорогие фаянсовые изделия целиком делались из белой глины, обычные же делались из желтой глины и назывались бат-дан*. Глазурь, которой покрывались изделия снаружи, изготовлялась из глины Холао, смешивавшейся с пеплом от сжигания шелухи риса. Техника изготовления внешнего покрытия фарфоровых и фаянсовых изделий во Вьетнаме, по словам мастеров Батчанга, была найдена случайно и использовалась в течение длительного времени. Мастерские в Бат-чанге следовали древнему обычаю.

Благодаря удачному местоположению — близ столицы Тханглонга и на берегу Красной реки, являющейся удобным путем сообщения, — Батчанг рос день ото дня. известность его распространилась во всех районах страны, достигнув и деревни Бобат, места, откуда в прошлом вышли основатели Батчанга. Периодом наибольшего расцвета Батчанга является XVIII век. Когда Нгуены перенесли столицу в Хюэ, производство фаянсовых изделий в Батчанге начало приходить в упадок.

Известность Батчанга на протяжении многих веков объяснялась тем, что здесь производились главным образом товары, необходимые в быту простому народу, — изделия были красивые и недорогие, доступные большинству населения.

Особенностью производства фаянсовых изделий в Батчанге в прежние времена являлось то, что использовалось целиком отечественное сырье и сюда не приглашались иностранные мастера. Благодаря этому фаянсовые изделия Батчанга имели национальный колорит, что отличало их от других фарфоровых и фаянсовых изделий периодов Ли и Нгу-енов. Изобразительное, декоративное искусство изготовления фаянсовых изделий Батчанга отличается самобытностью и по колориту не похоже ни на китайское, ни на какое-либо другое.

Мастера Батчанга были весьма искусны: изображения драконов, свившихся клубками, которые служат кольцами для ваз лукбинь* и курильниц, декоративные изделия с растительным орнаментом, похожие на кружева, сплетенные из фарфора, свидетельствуют о том, что они умели воплощать в глине свои замыслы. Они обладали и практической сметкой, используя близлежащее к месту производства сырье, чтобы снизить себестоимость продукции, они создали знаменитые в нашей керамике чаши дан; однако мастера Батчанга легко удовлетворялись своими успехами, не искали путей совершенствования сюжетов в целях дальнейшего повышения ценности продукции, не изучали существующие на протяжении многих поколений прекрасные национальные формы для создания высокохудожественных произведений.

Мастера Батчанга, несомненно, должны были знать, что в те времена в нашей стране имелся хороший белый каолин, например в Нгашоне, Иендине (Тхань-хоа), Битьнёе, Тылаке (Хайхынг), однако они не стремились к использованию этих глин для улучшения качества изделий. Они могли бы изучать технику и искусство производства фарфоровых изделий в Китае и одновременно сохранять национальный колорит.

Было бы неверно предполагать, что мастера Батчанга не стремились сделать свои изделия красивыми; они создавали [67] искусные произведения, такие, как ритуальные светильники, вазы лукбинь, курильницы и т. д., которые тщательно украшались. Эти изделия создавались мастерами Батчанга, по-видимому, в порыве вдохновения, а не в результате систематического изучения формы и расположения украшений. Поэтому их изделия отличались пышностью форм, а не особой тонкостью исполнения. Ритуальные светильники, сохранившиеся до настоящего времени, которые находятся в Историческом музее, подтверждают это — им присущ национальный колорит, но они не являются произведениями высокохудожественными.

В производстве бытовых предметов: чаш, столовых тарелок, пиал для чая, мисок, горшков, — не требующих изысканных украшений, мастера Батчанга сумели развить национальное стремление к простоте и красоте. В одной японской книге о керамике говорится: «С XVII по XIX век кувшины и горшки в Японии изготовлялись по типу «Лотти»» (т. е. Зяоти). И в одном из фотоальбомов прекрасных керамических изделий

японского музея имеется фотография широко распространенной чаши дан, украшенной синей глазурью Батчанга.

* * *

Эпоха Поздних Ле была прекрасной эпохой вьетнамского изобразительного искусства. Статуи в Тэй-фыонге, Бут-тхапе, Фо-кате, Миа и т. д. относятся к лучшим произведениям нашего искусства. Хотя по тематике произведения скульптуры и графики большей частью связаны с религией и господствующим классом — что было неизбежно в те времена, — можно смело сказать, что изобразительное искусство Поздних Ле делает честь национальной культуре. Многие произведения этой эпохи отличаются не только весьма высоким художественным уровнем, но и тем, что они очень «вьетнамские», и это заслуживает особого внимания. Художники того времени создавали статуи Будды, таинственных духов, но на деле изображали вьетнамцев, их духовный мир. Благодаря чувству национальной гордости, неприятию иностранного рабства художники эпохи Поздних Ле оставили бессмертные произведения. [68]

ГЛАВА V ПЕРИОД ФЕОДАЛИЗМА

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ НГУЕНОВ

После того как Нгуен Хоанг*, положивший начало династии Нгуен, был послан Чинь Киемом* править Тхуанхоа*, район Тхуан-Куанга* стал рассматриваться как автономное государство на юге. Связь как по водным, так и по сухопутным путям сообщения с Дангнгоаем — «Внешним миром» (т. е. с Севером) была весьма затруднительной. Поэтому во времена, предшествовавшие Зя Лонгу*, Дангчаунг — «Внутренний мир» (т. е. Юг) во всех областях деятельности был самостоятельным. Естественно, что и культура оказалась в таком же положении. Однако в эпоху правления Нгуенов в Дангчаунге до конца XVIII в. формально еще не было благоприятных условий для создания императорской династии, и поэтому строительство крупных сооружений, таких, как королевский дворец, было пока неосуществимо. Окончательно феодальное искусство Нгуенов сформировалось после того, как Зя Лонг сделал столицей Хюэ*, сосредоточив там всю политическую и культурную деятельность. На Севере художественные традиции Поздних Ле сохранялись и в последующий период, прежде всего в архитектуре. Что же касается Зядиня*, шести провинций Намки, являвшихся тогда новыми землями, которые к тому же вскоре превратились в колонию французских колонизаторов, то здесь еще не сложилось каких-либо чисто национальных форм. Поэтому так называемое искусство Нгуенов является прежде всего искусством Хюэ.

Нгуены привели слаборазвитое при жизни первых правителей (в XVII—XVIII вв.) искусство Хюэ к вырождению.

АРХИТЕКТУРА ХЮЭ

В искусстве Хюэ наибольшего внимания заслуживает архитектура, поскольку она характеризуется созданием таких крупных и часто упоминаемых сооружений, как Императорский город и мавзолей, и одновременно именно в архитектуре яснее всего ощущается деградация искусства Хюэ.

Императорский город в Хюэ не является сооружением, построенным по единому плану. Это район, застроенный многочисленными, не очень большими деревянными зданиями, именуемыми храмами и дворцами, соединяемыми друг с другом садами. Императорский город строился и расширялся со времен Зя Лонга. При жизни каждый из Нгуенов вносил свой вклад в строительство.

Дворцы Тхайхоа или Кан-тянь в действительности не имеют ничего величественного или колоритного в своей архитектуре. Если взять в отдельности какой-либо дворец и сравнить его с крупным храмом эпохи Поздних Ле на Севере, станет отчетливо видно различие между этими двумя формами. Архитектура храма Тю-куен эпохи Поздних Ле, хотя его размеры и ограничивались [69] строительным материалом, тем не менее позволяет нам ощутить его мощь, величие и национальный колорит; что же касается, например, дворца Кан-тянь, то это обыкновенный дом, обширность его площади не создает впечатления величия и грандиозности. Это, очевидно, объясняется несоответствием масштабов архитектурных деталей. На украшение колонн затрачено много труда, но они выглядят беспомощно, в сравнении с колоннами храма Тю-куен. Строители императорского дворца в Хюэ уделяли больше внимания тонкой, филигранной резьбе, чем общей планировке, симметрии, гармонии линий. Тонкой резьбой прикрывалась слабость формы.

Примером бедности творческой фантазии архитекторов Хюэ являются ворота Нгомон. Они представляют собой слабую копию, созданную по типу Южных ворот Пекина той эпохи. Здесь в Хюэ мы также видим здание, параллельное основному, центральному зданию ворот; эти здания, как и у Южных ворот Пекина, двухэтажные. Однако промежуток между двумя этажами Нгомон в Хюэ увеличен в высоту и превращен в отдельный тяжеловесный этаж, в то время как колонна внизу, в пустоте, выглядит ненадежной, неспособной удержать навалившуюся сверху тяжесть.

Тем не менее, хотя архитектура эпохи Нгуенов с Зя Лонга до Ты Дыка*, подверженная влиянию китайской культуры эпохи Цин*, выглядит слабой, в целом архитектурные сооружения императорского дворца и мавзолей все-таки обладают собственным стилем. Но император Кхай Динь* — марионетка колонизаторов, в котором не осталось ни на йоту национального достоинства, — в искусстве проявил свой продажный, сумбурный и вульгарный характер. Относительно дворцов, построенных в эпоху Кхай Диня, писатель Тхань Тинь в статье

«Последняя столица феодалов в дни агонии» писал следующее: «Массу денег, собранных ранее... вместе с суммами, полученными в результате повышения подушной подати на пять процентов, на что Кхай Динь получил согласие французов, император немедленно использовал на строительство трех архитектурных сооружений, самых блистательных и самых смехотворных. Одним из них является дворец Киен-чунг, построенный в запретном саду непосредственно за дворцом Кан-тянь. В нем множество столовых, спален, туалетов, ломберных, бильярдных, гостиных, он ничем не отличается от большой гостиницы. Во дворце помещен бронзовый бюст Кхай Диня, увешанный серебряными и золотыми медалями. Вторым является дворец Ан-динь, построенный на берегу реки Анкью. Это большой особняк. Его можно назвать и большим театром, поскольку в нем достаточно трибун и сцен, достаточно тоннелей под сценами на случай, если при исполнении туонг по ходу представления потребуется провалиться под землю. По обе стороны от дворца Ан-динь расположены цепочкой клетки, где содержатся тигры, пантеры, львы, олени, медведи, удавы, игуаны, крокодилы, обезьяны и т. д. — как в зоопарке. Таков дворец Ан-динь...

Третьим является дворец Тхиен-динь, императорский мавзолей, построенный на самой вершине высокого холма в районе Хюэ; этот дворец, ожидающий императора после его смерти, больше дворца, упомянутого выше. Он сооружен из известки, кирпича, черепицы и камня, строился с большим напряжением почти восемь лет подряд... Гробница императора устроена непосредственно под огромным, высоким и обширным храмом.

Таковы три дворца: место пребывания, место развлечений и место упокоения, [70] которые Кхай Динь непрерывно совершенствовал и украшал со дня вступления на престол и до конца своих дней. Три эти места являются одновременно экспозицией рабского изобразительного искусства, сочетающего в себе в наиболее смехотворном виде элементы искусства Востока и Запада. Возьмем ряд примеров: перед дворцом Ан-динь

расположены восемь цементных статуй, «Восемь фей»; эти феи, однако, не держат в руках, как принято, музыкальные инструменты, цветы и зелень, а, в соответствии с указанием Кхай Диня, вздымают вверх восемь светильников. Однако на это все же не так тяжело смотреть, как на имеющиеся во дворце Тхиен-динь фигуры двух журавлей, держащих в клювах часы в форме мандарина...».

Писатель рассказал о смешных особенностях устройства трех дворцов Кхай Диня, что свидетельствует об отсутствии эстетического вкуса императора. Рядом с декоративными изображениями драконов и фениксов, сделанными из осколков фарфоровых тарелок, которые по указанию Кхай Диня были закуплены, разбиты и вмазаны в цемент, во дворце имеются витые колонны — самый ужасный вариант стиля «рококо». Перед лицом такой деградации искусства приходится сожалеть, что утрачен хотя и слабый, однако не столь смехотворный стиль эпохи предшествующих императоров дома Нгуенов.

МАВЗОЛЕИ В ХЮЭ

Сооружениями, имеющими художественную ценность, являются мавзолеи императоров (или, правильнее говоря, парки вокруг мавзолеев императоров), предшествовавших эпохе Кхай Диня. Каждый из императоров Нгуенов, вступив на престол, расходовал массу народных денег на сооружение мавзолея, своего будущего вечного жилища. В отличие от мавзолеев императоров Ле в Ламшоне, служивших лишь местом захоронения останков императоров, крупные мавзолеи таких императоров из династии Нгуенов, как Зя Лонг, Минь Манг и Ты Дык, — это грандиозные парки с дворцами, напоминающие императорский город в миниатюре. Мавзолеем Ты Дыка явился сооружением, на строительство которого было потрачено больше всего денег и народного труда. В прошении к Ты Дыку Тхан Ван Ниеп писал: «По моему разумению, на Севере в нынешнее время дела таковы: враги наступают, земли захватывают, повсюду тайфуны, наводнения и засуха, а тем временем ведется строительство мавзолея Ван-ниеп, который в десять раз больше мавзолея Тхиен-тху»¹⁰.

Памятниками паркового искусства Вьетнама, сохранившимися до наших дней, являются мавзолеи Минь Манга и Ты Дыка; мавзолеем Ван-ниеп (Ты Дыка) — наиболее крупный и самый живописный. Здесь отражены все особенности паркового искусства Восточной Азии: тенистые деревья, извилистые дорожки, мостики через водные потоки, живописные плавучие домики и т. д. Парк — такое произведение, которое трудно сохранить, при недостатке ухода через некоторое время он превращается в чащу. Мавзолеи в Хюэ оказались в этом смысле в благоприятных условиях — за ними постоянно ухаживали, поэтому до настоящего времени они полностью сохранили свой первоначальный вид.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ХЮЭ

Говоря об изобразительном искусстве Хюэ, мы коснемся здесь лишь официального искусства Нгуенов, о народном [71] искусстве речь пойдет в другой главе. Такой вид изобразительного искусства, как скульптура, получил наиболее концентрированное воплощение в мавзолеех.

В прежние времена вьетнамские феодалы считали, что портреты пишутся и статуи ваяются не ради искусства, а для того, чтобы им поклонялись, и, поступая в соответствии с этими представлениями, при жизни заказывали свои посмертные статуи. Такое изображение рассматривалось как символическое. Помимо скульптур, имевших религиозное значение, других видов статуй во дворцах не найдено. До эпохи Кхай Диня

¹⁰ Thong giam cuong muc. Quoc trieu chinh bien.

скульптурные изображения конкретных людей или животных встречаются лишь в мавзолеях, общинных домах и храмах.

Императорский мавзолей в соответствии с верованиями той эпохи был уменьшенной копией «императорского двора» покойного монарха, и потому «путь следования духа», ведущий к гробнице императора, рассматривался как двор для официальных приемов, где должны были находиться лица, «прибывшие на аудиенцию». Эти лица изображались в виде статуй. Примером могут служить известные каменные скульптуры в «Тринадцати мавзолеях» (Китай) и другие статуи меньшего размера в мавзолеях королей эпохи Поздних Ле в Лам-шоне.

Представители династии Нгуенов были весьма реакционными и отсталыми, поэтому и отношение их к проблемам изобразительного искусства было иным, чем у китайских феодалов, которым Нгуены подражали, иным, чем у предшествовавших поколений вьетнамских монархов. Статуи в мавзолеях времен Зя Лонга и более позднего времени можно охарактеризовать как искусство наивное. Скульптуры людей, слонов и коней неумело скопированы со статуй из мавзолеев императоров династии Мин или эпохи Поздних Ле в Ламшоне. Ряд скульптурных изображений людей в гробнице Хоанг Као Кхай в деревне Тхайха помогает нам в понимании концепции такого «искусства» ваяния. В статуях такого рода нет ничего выразительного. Примером может служить скульптурное изображение лошади в мавзолее Тхьеу Чи, а также во многих других мавзолеях. Представим себе огромное тело лошади, не соответствующее никаким законам анатомии, лежащее на четырех трубооб-разных ногах, стоящих вертикально, как четыре древесных ствола. Чтобы изобразить копыта, автор подставил внизу более короткие трубы, похожие на четыре консервные банки. И это каменная лошадь! Такое изображение вызывает один вопрос: неужели автор никогда не видел лошади? Статуи людей в мавзолеях ничем не лучше статуи лошади. Они не имеют никакой художественной ценности.

В эпоху Кхай Диня в императорской гробнице, именуемой дворцом Тхиен-динь, наряду со статуями персонажей появляется несколько портретных статуй из бронзы, изготовленных французским скульптором Дюкюэном. Такие же статуи были выставлены во дворцах Кие-чунг и Ан-динь. О бронзовой статуе императора Кхай Диня во дворце Ан-динь писатель Тхань Тинь писал: «...человек, осмотревший два ряда клеток зверей, имеет удовольствие¹¹ посмотреть на большую бронзовую статую Кхай Диня в рост человека, стоящую в восьмиугольном здании перед дворцом. На императоре покрывало с вытканым драконом и гетры, тоже с изображением дракона. На груди императора прямоугольная доска [72] для указов, расположенная среди множества «медалей» разнообразной формы — крестообразных, круглых и овальных. На поясе короля — европейский меч, однако на ножнах меча выгравированы изображения абрикосов, орхидей, хризантем и бамбука. На плечах короля — эполеты с высеченными гримасничающими головами драконов, пасти которых раскрыты...» Во дворце Тхиен-динь имеется бронзовая статуя Кхай Диня в парадной форме.

Эти бронзовые статуи отнюдь не примитивны, но они не принадлежат вьетнамскому искусству.

ФАРФОРОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ ХЮЭ

На протяжении веков Вьетнам славился изготовлением керамики, однако здесь никогда не производились изящные изделия из фарфора. Красивые вазы и посуда предшествовавших эпох вьетнамского происхождения изготовлены из хорошего фаянса. Нельзя сказать, что в нашей стране не было сырья для производства фарфора. По мнению специалистов, во Вьетнаме имеется каолин и другие вещества, необходимые для этого производства. Скорее всего, тонкий фарфор не производился у нас из-за недостатка опыта

¹¹ По-вьетнамски здесь игра слов — эту часть фразы можно перевести и как «имеет еще одного зверя». *Прим. перев.*

и незнания технологии. С наступлением эпохи Нгуенов, особенно при Минь Манге и Ты Дыке, начинают появляться изделия из хорошего фарфора, украшенные глазурью цвета индиго, которую называют «синей глазурью Хюэ». На этих изделиях встречаются надписи двух видов. На одних изображен девиз правления Минь Манга или Ты Дыка, на других надпись — «сокровищница императорского двора». Изделия украшены пейзажем на китайские темы. Но встречаются чайники и чайные чашки, на которых изображен журавль, стоящий на берегу водоема, и две фразы вьетнамскими иероглифами ном: «Позови животное твоей родины, завтра оно станет твоим старым другом, журавль — знакомым».

На посуде с надписью «сокровищница императорского дворца» обычно изображался дракон с пятью когтями; эта посуда красива, отделана темно-синей глазурью, она не имела хождения в быту народа и была специально предназначена для императора. И после наступления французского господства богатые люди стремились приобрести такую посуду как ценность, считая ее формой помещения капитала.

Техника изготовления и искусство украшения фарфоровых изделий Хюэ значительно отличаются от способов изготовления фаянсовых изделий Батчан-га, Кимма или Нгюкха в предшествующие эпохи. Не только сам фарфор прозрачен и легкий, но и искусство украшения отличается изяществом штрихов, что несвойственно фаянсовым изделиям Бат-чанга. За исключением стихов, написанных иероглифами ном, и девизов правления на некоторых изделиях: чайниках, пиалах и тарелках — нет ничего, что придавало бы им национальный характер.

По мнению некоторых специалистов, «фарфоровые изделия Хюэ» изготавливались в Цзянси (Китай). Властители династии Нгуенов во всем стремились подражать правителям китайской династии Цин. Фарфоровые мастерские в Цзин-дэчжэне, изготавливавшие посуду для цин-ских императоров, также получали заказы от императоров Нгуенов на изготовление посуды «сокровищница императорского двора» с их девизами власти для использования в императорском дворце. Ты Дык любил стихи, он взял приведенные выше стихотворные фразы, написал их иероглифами ном и попросил мастеров из Цзянси изображать их на заказанной посуде. В Китае нет стихотворного [73] размера лубат*, и потому китайские мастера фарфора по ошибке поставили первое слово второй строфы в конец первой строфы. «Голубая глазурь Хюэ» — это глазурь Дацина*, а краситель для нее Китай закупал в Иране... Фарфоровые мастерские Цзиндэчжэна выполняли заказы многих стран. Изготовление образца заказываемых изделий или «подписание образца» было самым обычным делом, вследствие чего хорошие фарфоровые изделия обычно называют «образцовыми».

После капитуляции императора и чиновников династии Нгуенов перед французскими империалистами императорский двор Хюэ направил определенное число людей в Париж на учебу. В первой группе из шести человек четверо (в их числе был Хоан Чанг Фу) обучались на чиновников, один — профессии инженера (Нгуен Хыу Тхыонг) и один — изящным искусствам (Ле Ван Миен). По окончании учебы и возвращении на родину Тхыонгу не удалось работать по специальности и пришлось стать чиновником. Что касается Ле Ван Миена, первого вьетнамца, учившегося живописи в Европе, он, после приезда во Вьетнам, не имея условий для профессионального совершенствования, в конце концов стал «чиновником аппарата просвещения» в королевской академии и инспектором народного образования школы кандидатов на занятие вакансий. Портрет конфуцианского ученого Нгуен Винь Мау явился первым произведением Миена, созданным им по возвращении на родину. Этот портрет показывает, что у Миена были высокие профессиональные достоинства. Художник сумел сочетать западноевропейскую технику живописи с национальным духом. К сожалению, придворное общество не создало условий для развития его таланта, и он был обречен на увядание.

ПРИЧИНЫ ДЕГРАДАЦИИ ОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА ПРИ НГУЕНАХ

Существовало множество причин деградации официального искусства при Нгуенах, в их числе слабость политического строя, консервативность и реакционность феодалов и другие, о которых говорилось выше. Необходимо остановиться еще на одной причине — крайне реакционной политике династии Нгуенов по отношению к ремесленникам всех профессий, по отношению к людям искусства. Известно, что уже в прежние феодальные эпохи существовала система «повинности по изготовлению статуй», согласно которой на работу набирались умелые мастера различных профессий, чтобы служить императору. Однако с наступлением эпохи Нгуенов эта повинность превратилась в форму жестокого угнетения, удушающего развитие ремесел и искусства. Двор посылал чиновников для набора на местах опытных мастеров, их делили на группы, которые поочередно работали под суровым надзором чиновников. Шенью, один из французов, служивший чиновником при Зя Лонге, живший долгое время во Вьетнаме, описывал тяжелую участь мастеров, которых император и чиновники набирали для безвозмездной работы в мастерских императорского двора. По словам Шенью, эти мастера жили на казарменном положении по меньшей мере лет десять, и, если мастер приходился по душе императору, его могли оставить на работе и дольше, в результате он не знал, когда сможет вернуться к своей семье. Поэтому иметь талант было несчастьем.

В статье «Промышленность и торговля при династии Нгуенов» Тю Тхиен рассказывает о конкретных событиях: «...все крупные купцы или западные миссионеры, приезжавшие в нашу страну в XVIII веке, признают, что работники [74] мелкой и кустарной промышленности, а также мастера-ремесленники были весьма умелыми. Миссионер Бенинь де Ваше писал: «Как в области науки, так и в области изобразительного искусства, можно лишь мечтать о таких прекрасных способностях, как у людей Дангчаунга».

И несмотря на это, реакционная политика Нгуенов препятствовала развитию ремесел. Частные ремесленные мастерские не подвергались жесткой цеховой регламентации, как в феодальной Европе, однако и они следовали весьма сложному и своеобразному цеховому «порядку» (здесь также имелись цеха корпорации, или «союзы ста профессий»*), служившему препятствием для свободного развития мелкой промышленности, поскольку инициатива и способности мастеров жестоко ущемлялись. Старшина цеха или корпорации приравнялся властями к деревенскому старосте; если он долго занимал должность и имел заслуги перед феодальным государством, ему присваивался чиновничий ранг*, начиная с девятого до восьмого. В профессиональном плане старшие мастера пользовались особыми полномочиями; чтобы стать мастером, нужно было долгие годы работать на старшего мастера, делать дорогостоящие подношения в праздники, на поминание предков и на Тэт*. Пока был жив старший мастер, другим мастерам почти невозможно было получить это звание. Старший мастер занимал положение хозяина, жестоко эксплуатировавшего других. Кроме того, мастера должны были строго следовать определенным образцам гравировки или архитектурной формы, не имели права проявлять инициативу и совершенствовать свое мастерство. В деревнях и фьонгах к тому же скрывали секреты ремесла, пресекали всякую инициативу и распространение техники; в ряде мест девушек не отдавали замуж в другую деревню, не учили их ремеслу. Императорский двор устанавливал законы, наносившие большой вред развитию ремесел. Простым людям запрещалось строить дома сложной планировки и многоэтажные дома, не разрешалось производить картины, изображающие четыре времени года, заниматься тонкой гравировкой, использовать древесину четырех твердых пород: лим, чай, чак и гу. Не допускалось, чтобы простые люди носили обувь, одевались в одежду из дорогих тканей, шелка. Им разрешалось лишь носить одежду из белой, черной, коричневой ткани, черной ткани из шелковых оческов и ходить босиком... Деревня Лакхе

(провинция Хатэй), известная тем, что в ней ткали прозрачную шелковую ткань, при Зя Лонге и Минь Манге должна была ежегодно сдавать в качестве налога 600 штук ткани, каждая штука длиной 27 тхьюков 6 таков* при ширине от 9 таков до 9 таков 4 ли*. С наступлением эпохи Тхиеу Чи королевский двор повелел записать все население этой общины в ремесленную корпорацию Тик-тао-кук, присвоив старшине корпорации, некоему Чан Кюи, ранг чиновника седьмого класса, а двум его заместителям — Нгуен Хок Хуку и Нгуен Ван Чи — ранги чиновников девятого класса, чтобы, помимо вышеупомянутого налога, обязать эту деревню изготавливать товары из прозрачной шелковой ткани для императорского двора. Так феодальное государство тормозило развитие промышленности. Люди, желавшие заниматься производством, не только не поощрялись в своем стремлении, но и сталкивались с запретами. [75]

ГЛАВА VI ПЕРИОД ФРАНЦУЗСКОЙ КОЛОНИЗАЦИИ

ВЬЕТНАМСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ГОДЫ ФРАНЦУЗСКОЙ КОЛОНИЗАЦИИ

Французский историк Жан Шено в монографии «Очерк истории вьетнамского народа» дает следующую оценку «цивилизаторской» миссии французских колонизаторов во Вьетнаме: «...Французская эскадра, которая бросила якорь вблизи Турана 31 августа 1858 года, прибыла во Вьетнам совсем не для выполнения этой исторической миссии. Наоборот, она положила конец тем имевшимся возможностям самостоятельного развития, которыми располагал тогда вьетнамский народ. Она не способствовала развитию страны, она задержала его». Бывший генерал-губернатор Индокитая Де Ланессан так сформулировал цели, которые преследовали французские колонизаторы во Вьетнаме: «...Колония должна быть полезна метрополии по трем причинам: во-первых, здесь могут жить и работать жители метрополии; во-вторых, она может служить рынком сбыта товаров метрополии; в-третьих, колония может стать местом получения больших прибылей с капиталов, вкладываемых жителями метрополии».

Многие французы, которые у себя на родине жили бедно, а порой вообще не имели работы, переселялись во Вьетнам. Сюда их влекло авантюристское стремление к легкой наживе; никаких других целей, кроме эксплуатации и грабежа местного населения, у них не было. Конечно, такие «цивилизаторы» были весьма далеки от искусства, главное для них — набить карманы. Предметы народного художественного творчества их интересовали главным образом как возможность наживы за счет эксплуатации нашего народа. Естественно, колонизаторы не были тонкими ценителями искусства, основным критерием для них была экзотика: чем необычнее, диковиннее выглядела вещь, тем больше она им нравилась. Этим пользовались некоторые нечестные ремесленники, которые в погоне за прибылью, угождая невзыскательным вкусам богатых покупателей, создавали подобные «шедевры» в массовом масштабе.

Значительную часть потребителей «художественного рынка» составляла также прослойка компрадорской буржуазии и торговцев, постепенно становившихся новой элитой пестрого общества Вьетнама того времени. Они создавали свои капиталы на кровавом поту своих соотечественников. Как и французских колонизаторов, вьетнамских нуворишей мало интересовало настоящее искусство своей страны, а искусство других народов (Древней Греции и Рима, западноевропейских стран эпохи Возрождения) им было непонятно и чуждо. Появление во вьетнамском изобразительном искусстве нелепых «гибридов» и экзотических «шедевров» явилось в определенной степени следствием невзыскательного вкуса и невежества богатых покупателей.

Несомненно, негативное влияние на развитие изобразительного искусства [76] Вьетнама оказало знакомство с далеко не лучшими образцами западного искусства и нравами буржуазного капиталистического общества, которые французские колонизаторы пытались представить как жизненный эталон для колониальных стран, как пример для художественного творчества. Так, в начале XX века, пожалуй, только во Вьетнаме получил широкое распространение стиль барокко. В манере барокко не лучшего качества создан интерьер городского театра в Ханое. Дома «колониального типа» с террасами наверху, упрощенные интерьеры многих зданий, построенных во Вьетнаме на заре французской колонизации, совсем не делали чести представителям нации, воздвигнувшей прекрасные дворцы и архитектурные ансамбли в Париже и Версале... Позже, когда позиции французских колонизаторов достаточно укрепились во Вьетнаме, они стали «серьезно благоустраивать» свою жизнь в колонии: строить многие жилые и административные здания, места для развлечений и отдыха в Ханое, Хюэ, Сайгоне, в курортных городах Далате, Шапе, Тамдао и других. Создавая интересные и ценные в художественном отношении архитектурные сооружения, французские колонизаторы преследовали двоякую цель: во-первых, вызвать уважение у местного населения к колониальной администрации и, во-вторых, продемонстрировать свою решимость и в дальнейшем оставаться во Вьетнаме. Для того чтобы французская молодежь охотнее участвовала в освоении колонии и, соответственно, защищала интересы Франции, а французские капиталисты вкладывали все больше капиталов в различные предприятия, тем самым еще более усиливая и ужесточая эксплуатацию вьетнамского народа, колонизаторы не жалели средств на строительство различного рода «мест отдыха», где их соотечественники, приехавшие во Вьетнам, могли бы отдохнуть, развлечься и «компенсировать» все невзгоды, выпавшие на их долю в далекой азиатской стране с тяжелым тропическим климатом.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ШКОЛЫ

Чтобы обставлять мебелью свои виллы, оформлять интерьеры построенных административных зданий, французам вначале приходилось привозить во Вьетнам из Франции или из Индии каждый стул, стол и шкаф. Путь был дальний, а порою и весьма опасный, поэтому все эти предметы рабочего и домашнего обихода обходились дорого. Они решили наладить в колонии производство необходимых им вещей. Французы поняли, что вьетнамский народ очень богат талантами, что вьетнамские мастера могут изготовить практически любую вещь по предложенному образцу. Сырья в стране было достаточно: немало ценных, редко встречающихся пород древесины, которую можно использовать на отделку зданий и для изготовления прочной и красивой мебели. Трудовой силы в избытке, многие ремесленники за мизерную плату соглашались работать на богатых заказчиков. Чтобы подготовить опытных мастеров, способных заняться изготовлением нужных колонизаторам вещей, а также прославить свою «цивилизаторскую» миссию и скрыть истинные цели своей политики во Вьетнаме, французские колонизаторы решили открыть школы художественных ремесел, и прежде всего на юге страны.

В 1901 году в городе Тхузяумот была открыта Школа краснодеревщиков, учащиеся которой должны были впоследствии заняться изготовлением мебели, а также оборудованием интерьеров частных вилл и усадеб. Программа обучения в школе включала четыре предмета: [77] 1) изготовление мебели и других изделий из ценных пород дерева; 2) искусство лакировки; 3) резьба по дереву и слоновой кости, инкрустация перламутром и т. д.; 4) декоративное искусство. По программе также предполагалось обучение основам рисунка и черчения, но все эти предметы в большинстве оставались записанными только в программе. На деле школа представляла собой большую столярную мастерскую, в которой трудились вьетнамские ремесленники, выполняя порученные им заказы. Руководил школой директор, не имевший вообще никакой специальности. Как и

многие другие школы художественного ремесла, Школа краснодеревщиков, помимо выполнения заказов французов и местных богачей, приносила немалый доход своему директору. Учащиеся требовали, чтобы их учили согласно официально объявленной программе, требовали повышения уровня преподавания, но их усилия ни к чему не привели — в школе все оставалось как прежде.

В 1907 году в городе Бьенхоа была открыта Школа гончарного мастерства и медного литья. В ней обучали изготовлению ваз, кувшинов, керамических статуэток под «китайскую старину», которые очень нравились французам. О цели такого образования можно судить по словам директора школы, заявившего, что «совсем не нужно менять технические приемы гончарного искусства, существующие еще со времен Сунской династии», — следует лишь подлаживаться под вкусы французских колонизаторов, изготавливая по их заказам вазы и статуэтки ничуть не хуже китайских, и совсем ни к чему, чтобы учащиеся развивали художественные традиции своего народа, хотя именно это является главным в обучении художественному мастерству.

В 1913 году в городе Зядине* была открыта Начальная школа декоративного искусства, в которой — в соответствии с ее названием — обучали чеканке по меди, основам декоративного искусства, литографии и т. д. Выпускники школы занимались оборудованием вилл и административных помещений французских колонизаторов, а также работали в типографиях и мастерских.

Согласно политике, проводимой колонизаторами и оформленной в декрете администрации Индокитая от 14 ноября 1905 года, обучение в этих открывшихся профессиональных школах ограничивалось начальным уровнем. После капитуляции Франции перед немецкими фашистами французские колонизаторы, желая заручиться поддержкой вьетнамского народа, в 1944 году поместили в журнале «Донг зьонг» хвалебные рецензии на произведения лаковой живописи учащихся Художественной школы в Зядине — «Рыбаки, тянущие сеть» и «Джунгли и их обитатели». Это было красноречивым примером, свидетельствующим о том, что художественное творчество переросло рамки урезанной программы.

В начале 1920 года французские колонизаторы открыли в Ханое Школу прикладного искусства, в которой обучали технике медного литья и чеканки по серебру, основам рисунка и черчения, готовили квалифицированных краснодеревщиков и т. д. Некоторые выпускники курса технического рисунка были впоследствии приняты в Высшую школу изящных искусств Индокитая.

ВЫСШАЯ ШКОЛА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ИНДОКИТАЯ

После того как французские колонизаторы подавили движение «кан выонг»* и другие патриотические движения и восстания, многие вьетнамцы стали уезжать за границу, чтобы там заниматься революционной деятельностью. Понимая, что [78] нельзя впредь проводить жесткую политику обскурантизма, и желая как-то справиться со сложившейся в стране ситуацией, генерал-губернатор Индокитая Альбер Сарр о разрешил открыть в Ханое первое во Вьетнаме высшее учебное заведение*. Он, несомненно, надеялся, что этот «великодушный» шаг позволит колониальной администрации завоевать симпатии местного населения и воспрепятствует поездкам вьетнамцев за границу. Вступив вторично на пост генерал-губернатора Индокитая, Альбер Сарро поспешил объяснить причины, побудившие колониальные власти пойти на уступки в области образования: «Перед войной* аннамиты* уезжали в Гонконг, Китай или Японию. Там они учились в английских и японских школах, университетах. Когда мы их спросили, почему они не захотели учиться во французских лицеях в Индокитае, то получили такой ответ: «Нас не хотят ничему научить, нам хотят дать плохое образование». Именно поэтому я открыл школы, высшие курсы для аннамитов при Ханойском университете, чтобы никто из них не смел больше повторить эти слова и не смел уезжать из Индокитая и учиться

мятежам и бунтам! Мы не будем больше необразованными колонизаторами. Мы не будем больше думать об отступлениях, даже если институты будут оставлены учащимися. Наша задача не из легких, но мы будем ее выполнять, каких бы усилий и затрат она ни потребовала...»¹² Несмотря на то что в учебном заведении, именуемом высшим, обучение велось по специально подготовленной для колонии программе и его диплом имел силу только в Индокитае, французские колонизаторы все равно опасались, что эта «уступка» может вызвать различные осложнения и потребует от них «ненужных усилий и затрат». Именно в такой сложившейся в стране обстановке в 1924 году была создана Высшая школа изящных искусств Индокитая.

В условиях колониальной страны путь от обещаний до практического воплощения (особенно когда это считалось «ненужными усилиями и затратами») был весьма долог, а нередко это практическое воплощение никогда не наступало. Своим созданием Высшая школа изящных искусств Индокитая в какой-то степени обязана одной случайности. Во Франции за несколько лет до этого события была учреждена «Премия Индокитая», присуждаемая за заслуги в области изобразительного искусства. Эта премия имела чисто пропагандистский характер — воспеть богатство и процветание французских колоний в Юго-Восточной Азии. Лауреат «Премии Индокитая» награждался поездкой в Индокитай, а по прибытии в колонию ему вручалась тысяча франков на расходы. Для художников эта премия имела важное значение: со своей поездкой в Индокитай они связывали надежды получить многочисленные заказы на картины. Один из лауреатов «Премии Индокитая», Виктор Тардьё (брат влиятельного французского буржуазного политика тех лет Андре Тардьё), явился инициатором создания во Вьетнаме Высшей школы изящных искусств. Общеизвестны его усилия, направленные на претворение в жизнь этого нелегкого начинания. Виктор Тардьё был человеком, искренне влюбленным в свою профессию, поэтому не удивительно, что ему пришлось по душе краски и образы вьетнамской земли. Поездка в Индокитай и открытие школы были также для него и возможностью обеспечить свое будущее, ведь вряд ли кто-нибудь проявил бы внимание к творчеству Тардьё, вернись он во Францию. [79] И тем не менее надо признать, что без упорных усилий Виктора Тардьё и его влиятельных родственников осуществить идею создания Высшей школы изящных искусств было бы трудно.

Вскоре Виктор Тардьё получил разрешение на открытие школы, но предстояло преодолеть еще немало трудностей: не было помещения для занятий, не было преподавателей, не было денег для того, чтобы оборудовать даже самую простую художественную студию. Вначале для занятий пришлось использовать помещение старого железнодорожного депо, предварительно его переоборудовав и отремонтировав. Большую помощь Виктору Тардьё оказывал молодой художник Нгуен Ван Тхо (Нам Шон); затем ректор пригласил для преподавания в школе нескольких французских профессиональных художников. Зимой 1925 года начались занятия класса живописи. Постепенно открывались и другие классы — скульптуры, архитектуры.

Период создания Высшей школы изящных искусств Индокитая и последующие годы были годами упорной борьбы для деятелей изобразительного искусства Вьетнама.

Цель французских колонизаторов во Вьетнаме была предельно проста — эксплуатация богатств страны. Мы не питали никаких иллюзий относительно того, что они искренне хотят нас научить чему-то хорошему и нужному. В течение ряда лет крайне правые деятели колониальной администрации постоянно требовали закрытия Школы изящных искусств, рассматривая ее деятельность как ненужную трату денег. Выступая на заседании Большого Совета экономических и финансовых интересов Индокитая*, некий Жозеф — яростный противник существования Школы изящных искусств — заявил, что не понимает, почему правительство (колониальные власти. — *Прим. автора*) открыло еще одно учебное заведение, «полезное только для аннамитов и прославляющее правительство

¹² Sarraut, A. *Grandeurs et servitudes coloniales*. Paris, 1931. — Цитата дана в переводе с вьетнамского языка. — *Прим. перев.*

колонии» и совершенно бесполезное для таких колонизаторов, как он. Следующую атаку на школу обрушила крайне правая пресса, обвинившая Виктора Тардьё в слишком большом усердии, проявленном для открытия школы... Их недалекий ум не позволял им понять, что такой шаг (открытие школы), прославляющий колониальное правительство, преследовал цель продлить время эксплуатации ими Вьетнама! Известный вьетнамский художник То Нгок Ван с грустью прокомментировал эти события: «Лишь только нашелся один француз (т. е. Виктор Тардьё, ректор Высшей школы изящных искусств. — *Прим. автора*), решивший сделать полезное дело для поднятия уровня знаний и образования в Аннаме*, как тут же резко запротестовали колонизаторы». Именно такие люди, вызывавшие недовольство колонизаторов, побуждают нас в какой-то мере вспомнить о французской культуре теперь, когда и следа французских колонизаторов не осталось во Вьетнаме. Многие художники выступили в печати, протестуя против возможного закрытия колониальными властями Высшей школы изящных искусств Индокитая.

Ответом Виктора Тардьё на критику и обвинения реакционеров и их покровителей явилась организованная им Художественная выставка работ учащихся школы, на которую были приглашены представители колониальной администрации и широких кругов общественности. Работы учащихся Высшей школы изящных искусств Индокитая получили положительные отклики во всей стране. Противникам школы пришлось отступить, вопрос о закрытии школы больше не поднимался.

Но не такой уж безмятежной была [80] судьба Высшей школы изящных искусств Индокитая. Народ, который колонизаторы считали отсталым и нуждающимся в их «просветительской деятельности», оказался богат талантливыми умельцами и бережно сохранил свои многовековые традиции художественного творчества, получившего высокую оценку на художественных выставках во Франции, Италии, Бельгии, Америке. Сам Виктор Тардьё неоднократно повторял, что студенты Индокитайской школы способнее многих студентов французских художественных школ. Французским колонизаторам было выгодно держать вьетнамский народ в невежестве, они не хотели, чтобы вьетнамцы получали настоящие знания — ведь тогда было бы трудно их эксплуатировать. Поэтому-то все начинания в области образования и культуры свертывались, не получая развития. В 1937 году, после смерти Виктора Тардьё, колониальные власти реорганизовали Высшую школу изящных искусств в Школу прикладного искусства, ориентированную на практические нужды французских колонизаторов. Назначенный ректором школы Жонсеро заявил в интервью сайгонской газете «Опиньон»: «Я прибыл в Ханой, чтобы готовить ремесленников, а не художников».

Это заявление Жонсеро, выразившее позицию колониальных властей, вызвало резкую критику со стороны вьетнамских и некоторых французских художников. Французские колонизаторы не собирались содействовать развитию вьетнамского искусства. Об этом свидетельствуют и их слова, и их действия: Высшая школа изящных искусств была переименована в Школу изобразительного и прикладного искусства, в которой обучали искусству традиционной лакировки, декоративному искусству, резьбе по дереву, гончарному мастерству, художественной обработке драгоценных металлов, в основном золота и серебра. В годы второй мировой войны, после капитуляции перед японскими милитаристами, колониальные власти, желая сыграть на национальных чувствах вьетнамского народа, преобразовали школу в два самостоятельных учебных заведения: Школу изящных искусств и Школу прикладного искусства.

ХУДОЖНИКИ В ПЕРИОД ФРАНЦУЗСКОЙ КОЛОНИЗАЦИИ

С самого начала французской колонизации стал распадаться цеховой строй ремесленников, которые были связаны крепкими узами борьбы за свое существование, продолжавшейся уже многие столетия. Новое поколение художников, живущее в условиях французской колонизации, оказалось в ситуации, аналогичной той, в какой жили

их коллеги по ремеслу в далеком и совсем недавнем прошлом. В условиях феодального строя художник был тесно связан со своим цехом, своих кварталом, где жили люди, зарабатывавшие на жизнь тем же ремеслом, что и он. Хотя они и подвергались безжалостной эксплуатации, мысли о хлебе насущном не тревожили их каждодневно. Художники периода французской колонизации жили в общей атмосфере производственной деятельности капиталистического строя, поэтому постоянно думали о рынке сбыта для своих произведений. Они должны были не только постоянно повышать свой профессиональный уровень, но и заботиться о том, чтобы удовлетворять быстро меняющиеся запросы и вкусы заказчиков.

Поэтому очень важным «достоинством» художника стало умение улавливать модные веяния в искусстве, он должен был знать, что пользуется наибольшим спросом: картины кубистов или импрессионистов, [81] мифологические сюжеты или батальные сцены и т. д. Как правило, творчество художников этого периода не было отмечено индивидуальным стилем или его поисками.

И тем не менее нельзя утверждать, что в период французской колонизации не было талантливых художников. О многих из них с похвалой отзывались даже сами властители колоний. Но политика жесткого обскурантизма, проводимая колонизаторами, препятствовала политическому и духовному развитию коренных жителей колонии. У вьетнамских художников практически не было никаких условий для творческих поисков и повышения их профессионального уровня. Все ответственные заказы поручались французским художникам. Художники Вьетнама не имели материальной базы для создания больших, крупномасштабных произведений; постоянная нужда и заботы о хлебе насущном не позволяли им думать о произведениях, требующих больших затрат времени.

Честные художники, а их было подавляющее большинство, зарабатывали на жизнь нелегким трудом; после получения диплома об окончании художественной школы они вынуждены были братья за любое дело, чтобы обеспечить свое существование, и только в редкие свободные дни, а может быть, даже и часы, когда вдохновению дозволялось войти в их дом, они творили по велению сердца и души. Многие из них, чтобы прокормить себя и семью, открывали кафе, фотоателье, делали копии с репродукций (этот «жанр» пользовался особой популярностью у сельских жителей), делали эскизы женской одежды для ателье мод, занимались врачебной практикой, «специализируясь» в области восточной медицины... Такая деятельность поглощала их полностью, и на занятие любимым делом практически не оставалось ни времени, ни сил. Колониальные власти были равнодушны к судьбе вьетнамских художников; в ответ на просьбы о получении места в административных учреждениях художники обычно слышали насмешливую фразу: «Почему вы так рветесь на государственную службу? Вы же люди свободной профессии!» И тогда резонно было бы спросить колониальных правителей: если страна находится под игмом иноземных захватчиков, если ее народ подвергается жестокому гнету, то какая профессия считается свободной?

В условиях колониального режима талант вьетнамских художников не мог получить подлинного развития, и тем не менее их творчество явилось значительным вкладом в сокровищницу национального изобразительного искусства, ознаменовавшим наступление нового периода в истории изобразительного искусства Вьетнама. Знакомство с принципами европейской живописи помогло им овладеть основами реалистического рисунка и законами перспективного построения пространства. Большое значение они придавали цветовому решению произведений, а также свету, на что прежде не обращалось внимания. Иначе говоря, вьетнамские художники, жившие и творившие в период французской колонизации, творчески восприняли достижения мирового изобразительного искусства — со времен эпохи Возрождения до наших дней, — освоили технику живописи маслом, ранее практически неизвестную во Вьетнаме. Но, вероятно, самым важным вкладом в сокровищницу нашего национального искусства стало становление станковой лаковой живописи, что фактически явилось зарождением нового по своей сущности

искусства. Ее первые шаги были связаны с работами студентов Высшей школы изящных искусств, но подлинное развитие станковая лаковая живопись получила после победы [82] Августовской революции 1945 года. Издавна распространена и любима во Вьетнаме живопись водяными красками на шелке, зародившаяся в глубокой древности в Китае. Вьетнамские художники сделали свои картины, выполненные водяными красками на шелке, глубоко национальными по содержанию. И надо отметить, что именно эти картины на шелке, представленные на международных выставках в период французской колонизации, вызвали глубокий интерес к вьетнамскому искусству.

АРХИТЕКТУРА

В период французской колонизации самым «аристократичным» видом искусства во Вьетнаме стала архитектура. Заниматься архитектурой можно было, закончив среднюю школу, обладая знаниями по математике, геометрии, физике и т. д., что было необязательно для студентов факультетов живописи и ваяния. В условиях колониального режима далеко не каждый молодой человек или девушка могли получить такую подготовку. Но судьба архитекторов после окончания школы была такой же, как и судьба выпускников факультета живописи и ваяния. Чтобы стать настоящим специалистом, одних проектов на бумаге было недостаточно, для этого требовался практический опыт. Проектирование всех крупных общественных сооружений доверялось только архитекторам-французам. Лучшим вьетнамским архитекторам приходилось заниматься проектированием вилл для французских колонизаторов и вьетнамской буржуазии, которые к тому же далеко не всегда пользовались услугами национальных специалистов. Вьетнамские нувориши создавали свое богатство на страданиях и крови народа, опираясь на силу французских колонизаторов. Очень многие новоявленные богатей хотели продемонстрировать свой вкус и материальные возможности, стремились казаться «царственнее императора» и быть «более европейцами, чем сами европейцы». Один крупный помещик из Бенче решил построить себе роскошную усадьбу в «су пер европейском» стиле, для этого он пригласил из Франции архитектора и специалиста по интерьерам, поставив перед ними задачу: внешний вид и внутреннее убранство здания должно создавать впечатление, что здесь живет «правитель страны». Французские специалисты, естественно, порекомендовали заказать всю необходимую мебель у известной французской фирмы «Ле ви-тан», хотя в самом Вьетнаме не было недостатка в прекрасных архитекторах, краснодеревщиках и т. д. Антипатриотические чувства вьетнамской буржуазии достаточно ясно отразились в их нравственно-эстетическом кредо: «Жить в европейском доме, есть китайские блюда». Некоторые «удачливые» вьетнамские архитекторы вполне могли преуспевать, для этого требовалось только одно — подлаживаться под вкусы богатых заказчиков.

Хотя тенденция «жить в европейском доме», которой придерживалось большинство представителей вьетнамской буржуазии, не стимулировала освоение и развитие национальных традиций в архитектуре, тем не менее большого ущерба она не нанесла. Печально было то, что богатые заказчики, подражая императору Кхай Диню, требовали от архитекторов создания нелепых сооружений, эклектически сочетающих различные стили и эпохи. Построенные в Ханое виллы Ву Нгок Куиня (по проекту Нгуен Ба Ти) и Хоанг Чонг Фу (сейчас находится на улице Хоанг Ван Тху) являются наглядным примером того, что происходит с традициями отечественного зодчества, [83] когда они теряют свой национальный дух.

Тем не менее некоторым архитекторам удалось удачно использовать традиции национального зодчества в строительстве небольших современных и красивых зданий; к их числу относятся: особняк на улице Нгуен Зу в Ханое (сейчас здесь помещается Союз писателей Вьетнама), построенный по проекту Нго Хюи Куиня; дом № 7 на улице Тхиен

Куанга, построенный по совместному проекту Нгуен Као Люена, Хоанг Ньы Тьепа и Нгуен Зя Дыка...

Довольно удачным следует признать и некоторые сооружения, построенные по проектам французских архитекторов, хотя их творчество отмечено влиянием формализма. Это, например, здание финансового управления (сейчас здесь помещается Министерство иностранных дел СРВ), Музей Луи Фино (ныне Исторический музей Вьетнама), Новый рынок, построенный в Намбо*, и т. д. Эти и другие архитектурные сооружения свидетельствуют об удачном сочетании элементов национального зодчества с передовыми техническими идеями.

Еще до Августовской революции 1945 года многие патриотически настроенные архитекторы — Нгуен Као Люен, Хоанг Ньы Тиеп и другие — стремились создавать удобные и красивые здания для простого народа. В созданных ими проектах простых и красивых домов из дешевых материалов (таких, например, как бамбук и арундиная), проявилась забота о своем народе. Они хотели, чтобы вьетнамцы, жившие, особенно в деревнях, в соломенных хижинах с земляными перегородками, переселились в удобные и светлые дома, которые можно было бы легко построить самостоятельно. Впоследствии труд архитекторов-патриотов был по достоинству оценен, но в условиях колониального режима их проекты не имели шансов на практическое осуществление.

СКУЛЬПТУРА

Наиболее тяжелой оказалась творческая судьба вьетнамских скульпторов — их профессия была самой неперспективной. Пожалуй, никто из них не мог заработать на жизнь своим ремеслом. Колониальные власти не давали вьетнамским скульпторам больших заказов типа сооружения какого-нибудь памятника или скульптуры в парке или другом общественном месте. Их работы, рожденные творческим вдохновением, не находили спроса. Ваятели древности (например, создатели деревянных скульптур в храмах Тэй-фьонг и Бут-тхап) по сравнению с ними находились в более благоприятном положении: они осознавали себя членами единого цехового сообщества таких же мастеров, как и они. Закончив работу в одном храме, они уходили в другой город или деревню и начинали работать при другом храме. И так на протяжении всей жизни, работа у них не переводилась. Они были универсальными специалистами: знали столярное дело, занимались резьбой по дереву, а также славились как мастера декоративного украшения храмов. А когда не было этой работы, они превращались в краснодеревщиков и делали мебель, на которую был постоянный спрос. В период французской колонизации скульпторам, мастерам художественной резьбы и чеканки жилось гораздо труднее: на их изделия (произведения) практически не было заказов, и поэтому им приходилось искать любую работу, чтобы заработать себе на жизнь. Неудивительно, что желающих учиться на отделении скульптуры Высшей школы изящных искусств было очень мало. Подававшие большие надежды скульпторы Ву Као Дам, Жорж Кхань не смогли заниматься своим ремеслом [84] во Вьетнаме и были вынуждены эмигрировать за границу.

Но, пожалуй, самая яркая страница в истории национального искусства ваяния была написана не выпускниками Высшей школы изящных искусств, а двумя племянниками известного народного мастера Нгуен Ван Хиеу, отлившими из меди самую большую статую Сидящего Будды — высотой 5 метров. Эта исключительно красивая статуя, выполненная с высоким мастерством, продемонстрировала большой художественный талант и техническое мастерство ее создателей. Она была установлена в ханойском храме Нгуса; скульптура отличается простотой и гармоничностью линий. Работа вьетнамских скульпторов свидетельствует об их бережном отношении к своим национальным традициям.

ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

Из всех видов искусства заметное развитие в колониальный период получили только живопись и графика. Число выпускников отделения живописи Высшей школы изящных искусств ровно вдвое превышало количество выпускников отделений архитектуры и ваяния, вместе взятых. К деятельности художников всегда проявлялся большой общественный интерес, ведь они создавали иллюстрации к книгам, их рисунки публиковались в популярных газетах и журналах, они создавали новые модели женской одежды, менявшей традиционный облик страны; художественные выставки, на которых были представлены их работы, вызывали большой резонанс в стране и споры в печати и т. д. Поэтому Высшая школа изящных искусств Индокитая прежде всего ассоциируется с произведениями вьетнамских художников, с рождением новой живописи. По правде говоря, новая живопись появилась во Вьетнаме до открытия Высшей школы изящных искусств. Еще в 1913 году в Зядине была создана Художественная школа, студенты которой показали себя приверженцами нового направления в живописи. Ее директором и первым преподавателем был Хюинь Динь Тыу, уроженец юга страны, получивший художественное образование во Франции. Затем его на этом посту сменил Ле Ван Миен, живший во Франции в период правления императора Донг Кханя. Они знакомили своих студентов с основами европейской живописи, но, поскольку их творческая и преподавательская деятельность была ограничена стенами небольшой школы, их новаторские идеи не получили широкого распространения, а соответственно и искусство живописи еще не могло получить подлинного общественного признания. С открытием Высшей школы изящных искусств Индокитая вьетнамская живопись вступила в новый этап своего развития, еще раз продемонстрировав страстную приверженность вьетнамских художников богатым многовековым традициям национального искусства.

В интервью газете «Опиньон» ректор Высшей школы изящных искусств проговорился о намерении колониальных властей реорганизовать это учебное заведение в школу прикладного искусства, которая должна была служить практическим интересам французских колонизаторов и местных богачей. В школе была введена смешанная программа: помимо классов графики и масляной живописи, были созданы классы, в которых обучали традиционной технике лака, чеканке по серебру и меди, гончарному мастерству, столярному делу и т. д. И если бы не события в стране, заставившие колониальные власти пересмотреть свою политику в отношении школы, то, вероятно, классы масляной живописи [85] были бы закрыты. И действительно, в таких «художественных школах» готовили «умелых ремесленников, а не художников», как говорил Жонсеро. Трудно провести четкую грань между произведением искусства и художественным произведением ремесленника; будет ли произведение достоянием настоящего искусства — зависит только от таланта его автора. Смешанная программа обучения в школе явилась своеобразным толчком, практическим фактором, способствовавшим рождению нового, оригинального вида искусства — станковой лаковой живописи.

Уже многие столетия известно об использовании смолы лакового дерева в практических и художественных целях. Приоритет в этой области принадлежит китайцам. Еще в период «Борющихся царств» (475—221 гг. до н. э.) китайцы покрывали лаковой смолой изделия из дерева и других материалов для придания им прочности. Позднее, в декоративных целях, желая украсить эти изделия, в смолу стали добавлять красную, зеленую и другие краски. В Китае была найдена большая деревянная лаковая ваза, относящаяся к периоду «Борющихся царств», на которой были изображены сцены охоты; хорошо сохранились красный и черный цвета лака. В подтверждение исключительных защитных свойств лака часто рассказывают о прекрасных старинных лаковых изделиях, посланных в 1874 году из Японии на выставку в одну европейскую страну и оказавшихся в результате кораблекрушения под водой. Год спустя, когда эти вещи были обнаружены, они оказались в превосходном состоянии, совершенно не пострадав от морской воды.

В период Ранних Ле использование лака было широко распространено во Вьетнаме. Одним из наиболее знаменитых центров производства лаковых изделий является провинция Футхо, где бережно хранят память о мастерах древности, с именами которых связано развитие этого ремесла в стране, и прежде всего о Чан Тьонг Конге. Важными центрами также являются Ханой и его окрестности, Дафук (провинция Виньфу), а деревня Диньбанг (провинция Хабак) и по сей день славится своими черными лаками. В основном мастера-лакировщики использовали черный, красный, темно-коричневый цвета вместе с золотой и серебряной красками, изготовлявшимися с добавлением золота и серебра. Для того чтобы придать изделию особую красоту, черный лак обычно полировали древесным углем, а затем наносили новый слой лака. И так повторялось много раз, пока поверхность изделия не становилась зеркально гладкой и не приобретала глубокий, насыщенный черный цвет. В далеком прошлом вьетнамские ремесленники могли шлифовать только черный лак, ибо он не подвергался при этом разрушению, и почти никогда не шлифовали другие лаки. Еще несколько десятилетий назад техника лакировки оставалась такой же, как в древности.

В 1930—1931 годах художник Май Чунг Тхы из Высшей школы изящных искусств Индокитая нарисовал пейзаж на лаковой картине, используя различные цвета, но при этом лак не шлифовал, как обычно делали японские и китайские мастера. В 1933 году художники Чан Ван Кан, Нгуен Ань и Нгуен Кханг проделали эксперимент: они использовали для инкрустации лаковой поверхности яичную скорлупу, а также золотой и серебряный порошок, внося тем самым в свое произведение элемент декоративности. В 1935 году удачно завершился и эксперимент художника Чан Куанг Чана, который, работая над традиционным пейзажем, успешно отшлифовал лак [86] красного и серебряного цвета. Поиски вьетнамских художников в течение нескольких лет привели к замечательному результату, ознаменовавшему рождение новой техники в живописи — станковой лаковой живописи. Художник Нгуен Зя Чи, работавший над сказочными сюжетами, добился такой же плавности и легкости мазков, как в масляной живописи.

Это уже был большой шаг вперед. Успешное освоение новой техники живописи Нгуен Зя Чи подтвердил работами «Храм Тхэй» и «Храм Чунгты» (1938). В те годы колористическая гамма лаковой живописи была ограничена черным, красным, темно-коричневым, желтым (золотым) и серебряным цветами, зеленый цвет почти не использовался. После окончания Школы немногие из художников могли заниматься творческими поисками в области новой живописи — это им не позволяли тяжелые материальные условия. Вскоре началась война Сопротивления против французских колонизаторов (1946—1954), и только когда на Севере страны был восстановлен мир, наши художники получили благоприятные возможности для освоения и развития новой техники живописи.

В период французской колонизации определенные успехи были достигнуты и в живописи водяными красками на шелке, зародившейся в Китае много веков назад. В 1949 году в Чанша (Китай) в старинной усыпальнице была найдена картина, выполненная на шелке и относящаяся к периоду конца правления династии Чжоу*. На картине была изображена птица феникс и молодая женщина. Широкое распространение живопись на шелке получает в годы правления Тан-ской и Сунской династий. В период феодализма живопись на шелке получает развитие и во Вьетнаме; об этом свидетельствует портрет видного вьетнамского общественного деятеля и поэта Нгуен Чая, выполненный на шелке и относящийся к началу правления Поздних Ле. Техника живописи на шелке разительно отличается от живописи на бумаге «тью-ен», легко впитывающей воду. Шелк не впитывает воду, краска не очень сильно впитывается в ткань. Техника живописи на шелке, как и на бумаге, требует от художника уверенных и точных ударов, касаний кисти, точно таких же, как если бы он писал иероглифы. Творчески развивая традиционную технику живописи, вьетнамские художники добились того, что их картины на шелке отличались особым национальным колоритом и глубоким реализмом. Эта оценка полностью

относится к картинам известного художника Нгуен Фан Тяня, особенно к тем работам, которые были созданы им в начале творческого пути.

Начиная с 1931 года вьетнамские художники успешно разрабатывают технику многоцветной гравюры, подлинный триумф которой наблюдался в Японии в XVIII веке. Произведения вьетнамских мастеров отличаются особым изяществом и тонким национальным колоритом, пример тому — работы художников До Дык Тхуана «Лодочная пристань на Красной реке» (1931), Чан Ван Кана «Мытье головы» (1943) и другие.

НАПРАВЛЕНИЯ В ЖИВОПИСИ

Искусство является формой общественного сознания. Художественные школы (направления) как синтез общественного сознания появляются тогда, когда искусство в своем развитии достигает уровня, позволяющего отобразить имеющиеся общественные противоречия. В период французской колонизации наш народ был лишен всех прав, поэтому, как отмечал Карл Маркс, господствующим сознанием было сознание правителей. Художественные направления вьетнамской [87] живописи тех лет были лишь тусклым отражением направлений французской живописи. Мы говорим «тусклым отражением», потому что художественные направления во вьетнамской живописи в тот период были сформированы в значительной степени не общественным сознанием самих художников, а в результате воздействия господствующего сознания. Поэтому среди лидеров того или иного направления не было людей одержимых, верящих в это искусство, таких, как Делакруа, Курбе, Моне, или как Коро, готовый умереть за свои художественные принципы. Многие художники придерживались то одного, то другого направления, проявляя непоследовательность в своих художественных воззрениях, поэтому было бы неверно определять направления во вьетнамской живописи так же, как это понимается в западноевропейском изобразительном искусстве. Возможна следующая условная классификация направлений во вьетнамской живописи периода французского колониализма:

- 1) реалистическое направление,
- 2) направление буржуазного романтизма,
- 3) модернизм.

РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

В мрачные годы колониального гнета мало кто из художников был по-настоящему предан высоким идеалам искусства. Некоторые художники, избрав в начале своего пути реализм в качестве основополагающего принципа собственного художественного творчества, затем нередко переходили в лагерь романтиков.

Лучшие вьетнамские художники следовали реалистическим принципам искусства; именно они впоследствии самоотверженно участвовали в героической войне Сопротивления против французских колонизаторов, а после установления мира на Севере страны отдали все свои силы и талант делу создания подлинно национального искусства. Наши художники-реалисты работали в области живописи на шелке, живописи маслом и т. д. В их творчестве органично сочетались творческий поиск и вековые национальные традиции, они отображали реальную жизнь окружающих их людей, и часто героем их произведений был человек труда. И хотя работы художников не имели достаточно четкой антиколониальной направленности, тем не менее в них в определенной степени была отражена общественная обстановка тех лет, присутствовало обличение несправедливости и беззакония, творимых империалистическими и феодальными властями, они пробуждали патриотические чувства.

Так, например, картины художника Чан Ван Кана «Семья» и «Одиночество», запечатлевшие семью бедного крестьянина, заставляли многих задуматься над тем,

почему так плохо живут люди, на чью долю приходится самый тяжелый и изнурительный труд.

Во многих картинах этих лет показана красота людей, которые создают материальные ценности в обществе, показана красота деревенской жизни, на что раньше почти никто из художников не обращал внимания. Большая заслуга в этом принадлежит прославленному вьетнамскому художнику Нгуен Фан Тяню, сыну сельского учителя. В его произведениях особенно тонко показана душевная красота деревенских жителей. Тематика его картин весьма разнообразна, об этом можно судить уже по их названиям: «Гаданье», «На рынок», «Девушка, моющая бататы» и другие. Все его герои, чем бы они ни занимались, — простые крестьяне. Произведения Нгуен Фан Тяня глубоко национальны, его действительно [88] «вьетнамские» картины нельзя спутать с японскими или китайскими. Творчество художника глубоко индивидуально, ему присущ яркий самобытный стиль. Работая в технике живописи на шелке, Нгуен Фан Тянь не прибегает к приемам, свойственным китайской живописи «гохуа» и японской гравюре. Его образы отличает четкость и выразительность. Для его картин характерен несколько приглушенный, темный колорит, краски сочные и глубокие по тону. Нгуен Фан Тянь пишет крупными мазками локального цвета, что придает его картинам декоративность и наполняет неповторимым национальным своеобразием. Художник творит, подчиняясь порывам своей души и велению сердца, и потому героев его картин отличает эмоциональность и внутренняя чистота.

Реалистическое направление нашло наибольшее число приверженцев в лице художников, работающих в технике живописи маслом. Среди них известные мастера вьетнамского изобразительного искусства — Чан Ван Кан, Нгуен Ван Ти, Май Чунг и другие.

РОМАНТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

Произведения романтического направления не вызывали особого интереса у французской колониальной элиты, поэтому о них мало писала и пресса. В силу этих и многих других обстоятельств некоторые художники предпочитали подстраиваться под вкусы колонизаторов и местной знати, в их творчестве преобладают мифологические и романтические сюжеты, окрашенные мистицизмом; их художественным кредо стала буржуазная концепция «искусство для искусства». В 1936 году Общество содействия искусству и промыслам организовало художественную выставку, на которой были представлены работы художников: Нам Шона — «Девушка в лиловом платье», «Женщина в белой косынке», «Крестьянка в сумерках», Нгуен Тьонг Дана — «Женщина с петухом», Нгуен Зунга — «Женщина, читающая книгу» и другие. Тематика картин вряд ли давала повод полагать, что авторы этих произведений живут в стране, народ которой, не желая терпеть иго колонизаторов, поднимается на борьбу, создает боевые комитеты, выступает против угнетателей. У посетителей выставки создавалось впечатление, что Вьетнам — это нечто вроде экзотического парка, райского уголка, и самым важным для его обитателей являются романтические сюжеты о прекрасных дамах, а о трудовом народе, который дал жизнь этим художникам и который мог потребовать от них служить своим искусством интересам страны, никто не желал знать. Газета французских колонизаторов «Авенир дю Тонкин» была в восторге от представленных произведений: «Вьетнамская живопись развивается по правильному пути!» Конечно, этот путь хорош для колонизаторов и угнетателей, но он не подходил для национального искусства и для страны, желающей обрести независимость.

Этот «правильный путь» в конце концов привел многих художников в тупик. Вьетнамским художникам, следовавшим в своем творчестве принципам буржуазного романтизма, были присущи те же недостатки, что и всем другим романтикам в

капиталистических странах: бедность сюжетов, творческая и социальная пассивность, отсутствие конкретной художественной и жизненной цели.

Художников этого направления можно подразделить на две категории: 1) художники, преданно любящие свое ремесло, и 2) художники-конъюнктурщики. Первым казалось, что можно найти красоту искусства, следуя по пути буржуазного [89] романтизма. Многие молодые художники и скульпторы, недавние выпускники Высшей школы изящных искусств, под влиянием возвышенных, иллюзорных страстей романов «Душа бабочки в волшебном сне»* и «Трудная жизнь»* легко поддавались под очарование романтических идей. Как правило, они изображали прекрасных девушек, предпочитали романтические и сказочные сюжеты. Многие талантливые художники этого направления, такие, как То Нгок Ван, после победы Августовской революции 1945 года посвятили свое творчество служению интересам народа. Но были среди них и такие, для которых романтизм, как и любое другое художественное направление в искусстве, был лишь средством нажиться на возникшей моде. Их творчество не отличалось ни художественной индивидуальностью, ни тематическим разнообразием, и это закономерно: ведь их интересовали только нажива и легкая слава, они и не могли создать по-настоящему интересных произведений, их имена не вошли в историю национального изобразительного искусства.

МОДЕРНИЗМ

Наиболее ярко модернизм (в европейском понимании) проявился во Вьетнаме в творчестве последователей кубизма, самым рьяным сторонником которого стал художник Та Ти. Увлечение модернизмом для некоторых художников было оправдано их творческими поисками, а для большинства это была лишь возможность создать необычное произведение и тем самым привлечь к себе внимание публики и прессы. Чтобы создать настоящее произведение искусства, художник должен обладать талантом, постоянно заниматься творческим поиском, все духовные и физические усилия должны быть направлены на достижение этой цели. А завершив работу над такой картиной, мало кто из художников мог рассчитывать на мгновенное признание и успех. Жизнь диктовала им свои условия, покупатель купит только необычную, экстравагантную картину, для создания которой не требуется обладать особым талантом. Примечательно, что художников-модернистов было очень мало, и они исчезли вместе с колонизаторами, когда тем пришлось убраться из Северного Вьетнама, а потому это направление не принесло большого вреда нашему изобразительному искусству.

САТИРИЧЕСКАЯ ГРАФИКА

Уже многие века во Вьетнаме существует сатирическая графика, наиболее ярким примером ее является лубок («Сбор кокосовых орехов», «Ревность» и др.). В период феодализма, когда еще не было газет и журналов, которые могли бы служить орудием пропаганды, во Вьетнаме широкое распространение получили сатирические картинки. В годы французской колонизации, особенно с усилением движения протеста против преступных действий заморских «цивилизаторов» и их местных лакеев, боевой жанр карикатуры стал широко использоваться в прессе. Очень умело пользовались этим оружием газеты «Фонг-хоа» и «Нгай-най». Правда, острее своей критики пресса чаще направляла не на врагов вьетнамской нации — французских колонизаторов и их лакеев, — а на малограмотных, забитых крестьян. Такие газетные персонажи, как «Мужик-деревенщина» («Ли тоет») или «Мужичонка» («Са се») — жертвы феодального и колониального угнетения — вызывали больше чувство жалости, нежели презрения. По нашему мнению, суровой общественной критики заслуживает персонаж [90] «Банг бань»,

невежественный и преданный лакей колонизаторов, которого они отождествляли со всем нашим народом.

Карикатура была действенным оружием борьбы против прислужников французских колонизаторов. К сожалению, часто это оружие направлялось не на тех, кто этого заслуживал, а на трудовой народ. В период французской колонизации изобразительное искусство — и графика в особенности — еще мало использовалось в интересах борьбы за права народа, зато была продемонстрирована действенность этого оружия.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБЩЕСТВА

Открывая Высшую школу изящных искусств Индокитая, колониальные власти уже тогда вынашивали далеко идущие планы. А когда из стен Школы вышли первые выпускники, необходимо было принять какие-то меры для контроля за их художественной деятельностью. С этой целью были созданы различные общества и союзы. Одним из первых было организовано Общество содействия искусству и промыслам, главной задачей которого было развитие изобразительного и прикладного искусства в Индокитае, налаживание связей между членами общества, оказание им необходимой помощи. Почетными председателями этого общества являлись генерал-губернатор Индокитая, французский Верховный резидент Аннама* и марионеточный император Бао Дай*, а действительным председателем этого общества был Виктор Тардьё, ректор Высшей школы изящных искусств Индокитая. После смерти Тардьё этот пост занял художник Жонсеро, известный своими реакционными взглядами; это назначение вызвало серьезный протест со стороны вьетнамских художников. Общество содействия искусству и промыслам не пользовалось доверием деятелей изобразительного искусства.

По совету колониальной администрации художник Ле Ван Де предложил создать Вьетнамский художественный центр (сокращенно — «Фарта»). В него вошли известные в то время художники: То Нгок Ван, Чан Ван Кан, Нгуен Зя Чи, Нгуен Ван Ти и др. «Фарта» организовала целый ряд художественных выставок, вызвавших большой интерес общественности.

Видя, что деятельность Общества содействия искусству и промыслам практически сошла на нет, ректор и профессора Высшей школы изящных искусств Индокитая решили создать Кооператив художников Индокитая, преследуя при этом сугубо корыстную цель — эксплуатацию таланта вьетнамских художников. Они фактически принуждали художников вступать в этот кооператив. Выпускники Высшей школы изящных искусств (в то время она стала называться Школа изобразительного и прикладного искусства), представлявшие собой основные силы изобразительного искусства страны, могли получить диплом только в том случае, если они обещали после окончания учебы вступить в Кооператив художников Индокитая. Все произведения изобразительного искусства должны были пройти регистрацию в Кооперативе и быть отмечены его печатью, только тогда они могли быть оценены. Самые крупные и важные заказы могли получить только члены Кооператива. Система финансовых расчетов была такова, что художники попадали в полную зависимость от Кооператива. Это была настоящая эксплуатация художественного таланта и удушение искусства. Но недолго пришлось нашим художникам терпеть гнет колонизаторов и их приспешников. Историческая обстановка в мире менялась. [91] Франция капитулировала перед немецкими фашистами, в Индокитае колонизаторы отступили перед японскими милитаристами, отдав им страну на разграбление. Вьетнамский народ под руководством Коммунистической партии — авангарда рабочего класса — поднялся на борьбу за освобождение своей Родины. В результате этой решительной борьбы был уничтожен колониальный гнет, и никто уже не мог, как прежде, безжалостно эксплуатировать наш народ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ

В период феодализма народная молва сообщала обо всех более или менее значительных событиях в жизни страны. Где-то построен необычайно красивый храм, в котором особенное восхищение вызывает работа резчиков по дереву, — и люди шли в это место, чтобы посмотреть на чудо, созданное руками народных умельцев (зачастую, когда работа еще не была завершена). Это были редкие случаи приобщения народных масс к красоте искусства. В годы французской колонизации в крупных городах страны, таких, как Ханой, Хюэ, Сайгон, стали проводиться художественные выставки, на которых посетители могли не только познакомиться с подлинными произведениями того или иного художника, но также сравнить его картины с работами других авторов, могли познакомиться с различными направлениями и жанрами, поэтому художественные выставки имели большое эстетическое и воспитательное значение. Однако следует отметить, что основную массу посетителей выставок составляли французы и местная знать. Простой люд, рабочие и крестьяне были бедны, чтобы ходить на такие выставки, кроме того, они боялись появляться в местах, где бывает «знатная публика».

Первые художественные выставки во Вьетнаме были организованы Обществом содействия искусству и промыслам, а затем «Фартой» и Кооперативом художников Индокитая. Многие авторские и коллективные работы привлекли большое внимание зрителей и прессы. Художественные выставки вьетнамских художников были организованы также и за рубежом: в Риме (1932), Милане (1934), Неаполе (1934), Брюсселе (1936), Сан-Франциско (1937), Париже (1937). Имена наших художников стали известны и далеко за пределами Вьетнама. Зарубежная печать поместила положительные отзывы о работах вьетнамских художников, а в крупном французском журнале «Иллюстрасьон» были помещены репродукции работ Нгуен Фан Тяня, Ву Као Дама и других, а также большая обзорная статья, посвященная вьетнамскому искусству.

С большим восхищением жители многих стран отзывались о работах вьетнамских мастеров: картинах водяными красками на шелке Нгуен Фан Тяня — «На рынок», «Три девушки», «Детские игры», картинах, выполненных маслом, — «Портрет девушки» (художник То Нгок Ван), «Сестра Тхюи» (художник Чан Ван Кан), изящных лаковых панно, выполненных Нгуен Зя Чи, — отмечая их глубокий национальный колорит и яркую самобытность.

* * *

Изобразительному искусству Вьетнама в период французской колонизации были свойственны ошибки, и это понятно. Но, несмотря на запреты и притеснения со стороны колониальных властей, вьетнамское искусство развивалось.

Значительных успехов добились наши архитекторы, создав целый ряд оригинальных [92] сооружений, отвечавших духу времени и органично сочетавших элементы национального зодчества с новейшими научными и техническими достижениями.

Вьетнамские скульпторы не создали в этот период значительных произведений, их основным достижением стало овладение принципами европейского искусства. Подлинным шедевром стала медная статуя Сидящего Будды в пагоде Нгу-са, еще раз подтвердившая верность наших мастеров традициям национального искусства.

Наиболее глубокие перемены произошли в живописи. Наши художники не только освоили новую технику живописи (масло), познакомились с принципами европейского искусства, но также создали на основе традиций национального искусства новую оригинальную технику лаковой живописи. Художники уже не создавали свои произведения, только следуя каноническим формулам, они начали познавать окружающую действительность и отражать ее в своих произведениях, и это был большой шаг в развитии национального изобразительного искусства. Росли кадры профессиональных художников, некоторые из них, в силу тяжелых жизненных обстоятельств, «творили», подлаживаясь под невзыскательный вкус французских колонизаторов и местных богатееров, но большинство художников четко осознавали обще-

ственные функции своей профессии и всю ответственность своего творчества перед народом.

Определенные перемены произошли в отношении народа к деятелям изобразительного искусства. Массы поняли активную роль искусства в жизни общества. Раньше в силу привычек, сложившихся в феодальном обществе, людей, которые занимались живописью, обычно называли «ремесленниками» или «мастеровыми», вкладывая в это пренебрежительный смысл. Когда же в стране была открыта Высшая школа изящных искусств, их стали называть художниками, живописцами. Уже один этот факт красноречиво свидетельствует о том, как изменились представления народных масс об изобразительном искусстве, о живописи. [93]

ГЛАВА VII ПЕРИОД ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ ПОСЛЕ АВГУСТОВСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1945 ГОДА

ХУДОЖНИКИ И РЕВОЛЮЦИЯ

Августовская революция 1945 года способствовала пробуждению сознания деятелей вьетнамской культуры, помогла им выйти из творческого тупика, глубже осознать задачу, поставленную самой историей, — отдать все творческие силы служению народа, борьбе за свободу и независимость Родины. Революция открыла перед деятелями культуры невиданные доселе творческие возможности. Происходившие в жизни общества коренные перемены стали темой для многих произведений деятелей искусства Вьетнама. Большинство вьетнамских художников, скульпторов, архитекторов, деятелей литературы пошли по пути, указанному свершившейся революцией.

Партия и правительство молодой независимой республики проявляли большую заботу о судьбах национальной культуры, национального искусства. Несмотря на серьезные трудности, связанные с тяжелым колониальным прошлым страны, Правительство ДРВ специальным постановлением вновь открыло Школу изобразительных искусств, призвало деятелей культуры отдать все силы созданию вьетнамского национального искусства. Важным шагом в этом направлении должны были стать художественные выставки, а также различные экспозиции, посвященные культурному строительству в стране.

Многие художники с воодушевлением откликнулись на призыв правительства внести свой вклад в общую борьбу народа. Они создавали агитплакаты, в которых отобразили решимость народа самоотверженно защищать независимость Родины. Этой теме посвящены работы художника Чан Ван Кана. Яркий, красочный плакат художника «Вьетнам — вьетнамцам», запечатлевший женщину с ребенком, был установлен перед зданием Земельного банка в Ханое. Художник Нгуен Шанг создал подлинно агитационную фреску «Весь народ един». Работы этих мастеров привлекали внимание новизной тематики и своеобразным художественным стилем. Художники все глубже познавали жизнь народа, которому они теперь посвящали свое творчество.

ПЕРВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ В НЕЗАВИСИМОМ ВЬЕТНАМЕ

12 декабря 1945 года в помещении Просветительского общества «Кхай чи тиен дык» (сейчас здесь находится клуб «Единство») открылась первая после победы Августовской революции во Вьетнаме выставка. Она была подготовлена Ассоциацией деятелей культуры за спасение Родины и посвящена проблемам вьетнамской культуры. Важное место было уделено изобразительному искусству. С большим успехом

экспонировались картины, выполненные маслом, лаком, на шелке, а также графика, круглая скульптура, агитплакаты.

В 1946 году, отмечая первую годовщину [94] победоносной Августовской революции, Ассоциация деятелей культуры за спасение Родины организовала в помещении Ханойского городского театра художественную выставку. Этой же дате была посвящена и выставка агитплаката, проходившая под девизом «Защитим независимость», ее экспозиция разместилась на улице Чангтиен.

Годами копилась у нашего народа ненависть к иноземным угнетателям, готовая взорваться, как бомба, фитиль которой был зажжен огнем революции. Агитплакаты явились действенным оружием борьбы и пропаганды, они гневно обличали преступления колонизаторов и империалистов. Наиболее значительными работами этого жанра стали работы художников То Нгок Вана «Рвем цепи» и «Освобожденный Вьетнам», Чан Ван Кана «Полевые работы», — запечатлевшего нелегкий крестьянский труд, Лы-онг Суан Ньи «Огонь» (о юном герое, взорвавшем вражеский склад боеприпасов), Фам Ван Донга «Всеобщее восстание», Зыонг Бить Лиена «Учимся родному языку», Чан Динь Тхо «Новый рис» и т. д. Большой интерес вызвали два портрета Президента страны Хо Ши Мина, выполненные художниками Нгуен До Кунгом и То Нгок Ваном.

ВОЙНА СОПРОТИВЛЕНИЯ ПРОТИВ ФРАНЦУЗСКИХ КОЛОНИЗАТОРОВ (1946—1954)

ХУДОЖНИК И ВОЙНА

Когда началась война против иноземных захватчиков, многие патриотически настроенные художники влились в общую борьбу за освобождение Родины, которая велась под руководством коммунистической партии и президента Хо Ши Мина. Одни, взяв винтовку, сражались на передовой, другие же приближали день победы своим искусством: рисовали агитплакаты, воспитывали новое поколение художников, призванных продолжать славные традиции национального искусства.

Сменить гражданскую одежду на военное обмундирование, научиться обращаться с винтовкой и познать прочие «азы» военного быта можно было за несколько дней; гораздо труднее было отбросить тяжелое наследие прошлого — прежние концепции буржуазного искусства. Для этого требовалось время. Поэтому годы войны Сопrotивления стали для многих художников не только школой гражданского мужества, но также и школой политического воспитания, позволившего им выработать твердое и правильное мировоззрение. Типичным примером этого может служить судьба художника То Нгок Вана, трагически погибшего уже перед самым окончанием войны. Его картина «Ханой, поднимайся!», выполненная маслом, явилась откликом художника на призыв к всеобщей борьбе за независимость Родины. Известный художник, изображавший прежде красивых девушек в духе буржуазного романтизма, решил показать поднявшуюся на борьбу столицу, ее символом он сделал образ юной, грациозной и прекрасной девушки — участницы всенародной войны Сопrotивления. Спустя несколько лет То Нгок Ван создаст «Портрет женщины — кадрового работника», запечатлев совсем не характерный для его прежнего творчества образ крепкой крестьянки. Это был уже другой мир, другие герои, другие идеалы. Сам художник так сказал о своей работе: «На [95] этой картине — самая прекрасная женщина, которую я видел в своей жизни». Концепция красоты изменилась вместе с мировоззрением.

В годы войны Сопrotивления перед художником была поставлена важная практическая задача: непосредственно участвовать в боевых действиях против врага, вести агитационно-пропагандистскую работу и готовить молодые художественные кадры. Эта задача была органично связана с призывом президента Хо Ши Мина, обратившегося к

деятелям культуры активно включиться своим творчеством в общенациональную борьбу против иноземных захватчиков. В этой книге мы не будем подробно рассказывать о том, как воевали художники на фронте, на войне все люди одинаковы и делают они одно общее дело — сражаются с врагом за свободу своей страны. Хочется только упомянуть, что среди художников было немало настоящих героев, вписавших славные страницы в летопись войны. Первый вражеский самолет был сбит в Чавине (Намбо) воинским подразделением, которым командовал художник Нгуен Као Тхыонг. Таких примеров можно привести много. А сколько художников погибло, героически защищая свое Отечество...

АГИТАЦИОННО-ПРОПАГАНДИСТСКАЯ РАБОТА

В годы войны Соппротивления большое число художников было вовлечено в сферу агитационно-пропагандистской деятельности, наиболее отвечающей запросам военного времени. Такая работа позволяла с успехом использовать мастерство художников и создавать более масштабные произведения.

Условия военного времени, естественно, не благоприятствовали всестороннему развитию изобразительного искусства, особенно в районах боевых действий, таких, как Юг страны, где противник регулярно проводил карательные операции. Широкое распространение в это время получают такие своеобразные литературно-изобразительные формы, как иллюстрированные книги-рассказы, а также плакат, зарисовки, станковый рисунок, выполненный карандашом, тушью и т. д., многоцветный лубок. Как показал опыт, именно эти жанры и виды изобразительного искусства позволяют наиболее оперативно откликаться на важнейшие события и не требуют особых материальных и технических условий.

Продемонстрировали свою действенность в эти годы и агитационные листки, в которых средствами изобразительного искусства рассказывалось о разрушениях, принесенных войной. Они имели то же назначение, что и листовки, их воздействие на солдат неприятельской армии было велико. Перед окончанием войны, во время операции под Дьенбьенфу, увенчавшей победой справедливую борьбу вьетнамского народа, когда французские войска были окружены и испытывали большие трудности с продовольствием, художники Май Ван Хиен, Нгуен Бинь и Хюи Тоан нарисовали большие плакаты (площадью до 20 кв. м), которые были выставлены в нескольких сотнях метров от позиций противника. Это мероприятие имело целью деморализовать солдат французской армии и побудить их добровольно сдаться.

Большую роль в агитационно-пропагандистской работе сыграли гравюры на дереве, которые помогали мобилизовывать жителей тыла, поднимали их боевой дух и политическое сознание, звали на борьбу с врагом, с неграмотностью и т. д. На каждой листовке, в каждом пропагандистском листке или в каждой книге-рассказе помещались слова народных песен или небольшие стихотворения [96] с боевым, доходчиво изложенным патриотическим содержанием.

Чтобы создавать такие «агитационно-пропагандистские произведения» изобразительного искусства, профессионального мастерства было недостаточно, требовались мужество и находчивость. Зачастую, находясь в окружении, когда противник перерезал все коммуникации, художникам приходилось самим изготавливать краски, кисти и все необходимое для работы. Кто бы мог подумать, что в условиях военного времени наиболее ходовым материалом для художников станут лекарство от малярии, антисептические препараты красного цвета, сажа, древесный уголь, старая черепица, листья и кора деревьев, и т. д. Очень часто единственным инструментом гравера был перочинный нож. Наибольшим успехом у бойцов Народной армии и жителей страны пользовались книги-рассказы, пропагандистские листки и агитплакаты. Среди работ этого жанра следует особо отметить биографическую серию пропагандистских листков «Нгуен

Тхи Хиен»*, подготовленную коллективом молодых художников под руководством Нгуен Ван Ти; «Хоанг Хань»* (художник Чан Ван Кан); «Нго Зя Кхам»* (художник Нгуен До Кунг), а также литограф-вюры «Объединившаяся община преодолевает трудности» (коллектив художников: Минь Кау, Май Лонг, Конг Нян, Чинь Фонг), книга «Восстание в Хынг-нгуене» (художник Нгуен Дык Нунг) и другие.

Создавая агитационные плакаты, пропагандистские листки, книги-рассказы, художники большое внимание уделяли тому, как и какими изобразительными средствами передать идею, раскрыть содержание; многие из работ этого жанра имеют большую художественную ценность: картина «Народная армия» (художник Нгуен Ты Нгием), удостоенная 1-ой премии на выставке во Вьетбаке в 1948 году; картина «В лесу» (художник То Нго Ван); композиция из 4-х картин «Нерушимое братство» (художник Хюинь Ван Гам), представленная на выставке в Зяпныоке (Камау); картина «Будни войны Сопrotивления» (художник Хюинь Ван Тхуан); «Земельная реформа» (художник Нгуен Дык Нунг); «Благодарность неизвестному бойцу» (художник Чан Ван Кан) и прочие. Эти и другие произведения вьетнамских художников запечатлели трудную и героическую действительность периода войны Сопrotивления против французских колонизаторов. К сожалению, многие картины погибли во время военных действий.

ПОДГОТОВКА МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ

Человек привыкает к любым трудностям. Повседневная действительность в период войны Сопrotивления была наполнена множеством трудностей и лишений, и в таких нелегких условиях наши художники продолжали свою творческую и исследовательскую деятельность, создавая подлинные шедевры изобразительного искусства. Одна за другой стали открываться художественные студии во Вьетбаке, 4-ой зоне* и других местах, они становились своеобразными центрами материальной помощи военным художникам. Важным шагом в развитии изобразительного искусства в военных зонах стало образование художественных мастерских, специализировавшихся по лаковой живописи, в Футхо (затем мастерская была переведена в Тхайнгуен) и в 4-ой зоне. Создание этих мастерских способствовало укреплению творческих связей художников, ознакомлению их с новыми достижениями в изобразительном искусстве, повышению их профессионального уровня. Но, пожалуй, [97] одним из самых знаменательных событий культурной жизни в период войны Сопrotивления стало открытие курсов художников, перед которыми была поставлена насущная практическая задача — подготовить кадры молодых художников для армии, различных учреждений и т. д. Вскоре такие курсы стали создаваться повсюду — стране нужны были художники, которые своим искусством могли бы участвовать во всенародной войне Сопrotивления. На этих курсах в основном обучали общим профессиональным навыкам, необходимым в повседневной агитационно-пропагандистской работе, но не следовали строго какой-либо программе. Поэтому вскоре возникла насущная необходимость в открытии специальных художественных заведений, которые готовили бы профессиональных художников, и в конце 1949 года партия и правительство приняли решение о создании художественной школы во Вьетбаке.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА ВО ВЬЕТБАКЕ

Художественная школа во Вьетбаке начала функционировать в середине 1950 года, когда война Сопrotивления вступила в этап трудной и ожесточенной борьбы. Вся жизнь в стране была подчинена лозунгу «Все для фронта!» И тем не менее, несмотря на большие материальные трудности, в стране была открыта художественная школа. Первыми студентами школы стали солдаты, крестьяне, а также учащиеся различных художественных школ, которым война помешала закончить образование. В основу обучения была положена установка партии в области культурного строительства:

«Народность, массовость, научность; искусство служит интересам рабочих, крестьян, солдат».

Обучение в школе было связано с практическими задачами, стоявшими перед населением Вьетбака. Темы для своих произведений студенты черпали в окружающей жизни. В 1953 году в связи с развернувшимся движением политического самообразования и изучением письма президента Хо Ши Мина и товарища Чыонг Тиня*, направленного деятелям литературы и искусства, студенты школы, как и другие представители творческих организаций страны, определили свою революционную позицию и концепцию в области художественного творчества. Возросло сознание учащихся, повысился их идейный уровень, а их произведения приобрели еще более народный характер.

Студенты школы принимали активное участие в различных агитационных и пропагандистских мероприятиях, откликаясь своим творчеством на важнейшие события периода войны Сопrotивления: призыв молодежи в армию, уплата сельскохозяйственных налогов, движение за экономию на производстве, движение за снижение арендной платы, аграрная реформа, Международный фестиваль молодежи и студентов в Берлине, и т. д. Конечно, для получения глубоких теоретических знаний студенты школы не имели благоприятных условий, но многое компенсировалось богатым жизненным опытом. Численность студентов школы была невелика, однако их творческий и практический вклад в общенациональное дело освобождения Родины был весьма значителен. Во многих произведениях отражены глубокие чувства нашего народа, отстаивающего свою независимость. Эти произведения были зачастую созданы самодельными красками на старых газетах или на листах обычной бумаги, но они стали неотъемлемой частью вьетнамского изобразительного искусства. [98]

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ В ВОЕННЫХ ЗОНАХ

Вьетнамский народ любит и ценит произведения изобразительного искусства, ему свойственно тонкое понимание прекрасного. Но так сложилась судьба страны, что в ней не было надлежащих условий для развития эстетического и художественного вкуса народных масс. В период феодализма простому народу «разрешалось» жить в холоде и голоде, терпеть нужду и непосильный гнет. С приходом французских колонизаторов на плечи народа обрушился двойной гнет — иноземных угнетателей и местных богачей. Жизнь народных масс была настолько тяжела, что нередко крестьянину приходилось вместо буйвола самому впрягаться в плуг, чтобы обработать поле. До искусства ли тут было! Августовская революция 1945 года коренным образом изменила жизнь народа, дала ему не только материальные блага, но и духовные, в которых он прежде испытывал недостаток. Когда по призыву партии и президента Хо Ши Мина весь народ поднялся на борьбу против иноземных захватчиков, в сельской местности и в горах стали создаваться опорные пункты войны Сопrotивления, жители этих районов впервые познакомились с достижениями цивилизации, с изобразительным искусством, что позволило им глубже почувствовать красоту своей Родины, глубже понять смысл революции и свершенных ею преобразований, яснее осознать свой долг перед родиной. Очень часто реалистическая картина гораздо дольше сохраняется в памяти людей, нежели роман или серьезное научное исследование.

Каждая художественная выставка становилась школой познания как для зрителей, так и для художников, картины которых были на ней представлены.

Писатель Хоанг Шен так вспоминал об атмосфере, царившей на художественной выставке в 4-й Объединенной зоне (1949): «Войдя в помещение, начинаешь испытывать удивительное чувство. Сама атмосфера здесь отлична от величественности столичных выставок, проводившихся в мирное время. Это отличие ощущается и в тематике произведений, и даже в оформлении помещения выставки. Картины в простых деревянных рамах белого цвета, между опорными столбами дома постелена белая

тканевая дорожка. Очень просто и красиво! Но особенно впечатляют зрители — простые люди, живущие в 1949 году. И это делает атмосферу выставки еще более непосредственной и волнующей...»

Еще один пример: в густой чаще кокосовых пальм, в глухом уголке, расположенном вдали от культурных центров, Комитет деятелей литературы и искусства Намбо по случаю Съезда работников литературы и искусства Юга решил организовать художественную выставку, экспонаты которой должны были познакомить с достижениями в культурном строительстве. Для этой цели в Зяпнюоке было построено несколько домиков, в одном из них были представлены работы художников Намбо. Если бы не свершившаяся революция, трудно было бы представить, что жители этих богом забытых мест, не знавшие даже слова «паровоз», смогут приобщаться к великой красоте искусства: любоваться картинами, запечатлевшими жизнь народа, слушать новые музыкальные произведения южновьетнамских композиторов, слушать выступления известных на юге писателей и поэтов!.. Еще более удивительными были выступления самих крестьян, поражавшие четкостью и искренностью суждений. В этой связи вспоминается история, происшедшая с одним известным художником-южанином. На выставке [99] была представлена его картина, на которой изображены солдаты, помогающие сельским жителям покрывать черепицей крышу дома. К автору подошел пожилой крестьянин и сказал: «Я не знаю, как можно таким образом покрывать крышу черепицей. Так не бывает!» И действительно, крестьянин оказался прав: черепицу всегда укладывают снизу вверх. Художнику пришлось признать свою ошибку. А сколько образованных людей — художников, литераторов — смотрели на эту картину, и никто из них не заметил искажения.

В годы войны Соппротивления во Вьетбаке, а также в 5-й Объединенной зоне и в Намбо были организованы художественные выставки, на которых побывало много людей.

В 1948 году по случаю Всевьетнамской конференции по вопросам культуры во Вьетбаке (Футхо) проводилась художественная выставка, на которой были представлены произведения живописи маслом и на шелке, гравюры, гуашь и т. д. Спустя некоторое время подобная выставка состоялась и в 3-й зоне. К сожалению, большинство из выставившихся произведений не удалось сохранить: они погибли во время карательной операции противника. Это была большая потеря для нашего изобразительного искусства, ведь в числе погибших произведений — известная картина Нгуен Ты Нгиема «Народная армия», картины и рисунки художников То Нгок Вана, Чан Ван Кана, Нгуен Ван Ти, Лыонг Суан Ньи и другие.

На выставке в Управлении народного ополчения (1957) были представлены картины, рисунки, эскизы. Особое внимание посетителей привлекли картины, выполненные лаком, посвященные партизанам и участникам народного ополчения.

В 1951 году в связи с изучением письма президента Хо Ши Мина и товарища Чыонг Тиня, направленного художникам страны, художественная выставка была организована в Тьемхоа.

В 1954 году в Тхайнгуене проводилась художественная выставка, которая после восстановления мира была перевезена в столицу и стала основой для состоявшейся вскоре Национальной художественной выставки. На ней были также представлены работы южновьетнамских художников, переехавших на Север страны.

На художественных выставках в 5-й Объединенной зоне в Бонгшоне (1949) и Лонгми (1952) экспонировались работы художников-баталистов, запечатлевших военные операции в Мангзу, Закдоа, Анкхе. Выставки, проводившиеся в Намбо, состоялись в Тхиенхо (работы художников-баталистов) и в Зяпнюоке (по случаю Съезда работников литературы и искусства Намбо). Большой популярностью среди населения страны пользовались передвижные выставки, перед которыми стояла задача просвещать народные массы, пропагандировать изобразительное искусство.

Проводимые художественные выставки наглядно демонстрировали заботу партии и правительства о судьбе национального искусства; художникам были созданы необходимые условия, позволившие взяться за значительные, крупномасштабные произведения. Особо вдохновляющими были успехи в освоении техники лаковой живописи, об этом свидетельствуют картины художника То Нгок Вана «Враг идет», Нгуен Ты Нгиема «Старики учатся», «Народное ополчение в ночном дозоре», «Народное ополчение на привале» Ши Нгока «Чашка», Нгуен Ван Ти «Море» и другие. Немало значительных произведений было выполнено в технике гуаши: «Солдатские учения», «Военный склад» (художники Нгуен До [100] Кунг), «Бой под Тамву» (художник Нгуен Хиём). Эти и другие произведения вьетнамских художников свидетельствовали не только об их самоотверженном труде в годы войны Сопrotивления, но и об активных творческих поисках, способствовавших дальнейшему развитию национального изобразительного искусства.

Организация выставок обычно совпадала с проведением различных диспутов и дискуссий, на которых обсуждались представленные произведения, в газетах публиковались рецензии и подробные отчеты; все это способствовало выработке правильной линии развития национального искусства и постановке новых задач, которые предстояло решать деятелям изобразительного искусства. Большую дискуссию вызвали агитационно-пропагандистские произведения, а также лаковая живопись. Широкое, поистине всенародное обсуждение работ вьетнамских художников помогло им правильно определить свои творческие и идеологические позиции в революционной борьбе народа. Многие художники, находившиеся прежде под влиянием концепций буржуазного искусства (как, например, То Нгок Ван), полностью перешли на сторону революции, посвятив свой талант служению интересам народа. Проводимые дискуссии помогали яснее ощутить роль народных масс в формировании искусства, а также увидеть перспективы, открывающиеся во вьетнамском изобразительном искусстве перед лаковой живописью.

АРХИТЕКТУРА В ВОЕННЫХ ЗОНАХ

Достаточно успешно развивалась в годы войны Сопrotивления и архитектура, хотя условия военного времени отнюдь не благоприятствовали этому. Многие архитекторы работали не по специальности — в военных мастерских и на предприятиях, участвовали в боевых действиях, строили мосты и другие сооружения, необходимые для военных операций... Но как только предоставлялась благоприятная возможность, с радостью занимались любимым делом. В 1948 году под руководством архитекторов Та Ми Зуата, Нгуен Као Люена и Хоанг Ньы Тиёпа были построены красивые помещения для торжественных церемоний, в которых проходила работа Съезда деятелей литературы и искусства, Объединенной конференции Вьетминя и Льенвьёта* и т. д. Эти большие и просторные помещения, построенные из бамбука и арундины, отличались оригинальностью интерьера и простотой декоративной отделки. Следует также упомянуть и о Резиденции для приема иностранных гостей, построенной в 1949 году в лесных массивах Тхайнгу-ёна и Тюенкуанга по проекту архитекторов Та Ми Зуата, Нгуен Као Люена и Хоанг Ньы Тиёпа. Интерьер Резиденции оформили художники То Нгок Ван, Чан Ван Кан и Нгуен Кханг. Резиденция для приема иностранных гостей была расположена в густом лесу, что, с одной стороны, было необходимой мерой предосторожности, а с другой — помогло архитекторам и художникам создать единую, гармоничную, сочетающуюся с окружающим ландшафтом композицию.

Вообще задача создания гармоничного ансамбля с природой была всегда особенно актуальной для наших архитекторов. Интерьер помещений обычно украшался орнаментом, выполненным из резного и плетеного бамбука, а также большими картинами на простом полотне, которые писались самодельными красками, изготовленными из коры

и листьев деревьев, глины, древесного угля и т. д. Художник То Нгок Ван оформил Комнату бойцов основных подразделений и [101] военно-медицинской службы, Чан Ван Кан — Комнату бойцов народного ополчения, а Нгуен Кханг — Комнату народных носильщиков*, оказывающих помощь в проведении военных операций.

Красоту и изящество этих помещений, украшенных орнаментом из плетеного бамбука, подчеркивала окружающая природа. По углам каждого здания высились могучие вековые деревья, ветви которых напоминали извивающихся змей, а листья — гигантские зонтики. Между зданиями пролегла широкая, удобная дорога. Эти сооружения стали еще одним наглядным свидетельством творческих поисков наших архитекторов и художников в суровой обстановке войны Сопrotивления.

Наши архитекторы подготовили также множество проектов жилых домов, административных помещений, колодцев и других сооружений — с учетом технических требований и эстетики сельского строительства и материальных возможностей военного времени.

Война Сопrotивления явилась важной вехой в истории вьетнамского изобразительного искусства. Именно в эти годы были заложены основы дальнейшего успешного развития национальной живописи. Это было время суровых испытаний, в которых закалились патриотические чувства и гражданская ответственность нашего народа; это было время борьбы с буржуазными концепциями в области искусства и утверждения идей революции. Пройдя через эти испытания, деятели литературы и искусства стали жить и трудиться в неразрывном единстве со всем народом. В Отчетном докладе исполнительного комитета Ассоциации деятелей литературы и искусства на II Всевьетнамском съезде деятелей литературы и искусства отмечалось, что в годы войны Сопrotивления против французских колонизаторов «наши деятели литературы и искусства не были больше оторваны от интересов народа, теперь их связывали с народом неразрывные узы, и высшим идеалом их жизни и творчества стало служение народу...»

[102]

ГЛАВА VIII ПЕРИОД ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ ОТ УСТАНОВЛЕНИЯ МИРА НА СЕВЕРЕ ДО КОНЦА 60-х ГОДОВ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ПОСЛЕ ОСВОБОЖДЕНИЯ СЕВЕРНОГО ВЬЕТНАМА

Большим вдохновляющим смыслом для деятелей литературы и искусства, как и для всего вьетнамского народа, были наполнены два события; победа под Дьенбьенфу* и Женевские соглашения. Во Вьетнаме был восстановлен мир. В жизни нашего народа начался славный и нелегкий период строительства социализма на Севере страны и борьбы за воссоединение Родины. Немало новых трудностей и испытаний предстояло преодолеть деятелям литературы и искусства. В годы войны Сопrotивления у них была одна общая задача — *сражаться* с врагом, и этой борьбе была подчинена жизнь всего нашего народа. С восстановлением мира обстановка в стране изменилась. Когда деятели литературы и искусства вернулись в Ханой, их встретила действительность, полная новых, не менее сложных, чем прежде, проблем.

Во время войны Сопrotивления художники хорошо знали, для кого создают они свои произведения, кто смотрит их картины. Автор и зритель понимали друг друга, они были единомышленниками, поэтому у художника не было сомнений в назначении его труда. Вернувшись в столицу и приступив к строительству нового общества, художники увидели, какое множество разнообразных тем рождала жизнь. Изменились и зрители, в их

числе был уже не только «родной и близкий народ» военных зон, а многие другие люди, представляющие разные общественные слои большого города. Новизна обстановки и сложность творческих проблем вызвали некоторую растерянность в среде художников.

В целом условия для творческой деятельности у них были весьма благоприятные. Работы было много, и художники с радостью отдавали ей все свои силы. Благодаря заботе Коммунистической партии, указавшей, что верный путь в творческой деятельности — служение народу, они смогли избежать многих серьезных ошибок. Важным фактором их успешной деятельности стали также и материальные условия, мирная обстановка открывала простор для творческих поисков.

Сразу же после освобождения Ханоя Ассоциация деятелей литературы и искусства организовала Национальную художественную выставку (1954), которая стала для деятелей изобразительного искусства своеобразным подведением итогов труда за годы войны Сопrotивления против французских колонизаторов. После победы Августовской революции 1945 года это была первая столь представительная художественная выставка. На ней экспонировались работы, показанные прежде на художественной выставке во Вьетбаке, а также работы художников из 5-й Объединенной зоны, Намбо, созданные в годы войны Сопrotивления. Условия военного времени ограничивали возможности художников, но тем не менее их произведения отличались [103] тематическим богатством и жанровым разнообразием. Рисунки То Нгок Вана, сделанные в период военной операции под Дьенбьенфу, стали ценными историческими и художественными документами о героической борьбе народа. Большой интерес вызвали также и работы художников Нгуен Шанга «Враги сожгли мою деревню» (масло), Нгуен Хиема «Бой под Тамву» и других.

Художественная выставка 1955 года ознаменовала новые успехи вьетнамского изобразительного искусства, продемонстрировала новые направления в живописи и скульптуре. Первый год долгожданного мира принес в наше искусство новые чувства, новые мысли, новые образы людей, активно участвующих в созидательном труде, в строительстве новой счастливой жизни.

На выставке было представлено много картин, выполненных лаком, маслом, водными красками на шелке, а среди ее посетителей были гости из братских социалистических стран.

Скульптура была представлена менее широко, чем живопись, но некоторые произведения вызвали большой интерес. Например, скульптурная композиция Фам Суан Тхи «Горсть земли Юга». Автор запечатлел южновьетнамского бойца, отправляющегося на Север страны для перегруппировки*, которому мать на прощанье дает горсть родной земли, чтобы он всегда помнил о любимом крае и самоотверженно боролся за воссоединение Родины. Маленькая девочка, прижавшаяся к бойцу, символизирует тесные узы армии и народа.

Картина Фан Ке Ана «Воспоминания об одном вечере в Тэйбаке» (лак) позволила продемонстрировать необычность и красочность сочетания золотого и зеленого цветов, придавших картине особую реалистичность.

Художник Чан Ван Кан, представивший на выставке свою картину «Сельская кузница в годы войны Сопrotивления» (шелк), воссоздал яркую световую гамму, сохранив при этом нежность шелкового фона.

БОРЬБА ПРОТИВ РЕАКЦИОННОЙ ИДЕОЛОГИИ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В целом работы, представленные на двух художественных выставках (1954, 1955), продемонстрировали горячий патриотизм и революционный пафос нашего народа в борьбе против иноземных захватчиков, в деле строительства нового общества. Но тем не менее были и ошибки, которые обсуждались на II Всевет-намском съезде деятелей литературы и искусства: «Главным недостатком является ошибочная концепция реализма.

На первом этапе тенденция «популяризовать политику» привела к тому, что произведениям недоставало глубины, жизненности, их авторы впадали порой в схематизм. Родилось ошибочное мнение, будто бы пейзажи, портреты, натюрморты не являются социальной действительностью, а сюжет произведений должен отражать политические установки. Поэтому окружающая действительность представала в некоторых произведениях весьма односторонне; отсутствовало творческое отображение реальной жизни, замечательных людей, прекрасной страны. Ошибочные представления о социалистическом реализме породили натуралистический подход к творчеству среди некоторых художников, считавших, что отображение окружающей действительности — это фотографирование; для них характерно отсутствие обобщений творческой мысли, неумение использовать изобразительные средства. На картинах таких художников люди нередко [104] изображались с накрашенными губами и нарумяненными щеками, словно перед выходом на сцену; они всегда были одеты в новую одежду — показывалось только «движение вперед». В этой концепции «массовизма» — следования за ошибочными вкусами масс — отсутствует такой фактор, как эстетическое воспитание масс. Помимо ошибочных представлений о социалистическом реализме, есть еще примеры слепого преклонения перед западноевропейским искусством, когда создаются произведения, копирующие западноевропейскую живопись. Все это свидетельствует об отсутствии творческого начала, индивидуального вкуса, национального колорита. Мы не закрываем двери перед техническими приемами западноевропейского искусства, особенно перед парижской школой. Главное для нас — создание вьетнамского национального искусства, и это должно стать нашим девизом во взаимоотношениях между вьетнамским и мировым изобразительным искусством...»¹³.

В связи с ошибками, выявленными в ходе проведения земельной реформы, участники реакционной группировки «Нян-ван зяй-фам» («Гуманизм и шедевры») пытались гиперболизировать, раздуть вышеназванные недостатки в искусстве. Они считали, что путь социалистического реализма, путь служения народу неинтересен, а человек — это «гигант без сердца»; требовали отделить искусство от политики, критиковали реалистическое отображение действительности, называя это «натурализмом», «фотографированием». «Борьба против натурализма» в действительности стала лишь вывеской, которая прикрывала их враждебную деятельность, направленную на отрыв масс от искусства и революционной борьбы.

Деятели литературы и искусства Вьетнама повели решительную борьбу против этой реакционной группировки, главари которой были разоблачены как лакеи империалистов, пытавшихся осуществить свои преступные планы в Северном Вьетнаме. Победа, увенчавшая эту нелегкую борьбу, вдохновляла наших художников на новое освоение прекрасной действительности, правдивое отображение жизни народа, строящего новое общество.

Продолжались творческие поиски в живописи (лак, шелк), обогатившие наше изобразительное искусство. Результаты этих поисков были наглядно продемонстрированы на Всевьетнамской художественной выставке 1958 года и на Выставке изобразительного искусства социалистических стран в Москве (1958).

ВЫСТАВКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН В МОСКВЕ

Каждая художественная выставка становилась важной вехой в развитии нашего изобразительного искусства. Национальная выставка 1958 года была первой выставкой, которую проводил созданный в 1957 году Союз художников Вьетнама. На ней было представлено около 600 работ 250 вьетнамских художников и скульпторов,

¹³ Отчетный доклад II Съезду деятелей литературы и искусства(1957).

запечатлевших жизнь нашего общества в первые послевоенные годы. Главной темой произведений была героическая борьба против иноземных захватчиков и строительство нового общества. Выставка продемонстрировала возросший профессиональный уровень наших художников и скульпторов, творческие поиски которых стали залогом новых успехов нашего изобразительного искусства.

Большой интерес вызвали картины, [105] выполненные в технике лаковой живописи: «Подача воды на поля» (Чан Ван Кан), «Бригада трудовой взаимопомощи» (Хоанг Тить Тю), «Пейзаж Тэйnguена» (Нгуен Ван Ти), «Рассвет в поле» (Нгуен Дык Нунг), «Ткачество» (Нгуен Дык Нунг), «Ночной поход» (Нгуен Хиём), «Через знакомое село» (Ле Куок Лок), «Село Виньмок» (Хюинь Ван Тху-ан). Представленные на выставке работы выявили богатые художественно-изобразительные возможности лаковой живописи.

Декоративный характер лаковой живописи особенно ярко проявился в работах Нгуен Ван Ти «Пейзаж Тэйnguена» (сверкающая зелень листьев хлебного дерева, золотистый бамбук на фоне багрового неба) и Хоанг Тить Тю «Бригада трудовой взаимопомощи» (бледно-голубая и серая дымка гор); пожалуй, никакими другими средствами, кроме лака, нельзя было создать такие запоминающиеся образы.

Торжественно и романтично показывает художник Нгуен Дык Нунг начало трудового дня в картине «Рассвет в поле». На фоне безграничного горизонта изображена крепкая сильная фигура крестьянина.

Успешными поисками в области цвета и изобразительных средств отмечено творчество вьетнамских художников, работающих в технике лаковой живописи. Прошло немало времени, прежде чем они вышли за пределы трех цветов лака (красного, черного и темно-коричневого) и стали использовать богатую цветовую палитру.

Интерес у посетителей Национальной выставки вызвали и картины, выполненные на шелке. Творчески развивая традиции национального искусства, наши молодые художники добились особой реалистичности и выразительности картин на шелке. В этой связи заслуживают внимания работы художников Чан Донг Лыонга «Герой Труда доктор Фам Нгок Тхатъ», Нгуен Чонг Киема «В родном доме», Нгуен Битя «Перевал» и других.

Масляная живопись не является традиционной для нашей страны, тем не менее произведения вьетнамских художников, выполненные в этой технике, отличаются особым национальным колоритом, это отмечали и наши коллеги из братских социалистических стран.

В соответствии с договорами о культурном сотрудничестве с социалистическими странами вьетнамские художники представили свои работы на Выставке изобразительного искусства социалистических стран в Москве, для которой были отобраны произведения, уже выставившиеся ранее на национальных художественных выставках. Впервые независимый Вьетнам официально участвовал в столь значительном международном смотре изобразительного искусства, на котором работы вьетнамских художников экспонировались наряду с работами из других социалистических стран. Подобное сравнение помогло более правильно оценить уровень нашего изобразительного искусства, наполнило вьетнамских художников верой в собственные силы. Многие произведения вьетнамского изобразительного искусства, особенно лаковая живопись, получили высокую оценку художников братских стран. На состоявшемся после Выставки творческом симпозиуме деятели литературы и искусства обменялись мнениями о задачах развития изобразительного искусства в социалистических странах. С большим интересом участники симпозиума говорили об изобразительном искусстве нашей молодой республики. Представители Советского Союза, Болгарии, Монголии, Польши подробно проанализировали работы вьетнамских художников, отметив их яркий и самобытный стиль, особое изящество [106] изобразительных средств. В своем выступлении художник Б. В. Иогансон сказал: «Каким богатым и неожиданным явилось пред нами вьетнамское искусство! Картины повседневной жизни наполнены особым смыслом: это трудовая и

мирная жизнь, завоеванная в долгой и тяжелой борьбе. Многочисленные современные сюжеты органично связаны с национальной формой лаковой живописи, в легкости и мягкости рисунка которой ярко проявилось художественное своеобразие вьетнамской живописи, ее отличие от европейской. Удивительно светлыми, чуть приглушенными тонами привлекает масляная живопись вьетнамских художников... Содержание новой жизни обогатило возможности художественных традиций Вьетнама»¹⁴.

Результаты выставки помогли нам увидеть, что путь, намеченный партией, был выбран правильно. Критика с особой похвалой отзывалась о реалистическом содержании и национальном колорите полотен наших художников, представленных на выставке.

Выставка изобразительного искусства социалистических стран не только помогла нашим друзьям лучше понять искусство Вьетнама, но была очень полезна для нас самих — это был взгляд на свое искусство как бы со стороны, в сравнении с другими странами. Теперь нам яснее были видны и наши достижения, и наши недостатки. Среди достоинств — реалистичность содержания, интересная тематика и национальный характер; недостатком было невысокое качество скульптурных произведений, слабость и невыразительность рисунка в ряде картин. После Москвы работы вьетнамских художников и скульпторов демонстрировались во многих европейских странах, встречая повсюду теплый прием.

АРХИТЕКТУРА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА

Мир на Севере Вьетнама был восстановлен, страна залечивала раны войны и уверенно строила социалистическое общество. Новая обстановка поставила перед архитекторами и строителями весьма сложные задачи: в стране, прошедшей суровые годы войны Соппротивления и подвергшейся тяжелым разрушениям, нужно было многое восстанавливать и строить заново — предстояла работа гигантских масштабов. Художник, создавая картину, опирается на свое воображение и использует бумагу (или холст) и краски. Архитектору же только для того, чтобы создать проект какого-либо сооружения, одного творческого воображения явно недостаточно; он обязательно должен учитывать общественную обстановку в стране, уровень развития экономики и техники и множество необходимых в строительстве параметров (погодно-климатические условия, геологическую структуру почвы и т. д.), без учета которых работа архитектора обречена на неудачу. Восстановление и развитие национальной экономики, культуры относятся к числу самых актуальных задач общества. Необходимо было восстановить разрушенные войной города, построить школы, промышленные предприятия, больницы, жилые дома, театры, клубы, дома отдыха — все это нужно было трудовому народу, пережившему множество трудностей и лишений в условиях феодального ига и гнета колонизаторов.

Нелегко было найти в достаточном количестве необходимые стройматериалы [107] в отсталой сельскохозяйственной стране, трудно было и с квалифицированной рабочей силой, с перебоями работали средства транспорта и коммуникации; архитекторам и строителям предстояла поистине гигантская работа, с которой им еще никогда не приходилось сталкиваться. Только с большим напряжением сил, преодолевая трудности, можно было выполнить эту нелегкую задачу за относительно короткий период времени 1954—1965 годы.

Архитектура охватывает многие стороны жизни общества, но мы остановимся лишь на некоторых проблемах, касающихся архитектуры как вида искусства.

Сегодня вьетнамская архитектура приобрела четкое социалистическое содержание. Теперь нельзя увидеть строящиеся роскошные виллы, а вблизи от них — невзрачные, убогие жилища трудового народа. Все это ушло в прошлое. Основные объекты строительства в нашей молодой республике — школы, больницы, промышленные

¹⁴ Выступление на открытии Выставки изобразительного искусства Социалистических стран в Москве в 1958 г.

предприятия, жилые дома, то есть сооружения для всенародного пользования. Коренным образом изменились пригороды Ханоя; печально известные прежде болотистые районы Ванхо, Вантьонг, Кимлиен, которые нередко были очагами различных эпидемий, превратились сейчас в прекрасные парки и сады, украсились новыми жилыми комплексами, общественными и научными учреждениями, здесь построены: Институт ирригации и энергетики, Политехнический институт, Партийная школа имени Нгуен Ай Куока, Музыкальное училище, Министерство тяжелой промышленности, табачная фабрика «Тханглонг», завод по переработке каучука, здание Госплана, новые жилые микрорайоны Кимлиен и Зянгво и т. д. Это не считая многих сотен промышленных предприятий и коммунальных сооружений, появившихся повсюду в стране за короткое время.

Значительным успехом национальной архитектуры следует считать построенные в столице страны здания Института ирригации и энергетики, Музыкального училища, Министерства тяжелой промышленности, Госплана республики, административные здания в районе Ванхо и т. д. Эти сооружения отличаются четкостью линий, пропорциональностью архитектурных форм, изящным декором; их создатели стремились последовательно претворять в жизнь девиз «удобно в использовании, дешево, эстетично», они относятся к числу первых достижений нашей архитектуры. Но, к сожалению, у нас есть еще и недостатки.

Как отмечалось выше, в условиях колониального строя многие вьетнамские архитекторы не могли получить работу по специальности, а тем, кому это удавалось, приходилось заниматься лишь проектами частных вилл, и очень-очень редко — проектами больших общественных сооружений. Как и в любой профессии, в архитектуре без практического опыта нет роста профессионального мастерства. В годы войны Сопротивления против французских колонизаторов сооружения носили временный характер; как правило, в качестве строительных материалов использовались бамбук и арунди́нария. Поэтому архитекторы не могли накопить опыта работы с современными строительными материалами и техникой. С наступлением мира нужно было строить много объектов, необходимых молодой независимой стране; главным девизом для нас стали быстрота и дешевизна, при этом мы нередко забывали о таком важном факторе, как эстетика строительства. Создавая новое общество, мы не могли говорить, что цель архитектуры только в том, чтобы защитит от палящего зноя и проливного [108] дождя; нужно было воплотить в архитектуре все прекрасные черты социалистического строя. Кроме того, наша страна, находившаяся еще недавно под гнетом феодалов и колонизаторов, вынужденная отстаивать свою свободу и независимость в суровой войне Сопротивления, очень бедна, поэтому строить нужно хорошо и красиво, чтобы потом не переделывать еще раз.

Красота архитектурных сооружений заключается не только в правильности линий и форм, она еще во многом зависит от гармонического сочетания с окружающей природой. Совсем не обязательно сооружать такие грандиозные парки и дворцы, как в Версале; красоту можно найти и в простом. В новых жилых микрорайонах между зданиями нужно создавать небольшие сады, цветники, скверы, в которых могли бы отдыхать трудящиеся после трудового дня, тем более что уже имеются примеры таких «зеленых островков здоровья», ставших неотъемлемой частью многих архитектурных сооружений.

Один архитектор из братской страны высказал такую интересную мысль: «Уже многие столетия люди носят одежду, но при этом мы придаем большое внимание цвету, качеству материала, фасону. Если путать такие понятия, как практичность и эстетичность, считая, что главный критерий красоты — практичность, то машина будет самой красивой вещью... Невнимание к внешней красоте и абсолютизирование практических свойств приведет только к утилитаризму в вопросах архитектуры...»

Ряд сооружений последних лет свидетельствует о том, что проблеме эстетики уделяется большое внимание, хотя к создателям некоторых крупных сооружений в центре Ханоя (например, к авторам архитектурного комплекса Бадинь) можно предъявить серьезные упреки за неудовлетворительное композиционное решение.

Застройка Ханоя, как и многих старых городов, велась не по единому плану — и это серьезный недостаток. Но сейчас в местах новостроек мы можем полностью следовать принципам социалистического строительства. Наличие единого плана позволяет эстетично расположить строящиеся здания, подобно тому как гармонично сочетаются звуки музыкального аккорда. Каждое здание — это часть общей картины, красота и единство которой зависят от органичности сочетания составляющих ее деталей. Когда же здания строятся без учета общего плана (как, например, микрорайон Тхайха), то весь район застройки теряет гармоничность и привлекательность.

В каждом новом деле возможны недостатки. Вьетнамские архитекторы сделали правильные выводы из ошибок, допущенных в строительстве отдельных зданий и жилых массивов, они серьезно изучают опыт своих коллег в братских социалистических странах, большое внимание уделяют эстетическим законам в архитектуре, что, несомненно, послужит залогом их будущих успехов.

АРХИТЕКТУРА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ДЕРЕВНИ

Сельская архитектура не менялась столетиями: величественные храмы, крытые черепицей, дома чиновников и помещиков, бамбуковые хибарки крестьянской бедноты с земляными стенками, огороженные высокой бамбуковой изгородью. Немыми свидетелями далеких феодальных времен во многих селах Северного Вьетнама стали ворота деревенской ограды, защищавшей от нападения врагов.

Французская колонизация подорвала силу и авторитет феодальных законов. [109] Зарождавшаяся городская буржуазия, нажившая большие капиталы на эксплуатации своего народа, строила роскошные виллы; не хотели от них отставать и деревенские помещики, которые стали «воздвигать двухэтажные европейские дома», стремясь еще более возвысить себя в глазах простого народа. Такая ситуация царила в деревне вплоть до восстановления мира на севере страны. Лицо вьетнамской деревни стало разительно меняться после проведения аграрной реформы и начала кооперирования сельского хозяйства. Новая жизнь требовала новой архитектуры. Нужно было строить здания правлений кооперативов, государственные магазины, школы, клубы, медпункты, зернохранилища и т. д. Благодаря аграрной реформе и кооперированию сельского хозяйства уровень жизни крестьян значительно возрос, стали строить красивые дома с кирпичными стенами и черепичной крышей. Вьетнамская деревня преобразилась: повсюду на фоне зеленой бамбуковой изгороди вырастали новые дома крестьян, заживших счастливо и зажиточно при народной власти.

Став подлинными хозяевами страны, крестьяне стали большое внимание уделять эстетической стороне своей жизни. Во многих общинах были созданы своеобразные «культурные центры» — административные здания, окруженные цветниками и небольшими скверами. Архитектура новых общественных зданий в деревне довольно проста, обычно они украшены различными декоративными элементами национального зодчества. Вряд ли можно говорить о каких-то особых успехах в области сельской архитектуры, самым большим достижением является то, что канули в прошлое мрачные и убогие хижины крестьян, а на их месте появились просторные и красивые дома.

Искусство архитектора проявляется не только в точности геометрических пропорций и технических расчетов, но также и в умении композиционно правильно расположить строящееся здание (объект) среди ландшафта в сочетании с храмами, динем, вековыми деревьями и т. д. Не все сейчас верят в «небесные силы», но старинные храмовые сооружения, воздвигнутые народом в глубоком прошлом, являющиеся ценными

памятниками национального искусства, мы обязаны сохранить. В плоть и кровь каждого вьетнамца вошли образы древних памятников национального зодчества, вековых деревьев, раскидистая крона которых дарит волшебную прохладу, они стали своеобразными символами красоты родного края. Поэтому уничтожение памятников старины или отрицательное к ним отношение вызывает справедливое чувство возмущения народных масс. К сожалению, в некоторых местах без особой на то необходимости уничтожаются вековые деревья, ставшие достопримечательностью деревни, чтобы перед храмом или динем построить здание правления кооператива или какое-нибудь другое общественное сооружение. Вызывает удивление и тот факт, что до сих пор еще есть люди, которые считают памятники древней архитектуры пережитками феодальных времен, подлежащими уничтожению. С каждым годом строится все больше и больше школ, медпунктов, зернохранилищ и т. д., все это является достижением нашего социалистического строя, но нельзя мириться с тем, что при созидании нового уничтожается культурное наследие народа, причиняется ущерб красоте родного края.

Кооперирование сельского хозяйства позволило быстро развивать экономику, постоянно повышать жизненный уровень крестьян. Растут и требования, предъявляемые к сельской архитектуре. Из-за нехватки специалистов строительство зачастую [110] ведется произвольно, без учета эстетических факторов. Новый быт крестьян и новый способ производства ставят перед нашими архитекторами важные задачи, решение которых позволит сделать наши деревни еще краше и богаче.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

Испокон веков славятся изделия вьетнамских народных умельцев и ремесленников. Как свидетельствуют летописи, во времена северной зависимости наместники китайских императоров собирали во Вьетнаме в большом количестве изделия из шелка, чтобы потом преподнести их в качестве подарка правителю Китая — прославленной «шелковой державы» мира.

В первые сто лет правления династии Поздних Ле (1427—1527) большой известностью за границей пользовались фаянсовые изделия из Батчанга. Вьетнамские ремесленники тогда еще не занимались инкрустацией перламутром, но позднее жители западных стран всегда отмечали тонкость работы и высокое мастерство вьетнамских изделий. Первые французские колонизаторы были тоже восхищены работами наших народных умельцев.

В период господства колонизаторов вьетнамские ремесленники не выдерживали конкуренции, снизился уровень их мастерства и качество изделий. После освобождения Северного Вьетнама Коммунистическая партия и правительство стали проявлять большую заботу о развитии народных промыслов в стране. Кончился период жалкого прозябания Школы прикладного искусства, связанный с годами временной оккупации. Туда были направлены опытные преподаватели, специалисты, перед которыми была поставлена задача: провести реорганизацию преподавания, подготовить опытных мастеров, способных вернуть былую славу народным промыслам Вьетнама (изделия из лака, керамика, многоцветная вышивка и т. д.), и наладить производство этих имеющих большие экспортные возможности товаров.

КЕРАМИКА

Самым известным центром керамического производства является Батчанг. В годы французской колонизации производство керамических изделий искусственно тормозилось, что привело к снижению качества изделий. В соответствии с директивами плана восстановления экономики и развития культуры были созданы благоприятные условия для восстановления и налаживания керамического производства в Батчанге,

предприятия которого работают на отечественном сырье. Хорошие практические результаты принесло сотрудничество с Институтом художественной промышленности. Фаянсовые изделия из Батчанга отличаются красотой обработки, они дешевы и пользуются большим спросом у населения.

Благодаря усилиям Института художественной промышленности повысилось качество внешнего оформления многих изделий (чайники, чашки, пиалы, вазы); налажено массовое производство посуды, покрытой глазурью зеленого цвета, которая была разработана специалистами Института. Традиционной является также и посуда, покрытая глазурью коричневого цвета, отличающаяся особым национальным колоритом.

В стране разворачивается производство и фарфоровой посуды, являющейся неотъемлемым атрибутом быта во многих странах Дальнего Востока. В провинции Хайхынг началось строительство крупного современного фарфорового завода. [111] Группа выпускников Высшего художественного училища была направлена на учебу в Китай на крупнейшие предприятия, выпускающие фарфоровую посуду, для ознакомления с технологией производства фарфора, изучения традиционного рисунка и т. д. Многие из них стали теперь ведущими специалистами отечественного фарфорового производства.

Строительство фарфорового завода явилось своевременным и нужным делом. Впервые в нашей стране возникло такое мощное предприятие, оснащенное новейшим оборудованием; оно является одним из крупнейших в Юго-Восточной Азии. Открытые недавно богатые залежи белой глины позволяют нам оптимистически оценивать наши производственные возможности.

После реорганизации и кооперирования производства начинают вновь работать керамические предприятия в Монг-кае. По примеру заводов Батчанга здесь изыскивают дополнительные ресурсы для преодоления трудностей в снабжении сырьем.

Недавно в Ханое Институт художественной промышленности совместно с фарфоровыми заводами Батчанга и Хай-зыонга организовал выставку фарфоровой и керамической посуды, которая продемонстрировала возросший уровень качества изделий и познакомила с перспективами этого производства в нашей стране.

ВЫШИВКА, ПЛЕТЕНИЕ

Были времена в истории нашей страны, когда такие народные промыслы, как вышивка, ковроткачество, плетение корзинок и т. д., развивались особенно бурно. Следует всячески поощрять производство этих изделий, имеющих большой спрос не только внутри страны, но и за рубежом.

Заслуженной славой за пределами Вьетнама издавна пользуется художественная вышивка, в том числе многоцветная, украшающая различные покрывала, занавеси, одежду и т. д. Национальные меньшинства, проживающие в горных районах северной части Вьетнама, занимаются домашним ткачеством. Красивые и прочные домотканые материи высоко ценятся знатоками, они отличаются богатством красок, разнообразием и изяществом рисунка. Сегодня ткачество изучается в художественных школах и промышленных училищах.

Искусство плетения из бамбука, тростника и камыша является наиболее распространенным видом народного художественного ремесла во Вьетнаме. Из бамбука делают веера, корзины, вазы для цветов, мебель; из тростника плетут корзинки, сумки, циновки и т. д. Многие эти изделия пользуются большим спросом за рубежом.

Благодаря неустанной заботе партии и правительства народные промыслы во Вьетнаме успешно развиваются, способствуют повышению жизненного уровня населения и популяризируют традиционное народное творчество во многих странах мира.

ВЬЕТНАМСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НА ЮГЕ СТРАНЫ И ЗА РУБЕЖОМ

Искусство — это цветок, в котором сконцентрированы духовные богатства нации. Он расцветает на земле, родившей его, а вдали от родных мест он вянет и становится похожим на засушенный экспонат гербария. Именно в такой ситуации находилось вьетнамское искусство во временно оккупированных районах Юга. Произведение получает международное признание, когда оно обладает ярким национальным своеобразием, неповторимостью [112] и оригинальностью. Именно такими являются картины «го-хуа» китайского художника Ци Байши, фрески мексиканца Сикейроса, японские гравюры Хокусаи и Хиросигэ. Люди смотрят на картины и пытаются понять душу народа, создавшего их. Поэтому, когда какой-нибудь художник надолго покидает свою родину или вынужден в течение многих лет жить в оккупированном врагом районе, его произведения, как бы ни была высока их техническая сторона, будут лишены глубокого национального содержания, стандартны и похожи на множество таких же картин.

Во времена французской колонизации некоторые деятели вьетнамского изобразительного искусства по тем или иным причинам переселились в Париж и работали там. Их профессия позволяла им жить безбедно, но с годами их искусство, казавшееся многим на Западе необычным и неповторимым, постепенно утратило национальный колорит — точно так же увядает сорванный цветок. Мы уже не говорим о художниках, которые получили образование за границей и остались там жить. Их искусство, как искусство десятков тысяч других парижских художников, не принадлежит никакой стране, какому народу, оно превратилось в обычный товар.

Почти в такой же ситуации находились деятели изобразительного искусства, живущие во временно оккупированных районах на Юге страны. Хотя они жили на вьетнамской земле, но она находилась под гнетом империалистов и их приспешников, и им нелегко было создавать произведения, национальные по содержанию. Американские империалисты пытались подкупить южновьетнамских деятелей искусства и заставить их служить своим замыслам, как они делают это в других странах мира. В условиях жестокого подавления свободы многим художникам нелегко было сохранить преданность Родине и народу. Для многих абитуриентов художественных школ американский доллар стал чем-то вроде созвездия Большой медведицы для древних мореплавателей. Как сообщала сайгонская газета «Бать Кхоа» (1962), один южновьетнамский юноша спрашивал у директора художественной школы: «Сколько времени потребуется, чтобы научиться писать картины, которые можно было бы успешно продавать?»

Профессор сайгонской Школы изобразительных искусств так высказывался относительно модернистского искусства: «Многочисленные выставки создают серьезную опасность для живописи... Они не демонстрируют кропотливый труд над произведениями, они превратились в сорное дерево в густом саду искусства...» И еще одно высказывание: «Сохранить национальный дух так же трудно, как помешать ветру погасить огонь лампы».

Но были южновьетнамские художники, правдиво отражающие действительность в своем творчестве; это участники боевых сражений, шедшие по верному пути, который указал Национальный фронт освобождения Южного Вьетнама. Свои произведения им приходилось создавать в нелегких условиях под градом бомб и снарядов врага, они пользовались самодельными красками и другими подручными средствами. Чтобы запечатлеть героическую действительность охваченного войной Юга, они были на полях сражений, участвовали в военных операциях в Кхешане, Куангнаме, Кути, Бенче и т. д. Сколько картин, обогативших наше боевое искусство, обогрено кровью их создателей!

В огне боевых сражений проходило становление живописи партизанского Юга. В 1965 году впервые на Север были присланы агитплакаты южновьетнамских [113] художников-патриотов, а в 1968 году они прислали уже около 2000 произведений различных жанров. Это был большой шаг вперед — и всего за три года! Среди присланных произведений — агитплакаты, сатирические рисунки, зарисовки, эскизы,

гравюры, литографии, картины, выполненные маслом, акварели, фотографии скульптур. Их творческий успех был бы невозможен без горячей любви к Родине, без страстного стремления к свободе и независимости. Бесконечно дорогими для вьетнамского изобразительного искусства являются произведения Хюинь Фыонг Донга, Ле Лама, Тхай Ха, Хонг Хая, Лонг Тяу, Нгуен Ван Киня, Чанг Фыонга, Хонг Тинь Хиена и др. В них — жизненная сила и боевой дух сражавшегося и победившего народа. [114]

ГЛАВА IX ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ВЬЕТНАМСКОГО ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

Декоративное искусство Вьетнама имеет многовековую традицию, о чем свидетельствуют, например, бронзовые барабаны Донгшона. Еще до появления навеянных культурами Индии и Китая религиозных мотивов древние мастера умели обобщать впечатления окружающей жизни, выделять то, что имело непосредственное отношение к человеку, превращать в предмет декоративного искусства образы животного и растительного мира (белая цапля, косуля, цветы и деревья), сцены из повседневной жизни: обрушивание риса, народные танцы и т. п.

Древнее декоративное искусство реалистично. Веками не истощается живой родник народного творчества. На предметы обихода (подставки для светильников, курильницы, поясные пряжки, посуду) издавна наносили геометрические орнаменты, стилизованные изображения зверей и птиц. С развитием феодализма, упорядочением общественной организации такое украшение бытовых предметов становится обычным. В зажиточных семьях и в общинных домах архитектурные детали и свободные плоскости (опорные колонны, балки, двери, окна, галереи, лестницы, детали крыши, черепица, штукатурка и т. д.), домашняя мебель и утварь (столы, стулья, шкафы, коробки, вазы, подносы) — все покрывалось резьбой или росписью, носило следы кропотливого труда и вдохновения народных умельцев.

Проявляя интерес к украшению зданий и вещей, вьетнамцы живо интересовались богатыми традициями других народов, дополняя ими свое искусство, создавая новые оригинальные формы.

В европейском декоративном искусстве обычно изображаются цветы и плоды, иногда животные, насекомые, как правило, предметы, сами по себе обладающие красивыми формами и цветом. Встречаются изображения человека. Декоративное искусство Индии намного богаче. Под влиянием буддизма, рассматривающего все живое как единое целое, индийцы вводят в декоративное искусство редкие для европейцев, но очень «естественные» для индийской эстетики, тесно связанные с жизнью и верованиями населения образы слона, коровы, косули, обезьяны, змеи и т. д. Нельзя описать или «изобразить» историю Будды, не прибегая к образам слона, змеи, цветка лотоса или священного дерева бодхи. Когда буддийская культура проникла в Китай, заимствованные из сокровищницы декоративного искусства Индии элементы слились с миром мифических и реальных образов китайской культуры, опоэтизированных народным воображением и приспособленных к новой философской доктрине и религии. Китайские поэты и художники всему придавали философское осмысление: от образов мифических животных, тщательно ими детализированных, до тончайших сезонных примет в растительном мире. В качестве украшения могли быть использованы неожиданные для европейского [115] вкуса изображения летучей мыши, этого боящегося света ночного хищника, получившего значение положительного символа. (Столь же неожиданно для европейского искусства использование образа «неуклюжей, олицетворяющей медлительность и нерасторопность» черепахи в качестве символа долголетия в наших храмах и пагодах.) К тому же имевшее распространение во Вьетнаме китайское письмо,

как и арабская вязь, само по себе является благодатной почвой для расцвета декоративного искусства. Эстетическое наслаждение, испытываемое знатоками при виде красиво написанных строк иероглифического письма, подобно чувству, доставляемому высокохудожественным произведением живописи.

Заимствованные декоративным искусством мотивы подвергались многообразной стилизации. И если было необходимо, вьетнамский мастер придавал образу самые различные формы в зависимости от предмета, который украшался. Например, изображение цветка лотоса могло быть постаментом для статуи Будды, верхушкой башни или чашкой для риса. То же наблюдается и в искусстве каллиграфии: только один иероглиф, обозначающий «долголетие», имеет более ста различных способов написания.

Основы декоративного искусства Вьетнама складывались в процессе синтеза элементов богатейшей китайской культуры с оригинальными народными формами.

Большое влияние на все вьетнамское искусство, в том числе и на его декоративные формы, оказали буддизм и философские системы Конфуция и Лаоцзы. Изображения материальных или идеальных предметов получали свое религиозное или философское толкование. Кроме собственно декоративных целей, эти изображения имели свою символику, например, пожелания. Известна европейская традиция языка цветов. Во Вьетнаме набор символических фигур намного шире и более детализирован, он охватывает, кроме цветов, различные деревья, травы, зверей и птиц. Их изображения наносят на подарки — и это не только для украшения предмета, но и для выражения соответствующего пожелания адресату.

Задачей декоратора является не только совершенство рисунка и правильная композиция, но и удачное сочетание темы и материала, мастерски разыгранный диалог между декором и предметом, на который он наносится: так, старый корень бамбука превращается в дракона или мифического единорога, ветка абрикосового дерева «оживает» сказочным фениксом.

ТЕМАТИКА ВЬЕТНАМСКОГО ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

ЭЛЕМЕНТЫ ФЕОДАЛЬНОЙ И РЕЛИГИОЗНОЙ КУЛЬТУРЫ

Пожалуй, наиболее распространенным во вьетнамском декоративном искусстве является мотив «четырёх священных животных» («ты линь»): дракон, единорог, черепаха, феникс. В некоторых местностях вместо единорога изображают мифическое животное «кон ли» (лошадь-дракон). Впрочем, из четырёх животных реально только черепаха. Остальные три созданы народной фантазией, правда, не без влияния окружающей природы.

Воображение мастера наделяет дракона огромным змеиным туловищем, четырьмя конечностями, головой хамелеона, рогами и усами. Дракон настолько [116] обычен во вьетнамском искусстве, настолько традиционен, что чуть ли не воспринимается народным сознанием как образ вполне реального, встречающегося в природе существа. Изображение дракона стало повсеместно использоваться в декоративных целях начиная с династии Ли, в период становления национального искусства. Подобно образам некоторых других животных, возникшим в эстетике народных масс, образ дракона был использован феодалами для укрепления авторитета императорской власти.

Согласно традициям феодальной культуры, дракон символизировал нравственное совершенство. Он мог изображаться в различных видах в зависимости от декорируемого предмета и других условий. Приведем несколько примеров:

1) дракон с иероглифом в зубах, означающим «долголетие». Обычно это резьба по дереву, украшение конька крыши общинного дома или храма;

- 2) драконы, дерущиеся за обладание лунным диском, — керамическое украшение крыши общинного дома или храма;
- 3) извивающийся дракон — декор лестниц в больших храмах в эпоху династий Ли, Чан, например храмы Тиек-лы, Фо-минь и др.;
- 4) на ручках курильниц для благовоний, треножников и т. п. обычно изображался «кон лао» — дракон в строгом «китайском» стиле;
- 5) прячущийся дракон — тема живописи. Животное изображено среди морских волн или облаков (например, на вторых воротах Литературного храма в Ханое);
- 6) дракон, играющий с рыбкой в морских волнах, — традиционный сюжет картин культового назначения.

На протяжении истории образ дракона постоянно изменялся. Анализируя способ изображения дракона, мы можем более точно датировать те или иные предметы и памятники.

Наиболее частое изображение дракона в декоративном искусстве начинается с династии Ли. Тогда возник очень характерный образ дракона, резко отличающийся от китайской традиции. Это большая змея с головой хамелеона, без рогов, непохожая на более поздние изображения — скорее, это классическое изображение морского чудовища. Для него, в частности, характерны длинное, извивающееся, как у червя, туловище и гладкая, плотно прилегающая чешуя.

Изображения дракона в эпоху Чан мало отличаются от таковых династии Ли и имеют лишь ту разницу, что голова чудовища несколько увеличена и непропорциональна туловищу — например, на резьбе по дереву в храме Тхай-лак (боковая балка), провинции Хайхынг. В эпоху Первых Поздних Ле (Ле Шо) строительство не успело получить характерного для предыдущих династий размаха. Мастера не создали собственного стиля, поэтому на мемориальной стеле в Винь-ланге (Ламшон, провинция Тханьхоа) основным элементом декора остается «червеобразное» изображение дракона. Начиная со Вторых Поздних Ле (Ле Мат) и особенно к концу этого периода изображение дракона претерпевает существенные изменения: сильно увеличиваются размеры головы, появляются рога, как у козули, туловище принимает слегка приплюснутую форму, чешуя топорщится. Характерная особенность — усы, борода и пламевидный гребень. В эпоху Нгуенов дракон уже не имеет таких мощных форм и выглядит слабым, худосочным. Эволюция форм дракона, символа феодальной власти императора, явилась своеобразным отражением расцвета и упадка феодального строя.

Единорог как элемент декора, хотя и [117] уступает в популярности дракону, тем не менее, символизируя мир и спокойствие, остается любимой темой народного искусства и украшает молодежные игры по случаю народных традиционных праздников середины осени и Нового года. В народе единорога часто смешивают с реальным животным — львом. Поэтому известный традиционный «танец с единорогом» сейчас превратился в «танец со львом».

Часто вместо единорога изображали мифическое животное «кон ли» — с головой дракона и телом лошади, несущее на спине бумажный сверток со старинными чертежами и картами, — типичный элемент декора в старинных храмах.

Здесь следует заметить, что встречающееся перед храмами изображение льва, играющего с мячом, не имеет отношения к «четырем священным животным». Назначение этой фигуры льва (иногда тигра) — охрана религиозных святынь.

Черепаша символизирует прочность, долговечность, поэтому часто встречается в скульптурных формах в качестве основания для стел или в композиции с журавлем устанавливается у алтаря. Черепаша, выпускающая фонтан воды, — предмет изображения в живописи и скульптуре. Многие изображения черепах имеют на панцире характерный узор в виде шестигранников, который также используется для скульптурной орнаментики входных арок и алтарей («черепаший» орнамент).

Феникс является наиболее популярным после дракона образом. Легенда наделяет эту птицу широкими крыльями, длинным хвостом, развевающимся подобно языкам пламени, крепкими ногами, изящным силуэтом. Подобно единорогу, она появляется в годы мирного, благополучного правления. Феникс символизирует женскую красоту и в старину изображался на предметах женского туалета. И если императорская шапка украшалась драконом, то на головном уборе императрицы был изображен феникс.

Часто феникс в декоративной интерпретации держит в клюве шелковый свиток. Изображение сопровождается соответствующей иероглифической подписью. Живописная мифическая птица благодаря творческому воображению мастеров стала великолепным элементом декора вьетнамских дворцов и храмов.

В эпоху династий Ли, Чан изображение феникса отличалось тяжеловесностью — сказывалось влияние на художников образа мифической птицы Кинна-ри. Таково, например, изображение феникса в храме Тхай-лак (провинция Хай-хынг). Только при династии Поздних Ле образ феникса достигает должного, соответствующего легенде изящества. Резьба по дереву в Бут-тхапе, изображение фениксов в Динь-Банге — прекрасные образцы вьетнамского декоративного искусства.

ВОСЕМЬ МИФИЧЕСКИХ ЖИВОТНЫХ

Расширенный вариант вышеописанной четырехэлементной системы «ты линь» представляет собой восьмиэлементную систему «бат ват» с добавлением еще четырех животных: рыбы, летучей мыши, журавля и тигра, которые также довольно популярны в народном декоративном искусстве.

Рыба представлена породой карповых и символизирует процветание. Так широко используется образ рыбы в декоративных целях, пожалуй, только во Вьетнаме. Парадные ворота дворцов, храмов, богатых домов с эпохи Поздних Ле и до недавнего времени украшались стилизованными изображениями карпа, очень [118] разнообразными и интересными. Особенно распространен этот мотив в Северном Вьетнаме.

Согласно легенде, рыба не вечно пребывает в своей ипостаси, а имеет обыкновение превращаться в дракона. Тема карпа, проходящего через «ворота дракона» и изменяющего свою сущность, была особенно популярна в старину среди людей, стремившихся обеспечить себе хорошее положение в обществе. Со времен династии Ли до нас дошло интересное изображение карпа в момент его трансформации (с туловищем рыбы и головой дракона).

Летучая мышь символизирует счастье и благополучие. Даже иероглифы, обозначающие эти понятия, близки по начертанию. Образ летучей мыши очень популярен во Вьетнаме, в отличие от Европы, где этот ночной зверь изображается в компании сов, чертей и ведьм и служит пугалом для непослушных детей. Во Вьетнаме же изображения летучей мыши украшают оживленные традиционные празднества, освещаемые веселым светом раскрашенных ночных фонарей. Встречаются они и в декоре арок, дверей, курильниц и т. п. Чтобы сделать композицию более интересной и обогатить символическое содержание, часто изображают сразу пять летучих мышей, которые соответственно означают пять благ жизни: богатство, долголетие, спокойствие, добродетель, смерть от старости.

Иногда это пятиэлементное пожелание сводят к трехэлементному: «благополучие, успешная карьера, долголетие». Эти блага соответственно обозначаются следующим набором фигур: летучей мышью, косулей, седобородым стариком с посохом. Особенно часто трехэлементная композиция встречается в народной картине.

Для украшения предметов определенной формы пользуются и двухэлементной формулой пожелания, например «благополучие и долголетие»: летучая мышь с иероглифом «долголетие» в зубах. На курильницах, арках дворцов и храмов встречаются еще более лаконичные формулы в виде летучей мыши с иероглифом «пожелание».

Мифический журавль (слегка измененное изображение реального животного) встречается в виде круглой скульптуры перед алтарями в храмах и в живописи на шелке. Являясь преимущественно религиозным мотивом, он мало популярен в народном искусстве.

Тигр — реальное, но мифологизированное народным сознанием животное — символизирует «мирскую» силу, в то время как дракон является воплощением могущества вообще. Тигр распространен в субтропических лесах горного Вьетнама. Были времена, когда это животное наносило большой вред человеку, поэтому в народном представлении оно ассоциируется с грубой силой. Тигру приписывается способность отгонять чертей, поэтому его изображают у входа в дома, дворцы и храмы, он популярный персонаж в народном искусстве. Стилизованный образ тигра с ярко окрашенным полосатым туловищем выглядит очень декоративно.

Кроме вышеперечисленных восьми образов, на домах и храмах встречаются изображения обычных для вьетнамского быта слона, лошади и других животных.

Упомянем также характерный, можно сказать, самый распространенный элемент декора эпохи династии Поздних Ле: *облака, напоминающие своей формой языки пламени*. Это как бы своеобразный автограф конкретного исторического периода. Рельефы пламеневидных облаков в храме Кео (провинция Тхай-бинь), в дене Чан (провинция Намха) или в храме Дау (провинция Хатэй; храм был разрушен французскими колониальными [119] войсками) — все это великолепные образцы вьетнамского декоративного искусства.

ПРОСТОНАРОДНЫЕ СЮЖЕТЫ

Декоративное искусство Вьетнама не ограничивалось феодальной и религиозной тематикой. Оно широко использовало бытовые элементы, предметы обихода, деревья, цветы и плоды, вводило их в декор и наделяло детализированной символической коннотацией. Таковы «восемь драгоценных предметов», «восемь плодов», «четыре растения», «четыре времени года» и т. д.

Восемь драгоценных предметов («бат бао») символизируют богатство и образованность. Набор предметов издавна варьируется в некоторых деталях, но, как правило, это:

1) плод тыквы характерной формы с сужением посередине (калебаса) для хранения вина. Вместе с сумкой для хранения книг обозначал в феодальном обществе достаток и богатство:

2) наконечник кисточки (образованность);

3) веер из листьев смоковницы (утонченные манеры). На картинах старых мастеров это атрибут небожителей;

4) флейта (вместе с четырехструнной гитарой обозначает талант);

5) корзина цветов (процветание);

6) меч (отвага);

7) гонг в форме полумесяца (добродетель);

8) веник из перьев (добродетель).

ВОСЕМЬ ПЛОДОВ

Обычные атрибуты декоративного искусства: персик, гранат, слива, груша; «рука Будды» (*sarcodactyle* — род апельсина), виноград, «бау» (калебаса), «би», (круглая тыква). В зависимости от художественного замысла эти плоды могли изображаться все вместе, по отдельности либо в различных сочетаниях. Некоторые из них наделяются определенной символикой: например, персик означает долголетие (согласно китайской легенде, мать Западного вана — богиня Сиванму — преподнесла священный персик императору Хань

Юй-ди). Плод граната своим обилием зерен означает пожелание многочисленного потомства.

ЧЕТЫРЕ РАСТЕНИЯ

Вьетнамских мастеров-декораторов всегда привлекает естественная красота растений и цветов.

Цветок персика — символ юной девушки. Вместе с расцветающей в начале весны *орхидеей* означает это прекрасное время года.

Хризантемы символизируют осень — время года, когда они особенно красивы. В старину была поговорка «Хризантема стужу презирает», и поэтому красивый осенний цветок обозначает образованного человека, строго хранящего моральные устои.

Бамбук с его прямыми, ровными ветками и не опадающими зимой листьями означает волю и честность, принципиальность, символизирует совершенного и благородного человека. Как и в китайском искусстве, изображение бамбука отличается крайним разнообразием. Своими изящными, легко поддающимися стилизации формами и прозрачной, подобной легким мазкам кисти, листвой он постоянно привлекает внимание мастеров-декораторов.

ЧЕТЫРЕ ВРЕМЕНИ ГОДА

Иногда вышеприведенную систему «четырёх растений» преобразуют в другую — «четыре времени года». Для [120] этого орхидею заменяют лотосом, а бамбук — сосной. Символика такова: персик — весна, лотос — лето, хризантема — осень, сосна — зима.

Образы растений, символизирующие времена года, полны поэтического очарования. Кроме того, художники вводили в композицию и животных, гармонично сочетая их с пейзажем и заданным общим настроением, что придавало большое оживление всей картине. Обычны следующие сочетания: абрикос и птица, лотос и утка, хризантема и мотылек, сосна и журавль либо косуля. Тема времен года выполнялась и в декоративном ключе и средствами живописи на шелке. Она очень популярна. Ее проникновенный лиризм, мягкость сочетаются с великолепными декоративными возможностями.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА В ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

Образ человека в декоре восходит к тьямскому искусству и во Вьетнаме отмечается в эпоху династий Ли и Чан, когда влияние буддизма было очень сильным. Таковы рельефы танцоров и музыкантов на основании каменной колонны в Фат-тите, изображение небожителя верхом на фениксе в Тхай-лаке (провинция Хай-хынг) и т. д. Но в эпоху Поздних Ле человек встречается в декоративных сюжетах крайне редко. В качестве исключения можно назвать популярный мифологический сюжет китайского происхождения «восемь святых».

ЭЛЕМЕНТЫ ИЕРОГЛИФИЧЕСКОГО ПИСЬМА В ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

Подобно арабской вязи в мусульманском искусстве, китайские иероглифы широко использовались в декоративных целях во Вьетнаме и в некоторых странах

Востока. Иероглиф представляет собой стилизованное изображение, рисунок. Более того, в психологии конфуцианского ученого он предстает как образ, заместитель предмета-референта. Например, иероглиф «Тхан» («дух»), начертанный на алтаре предков, воспринимается не как написанное слово, а как непосредственное изображение какого-либо духа. Вьетнамские мастера обычно прибегают к манере написания «чжуань»,

которая сама по себе уже является системой декоративного орнамента. Каждый иероглиф при этом имеет несколько способов начертания, что создает широкие возможности орнаментального варьирования.

Наиболее употребимы иероглифы со значением пожелания благополучия, богатства, долголетия, радости и т. д. Причем каждый иероглиф не только может быть элементом в композиции, но самостоятельно может представлять собой некое композиционное единство. Целые предметы могут имитировать форму тех или иных иероглифов: например, окно в форме иероглифа «радость», шкафчик для хранения чая в виде иероглифа «долголетие».

Многие иероглифы могут составлять «палиндромы», например иероглифы со значением «работа». Своеобразный палиндром представляет собой изображение буддийского креста.

МЕТАМОРФОЗЫ

Вьетнамское изобразительное искусство необычайно богато декоративными элементами. Ему чуждо слепое копирование природы, и поэтому так искусны его мастера в самой многообразной стилизации предметов и тем. Стайка облаков может напоминать затейливую раковину улитки, а может уподобиться языкам пламени. Перевоплощаясь, превращающееся существо продолжает в чем-то [121] сохранять и свои прежние формы. Этим достигается особенный эффект декоративности как в живописи, так и в скульптуре. Например, корень бамбука обретает вид дракона, абрикосовая ветвь оборачивается сказочным фениксом, плод груши превращается в единорога, очертания персика напоминают черепаху и т. д.

НАИБОЛЕЕ ПОПУЛЯРНЫЕ ТЕМЫ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

Декоративное искусство, подобно живописи и скульптуре, имеет и свою определенную содержательную сторону. Следует заметить, что во вьетнамском изобразительном искусстве нет четкого разграничения между чисто декоративными и остальными формами искусства: первые имеют содержательную коннотацию, вторые имеют элементы декора. Вот основные темы старой вьетнамской живописи:

- ветка персика и дрозд;
- ветка персика и цапля;
- орхидеи и бабочки;
- хризантемы и мотыльки;
- тигр и бамбук;
- воробьи и бамбук;
- ласточка и бамбук;
- лотос и утки;
- косули и сосны;
- журавли и сосны;
- пионы и фазаны;
- феникс на ветке дерева нгодонг (sterculier);
- лошадь у ивы;
- слон в банановых кустах;
- курица клюет зерна риса;
- попугай и цветы (плоды) персика;
- дерево персика и буйвол (корова);
- плоды граната и мышь;
- гроздь винограда и белка;
- коза у дерева груши;

тыква и мотыльки;
коршун и медведь.

Иногда вьетнамские мастера брали наиболее популярные сюжеты из народной жизни и создавали сравнительно большие композиции для воспевания, точнее опозитивирования человеческого труда; например, темы: «рыбак», «лесоруб», «пахарь», «пастух» — четыре основных занятия крестьянина в феодальном Вьетнаме.

Выше были приведены основные, популярные во всех слоях населения сюжеты. Декоративные мотивы в изобразительном искусстве Вьетнама поистине неисчерпаемы, задачей мастера было отобрать наиболее нужное, подходящее к тому или иному конкретному случаю. В эпохи Ли и Чан это были буддийские темы. Во времена Поздних Ле и Нгуенов — сюжеты, созвучные философским системам Конфуция и Лаоцзы. И только с появлением народной картины в искусство вторгается живая, повседневная жизнь.

ВИДЫ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

В традиционном декоративном искусстве Вьетнама основное место занимает скульптура. Наиболее популярна резьба по дереву, без которой не обходится ни один храм. Для вьетнамской архитектуры характерно богатое декорирование внутренних помещений; в основном это ажурная резьба и горельефы. Барельефы и неглубокая резьба (гравировка) характерны для работ, выполненных в камне. Очень распространена во вьетнамском декоре ажурная (сквозная) резьба, например на арках между колоннами в храмах и динях. Эти арки представляют собой искусно выполненные в дереве «кружева», ибо основным принципом здесь является не круглая скульптура, а гравировка и сквозная резьба плоскостей с использованием палиндрома, что позволяет [122] создавать двусторонние изображения.

Существует много образцов ажурной резьбы для фона палиндрома, которые служат основой для бесчисленного количества вариаций. Наиболее распространенные из образцов: узор в виде трещин на коре сосны или ели; имитация узора на панцире черепахи; форма древних монет; стилизованные цветы хурмы. Встречаются иероглифические палиндромы, например иероглифы со значением «возвращаться», «работа», буддийский крест и т. п.

Иногда стилизуются в форме палиндрома изображения облаков, морских волн. Интересен палиндром в храме Фо-минь провинции Намха.

Живопись вначале занимала второстепенное место в декоративных работах и сводилась к окраске скульптурных и резных изделий. Живописные изображения на плоской грунтованной поверхности — явление спорадическое и довольно позднее по сравнению со скульптурой. К тому же художники были жестко ограничены условностями феодального общества в использовании цвета. Например, солнце предписывалось изображать желтым либо красным, луну зеленоватой, монаха — в коричневом облачении и т. п. Светложелтый цвет символизировал королевскую власть. Нарушение этих правил наказывалось. Например, неправильное использование желтого цвета могло быть истолковано как оскорбление императора и влекло за собой соответствующие санкции.

МАТЕРИАЛ

Во вьетнамском декоративном искусстве используются различные материалы, требующие разнообразной техники исполнения. Помимо дерева, наиболее распространенного, употребляются золото, серебро, бронза, мрамор, перламутр, материя для вышивки и т. д.

ДЕРЕВО

Для декоративных целей пригодны многие ценные сорта дерева, отличающиеся красивой расцветкой и интересным природным рисунком, который умело обыгрывают искусные скульпторы и резчики, создавая оригинальные произведения. Назовем некоторые, наиболее употребимые породы.

Эбеновое дерево. Нежная, легко поддающаяся обработке порода красивого черного цвета. Исключительно популярно среди резчиков;

разновидности сандалового дерева (белое и желтое). В старину аристократия пользовалась шкатулками и комодами из сандалового дерева для придания одежде и украшениям характерного приятного аромата. Сандал идет также на изготовление изящных резных вееров;

красное дерево (акажу), *розовое дерево* (туя), *дерево «гу»* отличаются красивым цветом, прочностью, идут на мебель, резные шкафы и т. д.;

хлебное дерево. Его мягкая, но прочная древесина нежного желтого оттенка, хорошо поддается резьбе. Красивые скульптурные изображения эпохи Поздних Ле выполнены из этого материала. Особенно охотно мастера используют хлебное дерево в храмах, когда необходимо сделать очень тонкую, детализированную резьбу. Хлебное дерево — относительно легкодоступный материал, так как в некоторых районах его культивируют для получения плодов — ценного продукта питания.

Декораторы издавна научились использовать богатые природные оттенки ценных пород дерева. Но в целях защиты от разрушительного действия времени, от влажности и вредных насекомых, для [123] лучшей сохранности изделие покрывали слоем лака. Вначале это было единственное назначение лака. В дальнейшем его стали использовать и как самостоятельный (основной) материал для декоративных изделий.

Поскольку декоративные элементы архитектурных сооружений, украшенные ритуальные предметы во дворцах и храмах выполнены в дереве, можно считать дерево основным сырьем в декоративном искусстве. Во Вьетнаме дерево использовалось в той же степени, как камень в Индии и Кампучии. К сожалению, этот прекрасный материал, позволяющий художникам создавать подлинные шедевры, имеет и свои недостатки. Изделия из него недолговечны, так как не выдерживают неблагоприятных условий субтропического климата. И если каменные изваяния Древнего Египта пережили тысячелетия, то многие выдающиеся произведения эпохи Ли, Чан потеряны для вьетнамской культуры безвозвратно.

МЕТАЛЛ

Бронзовые изделия имеют древнюю традицию, уходящую в глубокое прошлое, в донгшонскую культуру. Сдерживаемое в период китайского господства, искусство обработки бронзы получило мощный стимул в результате завоевания независимости страны. Летописи свидетельствуют, что в эпоху императора Ле Дай Ханя (980—1005) его великолепная резиденция в Чыонгйене буквально сияла от изобилия серебряных и бронзовых украшений. Именно в это время начали отливать медную монету. Однако, естественно, из бронзы и благородных металлов изготавливали в первую очередь недоступные для народа предметы роскоши. По преданию, во времена Ли Тхан Тона (1128—1136) буддийский монах Кхонг Минь Кхонг, исцелив императора, в награду получил столько бронзы, что отлил колокол и множество различных предметов.

Очень много изделий из бронзы было в эпоху Поздних Ле; об этом свидетельствуют большие бронзовые предметы, например скульптура, изображающая духа Чан Ву*. Однако и здесь бронзовые изделия ограничиваются сферой культа, а предметы из других металлов (украшения из золота и серебра) были предназначены для аристократии. Золотая и серебряная тонкая отделка венца статуи императрицы в Бут-тхапе свидетельствует о высоком уровне декоративного мастерства этой эпохи.

В первые десятилетия XIX века в провинции Бакнинь было положено начало оригинальному декоративному приему, впоследствии получившему распространение: инкрустация бронзовых изделий серебряными нитями.

Когда французские колонизаторы захватили страну, они насадили новые формы эксплуатации, значительно более изощренные по сравнению с феодальным гнетом. Изменились условия труда: ремесленник уже не был привязан к общине, он ограничивался выплатой тяжелого налога. Ряд мастеров смогли сохранить и продолжить лучшие народные традиции, в то время как официальное искусство обслуживало двор короля-марионетки. Вазы, богато декорированные бронзовые курильницы, золотые и бронзовые украшения с изображениями феникса, дракона — все это было необычайно популярно у колонизаторов и за рубежом. Некоторые изделия получали призы на выставках. Часть художников, поддавшись диктату моды и соблазнившись выгодой, стали вводить в искусство плохо освоенные, чуждые западноевропейские элементы, создавая малоинтересные произведения эклектического характера. Свобода мастеров [124] была весьма относительной, так как они зависели от условий рынка. Поэтому декоративное искусство на металле в дореволюционный период постепенно приходит к упадку.

ИНКРУСТАЦИЯ ПЕРЛАМУТРОМ

Когда заходит речь об инкрустации перламутром (искусство, традиционное для Китая и других стран Восточной Азии), то обязательно отмечается высокий уровень мастерства вьетнамских умельцев. Согласно преданию, этот вид искусства был завезен во Вьетнам в эпоху Поздних Ле одним чиновником, который овладел им во время пребывания в Китае в составе посольства и затем передал секреты мастерства своим соотечественникам. Большое развитие инкрустация получила начиная с XVIII века. Первым повсеместно признанным корифеем в этом виде искусства считается Нгуен Ким из Тюонче (деревня Тюен-нгиеп, уезд Фусюен, провинция Хатэй). Его ученик основал ремесленный центр в Кыулау (улица Чангтиен современного Ханоя).

Существует несколько видов перламутровых раковин различной расцветки и оттенков. Лучшими во Вьетнаме признаны многоцветные раковины, называемые «слюдянными», с морского побережья у Куангбиня и Куангчи.

«Слюдяные» раковины в зависимости от освещения принимают красные, лиловые, небесно-голубые, светло-голубые, светло-желтые, «апельсиновые» оттенки. Чтобы подчеркнуть отдельные детали инкрустации, иногда используют металлы (серебро, медь) или такие ценные материалы, как агат, черный янтарь (гагат), обогащая цветовую гамму.

Инкрустацией преимущественно украшают предметы домашнего обихода: чайные шкафчики, шкатулки, подносы, посуду — предметы небольших размеров. Искусство это трудоемкое, материал дорогой. Инкрустируют, как правило, ценные породы дерева: эбеновое, акажу, тую, дерево «гу». Поверхность предмета иногда лакируют. Центры этого народного промысла расположены в основном в Северном Вьетнаме: Ханой, Хатэй, Намха, Хабак. В центральном Вьетнаме можно назвать древнюю столицу Хюэ и на Юге страны — Тхузаумот.

ДЕКОРАТИВНЫЕ КОМПОЗИЦИИ ИЗ ЖИВЫХ ЦВЕТОВ И ФРУКТОВ

В Южном Вьетнаме существует оригинальная традиция украшать домашний алтарь свежими фруктами. Специалисты-художники создают интересные, красивые по цвету живописные композиции на сюжеты: «четыре мифических животных», «восемь священных предметов» и т. п., используя различные плоды: ананасы, манго, фасоль, перец и другие дары природы. Такой «натюрморт», результат кропотливого и вдохновенного труда, живет несколько дней, а затем засыхает, и его выбрасывают. Его воздействие на

зрителя столь же кратковременно, как и воздействие бумажных ритуальных фигурок, которые сжигаются на алтаре после совершения обряда. [125]

ГЛАВА X НАРОДНОЕ ИСКУССТВО ВЬЕТНАМА

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Вьетнамское народное искусство весьма разнообразно. Многочисленные изделия народных мастеров, предназначенные для удовлетворения эстетических потребностей широких масс, отличаются удивительной непосредственностью. Чтобы народная картина или скульптура были по средствам многим, для их изготовления берется легкодоступное сырье. Основные вопросы в изучении произведений народного искусства следующие: материал изделий, тематика и адресат.

Народное искусство отражает мировоззрение простого труженика, пусть иногда неграмотного, но духовно обогащенного, умудренного жизненным опытом и участием в производственном процессе. Отраженные в народном искусстве религиозные представления являют собой смесь буддизма, даосизма, конфуцианства и культа предков. Не следует смешивать религиозные народные картинки с официальной скульптурой и иконографией буддийских или католических храмов. Народная религиозная картина всегда имеет реальную основу. И хотя предметом изображения могут быть Будда, Конфуций или святые даосского пантеона, взгляды простого труженика далеки от развитых мистических концепций представителей образованных слоев населения тех времен.

Наиболее распространенными видами народного искусства являются: разнообразные лубочные картины по случаю праздника Нового года по лунному календарю (Тэт), всевозможные декоративные статуэтки, детская игрушка и т. п.

НАРОДНАЯ СКУЛЬПТУРА

Пожалуй, наиболее надежным критерием отличия народной скульптуры от других видов скульптуры является ее духовное содержание. Главный адресат произведений народной скульптуры — широкие массы населения. Истоки этого искусства теряются в далеком прошлом. В основном это небольшие скульптурки из обожженной (часто глазурованной) глины для украшения семейных алтарей, различных храмов, садового пространства, детская игрушка. И хотя деревянные скульптуры в храмах и дворцах подчас также отличаются лаконизмом и некоторым примитивизмом, по своему назначению и идейному содержанию они не могут быть отнесены к собственно народному искусству.

Наибольшей известностью пользуются скульптурные изделия народных промыслов провинций Хабак, Намха, Хайхынг, Хатэй — на Севере страны — и провинция Биньдинь в Центральном Вьетнаме.

Подобно живописи, предметом изображения в скульптуре является в основном человек: народный герой, персонаж популярных рассказов, просто ребенок. Иногда в круг интересов скульптора попадают окружающие человека животные и предметы. [126]

Какой выразительностью отличаются традиционные скульптурные изображения: «Мать и дитя», «То Ву — пастух»*, «Ребенок верхом на буйволе», «Крестьянин с рыболовной вершей» и многие другие. Большой популярностью пользуется изящная статуэтка «Ребенок с апельсином». Мастерской оригинальностью отмечена скульптурная фигурка «Лягушка». В общем, хотя в силу ограниченных возможностей материала народная скульптура и уступает народной картине, тем не менее в плане изобразительности она довольно богата и как произведение искусства представляет значительный интерес. К

сожалению, трудоемкость процесса массового изготовления скульптуры, в отличие от сравнительно легкого тиражирования картин, сужает возможности ее распространения.

НАРОДНАЯ КАРТИНА (ЛУБОК) ПРОБЛЕМА ДАТИРОВКИ

Датировка и атрибуция старых народных картин представляются необычайно сложным делом. В былые времена этот жанр искусства недооценивался образованной элитой, и в книгах мы не найдем даже упоминания о нем. Среди мастеров народной картины знаменитой деревни Донгхо существует мнение, что наиболее древние народные картины этой деревни были созданы в период династии Поздних Ле. Мы относим к старым картинам те, которые были отпечатаны со старых клише. Однако следует уточнить, что эти клише в свою очередь являются копиями с более древних оригиналов, так как по истечении определенного времени печатные формы стирались и возникала необходимость в их обновлении для дальнейшего тиражирования картины. И вполне возможно, что так называемые «старые» картины, печатающиеся в настоящее время, значительно отличаются от своих первоначальных оригиналов. Здесь мы ограничимся лишь общей характеристикой отдельных видов народной картины.

Существует мнение, что народная вьетнамская картина появилась уже в период династии Чан и даже династии Ли... Однако такое предположение не имеет обоснований. Более того, здесь следует проявлять осторожность и отличать собственно народную картину (как правило, относящуюся к празднику Тэт) и всевозможные изображения, связанные с буддийским культом, так как по своему характеру и идейному содержанию это две совершенно различные области.

Опытные мастера определяют время создания отдельных видов картин, опираясь на некоторые композиционные признаки, а также на материал, из которого выполнено произведение. До французской колонизации использовались исключительно отечественные материалы. Бумага изготовлялась из местного сырья «кэй зо» (орлиное дерево, аквилярий), на производство красок шла зола от сжигания листьев бамбука, соломы (черный цвет), кора дерева «дып» (белый цвет), желтый камень (красный цвет), цветок софоры (желтый цвет), индигоноска (голубой), медная ржавчина (зеленый). Обычный формат бумаги из сырья «кэй зо» составлял 22х30 см, например: известные картины «Домовой», «Встреча дракона». Другой формат старых картин — 17 X 24 см, например: «Борцы», «Свинья с поросятами», «Гений богатства», «Пожелание благополучия».

Во время французской колонизации мастера перешли на более тонкую, простую бумагу другого формата. Закупалась она пачками, отсюда и ее название «гам» — искаженное французское «game» («пачка», «стопка» бумаги). Выполненная на этой бумаге народная картина [127] называлась «картина гам».

У бумажных листов «гам» был тот недостаток, что посередине они имели следы сгиба. Перед печатанием картины много времени уходило на заглаживание этих следов. Поэтому картины больших форматов печатались на бумаге из Дап-кау. В дофранцузскую эпоху еще не было бумаги «гам» и «дап-кау». Самые старые картины деревни Донгхо выполнены на бумаге соответствующего формата из материала «кэй зо». Широко известны два основных центра изготовления печатной картины к празднику Тэт: это деревня Донгхо (уезд Тхуан-тхань, провинция Хабак) и близлежащие районы, а также улица Хангчонг в городе Ханое (технические приемы этого центра промыслов используют в некоторых других мелких ремесленных предприятиях). Особенностью картин, изготовленных в Донгхо, является цветная печать. Изделия улицы Хангчонг сделаны в черно-белом варианте и затем уже раскрашены. Выполненные здесь же отдельные произведения для отправления буддийского культа официально не называются «картинка Хангчонг», так как они не являются собственно народной картиной и не предназначены для широкой продажи, подобно картинкам к празднику Тэт.

До французской колонизации мастера, следуя давним традициям, не подписывали своих изделий, поэтому с течением времени их имена стирались в народной памяти и до нас почти не дошли. После французской экспансии некоторые мастера, руководствуясь соображениями конкуренции и, возможно, под влиянием западных мастеров, стали указывать на картине свое имя, а также имя издателя. Благодаря этому нам известны такие авторы знаменитых народных картин, как мастер Ба Ты, мастер Ман, Тьонг Мань Тьонг... Закрепилось авторство создателей плодотворных традиций из деревни Донгхо — это мастера Нгуен Тхе Тхык (1880—1943), Выонг Нгаук Лаунг (1887—1944), Нгуен Тхе Лам (род. в 1909) — сын Нгуен Тхе Тхыка. Первыми использовали в своих картинах подписи на национальном вьетнамском алфавите куок нгы Фунг Динь Нанг (род. в 1911), Выонг Нгаук Лыонг (род. в 1914), Нгуен Ань (род. в 1914) и многие другие.

ВИДЫ НАРОДНОЙ КАРТИНЫ

Народная картина имеет много видов. Наиболее распространенными являются картины с пожеланиями и поздравлениями, пейзажи и декоративные сюжеты, картины культового содержания. Все они предназначаются для празднования Нового года. Затем следует назвать картины на исторические темы, иллюстрации к народным легендам и преданиям. Отражаются в народной картине и темы повседневной жизни, бытовые сюжеты, юмористические ситуации и т. д.

Картины-поздравления (пожелания) — наиболее соответствующий празднику Нового года жанр. Красочная гамма и особый душевный настрой картины как нельзя более соответствует началу весеннего сезона. Новый год по лунному календарю во Вьетнаме совпадает с началом весны. Наиболее традиционные сюжеты: «Поросята и куры», «Богатство и удача», «Дух очага», «Домовой», «Покровитель ремесла», «Ученый мудрец», «Три блага», «Дети» и т. д. — отражают вековые идеалы крестьянина.

Простые люди полагали, что такие картины заключают в себе некоторую сверхъестественную силу, могущую повлиять на реальный ход событий и способствовать осуществлению сокровенных желаний. Дух очага, домовой, [128] покровитель ремесла, небесные посланники, представители небесного пантеона олицетворяли собой эту сверхъестественную силу. Однако в отличие от господствующих религий эти верования непосредственно и в гораздо большей степени связаны с реальной жизнью.

Наиболее характерной и к тому же наиболее традиционной является картина «Поросята и куры». Иногда на некоторых ее оттисках встречаются иероглифы «счастье». На картине «Богатство и удача» иногда изображают духа богатства либо ребенка, показывающего иероглифы с пожеланиями богатства и удачи. Изображение домового сопровождается надписью: «Пусть с каждым годом увеличивается достаток семьи, пусть с каждым днем растет уважение к хозяину». Рядом с духом очага иероглифы гласят: «Этот дух охраняет домашний покой и благополучие». Картина, изображающая небесного посланника, содержит сентенцию: «Небесный гость приносит счастье, праведный путь ведет к богатству». Картина «Три блага» представляет собой аллегорическое изображение счастья, богатства и долголетия в виде трех благообразных старцев. На картинках с изображениями детей, как правило, имеются иероглифы, означающие богатство и почести. В общем, картины-поздравления отражают мечты о счастливой жизни.

Композиция картин этого жанра отличается простотой; например, на картине «дух очага» сверху (композиционный центр) изображены сам дух и небесная фея, восседающая на алтаре. Перед ними жертвоприношения — рыба, плоды, вино. В нижней части картины представлены атрибуты крестьянского достатка: дом, лошадь, буйвол, свинья, курица, собака, кошка, рисовые снопы и т. п., а также необходимые орудия труда: плуг, борона.

В массах существует поверье, что нечистая сила боится пения петухов. Отсюда изображение этой домашней птицы не только символизирует материальный достаток, но и призвано отпугивать злых духов.

Религиозная картинка. Народные картины-поздравления тесно связаны с религиозными сюжетами, например изображения домового, духа очага и т. п.

С другой стороны, сугубо религиозные картины, такие, как «Трое святых», «Император неба»*, «Куан-ам» и т. д., отражают надежду простого человека на получение помощи от этих небесных сил и на достижение благополучия. В этом и состоит характерная особенность народных верований. Наряду со святыми буддийского и даосского пантеонов народные мастера изображают «кумиров простонародья» во Вьетнаме, например, «хозяйку заоблачных вершин» богиню Куан-ам.

Сюжеты из народной повседневной жизни были запечатлены еще в древности. Удивительной простотой и подлинно народным характером отличаются такие образцы, как: «Танец на сцене», «Пляска с драконами», «Пастух с буйволом», «Воздушный змей» и другие. Здесь следует заметить, что темы многих картин могут совпадать у различных мастеров и школ (Хангчонг, Донгхо), но при этом сохраняются различия в технике и в манере исполнения. Некоторые произведения относятся ко времени французской колонизации, об этом говорит их содержание и такие технические данные, как формат бумаги. В них отражены отдельные стороны жизни колониального общества, как, например, в картине «Игра в карты», либо ведется пропаганда в интересах господствующих эксплуататорских слоев, как в картине «Заблудившийся мужичок», где дана панорама сказочного изобилия деревенского [129] базара. Эти картины отличаются мастерством композиции и изображения, но им недостает простоты и непосредственности, характерных для произведений старых мастеров.

Историческая и легендарная тематика появляется в лубке, приуроченном к празднику Тэт, как нам представляется, сравнительно поздно. Хотя сюжеты картин довольно распространены в массах, однако от их авторов требовался определенный уровень образованности и знания отечественной истории (наряду с народными легендами), а также истории Китая. Таких людей среди мастеров деревни Донгхо, естественно, было мало, особенно в старину. К тому же многие исторические и легендарные сюжеты на картине сопровождались пояснениями на китайском языке либо с помощью вьетнамских иероглифов. Поэтому авторами картин на исторические темы были не простые крестьяне, а преимущественно недоучившиеся конфуцианские грамотеи из средних слоев общества, проявившие способности к живописи и каллиграфии. Таковы народные картины типа «Ханг-чонг» авторов Тхань Ан Хиеу (Ханой), Лыонг Нгаук Как (провинция Хайхынг). В дальнейшем мастера деревни Донгхо в процессе конкуренции вынуждены были несколько «интеллектуализировать» свое ремесло и заняться разработкой наиболее популярной исторической и легендарной тематики. Поэтому в конце XIX — начале XX веков появляются образованные мастера и искусные каллиграфы, как, например, Нгуен Тхе Тхык и Выонг Нгаук Лаунг.

Сюжеты народной картины, взятые из вьетнамской или китайской истории, воспевают благородные и священные для народа чувства: верность, мужество, преданность справедливому делу, патриотизм. Любимые герои народной картины: сестры Чынг*, Чиеу Ау*, Тхань

Заунг- громящий разбойников Инь, Динь Тиен Хоанг*, Ли Тхыонг Киет*, Чан Хынг Дао, Ли Тиеу Хоанг*, Нго Куен-громящий разбойников Хань*, Кьеу и Ким Чаунг*, Тхатъ Сань*, «Госпожа Ба», Фыонг Хоа; персонажи из популярного в народе китайского романа-хроники «Троецарствие»: Гуань Юй, Чжан Фэй, Чжао Юнь. Большой популярностью пользуется сюжет «Волопас и ткачиха», символизирующий долгую разлуку любящих супругов.

В определенной мере герои народной картины, будучи поборниками справедливости, выступают против угнетения и олицетворяют социальный протест. В этом плане характерна картина «Ба Тюа Ба» («Госпожа Ба»)*. Молодая девушка, выросшая в богатой и знатной семье, отказывается от предоставленных ей благ. Испытывая глубокое презрение к окружающему ее обществу, она решает уйти в монастырь, что в

феодалном Вьетнаме было формой пассивного социального протеста, а не только поступком по религиозным убеждениям. Император, олицетворяющий силы феодального гнета, создает на пути девушки многочисленные препятствия, которые она в конце концов преодолевает не без помощи небесного провидения. Не будем перечислять здесь подробно все этапы «хождения по мукам» молодой подвижницы и счастливую развязку всей истории, решенную очень просто, почти примитивно, в истинно народном духе. Главное в сюжете отнюдь не пафос монастырского служения. Монастырская тема и святые — это лишь прикрытие антифеодальной идеи протеста. Порвавшая с феодальной элитой, вставшая на чуждые ее классу позиции, Ба Тюа Ба благодаря поддержке сил добра побеждает в единоборстве с властью имущими. Образ девушки Ба Тюа Ба пользуется большой любовью и популярностью [130] среди народа благодаря позитивному идейному содержанию и отражен в народной картине и в легенде.

Как правило, почти все сюжеты картин, заимствованные из литературы и фольклора, содержат идею борьбы с властью, с несправедливостью, с социальными пороками. Таковы образы Къеу и Тхатъ Саня. В народной картине нашли широкое отражение канонизированные образы таких исторических персонажей, как Динь Тиен Хоанг, Ли Тхыонг Киет, Чан Хынг Дао и другие.

Сатирические народные картины явились действенным оружием социального протеста масс. В феодальном обществе строгого Вьетнама смех был формой обличения социальных пороков, других путей выражения протеста против политики императорского двора у народа не было. Среди наиболее распространенных картин сатирического содержания: «Жаба — учитель каллиграфии» (или «Жабья школа»), «Мышиная свадьба», «Ревнивая жена», «Сбор кокосов» и другие.

Наибольшее выражение получает классовый антагонизм в картине «Мышиная свадьба». Пышная свадебная процессия несет ритуальные подарки — подношения огромному жирному коту. Глупые мыши надеются таким проявлением «родственных» чувств добиться расположения и покровительства со стороны опасного зверя. Так в аллегорической форме автор картины высмеивает иллюзии о возможности альянса простого народа с угнетателями: ведь по своей хищной природе кошки не могут не пожирать мышей. Аналогичная тема встречается и в китайской народной картине. Естественно, что взаимовлияние двух культур соседних народов неизбежно, но это нисколько не умаляет национального своеобразия вьетнамской народной картины.

Картина «Жаба — учитель каллиграфии» идейно направлена против союзников господствующего феодального класса. Такие «забавные» картинки, как «Ревнивая жена», «Сбор кокосов» с фривольными подписями, отражают грубоватый простонародный юмор, не столько вульгарной, сколько меткий и жизнерадостный, в отличие от лицемерной и ханжеской феодальной морали.

В период французской колонизации продолжают развиваться простые и жизненные формы народной картины, отражающие традиции борьбы против классового гнета. В картинах «Европейские танцы», «Мужские забавы и женское ремесло» и других показана негативная оценка крестьянством импортируемого из метрополии развратного образа жизни, разрушающе действующего на национальную культуру. Народная картина свидетельствует о том, что здоровые национальные традиции сохранялись именно в трудовой феде, в то время как подкупленные верхние слои общества морально разлагались.

Пейзаж. Декоративная картина. Пейзаж в народной картине появился фавнительно поздно. Этот жанр сформировался под влиянием китайских художественных канонов. Большинство авторов этого жанра происходит из среды конфуцианских ученых. Поэтому так обычны на их картинах виртуозно исполненные надписи на «ханване» или на вьетнамизированном иероглифическом письме «номе». Идейное содержание и манера исполнения этих произведений отличны от старых народных картин, например бытовых и сатирических. Они, так же как и декоративные картины, выполнены в более утонченной

манере, но зато более условны. Впрочем, народный характер сохраняется и здесь, так как и исполнители, и адресат представлены народными трудовыми слоями общества. [131] В жанре декоративной картины имеются свои шедевры. Например, картина «Красавица». Рассмотрим характер этого произведения. В феодальную эпоху господствующей культурой была культура имущего класса. Идеал красоты обычно отвечал вкусам и критериям аристократии. Поэтому в фольклоре и в литературе конечной целью героев, таких, как Тхатъ Сань, Ван Тиен*, является достижение престижного положения именно в феодальной общественной иерархии. Создавая яркие образы бунтарей, борцов с несправедливостью, народ тем не менее приписывал им «благородное» происхождение. Народные представления, поверья, истории изобиловали «благородными» женщинами, королями, учеными, и поэтому красавица, как правило, должна быть принцессой или хотя бы девицей аристократического происхождения. К тому же у феодальной верхушки были неизмеримо большие, чем у простонародья, возможности красиво одеваться и украшать себя. И тем не менее автор широко известной «Красавицы» воспеваает образ девушки из народа. Одетая в традиционную одежду феодальной эпохи, женщина заведомо «неблагородного» происхождения (картина изображает актрису) пленяет зрителя своей элегантностью и изяществом.

Так образ простой актрисы успешно был противопоставлен образам женщин из высшего общества. И несмотря на некоторую ограниченность тематики, «Красавица» относится к числу произведений, способствовавших осознанию низшими классами своей социальной значимости.

Что же касается чисто художественной стороны, «Красавица» представляет собой подлинный шедевр в рамках своего жанра, и немногие женские портреты (в том числе портреты «аристократических моделей») могут выдержать сравнение с ней.

Наконец, в других произведениях декоративного или пейзажного характера, например: «Четыре сезона года», «Восемь животных», «Карп, созерцающий луну», «Горы и воды», явно ощущается влияние китайской культуры. Их художественные достоинства неоспоримы, но, если говорить о народности и национальном своеобразии, они представляют значительно меньший интерес.

ОБРЯДОВЫЕ ПРЕДМЕТЫ ИЗ КАРТОНА

В древности отсутствие научных знаний заставляло людей верить в посмертное переселение душ в загробный мир. Предполагалось, что и в загробном мире необходимы некоторые предметы обихода, которые и зарывались вместе с покойником при захоронении.

Предметы эти, найденные во время раскопок, дают интересный материал для ученых, а иногда представляют собой бесценные художественные произведения, завещанные нам истекшими веками. В более поздний период, по-видимому в интересах экономии, реальные предметы стали заменяться имитировавшими их изделиями из глины — так было в Китае и во Вьетнаме. В дальнейшем эти культовые предметы стали выполнять из картона. Их сжигали, веря, что в царстве мертвых они превратятся в реальные предметы. Так возникла отрасль производства обрядовых предметов из многослойной бумаги (папье-маше).

Предметы, выполнявшиеся путем наклеивания слоев бумаги (картона) на каркас из различных видов бамбука, представляют собой оригинальную народную скульптуру. Это искусно сделанные домики, предметы обихода, лодки, повозки. К огромному сожалению, все это (даже выполненное с особым мастерством [132] и тщательностью) было недолговечно, ибо подлежало ритуальному сожжению после соответствующего молитвенного обряда.

Изготовлением культовых предметов из бумаги занимались многие мастера, и их продукция составляла значительную часть ремесленного производства.

Еще менее полувека назад термин, обозначающий «культовых художников», иногда мог употребляться для названия профессионального художника вообще.

Ныне суеверия и религиозные пережитки отошли в прошлое. А творческое вдохновение и искусство мастеров культовых предметов нашли себе применение в изготовлении красочных бумажных и матерчатых фонариков, карнавальных масок, игрушек и т. д. И в наше время в дни веселого детского праздника Середины осени или в Новый год ремесленный квартал Хангма заполняет оживленная толпа детей и взрослых, а прилавки радуют глаз яркими картинками, живописными бумажными фонариками и детскими игрушками.

ДЕТСКАЯ ИГРУШКА

Детская игрушка имеет большое значение как вид народного искусства. Речь идет не только о выполненных на высоком профессиональном уровне (бывшими мастерами культовых предметов) бумажных фонариках с подвижными фигурами, изображениях лангуста, рыбы, морской звезды и т. п. Можно упомянуть игрушки из глины, из теста — фигурки птиц, рыб, людей. Все это имело чрезвычайно большое распространение еще в старом Вьетнаме. И нельзя отказать народным умельцам в мастерстве художественного обобщения.

Удивительно красивы вылепленные из сладкой муки фигурки животных для детской забавы. Используя столь доступный материал, наши предки изготавливали дешевую народную игрушку.

Другой вид игрушек, одновременно используемых как украшение, — выполненные с большим мастерством из лоскутков материи или ярких ниток цветы и плоды (перец, баклажаны, крушина, карамбола). Их покупают в праздник начала лета (5-й день пятого месяца по лунному календарю) и красивыми гирляндами прикалывают на одежду детям.

Игрушка — прекрасное средство воспитания ребенка. При народной власти производство игрушки получило всестороннюю поддержку со стороны государства, много новых мастеров было привлечено для изготовления игрушек, соответствующих новым условиям жизни нашего молодого поколения. По праздникам в витринах магазинов устраиваются традиционные выставки наиболее удачных образцов детской игрушки — продукции, предназначенной для формирования и развития духовных потребностей наших малышей — будущих хозяев страны.

* * *

Вьетнамское народное искусство чрезвычайно разнообразно, как разнообразно охватываемое им художественное творчество масс. Именно в нем в наибольшей мере проявился национальный характер. В то время как искусство феодальной верхушки приходило в упадок, например в эпоху Нгуенов, народное мастерство сохраняло свою жизнеспособность и неуклонно развивалось, ибоживительной средой народного «древа искусства» были трудовые массы. В нашу эпоху народное искусство продолжает развиваться. После победы народной власти во всей стране Коммунистическая [133] партия и правительство проявляют большую заботу о сохранении национального культурного наследия, гмулирует дальнейшее совершенствование искусства современных мастеров. Руководство Высшего художественного училища обратилось к известным мастерам деревни Донгхо с предложением вместе сотрудничать, принять участие в создании коллекции лучших произведений национального искусства, в частности изготовить новые клише по старым образцам, чтобы сохранить драгоценное наследие от разрушения временем.

Наиболее совершенные образцы, например народная картина «Красавица», репродуцированные большими тиражами, стали предметом экспорта и повсюду пользуются заслуженным признанием. [134]

ГЛАВА XI ИСКУССТВО НАЦИОНАЛЬНЫХ МЕНЬШИНСТВ ВЬЕТНАМА

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НАЦИОНАЛЬНЫХ МЕНЬШИНСТВ

Вьетнам — страна многонациональная. Основная часть населения относится к народу кинь* и расселена в долинах. Кроме того, имеется более шестидесяти народов и народностей, преимущественно проживающих в горной местности. Часть этого населения автохтонна, проживает на территории Вьетнама с незапамятных времен, некоторые народы иммигрировали сюда несколько веков назад, имея к тому моменту уже определившиеся черты собственной культуры. Народы, длительно проживавшие на одном месте, имели более интенсивные контакты с развитыми соседними цивилизациями, и их взаимодействие с культурой киней более ощутимо. Культура населения высокогорных районов отличается замкнутостью и сохранила многие древние обычаи. Разница жизненного уклада обуславливает и различие форм народного искусства национальных меньшинств. В процессе продолжительных миграций представители одной народности иногда оказывались разобщены в силу, например, географических условий, и дальнейшее развитие новых групп проходило независимо друг от друга. Проживают во Вьетнаме и этнические группы, относящиеся к большим соседним народам, например китайцы и другие народы.

Многонациональный характер населения и особенности социального развития обуславливают большое разнообразие форм народного искусства. Не останавливаясь подробно на характеристике каждого народа, ограничимся рассмотрением народного искусства основных вьетнамских групп населения.

ИСКУССТВО ТЬЯМОВ

Географическое положение древней страны тьямов Тьямпы (Тиетхань) благоприятствовало широким контактам с кхмерским государством Фунань (затем Камбуджадеша), что обусловило их ориентацию на индийскую культуру. Индийская культура сложилась под влиянием основных религий — брахманизма и буддизма, а позднее и мусульманства. Тьямская культура была основана на индуизме (т. е. реформированном брахманизме) и на буддизме. Эти религиозные корни прослеживаются в памятниках тьямского искусства в Мисоне (Ку-ангнам), Биньдине и Нячанге.

Благодаря влиянию индийской культуры (которая, кстати сказать, не уничтожила национального своеобразия тьямского искусства) и постоянному контакту древней Тьямпы с государством киней тьямское искусство отличается большой синтетичностью, оригинальностью.

В тьямском искусстве можно легко выделить несколько основных периодов. Это архаическое искусство Воканя (Ня-чанг) с еще не развитыми формами. С развитием государства и утверждением столицы в Индрапуре искусство достигает расцвета. Затем период упадка — [135] XVII век, когда столица переносится в Пандурангу. Архитектура храмов значительно деградирует — например, башня Пороме в Биньтхуане.

ТЬЯМСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Наиболее распространенной формой архитектуры тьямов является башнеобразный храм, известный под названием «калан». Это высокое прямоугольное сооружение из кирпича, с плоскостями часто квадратной формы, с равновесием архитектурных масс в

целом. В отличие от кхмерской архитектуры тьямы не использовали камень в качестве строительного материала, а прекрасные сорта прочного кирпича позволяли им наносить скульптурную резьбу непосредственно на уже возведенную стену.

Тьямские башни, подобно кхмерским, многоэтажны. Чем выше этаж, тем меньше его площадь. Первый этаж, установленный на высоком фундаменте, представляет собой основную часть здания с прямыми высокими стенами и угловыми либо входными пилонами в виде колонн, придающими изящество и гармоничность архитектурному ансамблю. У капителей колонн — декор в виде бутонов лотоса. Вход в здание всегда обращен на Восток. Три другие стены снабжены ложными входными проемами (портиками). Над входом (и над ложными портиками) расположен портал в форме перевернутого челнока, украшенного скульптурным изображением чудовища (химеры). Вся башня с этажами, украшенными по углам и у входов, напоминает своими очертаниями гигантскую еловую шишку.

В качестве архитектурного декора тьямские мастера использовали растительный орнамент, перемежающийся с изображениями людей или химер.

Вершинами отдельных этапов тьямского искусства являются архитектурные сооружения в Мисоне, Донгзыонге, храм По Клаунг-Гарай в Пандуранге (Фан-жанге), башня Пороме в Биньтхуане и башня По Нагар в Нячанге.

Мисон, расположенный около Хойана, — целый индуистский храмовый город. Здесь насчитывают более шестидесяти больших и малых культовых сооружений. Большие здания окружены многочисленными мелкими храмами. Постройки искусно вписаны в окружающий ландшафт. Известен храм на склоне горы, которая огибает его в форме арбалета. Несмотря на большие разрушения, время сохранило наряду с каменными скульптурами и изящные архитектурные формы тьямского зодчества. Одними из наиболее древних построек в Мисоне следует считать шива-истские храмы VII века, построенные королем Бхадрешвараварманом.

Неподалеку от Мисона, по другую сторону горного хребта, расположен Донгзыонг, где сохранились остатки больших храмов, посвященных буддийскому культу Авалокитешвары. В архитектуре Донгзыонга более явственно национальное своеобразие. Декоративный орнамент, изобилующий элементами тропической растительности горных районов, сообщает всему архитектурному облику сооружений особенную импозантность.

К этому же периоду относится окончательная перестройка башни По Нагар. Это памятник времен расцвета тьямской архитектуры. Башенные храмы в Фаттхе (Биньдинь) — так называемые Золотая, Серебряная и Медная башни — относятся к XI веку, когда тьямская архитектура сохраняла свою пышность, но в ней уже не ощущалось обаяния, характерного для зодчества Мисона. Может быть, былое величие поблекло под действием времени, давно разрушившего внешнюю отделку пышных зданий? Эти [136] храмы относятся к индуистскому культу и посвящены Шиве, Брахме и Вишну. Встречается и изображение мифического существа Макары. Хотя архитектура многих сооружений сильно пострадала, скульптурные изображения в некоторых храмах сохранились в хорошем состоянии.

Несмотря на тяжеловесный характер ансамбля, красив башенный храм По Клаунг-Гарай XIV века в Фанжанге. Калан По-ро-ме относится к XVII веку — закату индуистского тьямского искусства.

ТЪЯМСКАЯ СКУЛЬПТУРА

Известно, что наиболее интересной областью кхмерского искусства является скульптура. Подобно шедеврам храма Боробурдур в Индонезии, Ангора в Камбодже, скульптура тьямов в Чакиеу, Мисоне, Донгзыонге, будучи в контакте с индийской культурой, не потеряла национального своеобразия. Для тьямского искусства характерна круглая скульптура. Декоративные элементы вдоль стен храма также представлены

круглой скульптурой. Божества индуистского пантеона в изображении тьямских мастеров становятся атрибутами тьямской культуры. Лики Шивы, Дварапаты, в особенности лики богинь, не имеют ничего общего с индийской скульптурой. Следует заметить, что изображения женщин в индийской скульптуре, как правило, отличаются подчеркиванием плотской, чувственной стороны. Иначе обстоит дело в тьямской скульптуре. Например, знаменитое изображение танцовщицы из Чакиеу является типичным портретом тьямской женщины в антропологическом смысле: продолговатый овал лица, толстые губы, короткий нос. Все части тела пропорциональны, а пластика рук и ног удивительно естественна.

Для индийского искусства, напротив, характерна большая условность, отход от реальных человеческих пропорций к типизации на основе жестких формул. Тьямские скульптуры выполнены в явно реалистической манере. Это относится и к свирепому облику божества Дварапалы из Донгзыонга. Интересно, что некоторые неестественные выражения у отдельных изображений божеств выглядят как бы масками, надетыми на вполне реалистически выполненные скульптуры. Мало имеют общего с индийской эстетикой такие знаменитые скульптурные памятники, как Вишну верхом на павлине из Мисона, великолепный скульптурный портрет супруги Шивы — богини Парвати и т. д. Эти скульптуры мало напоминают эстетические идеалы индийского искусства. Известные образцы индийского искусства — например, женские фигуры в храмах Эллары, — бесспорно, красивы, однако пропорции здесь идеализированы и нереальны. И напротив, изображение танцовщицы из Чакиеу невозможно созерцать равнодушно, так трогает нас этот реалистический образ.

Следует заметить, что в тьямской скульптуре, подверженной влиянию индийской культуры, нет недостатка и в заимствованных образах. Всевозможные изображения химер из индийской мифологии в изобилии заполняют храмы. Однако и здесь можно указать на специфически тьямскую трактовку образов — например, волшебная птица-музыкант Киннари* с человеческим лицом, сейчас хранящаяся в Историческом музее, или изображения Макары как соединения слона, носорога, льва и крокодила.

ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ

Говоря о тьямском искусстве, нельзя обойти молчанием украшения из металла. В старину Тьямпа славилась как [137] «страна золота». Когда китайские феодалы времен династий Вэй и У господствовали в Северном Вьетнаме (Зяотяу), их войска неоднократно вторгались в Тьямпу. Особенно разрушительным было нашествие китайской армии в период династии Южных Сунов. Правитель Зяотяу Тань Хэ-Чжи* разорил тьямскую столицу Индрапуру и вывез в Китай огромное количество золота. Искусные тьямские ювелиры умело использовали имевшееся в достатке золото для изготовления великолепной продукции. Во время раскопок в храмах Ча-киеу, Мисон, По Нагар французские археологи в колониальный период находили большое количество украшений в фундаментах башен. Так были найдены королевский венец, серьги, цепочки, браслеты, пояса и т. д., мастерски украшенные растительным орнаментом. Большое количество высокохудожественных изделий было скрыто в труднодоступных районах горного плато Тэйнгуен местным населением. Там же в период общего упадка индуистской культуры с помощью духовенства были схоронены сокровища тьямской королевской династии. Тьямские клады привлекали в джунгли всевозможных авантюристов колониальной эпохи. В конце концов они были реквизированы французскими властями.

ТЪЯМСКОЕ ИСКУССТВО — НЕОТЪЕМЛЕМОЕ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ВЬЕТНАМА

Некоторые ученые считают, что тьямская скульптура испытывала влияние собственно киньской культуры. Это представляется вполне вероятным. Но очевиден и другой факт: тьямское искусство оказывало положительное влияние на культуру киней в эпоху династий Ли и Чан. Каменные изваяния, обнаруженные у фундамента храма Фат-тить несколько десятилетий назад, скульптурные изображения мифической птицы Гаруды* в храме Тхэй (провинция Хатэй) и в других храмах, деревянная декоративная резьба с элементами символики в храме Тхай-лак (провинция Хайхынг), архитектура и декор ступы Бинь-шон (провинция Виньфу) — все это красноречиво свидетельствует о значительном вкладе тьямского искусства в общее развитие вьетнамской культуры.

ИСКУССТВО И БЫТ НАРОДОВ ГОРНЫХ РАЙОНОВ

В лесных районах и высокогорных плато Вьетнама проживает немало национальных меньшинств. Издавна эти народы ведут неустанную борьбу с окружающей их девственной природой субтропического леса, отличающейся богатством флоры и фауны. Как правило, люди селились вблизи горных рек или озер. Условия жизни горцев, естественно, значительно отличаются от жизни народов равнины. У горцев существует и особый тип жилища — дом на сваях.

Среди горных жителей распространены различные доклассовые верования. Колдуны и шаманы были неперемненными участниками религиозного культа, а вера во всевозможных духов и сверхъестественные силы, причиняющие беды, болезни, посылающие стихийные бедствия, была нормой человеческого мышления. Отсюда большое распространение статуэток и всевозможных изображений, имевших ритуальное, культовое назначение.

До революции население горных районов, испытывавшее «многоэтажный» гнет: местных вождей, феодалов, колонизаторов — не имело благоприятных условий для развития народных промыслов. Народное искусство горцев ограничивается небольшим количеством ритуальных [138] картинок, предметов быта. Искусство некоторых народов в основном представлено всевозможными образцами украшений на одежде.

АРХИТЕКТУРА ЖИЛОГО ДОМА В ГОРНЫХ СЕЛЕНИЯХ

Строительство жилья — весьма существенная сторона деревенского быта как населения равнин, так и горных районов. К тому же для человека верующего постройка дома несет и религиозный смысл, так как в каждой семье есть домашний алтарь для отправления культа предков и других ритуальных церемоний. Вышеупомянутое жилище на сваях весьма характерно для многих национальных меньшинств севера и юга Вьетнама. И если размеры дома и внешние формы могут варьироваться у разных народов, принцип использования пространств внутри здания и под зданием в основном един. Дадим краткое описание обычной жилой постройки народности тхай, сооружения, характерного для горных строений любого национального меньшинства Северного Вьетнама. Пол дома устанавливается на небольшом расстоянии от земли — примерно на высоте человеческого роста. Пространство под домом оборудовано для свиного хлева (здесь же курятник) и отдельно для рогатого скота. Пол дома выстилается деревянными досками либо бамбуком, в зависимости от материального достатка семьи. К фасаду дома прикрепляется лестница. Перед дверью имеется небольшое пространство, так называемый «нижний дворик», где хранят рабочий полевой инвентарь, сушат на солнце белье или просто отдыхают в предвечерние летние часы. Сразу за входными дверями расположена гостиная. Снаружи имеется коридор, соединяющий несколько спальных помещений, разделенных между собой плетеными перегородками. Алтарь предков установлен в семейной спальне, непосредственно у центрального опорного столба рядом с ложем главы семьи. Алтарь Будды находится на самом почетном месте, обычно в специальном шкаф-

чике на алтаре предков. С обратной стороны дома находится лестница, такой же «верхний дворик» и кухня. Богатые семьи строят несколько домов подряд и соединяют их между собой галереями, чтобы можно было общаться, не прибегая к лестнице и не спускаясь на землю.

Для постройки такого дома используются дерево, различные сорта бамбука, листья деревьев. В отдельных местностях зажиточные семьи покрывают верх дома черепицей.

Для постройки такого дома не требуется специального образования, знаний и чертежей — вся работа выполняется самими жителями деревни в соответствии с вековыми традициями. И внешний вид, и внутреннее убранство — все подчинено издавна сложившейся формуле. Таким образом, архитектурные принципы построек у народов горных районов отличаются большой консервативностью.

КУЛЬТОВАЯ КАРТИНА И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО У НАЦИОНАЛЬНЫХ МЕНЬШИНСТВ ТАЙ, НУНГ, ТХАЙ

Несмотря на существенные различия в быте народов тай, нунг и тхай, в их религии много общего — это вера в Небо, Будду, в духов, культ предков. В далеком прошлом люди полагали, что колдуны, шаманы являются посредниками между сверхъестественными силами и человеком, и потому лучше других им известно, как следует изображать всевозможных духов. Чаще всего шаманам и принадлежало право изготовления ритуальных изображений, но в некоторых [139] случаях они могли поручать эту работу художественно одаренным людям — представителям «светских» занятий. Изготовление ритуальных изображений считалось священнодействием, а потому их исполнители (колдуны, шаманы или их помощники) предварительно должны были соблюдать строгий пост и различные воздержания в целях «очищения от скверны».

Ритуальные изображения отвечали требованиям народного вкуса и представляли собой смесь буддизма с народными верованиями. С изображениями «храма десяти святых царей» и Куан-ам соседствовали изображения главы верховной триады даосского пантеона Нефритового императора (Люк Тиня) и духов — покровителей ремесел, объектов поклонения шаманов и колдунов.

Распространялись и другие ритуальные картинки. У народности нунг мы встречаем изображения «Злой дух», «Добрый дух»; у народности каолан — «Верховное божество», «Дух дождя», «Дракон», «Феникс», «Предок» и т. д.

Манера исполнения культовой картины у народов горных районов во многом схожа с манерой народности кинь, хотя следует отметить большую изобретательность горцев в использовании цветовой палитры. Если в целом народную картину киней отличает чрезмерная пестрота (за исключением таких шедевров, как «Красавица»), то в картинах горцев, например народности каолан, различные цветовые сочетания искусно соединены в гармоничной гамме. В композиции их картин нет упрощения, характерного для некоторых народных картин у киней.

Если у народностей тай и нунг мало внимания обращается на украшение одежды, то у народностей тхай, наоборот, впечатляют своей неброской красотой интересные рисунки на платках и пледах (в селении Тхуан-тяу), узоры на юбках (у жительниц Майшоня), вышивки на длинных платьях (в селении Мыонг-лай) и т. д.

Женская одежда у народов черные тхай, белые тхай не только отличается красотой и изяществом, но и искусно подчеркивает силуэт фигуры.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО У НАРОДНОСТЕЙ МЕО И ЗАО

Жизнь жителей гор довольно проста, и их имущество в основном состоит из одежды и предметов домашнего обихода, среди которых нет места собственно произведениям изобразительного искусства. Художественный вкус и мастерство горцев

проявляются прежде всего в покрое одежды и вышивках. Красивой формой одежды отличаются белые мео. Для народностей мео и зао в целом не характерен интересный покроей одежды, в этом они уступают народу тхай с его великолепным, подчеркивающим силуэт фигуры женским облачением. Зато мео и зао искусно и богато украшают свою одежду.

Примечательно, что в декоративном искусстве зао орнамент не носит отвлеченный характер. Большое значение имеет смысловое содержание образа, и поэтому вышивки на одеждах часто в миниатюре отображают величественную панораму зеленых гор, живописные сосны, пернатое царство, различных зверей. Все великолепие природы, среди которой из поколения в поколение протекает жизнь красных зао и зао-тъен, в преобразованных, стилизованных формах отражено в искусстве народных умельцев. Но природа для горцев не только средоточие красоты. Леса полны диких зверей, злых духов, готовых воспользоваться любой оплошностью человека. Для защиты от них нужны талисманы. И горец верит, что собака, верный союзник человека, [140] в лесу защитит его от хищного зверья, а изображение буддийского креста (печати сердца Будды), символизирующее могущество божества, оградит его от нечистой силы. Поэтому изображения собаки* и буддийского креста — с приданием им чудесных амулетных свойств — являются столь частым элементом украшения на одежде у народа зао-тъен.

Ожерелье, расшитое черным и белым бисером, — необходимый предмет женского туалета — охраняет его владелицу от чар водяного дракона. Обувь иногда украшается изображением лошади, и в этом скрыт очень важный для горца смысл — пожелание, чтобы ноги никогда не уставали от трудных переходов. Не лишены художественной привлекательности начертания китайских иероглифов на головных платках, имеющих значение благополучия или защиты человека от злых духов. Особенно ярко бывают расписаны брюки (у красных зао); иногда они напоминают настоящий ковер с растительным орнаментом. В одежде зао превалируют привычные декоративные элементы узора, которые постепенно становятся художественной нормой и эстетической потребностью.

Очень важным слагаемым декоративного искусства является типизация образа, стилизация форм. Декоративное искусство — не слепое подражание природе. От мастера требуется умение найти в проявлениях окружающей среды наиболее характерные линии движения, цвета, обобщить и упростить их, исходя из потребности эстетики, вкуса, и, наконец, органически вплести эти обработанные элементы в живую ткань своего произведения. Стилизация и заключается в упрощении либо в преувеличении (гротеске). Она — один из элементов творчества мастера-декоратора. Горцы племен зао — талантливые декораторы. Они мастерски используют в своих орнаментах стилизованные фигуры людей, горы, сосны, собак, птиц, цветы и листья, изображая все это обобщенно, простыми линиями, сохраняя существо и красоту образа. Элементы декоративного узора должны соответствовать материалу украшаемого предмета, игнорирование этого принципа при любом уровне мастерства исполнителя не позволит добиться должного эффекта. В этом смысле вышивка одежды народа зао выполнена с редким мастерством. Это амулетные сдвоенные изображения собак, буддийского креста, искусно вышитые на различные лады пояса в одежде зао-тъен, стилизованное изображение сосны на головных платках у красных зао и другие образцы.

Покоряет своим мастерством искусство вышивальщиц из племен мео и зао. Много труда уходит на украшение рубах, брюк, головных платков, сумок для ношения бетеля. Иногда женщина в течение ряда лет посвящает весь свой досуг тому, чтобы расшить лишь один комплект наряда.

Кроме вышивки, орнамент может наноситься и краской (обычно так украшают подол платья). У горцев существует оригинальный способ нанесения узора крашением. На матерью жидким пчелиным воском наносится нужный рисунок. Затем материя опускается в краситель, при этом залитые воском участки оказываются неокрашенными. Выкра-

шенную ткань опускают в кипяток, воск растворяется, и на материи остается узор*, соответствующий замыслу мастера и назначению ткани.

На одежду сине-зеленого цвета (индиго) у народов тай, нунг, мео и других наносится вышивка светлых и сочных тонов. В целом декоративное искусство народов мео и зао обладает большими возможностями. Женская одежда киней, например, тоже должна была пройти эволюцию в покрое на протяжении нескольких [141] последних десятилетий, чтобы, наконец, прийти к современным, эстетически общепризнанным формам. Благодаря творческим поискам народных хореографических коллективов приобрел удивительное изящество силуэт национального женского костюма племени мео. Ни один вид искусства не может ограничиться навсегда заданными формами. Благодаря труду народных умельцев горных районов и развивающимся потребностям современного образа жизни искусство изготовления народной одежды в дружной семье народов Вьетнама составляет предмет национальной гордости.

БЫТОВОЕ ИСКУССТВО НАРОДА МЫОНГ

По свидетельству этнографов, народ мыонг находится в непосредственном родстве с народом кинь. Поразительная близость языка, обычаев, мифологии позволяет считать, что эти народы восходят к общим предкам — древнему племени лаквьетов. Причем мыонги обнаруживают даже больше сходства с этими предками, чем собственно вьеты (кини). Во многих мыонгских деревнях, например в Мангшоне, Тханшоне (Виньфу), сохранился обычай бить в бронзовые барабаны по праздникам (ср. с рисунками на бронзовом барабане из Нгоклу), чего уже давно нет у народа кинь. Многие стороны культуры мыонгов напоминают более древнюю культуру киней. Мы ограничимся рассмотрением образцов мыонгского искусства в повседневном быту, ибо именно в прикладном искусстве наиболее ярко проявляется творческий гений и эстетическое богатство любого народа.

В декоративном искусстве мыонги, подобно киням, широко используют темы дракона, черепахи, феникса, символы счастья, богатства, долголетия и т. д.

Одежда, в особенности обрядовая, очень близка к архаическим формам вьетнамской одежды. По праздникам женщины мыонгов по-прежнему широко пользуются головными уборами в форме корзины с завязками, как это делают в некоторых районах кини. Привязная тесьма (завязки) шляпы иногда представляет собой настоящее произведение искусства/ Серебряная пряжка и цепочка могут быть богато украшены, звенья цепочки иногда напоминают растительный орнамент, выполненный на круглой или в форме полумесяца основе. Пряжка имеет форму прямоугольника с поперечной горизонталью посередине. В верхней части прямоугольника — изображение летучей мыши, внизу — феникса. Посередине — стилизованные облака. Величиной изделие не превышает фаланги указательного пальца, поэтому изображения миниатюрны.

Разнообразен набор украшений у мыонгской женщины. Наряду с ожерельями, браслетами, серьгами и другими серебряными изделиями тонкой работы встречаются и распространенные полвека назад среди жителей долин когти тигра с искусно сделанной серебряной коронкой в виде летучей мыши, обнимающей коготь. Когтю тигра, так же как и изображениям этого животного на картине, приписывали свойства амулета, в силу чего этот вид украшения очень популярен.

Объектом украшения служат у мыонгов предметы, связанные с обычаем жевания бетеля, столь распространенным и среди киней; на серебряных коробочках (для хранения извести)* гравировано живописное изображение дракона. Старики обычно подвешивают коробочку к поясу на цепочке. Богато расшиты женские головные платки. По обычаю, приходящая в дом невеста приносит в качестве приданого расшитые платки, зананеси, [142] шторы, портьеры. Деревянная подставка для лампы — обычный предмет обихода, но только у мыонгов она становится образцом богатого традициями народного

творчества, будучи украшена изображениями собаки, кошки, курицы, аиста, т. е. образами животных из окружающего мира, умело стилизованными для декоративных целей.

Населяющие горный район Тэйnguен многочисленные народности, седанг, зя-рай, бана, эде, раде, хре, тьома* — различаются как по языку, так и по обычаям. Некоторые народы еще не перешли к оседлому образу жизни и занимаются подсечным земледелием. Другие часто меняют место жительства по случайным причинам: заболевание члена коллектива опасной болезнью побуждает племя сниматься с обжитой территории. Поэтому постройки у многих народов носят временный, «нестационарный» характер.

Издавна население плоскогорья и джунглей вело замкнутый образ жизни, и мало что менялось в жизненном укладе племен и в художественных формах народного искусства. Оригинальными чертами отмечена архитектура и скульптура. В провинциях Контум, Плейку типичный населенный пункт — «буон» — насчитывает от десяти до ста домов. Среди них выделяется высотой и размерами общественное здание «жонг» по типу общинных домов «динь» у киней в равнинных районах. В отличие от простых, лишенных примечательности как снаружи, так и изнутри жилых домов, архитектура «жонга» своеобразна и не повторяется в других районах Вьетнама.

Как и обычные дома, «жонг» построен из дерева, с дощатыми перегородками и бамбуковой основой кровли. Конек крыши, в отличие от жилого дома, поднят очень высоко и прихотливо украшен: посреди конька высится столб наподобие громоотвода. Вдоль конька крыши укреплены декоративные бамбуковые кольца и решетки. С двух сторон конька выступают большие деревянные изогнутые и отполированные доски, украшенные резьбой. Иногда на них привязывают из религиозных и эстетических соображений куски материи. Как и в обычных домах, объектом особого внимания строителей является лестница. Она сделана из большого куска дерева, ступеньки тщательно обтесаны, и в верхней части сделан характерный изгиб, чтобы ее можно было зацепить за край платформы — пола дома.

В художественном отношении представляют интерес характерные для некоторых народов Тэйnguена (седанг, зярай и др.) деревянные надгробные скульптуры. Есть два вида надгробий: изображение человеческого лица на конце куска дерева; изображение сидящего человека с головой, опущенной на руки. Интересны изобразительные принципы: туловище человека и конечности предельно упрощены, а лицо не представляет композиционно единого целого, подобно некоторым африканским скульптурам, — здесь черты лица представлены лишь набором элементов (глаза, нос, рот), размещенных на гладком основании, заключенном в абрис. Создается впечатление, что голова выполнена в манере плоской резьбы и насажена на круглую скульптуру.

Кроме фигур человека, горцы Тэйnguена вырезают животных в упрощенной стилизованной манере. [143]

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА ГОРНЫХ РАЙОНОВ

До революции народы горных районов, как и население равнин (народ кинь) подвергались жестокой эксплуатации со стороны феодалов и колониальных властей. Приходили в упадок такие выдающиеся явления культуры, как тьямская скульптура и зодчество. Творческие возможности народов горного Вьетбака ограничивались, проявляясь в украшении одежды.

После полного освобождения страны Коммунистическая партия Вьетнама уделила серьезное внимание развитию национального искусства. К конкурсным экзаменам и набору в художественные училища стали широко привлекаться представители национальных меньшинств: тай, нунг, тхай, мыонг, жители горных районов Тэйnguен и другие. В процессе учебы многие из представителей этих народов показали большие художественные способности, особенно в области прикладного искусства, и успешно

сдали выпускные испытания. Многие проявили большой талант в технике цвета, а искусство владения цветом — необходимое условие, чтобы стать хорошим живописцем. [144]

ГЛАВА XII САДОВО-ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО ВЬЕТНАМА

Важной и плодотворной областью эстетической и художественной деятельности человека представляется искусство парков и садов. Сады гармонично сочетают самые различные природные возможности эстетического воздействия: живописный ландшафт, аромат цветов и трав, волшебную музыку птичьих голосов и шум ветра... Это сложное искусство воссоздания на ограниченной территории волнующей картины «гор и вод». Человек, особенно городской житель, ощущает все более острую потребность хотя бы на время покинуть тесные пределы человеческого общежития с дефицитом жилых и производственных площадей и перенестись на лоно природы, чтобы развлечься или восстановить силы после напряженного труда.

Различные виды искусства служат отдельным группам людей; искусство парков и садов необходимо всем, оно самое массовое по своему характеру. Будучи средоточием вписанной в природный ландшафт архитектуры, скульптуры, сады и парки являются прекрасным средством эстетического воспитания народных масс.

Существует много направлений в садово-парковом искусстве, но среди них основных два: французские сады (регулярные), восходящие к римским традициям, и английские (в Европе) или китайские сады (пейзажные). Во Вьетнаме садово-парковое искусство следовало китайским образцам.

Французский сад разбит по принципу соблюдения геометрической правильности участков с ровными прямыми аллеями, уходящими до линии горизонта по всей громадной территории (сады Версаля). А. Ленотр — французский архитектор, мастер садово-паркового искусства — не любил пейзажи с заслоненной линией горизонта. И напротив, во вьетнамских, английских и китайских садах горизонт закрыт даже на большой территории. Дорожки прихотливо извиваются, имитируя дикую природу лесов и гор. Французский парк скомпонован в соответствии с определенными закономерностями, это сотканный из цветов, трав и кустарников ковер. Вьетнамский сад обычно ограничен стеной, и в нем соблюдается существенный принцип: ни одно дерево, ни один цветочный куст не повторяют друг друга. Глаз человека с удовольствием замечает постоянно меняющуюся картину деревьев, камней, цветущих кустов.

Садовое искусство Вьетнама имеет давнюю традицию. Старые хроники периода Ранних Ле свидетельствуют, что в середине седьмого месяца по лунному календарю в шестой год своего правления император Ле Дай Хань (986 г.) повелел возвести искусственную гору посреди озера и любовался ею из своей лодки. В период династии Ли разбивка садов стала обычаем. Гора Дай-ван и дворцы столицы Хоалы — такие, как Чьонг суан (дворец «Долгой весны»), [145] Бонг-лай (дворец «Волшебной природы»), Фунг-лыу (дворец «Безмятежных развлечений») — представляли собой огромные богатые парки. Типичными парками-садами являются и территории вокруг больших храмов и дворцов периодов династий Ли, Чан, Поздних Ле. Упомянуть следует и парковые комплексы столицы Нгуенов — Хюэ: Тинь-там (сад «Спокойствие»), Зя-вие («Искусственный сад»), территории императорских мавзолеев и могил. В отличие от других видов искусства, сады и парки требуют постоянной заботы, иначе они приходят в запустение и пропадают. Вот почему до нас не дошли старые парки. Исключение составляет парк гробниц династии Нгуенов, работа над поддержанием которого не прерывалась. Существующие «восстановленные» парки, например гора Зук-тхюи и Грот Яшмового Персика в Северо-Западном Вьетнаме (провинция Ниньбинь), не имеют ничего общего с древними образцами.

МАТЕРИАЛЫ ПАРКОВОГО СТРОИТЕЛЬСТВА

Основными «материалами» парка (сада) являются вода, деревья, камни. Из них садовник создает живописный ландшафт, подобно художнику, пользующемуся красками.

Вода — это не только природное зеркало, радующее глаз отражением деревьев, трав и цветов, она позволяет разнообразить садовую архитектуру беседками над водой, мостиками через водопады, живописными прудами с нежно-зелеными лотосами. Невообразимы без водного зеркала знаменитые парки Ханоя «Молодежный», «Единство», «Ботанический сад» и другие. Парковые озера иногда служат местом рыбной ловли или лодочных прогулок.

Вода играет большую роль не только в парке, но и в композиции «нон бо» — карликовых ландшафтах с искусственными горами (так называемые в Китае «горшечные пейзажи»).

Деревья, — неотъемлемая часть парка. Отсутствие воды обедняет пейзаж, не составят парка и беспорядочные, без всякого принципа и замысла посадки. Парковые деревья подразделяют на две основные категории: растущие свободно, без воздействия человека на развитие их форм, и деревья окультуренные, с «приданной» формой. Вьетнамский сад должен выражать пейзаж, идеализированный в соответствии с литературными и художественными принципами. Его деревья — не случайны, они воспеты в стихах и в живописи. Культурные виды деревьев — это не только обязательно фруктовые или буйно цветущие деревья. Обращается внимание и на форму ветвей, силуэт, на продолжительность жизни деревьев. Особой любовью пользуются сосна, бамбук, абрикос, персик, хризантема индийская и другие.

В европейском парковом искусстве существует практика придания деревьям и кустам задуманной формы путем подрезания ветвей и листьев. Мастерство вьетнамского садовника заключается в изменении самого процесса развития дерева, задержка роста с сохранением пропорций взрослого дерева (так называемые карликовые деревья). Однако форма таких карликовых деревьев отнюдь не абсолютно произвольна. Здесь садовое искусство опирается на глубокие традиции, восходящие к знаменитым художникам периода династии Сун в Китае: Го Си, Ма Юаню, Лю Сун-няню.

В декоративном дереве различают два вида элементов: ствол и ветви. Основная характеристика ствола — его форма, положение относительно плоскости земли. Декоративное дерево имеет «фасад» [146] и «тыльную сторону». Различаются и определенные типы ветвей. Существуют специальные термины для ветвей в зависимости от их расположения относительно ствола.

В искусстве декоративных деревьев выделяют деревья типа сосны, где ветви прижаты к стволу, и типа абрикоса — с более отклоняющимися от ствола ветвями.

Существует традиционный «набор» основных положений и форм ствола, искусственно приданных дереву в результате усилий садовника. Кроме того, каждый «автор» может придумывать свои варианты, и в принципе количество форм представляет собой неограниченное множество. Например, на выставке в Литературном храме в Ханое мы видим следующие формы деревьев:

«Прямые». Ствол прямой, толстый, шероховатый, корявый. Вершина оканчивается тонкой веточкой, не отличающейся от боковых веток. Все дерево высотой в несколько десятков сантиметров. Искусство садовника состоит в придании как можно более естественных форм (пропорций) карликовому растению, в создании природной миниатюры, иллюзии отсутствия всякого человеческого вмешательства. В садовом искусстве форма «прямых» деревьев считается наиболее трудно достигаемой.

«Ползущие». Имитация деревьев, произрастающих на высоких утесах. Обычно высаживается в горшках и устанавливается на высоких тумбах, табуретах. Размеры очень невелики. Дерево очень красиво выглядит на декоративных садовых горках.

«*Параллельные*». Два дерева увязаны композиционно в едином ансамбле с параллельными расположениями стволов и заданным соотношением ветвей. Сложность состоит в придании ансамблю эстетически интересной формы.

«*Водяной дракон*». Аналогично предыдущей форме, с тем отличием, что стволы деревьев изгибают для придания им формы туловища дракона.

«*Отец и сын*», «*Родственники*» — композиция из нескольких деревьев различных размеров с гармоническими, ритмически соотносящимися силуэтами стволов и ветвей. Часто два ствола имеют общий корень.

«*Танцующий феникс*» — живописная форма дерева имитирует очертания сказочной птицы и т. д.

Выращивание декоративного дерева требует много сил и энергии. В специальных руководствах по садовому делу, например в «Хау кань» (эпоха Цин, Китай), где обобщен многовековой предшествующий опыт выращивания декоративных растений, говорится о необходимом составе почвы, чтобы в небольшом сосуде или на декоративной горке с минимумом земли можно было вырастить жизнеспособное дерево. Говорится о том, какой водой необходимо его поливать в начальный период, а какой — в период появления молодых ветвей. Как добиться гибкости и послушности ветвей для придания дереву желаемой формы, силуэта. Развитие карликового деревца отличается от процесса развития обычных растений, поэтому книга учит, как добиться завязи бутонов, цветения, полной имитации обычного дерева в условиях дикой природы, как нарастить на ствол мхи и лишайники, придающие особенно привлекательный вид и создающие впечатление векового дерева из густого леса.

Следует заметить, что в отличие от таких популярных и массовых видов деятельности, как парковое хозяйство, создание искусственного декоративного ландшафта, собственно выращивание декоративных деревьев носит более ограниченный характер. Сады и искусственные горы общедоступны для восприятия. [147] Декоративные деревья требуют кропотливого труда, но это искусство — для удовлетворения эстетических запросов элиты в старом обществе. Насколько целесообразна пропаганда этого искусства в нашем новом обществе? С точки зрения массового демократического искусства несомненную пользу трудящимся приносят украшающие наш досуг живописные водоемы с традиционными золотыми рыбками, зеленые парки с миниатюрными искусственными горными ландшафтами, повторяющими удивительно разнообразную отечественную природу. И напротив, созерцание карликовых деревьев с традиционным набором форм, веками выработанные эстетические формулировки элитарного искусства угнетают зрителя. По нашему мнению, искусство выращивания декоративных деревьев бесперспективно само по себе, если оно замкнется в старых традиционных формулах. Выращивание карликовых деревьев в наше время оправдано в том случае, если оно сочетается с устройством искусственного миниатюрного ландшафта «нон бо».

В вышеуказанном легко убедиться, если вспомнить знаменитые парки толстосумов старого строя, унылые выхолощенные виды карликовых деревьев.

Искусство нового общества непременно должно быть массовым, жизнеутверждающим, всеми своими сторонами обращенным к народу — только в этом случае оно обеспечит себе историческую перспективу.

Необходимым материалом садово-паркового искусства является *камень*. К тому же камни — важный элемент при возведении искусственных гор. В прошлом некоторые любители увлекались коллекционированием интересных камней. И еще от династии Сун до нас дошло «описание красивых камней» — каталог Ду Гуаня.

Когда люди во всех вещах стремились определить религиозное содержание, они сводили многообразие мира к пяти элементам: металл, дерево, вода, огонь, почва. Так было в Китае и во Вьетнаме. Причем полагали, что в камне сконцентрировалась глубокая сущность как Неба, так и Земли. Прорвав поверхность земли, камни устремились вверх и застыли, приняв фантастические образы.

Еще в старом Китае камням приписывали чудесную силу и коллекционировали их не только из эстетических соображений, но и по религиозным причинам. Коллекционеры декоративных камней предпочитали известняки по берегам водоемов, обросшие мхом или водорослями, обветренные, с отверстиями и морщинами. Цвет таких известняков очень хорошо гармонирует с декоративными деревьями.

Довольно часто для получения живописного эффекта декоративные камни объединяют композиционно с карликовыми деревьями или цветами. Сочетание камня с деревом или цветами символизирует пейзаж и является как бы упрощенным искусственным ландшафтом. Традиционны композиции камня с сосной, абрикосом, бамбуком, орхидеей, хризантемой. Здесь сложились определенные художественные критерии. Так, например, в композиции с сосной камень должен иметь довольно крупные отверстия и складки, тогда как абрикос сочетается с менее обветренным камнем. Вообще форма камня подчинена силуэту дерева и должна гармонировать с ним.

На территории Вьетнама имеется огромное количество камней, которые возможно использовать в садово-парковом искусстве для создания декоративных искусственных ландшафтов. Наиболее богатые в этом отношении районы протянулись от провинции Ниньбинь и вплоть до китайской границы, в том [148] числе удивительные по своей красоте многочисленные острова знаменитой бухты Халонг.

ОСНОВНЫЕ КРИТЕРИИ САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА ВЬЕТНАМА

Мастера парков и садов с помощью обычного материала — воды, деревьев, камней — создают идеализированные образы природы. Здесь вы увидите искусственные горки, пруды и ручейки, «вековые» деревья, извилистые дорожки — все как в настоящем лесу. Посреди маршрута высится павильон, где «путешественник» мог бы сделать привал и отдохнуть, через ручьи и водоемы переброшены мостки, где можно постоять и полюбоваться лотосами или игрой рыбок в прозрачной воде.

Для создания эффекта природной первозданности ландшафта каменные глыбы разбросаны в беспорядке и кое-где вздымаются из самой воды. Вот из тесной расщелины выглядывают головки орхидей. Там склонились к воде нарциссы. Тропинка то расширяется, то сужается, то взбегает на холмик, то стремится вниз, огибает «вековые» деревья — полная иллюзия настоящего леса. Внезапно путники попадают в густые, полные зловещего сумрака заросли, но дорожка выводит их в светлую, зеленую «залу», где можно присесть и провести время в приятной беседе, укрывшись под листвой от полуденного зноя...

Для придания большей естественности искусственному пейзажу мастера стремятся максимально изрезать почвенный рельеф. Ровная местность противопоставлена вьетнамскому саду. Потому и прорывают водоемы, устраивают водостоки, возводят холмы, чтобы любой ценой избежать монотонности рельефа. В общем, вьетнамский сад — произведение человека, созданное по образу и подобию дикой природы во всей ее живописной красе и привлекательности. Наиболее примечательным, своеобразным элементом этого произведения являются искусственные декоративные горы.

ДЕКОРАТИВНЫЕ ГОРЫ «НОН БО». ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ «НОН БО»

Декоративные, искусственные горы («нон бо») обязательно устраиваются на водной поверхности. Существует длительная традиция этого искусства во Вьетнаме и в Китае. Во Вьетнаме оно распространено повсеместно. Сад, как было сказано выше, изображает идеализированный пейзаж. Декоративная горка воссоздает воображаемый или копирует в миниатюре реально существующий в природе конкретный объект. «В малом зерне хранится огромный мир», — гласят классические стихи. Искусство «нон бо» имеет

дело с простым материалом: камень, глина, живое растение. Иногда горку оживляют фаянсовыми или глиняными фигурками, придавая всему произведению почти сюжетный характер. Искусство «нон бо» очень трудоемко. Здесь выделяют три основных этапа: подбор камней, соответствующих общему замыслу картины; посадка и выращивание декоративных растений, придание им нужной конфигурации; подбор или изготовление мелких скульптурных деталей для придания картине сюжетности.

Подбор нужного камня оказывается совсем не легким делом. Это должен быть известняк вполне определенной формы. В природе формы гор очень прихотливы; их вершины бывают изрезаны утесами, многочисленные складки переходят в ущелья, иногда встречаются пещеры и гроты, поражающие воображение человека.

Мастер «нон бо» должен подобрать такой камень, чтобы все это можно было [149] отразить в миниатюре, в малом воссоздать величественный образ природы. Иногда задача облегчается путем компоновки нескольких камней в один ансамбль. Здесь противопоставлено искусственное изменение формы камня, его обточка, так как пропадает эффект естественности и к тому же на нарушенной поверхности не смогут произрастать декоративные растения. Удачно подобранный камень — это уже большое дело при возведении декоративной горки.

Однако «интересный» камень должен быть установлен в соответствии с существующими традиционными принципами искусства «нон бо», чтобы возник художественный образ. Эти принципы сформировались в процессе изучения природы, в процессе постижения ее красоты. Они лаконично определяют основные формы и положения камней, например: «высокая гора», «удаленная вершина», «причудливый пик», «обрывистая стена», «старые горы», «таинственный ландшафт», «суровая природа» и т. д. Художник стремится соблюсти основные принципы изобразительного искусства: композиционную увязанность, уравновешенность, гармоничность, выразительность заднего и переднего планов. Соположение низкой и высокой горки (в специальной терминологии «гора — хозяин ландшафта» и «гора — гость ландшафта») создает впечатление глубокой перспективы, удаленности одной горки от Другой.

ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ ДЕКОРАТИВНЫХ ГОР

По существующей давней традиции специалистов «нон бо», «гора — хозяин» должна иметь величественный вид и всем своим массивом царить над окружающим миниатюрным ландшафтом, поэтому она еще называется «бить лап», что значит «отвесная стена». Далее, мастер должен тщательно продумать отдельные детали горы. Например, на самой вершине могут возвышаться отдельные небольшие утесы в форме нависшей стрехи крыши, как бы грозящие обвалом, что придает пейзажу элементы сказочности.

Поверхность скалы не должна быть гладкой, полированной на манер искусственных стен, а напротив, ее должны испещрять различные трещины, морщины, выступы, образуя замысловатую картину своенравной природы. Эти трещины, складки напоминают кровеносные сосуды живого организма и оживляют каменную громаду. Вокруг горы, внизу, разбросаны как бы сорвавшиеся с вершины обломки скал — характерная деталь, очень украшающая «нон бо».

Канонические формы «нон бо» лишь помогают художнику ориентироваться в отдельных сторонах этого своеобразного искусства. Главное же состоит в неустанном наблюдении природы, в поисках в натуре наиболее своеобразных и живописных фигур.

Определенные исторические (или религиозные) события могут лечь в основу большого и великолепного художественного произведения. Так и в искусстве «нон бо»: его тема только горы и лес, ландшафт, но для воображения художника оно предоставляет безграничные возможности творчества.

ДЕРЕВЬЯ В СИСТЕМЕ «НОН БО»

Посадка декоративного дерева, придание ему нужной формы, установка мелких скульптурных фигурок и подчинение их какому-либо культурному содержанию, сюжету — все это необходимо искусственной горе «нон бо».

Одна из первых трудностей заключается [150] в том, чтобы добиться гармоничного (по возможности), пропорционального соотношения между деревом и миниатюрной скалой.

В свою очередь дерево своими пропорциями должно имитировать «векового долгожителя» лесов и гор. Для этого художник выбирает красивые экземпляры с наиболее мелкими листьями и соответствующими соотношениями частей. Обычно в искусстве «нон бо» используют такие виды растений, как сосна бась сить, китайская сосна, столетник палисандровый, разновидности фикуса, шунг*, «белая голова», «тигровый гриб», тростник «каменная роса», «жемчужная трава», столетник, «хвост феникса», саке, ива, абрикос, «императорский советник», нитевидный бамбук, водяной бамбук — сосна, «небесный узор», «фейерверк», «кость дракона», «заколка из раковины», ти муй хонг, «парчевые водоросли», «рыбья кость», австралийский каркас.

Перечисленные растения отличаются внешней красотой и неприхотливостью: они могут расти на каменистой почве. Выбор растений зависит от вкуса художника, тематического содержания «нон бо», а также от различных территориально-климатических условий.

Правильный подбор растений, придание им красивой формы свидетельствует об уровне мастерства художника. Неудачно подобранное дерево разрушает впечатление от всего произведения. Например, если на «скале» высотой в пятьдесят-шестьдесят сантиметров посадить деревце смоковницы или баньяна, то не только крупная листва внесет дисгармонию в общий вид, но и сами деревца очень быстро разрастаются и поглощают собой весь «пейзаж». Вот почему многие очень красивые горшечные растения не могут быть использованы в искусстве «нон бо». И наоборот, растения, которые в естественном состоянии, в природе достигают огромных размеров, например некоторые виды фикуса или дерево «шунг», благодаря искусству специалиста так изменяют свою природу, что в виде карликовых экземпляров украшают искусственные миниатюрные горки «нон бо».

Кроме того, в действительно красивых образцах «нон бо» широко используется специальный вид мха — так называемый парчовый мох, создающий иллюзию травяного покрытия. Своим блестящим нежно-зеленым бархатистым ворсом он придает искусственной скале особую прелесть.

ТЕМАТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ «НОН БО»

Как правило, декоративные горки украшаются фаянсовыми фигурками, которые своими чистыми тонами разнообразят цветовую и изобразительную гамму «нон бо», весело поблескивая на фоне густой зелени деревьев и мхов. Их роль аналогична фигурам людей, животных на пейзажах традиционной живописи. Издавна «нон бо» отображала темы из китайских классических книг, а фигурки были, как правило, китайского производства. В последнее время во Вьетнаме фаянсовые цеха стали выпускать отдельные фигурки, преимущественно на фольклорные, простонародные мотивы, придающие произведениям «нон бо» более национальный характер.

В целом можно выделить три основные группы отображаемых в «нон бо» тем.

Во-первых, известные события и популярные сюжеты из китайской истории и литературы, например «Дунь чжоу ле го», «Троецарствие»* и т. д., или памятные места, достопримечательности [151] Китая, например озеро Дунтинь.

Во-вторых, это буддийские и даосские темы — изображение святых мифических гор Бонглай, Фыонгчюнг, Лоан-тяу с их знаменитыми пещерами: «Небесное убежище», «Храм Куан-ам», «Обиталище Грома» и т. д.

В-третьих, не восходящие к каким-либо конкретным историям, обобщенные традиционные образы: «рыбак», «дровосек», «пастух», «пахарь».

Таков традиционный набор тем, отражаемых в «нон бо», и мы должны отметить, что здесь прослеживается влияние идеологии и литературы старого феодального общества. Однако мы считаем, что не обязательно темой «нон бо» должны быть старые сюжеты типа «Троекратное посещение тростникового шалаша» (из «Троецарствия») или «То Ву пасет баранов». Разве не интересна для «нон бо», например, тема: «Нгуен Чай провожает Фи Кханя»*. Почему бы вместо архаического сюжета «Трое побратимов в персиковом саду» (из «Троецарствия») не изобразить средствами «нон бо» заседание генерального штаба в период героической битвы под Дьен-бьенфу, которое состоялось на огромной скале близ живописного ручья в живописных лесах Тэйбака?

Во вьетнамской литературе нет недостатка в интересных образах и сюжетах, могущих вдохновить мастеров «нон бо» на глубоко национальные и содержательные произведения. Конечно, необходимо наладить отечественное производство фаянсовых изделий, но практика показывает, что это вполне по силам нашим мастерам. Только отечественное производство всех необходимых элементов, а в особенности имеющих отношение к содержанию, к теме, обеспечит необходимый творческий и художественный уровень оригинальному искусству «нон бо».

СОСУД ДЛЯ ВОДЫ В КОМПОЗИЦИИ «НОН БО»

Резервуар для воды является необходимым компонентом всей композиции, ибо «нон бо» представляет собой миниатюрное изображение традиционного мотива гор и вод — шаньпуй. Горы в составе «нон бо» символизируют земную твердь, а сосуд с водой — безбрежный океан, именно поэтому выбирают резервуар круглой формы, а не другой (прямоугольный, например).

Искусство «нон бо» отличается от всех других видов искусства тем, что «коллекционеры» произведений этого искусства тоже в какой-то мере являются художниками, они должны сохранять «нон бо» в нужном состоянии, следить за развитием растений, поддерживать необходимый микроклимат для роста водорослей и мхов. Если не ухаживать за миниатюрным ландшафтом, то через некоторое время растения засохнут от недостатка влаги либо непомерно разрастутся от ее избытка, что приведет к разрушению гармоничного ансамбля. Однако весь интерес для любителя «нон бо» именно и заключается в постоянной заботе о своем микромире.

Садово-парковое искусство и миниатюрные ландшафты «нон бо» призваны служить удовлетворению духовных потребностей широких народных масс. И они нужны не просто для развлечения, а для эстетического и патриотического воспитания граждан. И как всякий вид творчества, они требуют глубокого изучения в целях стимулирования их дальнейшего развития. Ибо подлинные произведения искусства возникают не случайно, а опираются на глубокие национальные традиции. Развитие садово-паркового искусства — неперенный фактор успешного культурного строительства в нашей стране. [152]

* * *

Сколько раз за тысячелетия своей истории вьетнамский народ подвергался длительным иностранным агрессиям. Иностранные оккупанты использовали всевозможные способы, чтобы поработить наш народ. Однако народ Вьетнама выстоял перед лицом этой угрозы: высокое чувство самосознания поднимало народ на восстания, он громил войска захватчиков, надежно охраняя независимость страны.

Искусство — одно из духовных проявлений нации. Искусство Вьетнама с древнейших времен до наших дней доказывало и доказывает свою жизнеспособность. После

блистательного периода донгшонской культуры развитие изобразительного искусства долгое время сдерживалось китайской феодальной культурой. Специфика искусства, которую мы видим в памятниках Донгшона, в основном была уничтожена. Но возникновение более или менее благоприятных предпосылок возродило вьетнамское искусство, вернуло ему силы, позволившие создать бессмертные творения в архитектуре и скульптуре в правление династий Ли, Чан, Хо, Поздних Ле: храмы Фат-тить, Бинь-шон, Тхай-лак, Тэй-фьонг, Бут-тхап, Шунг-нгием, Тю-куен, Линь-банг и другие — гордость нашей нации. Такие статуи, как Рахула, Тует-шон из храма Тэй-фьонг, монах Минь Хань из Фо-ката, Куан-ам тхиен-тху тхиен-нён, Вьетнам лить дай то, Тхи Кинь из Бут-тхапа составляют славу нашего искусства.

Пройдя через многие тяжелые испытания, вьетнамские художники сохранили вековые традиции и применили их в новых условиях, обогащая искусство, которое не теряло своего национального характера. Наше искусство, полное жизненных сил, благодаря руководству партии рабочего класса не скатилось к формализму. Художники, специализирующиеся в области изобразительного искусства, нашли свой путь. Именно поэтому в относительно короткий исторический отрезок они сделали значительный шаг вперед в области и техники, и искусства. Новый живительный источник помог распуснуться цветам искусства. В 1958 году в Москве на выставке искусств социалистических стран мы слышали слова похвалы от друзей из других стран; Наша лаковая живопись, картины на шелке и другие произведения отразили самобытность и могучие творческие силы поднимающейся нации. Талантливость нашего народа, его высокий патриотический дух помогут ему добиться в искусстве больших успехов, достойных поколения Хо Ши Мина.

Период борьбы против американского империализма за спасение родины и победа над ним — славные страницы в истории нашего народа. Художники видели свою задачу в отражении героизма нации. Никогда еще они не черпали такого обилия сюжетов для своих произведений в окружающей их действительности. Художники и скульпторы шли на «линию огня» вместе с штурмовыми молодежными отрядами, транспортными колоннами, несли на себе орудия, продолжая дело Нгуен Вьет Суана, сражались на «Стальном острове», отражая непрерывные атаки захватчиков с неба и с моря, вместе с крестьянами пахали землю, держа в одной руке плуг, а в другой винтовку, работали на предприятиях, в школах, больницах, изучая жизнь и дело бойцов тыла, внесших свой вклад в дело разгрома американских захватчиков.

Под ливнем бомб и ураганом снарядов, работая днем и ночью, наши художники создали бесчисленное множество [153] зарисовок о боевых действиях.

Произошло, казалось бы, невозможное. В условиях жестокой войны, когда существовали многочисленные трудности, наше искусство сделало огромный шаг вперед. Начали развиваться такие виды искусства, как ап-фить*, да-кить*. Значительные успехи были достигнуты в отношении детской, исторической, военной и производственной тематики.

Увеличилось число учащихся, поступающих в профессиональные училища искусств, появилось и большое количество художников-любителей. В письме Центрального комитета Партии трудящихся Вьетнама, направленном IV съезду работников литературы и искусства, отмечалось: «Литература и искусство — дело народных масс, помимо профессиональных художников, необходимо наличие «ополченцев и народных партизан» литературы и искусства». Для претворения в жизнь этого лозунга были открыты курсы заочного обучения, курсы для рабочих. Многие из художников-любителей проявили незаурядные способности в искусстве. Безусловно, в их числе окажутся и такие, которые прославят наше искусство.

Нельзя обойти вниманием художников, находившихся в огне войны на Юге нашей страны. Картины, написанные акварелью, карандашом, кистью, еще пахнущие порохом, присылались к нам на выставки. Перед этими картинами каждый испытывал радость и

волнение оттого, что мы ощущали высокий патриотизм наших художников, не боящихся опасностей и устремляющихся в бой, чтобы запечатлеть для потомков грандиозные картины из жизни своего народа.

Многие художественные произведения, созданные в огне войны, вселяют в нас гордость не только потому, что они отражают славную эпоху вьетнамской истории, но и потому, что они с точки зрения художественной свидетельствуют о быстром становлении нашего национального искусства. [154]

ПРИМЕЧАНИЯ

Вьетнам — древнейшая страна Юго-Восточной Азии, обладающая богатыми культурными традициями. Уже в середине I тыс. до н. э. у лаквьетов — предков вьетнамцев существовала своя государственность (государства Ванланг, Аулак), сложился комплекс религиозных верований и эстетических норм, нашедший свое выражение в памятниках всемирно известной донгшон-ской культуры, оказавшей влияние и на соседние народы. После многих веков независимости в 111 г. до н. э. государство лаквьетов было захвачено войсками древнекитайской династии Хань. До середины I тыс. н. э. на территории современного Северного Вьетнама власть китайских администраторов периодически свергалась и устанавливалось правление вьетских монархов или полунезависимых губернаторов-вьетов. В этот период вьетская культурная традиция активно взаимодействовала с индийской (принятие буддизма) и китайской (распространение иероглифической письменности) культурами. В 544—603 гг. вьеты восстановили свою независимость. В VII—IX вв. китайским императорам удалось снова подчинить земли Северного Вьетнама. Но китайское влияние уже ослабевает, формирующийся в это время в изобразительном искусстве стиль — смешанный, вьето-китайский.

С начала X в. вьеты восстанавливают свою независимость, а в 939 г. официально провозглашают создание своего государства Дайковьет; правящей династией становятся Нго (939—965). Период X — начала XI вв., когда сменяют друг друга «короткие» династии Нго, Динь (967—980), Ранние Ле (980—1009), характеризуется борьбой пока еще относительно слабой центральной власти с наследственной земельной аристократией. В культуре в это время еще больше ослабевает китайское влияние, преобладающие позиции приобретает буддизм школы тхиен (дхьяна).

XI—XIV вв. — время формирования и укрепления сильного централизованного вьетнамского государства Дайвьет при династиях Поздних Ле (1009—1226) и Чан (1226—1400). Дайвьет вел успешные войны с китайской династией Сун и расположенным южнее Дайвьета государством Тьямпа. В 1257—1288 гг. вьетнамцы вели тяжелейшие войны с огромными монголо-китайскими армиями и одержали победу. В XIII—XIV вв. в культуре ощущается усиление влияния северных, китайских, элементов, укрепляются позиции конфуцианства. XV в. начался новой тяжелой войной с войсками китайской династии Мин, стремившейся захватить Дайвьет и свергнуть династию Хо (1400—1407). После победы над Китаем страна переживает экономический и культурный подъем. В восстановленном Ле Лоем, основателем династии Поздних Ле (1428—1788), централизованном феодальном государстве во второй половине XV в. в литературе и искусстве активно идет процесс синтеза с элементами конфуцианской культурной традиции. В XVI—XVII вв. происходят значительные социальные сдвиги: постепенное ослабление общинной организации деревни и связанное с ним изменение структуры класса феодалов вызывают крупные политические потрясения и значительные изменения в культуре. У власти в стране оказываются феодальные дома Чинь (на Севере) и Нгуен (на Юге), правящие от имени потерявших власть императоров династии Поздних Ле. В эти века усиливается влияние буддизма и народной традиции во всех сферах духовной жизни. С XVIII в. самостоятельным фактором культурного развития становится культура городских слоев: купцов, промышленников, ремесленников.

Конец правлению Чиней, Нгуенов и Ле положило победоносное крестьянское восстание Тэй-шонов (1771—1802). С 1802 по 1885 г. страной правила династия Нгуенов. Социально-экономическое и культурное развитие страны было прервано колониальной войной (1858—1885), а в дальнейшем полным порабощением страны французскими колонизаторами (с 1885 г.).

Колониальный период (1885—1945) отмечен постоянно усиливающейся борьбой вьетнамских патриотов за восстановление независимости. С 1930 г., когда возникла Коммунистическая партия Индокитая, эта борьба приняла еще более широкий размах и завершилась победоносной Августовской революцией 1945 г., 2 сентября [155] 1945 г. стало днем рождения Демократической Республики Вьетнам (ныне — Социалистическая Республика Вьетнам), во главе которой стал вождь вьетнамской революции Хо Ши Мин. Но путь к полной победе и миру был трудным и долгим. В 1946—1954 гг. Вьетнам воюет с французскими колонизаторами, в 1955—1975 гг., искусственно разделенный на две части, борется с американскими агрессорами и сайгонской кликой. В сложнейших условиях страна осуществляет сегодня глубокие социальные преобразования, успешно продолжая строительство социализма.

К стр. 18

Каменный век во Вьетнаме датируется 300—3 тыс. гг. до н. э.

К стр. 20

Французская школа Дальнего Востока — существующее с 1900 г. научное учреждение с центром в Ханое, в настоящее время — в Париже. Исследователи школы занимались историей, археологией, этнографией, филологией стран Южной, Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока.

Культура Донгшон датируется X—I вв. до н. э.

К стр. 22

Топор напоминает букву «У», где короткая палочка — втулка, а длинная — лезвие. Топоры бронзового века во Вьетнаме и вообще в Восточной Азии имели не проушину для ручки, как в Европе и Западной Азии, а втулку, в которую вставлялась г-образная рукоятка.

К стр. 23

Кхен — небольшой ручной орган из кокосового ореха и бамбуковых трубок, широко распространенный во Вьетнаме до сих пор.

При интерпретации сцены необходимо учитывать и неполную сохранность статуэтки.

К стр. 24

Тхьонги — общее название горных земледельческих народов ряда областей СРВ.

Тэйnguен — горная область в центральной части СРВ.

К стр. 25

...никто не гребет.

На других барабанах есть и лодки с гребцами, а значит, интерпретация автора — не единственно возможная.

К стр. 26

Имеется в виду борьба со вторгшимися в Северный Вьетнам армиями китайских династий Цинь (255—207 гг. до н. э.) и Западной Хань (206 г. до н. э. — 9 г. н. э.).

В этот период предки вьетнамцев переходили к изготовлению железных изделий.

Северное господство (или *северная зависимость*) — период многовековой оккупации Северного Вьетнама китайскими империями (традиционно считается с 111 г. до н. э. по 939 г. н. э., но в рамках этого периода вьетнамский народ неоднократно поднимал восстания и восстанавливал свою независимость.

Ма Юань — китайский полководец, завоевавший страну вьетов в 42—44 гг. н. э. после подавления восстания, возглавлявшегося сестрами Чынг (40—44 гг.).

Жень Янь — тайшоу (губернатор) уезда Кытян в составе области Зяо (бывший Аулак) в 25—29 гг. н. э.

Си Гуань — тайшоу уезда Зяоти в составе области Зяо в 1/5—29 гг. н. э.

Юань — монгольская династия, правившая Китаем в 1280—1367 гг.

Чан Нян Тон — вьетнамский император (правил в 1278—1293 гг.).

Ле Нян Тон — вьетнамский император (правил в 1442—1459 гг.).

К стр. 27

Динь — общинный дом, центр общественной и религиозной жизни вьетнамской общины (религиозной жизни в той мере, в которой она была связана с духом-покровителем данной общины; буддийский культ отправлялся в буддийском храме — тьюа). Самое красивое и большое здание общины, где собирались старейшины и проходили общие праздники.

К стр. 28

Вьонг Ан Зьонг — основатель и правитель (вьонг) лаквьетского государства Аулак в 257(?) — 207 гг. до н. э., находящегося на территории современного Северного Вьетнама.

К стр. 29

Чжао То — в ходе войны 208—207 гг. до н. э.* правитель соседнего с Аулаком государства Нам-вьет, бывший китайским полководцем Чжао То, захватил Аулак.

Зяоти, Кытян, Нятнам — три уезда, из которых состояло государство Аулак, названное после захвата его китайцами в III в. до н. э. областью Зяо.

Ши Ниен — китайский губернатор вьето-ки-тайского происхождения, правил областью Зяо в 186—226 гг. н. э. На вьетских землях являлся монархом.

Мэнцзы (Мэн Кэ) — древний китайский философ, взгляды которого составили одну из основ конфуцианства. (Жил приблизительно в 372—289 гг. до н. э.) **[156]**

Конфуцианство начало распространяться... с этого времени. — Многие исследователи относят процесс распространения *конфуцианства* во Вьетнаме к более позднему времени.

Династия Восточная Хань — 25—220 гг. н. э.

К стр. 30

Тиеу Тханг — в советской литературе более распространен термин *хинаяна*, для средних веков — *теравада*.

Дай Тханг — в советской литературе более распространен термин *махаяна*. В целом предложенная автором схема значительно упрощена.

Махаяна в форме тхиен (санскритское дхьяна, китайское чань, японское дзен) преобладала во Вьетнаме до XIV в.

Эпоха Трех государств — период в истории Китая, соответствующий 221—264 гг.

Эпоха Пяти династий — период в истории Китая, соответствующий 907—959 гг. н. э.

Гао Пянь — китайский наместник вьетских земель в 866—878 гг. н. э.

Чьонг — мера длины, равная 320 см.

К стр. 31

Ли — династия, правившая во Вьетнаме с 1009 по 1226 г.

Суй — китайская династия, 589—619 гг.

Цзяндун — одно из названий в китайской литературе областей, расположенных к югу и востоку от р. Янцзы.

Бодисатва — согласно учению буддизма махаяны, человеческое существо, познавшее истинный путь спасения и прошедшее его, достойное вступить в мир истинного знания (нирвану), г. е. в небытие, но находящееся в этом мире и оказывающее помощь другим людям в приближении к нирване. С понятием бодисатвы в мир буддизма проникла и идея помощи верующему со стороны сверхъестественных сил, не выраженная столь четко в первоначальном буддизме.

Тхан — ступа, буддийское религиозное сооружение, реликварий. Ступа не имеет помещения внутри, это — сплошной массив кладки, внутри которого замурованы те или иные реликвии Будды или выдающихся буддистов. Первоначально имела форму полушария с прямоугольным реликварием наверху, позднее обрела новые формы, у разных народов имела и имеет разную форму и декор. Вьетнамские ступы — высокие тонкие кирпичные (реже — каменные) башни, квадратные в плане, иногда одна ниша бывает сквозной.

Наньчжао (Дали) — тайское государство на средней Янцзы (в пределах современной провинции Юннань). Существовало с VI (или ранее) по XIII в., затем его владения были захвачены китайскими феодалами.

Легенда о попытке Гао Пяня «заклясть» сверхъестественные силы небесных покровителей вьетов отразила (в формах, типичных для собственно вьетских, не буддийских и не китайских, религиозных верований в духов предков, особенно предков — покровителей государства) попытки китайской администрации заменить духовное наследие вьетов китайской культурой. Примечательно, что эта легенда связана именно с Гао Пянем, одним из немногих наместников, деятельность которого принесла некоторую пользу и вьетам (совместное отражение нападений таи). Что же касается массовых находок моделей буддийских ступ, то они связаны, как и схожие глиняные плитки с изображением Будды и сцен из его жизни в Бирме в XI в. и др., с массовой пропагандой буддизма, когда изготовление таких моделей объявлялось богоугодным делом и принимало широкий размах. Вряд ли эти предметы изготовлялись по инициативе китайской администрации, но тенденция китайских авторов приписывать китайским губернаторам вьетнамские реалии, которые были слишком массовыми, чтобы их замалчивать, прослежена и на других примерах. Здесь, видимо, взаимодействовали оба указанных фактора.

К стр. 32

«*Сань го чжи*» — китайская хроника, описывающая события III в. н. э.

Да-ди (*У Сю Цюань*) — основатель и первый правитель южного китайского царства У (222—252 гг.).

К стр. 33

Чан — вьетнамская династия, 1226—1400 гг.

Хо — вьетнамская династия, 1400—1407 гг.

Нго Куен — вьетнамский вуй (монарх), разгромивший войска китайского государства Южная Хань и провозгласивший независимость вьетнамских земель в 939 г. Тогда же им была основана династия Нго, 939—965 гг.

... *победу при Батьданге* — в битве при Бать-данге войска Нго Куена наголову разбили китайские войска и изгнали их из страны (938 г.).

Ашока — правитель индийского государства Магадха в 268—232/3 гг. до н.э. Активный пропагандист буддизма.

Тан — императорская династия в Китае. 618—907 гг. При Танах, хотя влияние конфуцианства стало усиливаться, буддизм сохранял прочные позиции в культуре и духовной жизни.

Период Нара — период в истории Японии, длившейся с 710 по 794 г., характеризовавшийся развитием высокой столичной культуры, основывавшейся [157] в первую очередь на буддийской идеологии.

Шайлендра — династия, правившая на Суматре и, в течение VIII — начала IX в., на Центральной Яве. Представители династии были активными пропагандистами буддизма, на Яве ими были построены великолепные по своим художественным достоинствам архитектурные комплексы (Боробудур и другие).

Джаяварман VII — император Камбуджадеша (кхмерской империи), правил в 1177/1181—1220 гг., один из крупнейших политических деятелей средневековой

Кампучии, религиозный реформатор, при котором у кхмеров, буддизм стал господствующей религией.

Иго — вьетнамская династия, 939—965 гг.

Динь — вьетнамская династия, 968—980 гг.

Шы куаны — удельные князья во Вьетнаме в период апогея феодальной раздробленности (965—968 гг). Сам период раздробленности продолжался в X — первой половине XI в.

Ле Дай Хань (Ле Хоан) — основатель и первый правитель вьетнамской династии Ранних Ле. Правил в 980—1005 гг.

Хоалы — столица Дайковьета (Вьетнама) в 968—1010 гг. Расположена в гористом районе к югу от дельты Красной Реки, близ г. Ниньбиня.

Тьямское искусство — искусство тьямов, к X в. уже прошло основной период восприятия индийского влияния, в нем органически слились традиционные тьямские и индийские элементы.

К стр. 34

На севере войска династии Ли разгромили могучую армию сунских феодалов — в войне 1075—1077 гг. вьетнамские войска под командованием Ли Тхьонг Киета нанесли ряд поражений на своей и китайской территории армиям империи Сун (960—1279 гг.).

... эра правления — летосчисление в средневековом Вьетнаме; велось по двум системам — по шестидесятиричному циклу, в рамках которого каждый год имел свое обозначение, и по эрам правления, каждая из которых имела собственное неповторяющееся название (например, «эра Двукратного процветания»). Эра правления могла содержать от одного до 20 (редко более) лет, и менялась в связи с изменением монарха (как правило, но не обязательно), с изменением положения в стране, которое оценивалось исходя из реальных и религиозных соображений и т. п. На правление одного виа могла приходиться одна или несколько эр правления. Эра правления делилась на годы, нумеровавшиеся последовательно.

...Кан Дык — личное имя императора Ли Нян Тона, правившего с 1072 по 1128 г.

К стр. 35

Ли Као Тон — вьетнамский император, правил с 1175 по 1210 г.

... великие победы над войсками захватчиков — в 1258—1288 гг. вьетнамский народ трижды разгромил огромные монголо-китайские армии, насчитывавшие сотни тысяч воинов.

...агрессии китайских феодалов — в 1407 г. войска китайской династии Мин свергли вьетнамскую династию Хо и на двадцать лет установили в стране оккупационный режим. Практически все это время продолжалась освободительная борьба, закончившаяся изгнанием китайских войск.

К стр. 36

Ден — поминальный храм предков данного рода или семьи. В зависимости от богатства и социального положения владельцев варьировался от небольшой модели дома, стоящего на столбе и содержащего внутри табличку с именем, играющей роль алтаря, до большого здания. Дены (большие здания) наряду с буддийскими храмами — тьюа, динями и конфуцианскими миеу — образуют комплекс храмовой архитектуры Вьетнама.

Ле Ван Хью — вьетнамский летописец XIII в., автор созданных в 1272 г. конфуцианских по духу «Исторических записок о Великом Вьете», дошедших до нас в отрывках.

... прошло два года — то есть наступил 1011 год.

Будда Амитабха — один из десяти Будд, непосредственно предшествовавших Будде Шакья-муни, последнему из Будд, пребывавших в этом мире, и жившему, согласно традиции, в 623—543 гг. до н. э. Грядущий Будда, которому суждено, согласно доктрине, прийти в этот мир, — Будда Майтрейя.

К стр. 37

Архат — согласно буддийской идеологии, человек, достигший истинного знания, позволяющего выйти из цепи перерождений и перейти в мир Будды из этой жизни, сансары, но еще живущий физически в этом мире, обычно ни с кем в нем не общаясь.

Тхем — каменное или глинобитное возвышение у дома (обычно богатого), типа веранды.

Камбуджадеша (Ангорская империя) — одна из величайших империй средневекового Востока, созданная кхмерами в 802 г. и включавшая большую часть континентальной Юго-Восточной [158] Азии в период своего расцвета, в XI — начале XIII в.

Храм Зиен-хыу — Храм на одном столбе построен в XI в. в Ханое.

Ли Тхан Тон — вьетнамский император, правил в 1128—1138 гг.

Куан-ам (кит. Гуанинь) — бодисатва Авалоки-тешвара, чрезвычайно популярный во Вьетнаме и на Дальнем Востоке; среди его многочисленных воплощений и ипостасей есть и мужские, и женские, и неопределенные по полу.

... был воплощением Будды *Шакьямуни* — вьетнамский буддизм направления тхиен, еще почти не изученный, имел ряд положений, отличных от положений более массовых школ. В частности, распространенная в Юго-Восточной Азии концепция богачаря привела здесь (в рамках буддийской концепции о перерождении) к отождествлению монарха с высшим для буддиста религиозным авторитетом — последним из Будд, воплотившимся в этом мире в человеческий образ — Буддой Шакьямуни.

К стр. 39

Нгуен — последняя династия феодального Вьетнама. Первые Нгуены правили в XVII—XVIII вв. на юге страны как династия потомственных главнокомандующих (тюа). С 1802 г. они правили всем Вьетнамом, в 1886 г., после окончательного захвата страны французскими колонизаторами, превратились в марионетку колониальной администрации, сначала французской, а в 1945 г. — японской. Династия свергнута в 1945 г.

Чан Тхай Тон — вьетнамский император, правил в 1226—1258 гг.

К стр. 40

Тюа Чинь Чанг — тюа северной части страны, Дангнгоая, принадлежали к династии Чинь. Чини и Нгуены были самостоятельны, но номинально подчинялись императорам (вуа) из династии Поздних Ле, живших в Тханглаунге под контролем Чиней. Чинь Чанг правил в 1623—1657 гг.

Военачальник Ляо Шэн — крупный сановник династии Мин, один из командующих войсками в войне 1407—1427 гг. Погиб во Вьетнаме в 1427 г.

К стр. 41

Тхи Кинь — добродетельная женщина, монахиня, якобы жившая во Вьетнаме в средние века.

Хо-фан, Ким-кыонг — дхармапалы, «стражи Будды» или «стражи закона Будды», божества-охранители в буддизме; изображались во Вьетнаме в виде воинов.

Тиенг-выонг — небесный правитель, Деварад-жа, Царь богов во вьетнамском буддизме.

Тон-зя — буддийские святые (ученики Будды, прославленные учителя и др.)

Тян-зунг — статуи конкретных людей, способствовавших распространению или укреплению буддизма во Вьетнаме, отличавшихся буддистскими добродетелями, строивших храмы и т. д.

Шуцзин — древнекитайское собрание текстов, первоначально имевших ритуальный характер или приобретших его впоследствии.

«*Киет-зя*» и другие — канонические позы изображений Будды (в данном случае — сидящего), каждой из которых соответствовало определенное состояние духа Будды, передававшееся через созерцание этой позы верующему.

К стр. 42

Тхиен Ши — человек, имевший религиозные добродетели, муж Тхи Кинь до ее ухода в монахи.

К стр.43

Дунхуан — раннесредневековый монастырь в западной части КНР, в замурованных пещерах которого в XX веке было открыто много древних документов. Известен также настенными росписями, отразившими смешение западных и восточных влияний.

Каталанг — общее название небесных музыкантов — киннари.

К стр. 44

дерево Бодхи — *Ficus religiosa* — дерево, под которым, согласно традиции, Будда предавался аскетическим подвигам и под которым ему открылось истинное знание, наступило Просветление.

Чакиеу — современное название тьямского храмового комплекса в Центральном Вьетнаме, близ старой тьямской столицы г. Индрапура. Основные памятники в Чакиеу относятся к IV—VII вв.

К стр. 45

Дан — старинный струнный вьетнамский инструмент.

Ламшон — деревня в Северном Вьетнаме (провинция Тхань-хоа), родина полководца Ле Лоя, основателя династии Поздних Ле, правил в 1428—1433 гг. При Поздних Ле стала священным городом, номинально — второй столицей государства и местом погребения всех императоров династии. В Ламшоне (ставшем называться [159] Ламкин) возникли важнейшие храмовые и погребальные комплексы XVI—XVIII вв. К стр. 46

Чан Нге Тон — вьетнамский император, формально правил с 1370 по 1372 г., но фактически до смерти в 1394 г. был главой династии Чан.

Чжоу Гун, Хо Гуан, Чжугэ Лян — персонажи, заимствованные из китайской литературы, образы верных помощников императора.

... *То Хиен Тхань помогает Ли Као Тонгу* — То Хиен Тхань — один из высших сановников Дайвьета в 60—70-х гг. XII в. В 1175 г., будучи регентом при малолетнем Ли Као Тонге (1175—1210 гг.), остался верен малолетнему, но «законному» вун и твердой рукой подавил выступление одного из претендентов на престол, хотя большинство придворных колебалось или было на стороне претендента.

К стр. 47

Сун — императорская династия в Китае, 960—1279 гг.

К стр.50

Ле Шо, или первые Поздние Ле — период правления Поздних Ле между основанием династии в 1428 г. и 1527 г., когда род Мак отстранил Ле от власти и провозгласил собственную династию (1527—1530 гг.).

Ле Мат, или вторые Поздние Ле — период, когда у власти номинально стояли представители династии Поздних Ле (1530—1789 гг.), но фактическая власть была поделена между родами Мак, Чинь и Нгуен (с начала XVII в. — практически только между родами Чинь и Нгуен).

Вандон — небольшой остров и порт на нем близ устья северного протока Красной Реки в ее дельте. В средние века был основным портом для иноземной торговли в Северном Вьетнаме.

...*Хо Куи Ли* — крупный политический деятель конца XIV — начала XV в., основатель династии Хо (1400—1407 гг.). В 80-х гг. XIV в. начал проведение крупных реформ, направленных на ограничение власти крупных феодалов. Реформы вызвали ожесточенное сопротивление при дворе и острую политическую борьбу, в ходе которой Хо Куй Ли сверг династию Чан (1400 г.)

Ле Тхань Тон — вьетнамский император, правил с 1460 по 1497 г. При нем укрепилась власть государства, а в духовной жизни конфуцианство достигло наибольшего распространения за всю историю Вьетнама.

Четверокнижие и Пятикнижие — Четверокнижие (Сышу) — первая часть конфуцианского канона (содержит «Мэнцзы», «Да-сюэ», «Лунь-юй» и Чжун-юн); Пятикнижие (Уцзин) следующая часть канона (содержит Шицзин, Шуцзин и др.); всего он состоит из тринадцати книг.

Бать-зя ти-ты («чжуцы байцзя») — общее название в старой конфуцианской литературе философских работ и трактатов по отдельным проблемам.

Чинь Тю (Чэн и Чжу) — китайские философы-неоконфуцианцы братья Чэн (Чэн Хао, 1032—1085 гг. и Чэн И, 1033—1107 гг.) и Чжу Си (1130—1200гг.)

К стр.51

...десять лет войны Сопrotивления войскам династии Мин — имеется в виду война вьетнамского народа в 1418—1427 гг. под руководством полководца Ле Лоя против войск китайской династии Мин, вторгшихся во Вьетнам в 1407 г.

...могилы в Ламшоне — комплекс мавзолеев в уа династии Поздних Ле в Ламшоне.

Чинь — династия наследственных главнокомандующих — тюа, фактических правителей Дангнгоая в 1539—1787 гг.

...наиболее жестокие люди — то есть плохие буддисты, нарушившие одно из основных положений буддийской доктрины — о ненанесении вреда живым существам.

Чинь Кыонг — тюа из династии Чинь, правил с 1709 (фактически — с 1704) по 1729 г. Крупный реформатор периода надвигавшегося кризиса развитого феодального общества во Вьетнаме.

Чинь Зянг — тюа из династии Чинь, правил с 1729 по 1740 г. Известен как расточительный тюа, при котором положение в Дангнгоае резко ухудшилось; погиб в результате восстания в столице.

К стр. 53

Ламкинь — название Ламшона при Поздних Ле, после провозглашения его священной столицей Дайвьета.

Ли Ань Тон — в уа из династии Поздних Ле, правил с 1138 по 1175 г. Его правление пришлось на конец периода политической стабильности в стране в XI—XII вв.

К стр. 54

Льонг Дак Банг — вьетнамский вельможа при дворе Поздних Ле, возглавил заговор, повлекший за собой убийство в 1510 г. императора Ле Уй Мука. *Ле Уй Мук* — вьетнамский император, правил с 1505 по 1510 г. Вошел в историю как жестокий и расточительный правитель.

Туенкуанг — горный район в северной части Северного Вьетнама.

Ле Тьонг Зык — вьетнамский император, правил [160] с 1510 по 1516 г., в период острого социального и политического кризиса.

Бу Ни То — выдающийся архитектор средневекового Вьетнама. Потомственный строитель, он привлек внимание двора в начале правления Ле Тьонг Зыка. По его проекту и под его руководством началось строительство уникального обширного дворцового комплекса «Зал для аудиенций со ста крышами». Уже в начале строительства в 1512 г. согнанные на работы войска и крестьяне жили в очень тяжелых условиях, высока была смертность от эпидемий. Строительство еще не было закончено, когда в стране разразилось крестьянское восстание и феодальные усобицы. Разорительное строительство вызывало всеобщее негодование, и, когда покровитель Бу Ни То, в уа Ле Тьонг Зык, был убит, архитектора казнили на рыночной площади в 1516 г. по приказу главы одной из борющихся клик, и толпа издевалась над его телом. Здание осталось недостроенным.

Мак — вьетнамский феодальный род, присвоивший себе в 1527 г. верховную императорскую власть. Уже в 1530 г, противники Маков провозгласили восстановление династии Поздних Ле; периодом императорского правления Маков считаются 1527—1530 гг. Но до 1677 г. Маки сохраняли за собой часть страны, вначале — ее центральную часть, затем — северную провинцию Каобанг.

Мак Данг Зунг — глава рода Мак, провозгласивший себя императором в 1527 г.

Вьетбак — обширный горный район в Северном Вьетнаме, расположен к северу от Ханоя вплоть до китайской границы.

К стр. 55

...река Зянь стала границей между ними — с 1672 г., после последнего похода Чиней на Нгуенов, войны между ними прекратились на столетие и границей Дангчаунга и Данг-нгоая стала река Зянь близ современного г. Донгхоя.

Нгуен Конг Ханг — премьер-министр Данг-нгоая при тюа Кыонге в начале XVII века, своей реформаторской и административной деятельностью сумевший на определенное время укрепить власть феодалов Дангчаунга.

Ли Би (Ли Бон) — крупный сановник в области Зяо, возглавивший освободительное восстание против китайских губернаторов в 541 г. Основатель династии Ранних Ли (544—603 гг.) и первый правитель этой династии, правил с 544 по 548 г. Страна при нем называлась Вансуан.

Чиёу Куанг Фук — вьетнамский полководец VI в., преемник Ли Би, правил Вансуаном с 548 по 571 г. Вел удачные войны с китайскими армиями.

Ли Фук Ман — как Чиёу Куанг Фук, один из сподвижников Ли Би в его борьбе за восстановление вьетнамской государственности в середине VI в.

Ли Фат Ты — последний правитель династии Ранних Ли, правил с 571 по 603 г.

Чан Хынг Дао (1226—1300 гг.) — выдающийся вьетнамский полководец, организатор победоносного военного сопротивления монго-ло-китайским войскам в 1258—1288 гг. В средние века почитался как дух — покровитель армии и военного дела. Автор военного устава и ряда прозаических и стихотворных сочинений.

Эра правления винь хыу династии Поздних Ле— 1735—1740 гг.

...дерево лим — так называемое «железное» дерево, обладающее очень плотной древесиной.

К стр. 56

Мак Фук Нгуен — член дома Мак, правил во владениях Маков с 1546 по 1562 г.

Чинь Так — тюа из рода Чинь, фактический правитель Дангнгоая в 1657—1682 гг.

Тэйшоны — восставшие в 1771 г. крестьяне создали собственную династию, правившую под этим названием до 1802 г.

К стр. 57

Тэй Тхиен Донг-до Вьет нам лить дай то — статуя относится к группе изображений архатов, во вьетнамской традиции символизирует первых проповедников буддизма во Вьетнаме.

К стр. 58

Поэма «Киеу» — одно из величайших произведений вьетнамской литературы, созданное поэтом Нгуен Зу (1765—1820 гг.). Она обычно называется по именам главных героев «Ким, Ван, Киеу», хотя данное автором название — «Стенания истерзанной души». Поэма посвящена тяжелой и страшной судьбе девушки Киеу, которой, несмотря на жестокие испытания, удалось сохранить чистоту и благородство.

Нгуен Зу — автор поэмы «Киеу» (1765—1820 гг.), один из крупнейших поэтов традиционной вьетнамской литературы.

Рахула — по буддийской традиции, сын и последователь Будды Шакьямуни, один из святых буддийской религии.

К стр. 59

Будда-аскет в Гималаях — согласно биографии Будды Шакьямуни, он значительную часть своей жизни предавался аскетическим подвигам. Статуя изображает его в то время, когда он жил в Гималаях как аскет. [161]

К стр. 60

Императрица Зиеу Виен — жена императора Ле Ням Тонга, находившегося на троне с 1643 по 1649 г.

Чинь Чанг — тюа из рода Чинь, правил с 1623 по 1657 г.

К стр. 62

...слепо следовали древним установлениям — имеются в виду древнекитайские классические образцы.

К стр. 63

Ван Гун — один из полководцев армии китайской династии Мин, вторгшейся в Дайвьет в 1407 г. Захват столицы Тханглаунга и ряда других городов китайскими войсками ознаменовался варварскими разрушениями памятников культуры, вывозом вьетнамских книг и др.

Тхьеу-бинь — одна из эр правления вьетнамского императора Ле Тхай Тонга (1433—1442 гг.), длилась с 1434 по 1440 г.

Кхонг Минь Кхонг, т. е. *Ли Куок-шы* — вьетнамский буддийский монах эпохи династии Ли, носил титул «куокши», высший титул в иерархии вьетнамской буддийской сангхи в XI—XII вв., когда она имела общегосударственную организацию.

К стр. 64

Эра кань-хынг династии Ле — 1740—1787 гг.

Хуань Гун — персонаж из популярного на Дальнем Востоке и во Вьетнаме китайского романа «Троецарствие».

К стр. 65

Нгуен Чай — поэт средневекового Вьетнама, крупный политический деятель (1380—1442 гг.). Участвовал в освободительной борьбе против китайских захватчиков в 1407—1427 гг. Казнен по ложному обвинению в 1442 г.

Фунг Кхак Кхоан (1528—1613) — вьетнамский писатель, политический деятель и дипломат конца XVI — начала XVII в.

К стр. 66

Зьем вьонг — Яма, правитель мира теней.

Фьонг — деревня-цех или квартал-цех в средневековом Вьетнаме, специализирующийся на производстве и продаже определенного изделия.

К стр. 67

Бат-дан — чаши из обыкновенной глины.

Вазы лукбинь — «зеленая ваза», особый вид вытянутых ваз, один из наиболее популярных в украшениях интерьера.

К стр. 69

Нгуен Хоанг — основатель владения рода Нгуен на юге Дайвьета, в Дангчаунге. Правил в 1558—1613 гг.

Чинь Кием — основатель рода тьюа Чинь в северной части Дайвьета, Дангнгоая. Правил с 1539 по 1569 г. под номинальной властью вуа из династии Поздних Ле.

Тхуанхоа — традиционное название центральной части Центрального Вьетнама, центром ее является г. Хюэ.

Тхуан-Куанг — сокращенное название двух исторических провинций Центрального Вьетнама: Тхуанхоа и Куангнам, составлявших ядро Данг-чаунга — владения Нгуенов.

Зя Лонг — название эры правления первого императора династии Нгуенов, имевшего официальное имя Тхе То (Нгуен Тхе То). Все правление состояло из одной эры Зя-лонг (1802—1820 гг.), и в исторической литературе, европейской, возник обычай именовать Нгуен Тхе То (личное имя — Нгуен Фук Ань) Зя Лонгом. Эта традиция была соблюдена и при переводе данной книги.

Хюэ — город в Центральном Вьетнаме (старое название — Фусуан). В XVII—XVIII вв. был столицей Дангчаунга, большую часть XIX в. — столицей феодального Вьетнама, до 1945 г. — столицей марионеточной Империи Аннам под протекторатом Франции — части французской колониальной империи в восточной части Индокитайского полуострова. Будучи «императорской» столицей, Хюэ дольше остальных городов сохранял старый облик.

Зядинь — историческая провинция в Южном Вьетнаме, его самая древняя часть. Иногда этим именем называли весь Южный Вьетнам в XVIII—I половине XIX в.

К стр. 70

Ты Дык — название, охватывающее весь период правления императора Нгуен Зык Тонга и ставшее в европейской литературе именем этого императора. Длилась с 1847 по 1883 г.

Цин — маньчжурская династия, правившая Китаем в 1644—1911 гг.

Кхай Динь — эра правления (1916—1925 гг.) «императора» Нгуен Хоанг Тонга, марионетки при генерал-губернаторе Французского Индокитая.

К стр. 74

Лукбат — стихотворный размер, типичный для вьетнамской поэзии.

Дацин, Цзиндачжэн — центры фарфорового производства в Китае.

К стр. 75

...союзы ста профессий — общее название для группы фыонгов. [162]

...чиновничий ранг, начиная с девятого — все вьетнамские чиновники эпохи феодализма делились на девять рангов, самым низшим был девятый.

Тэт — праздник Нового года по лунному календарю, обычно приходится на начало февраля. Длится несколько дней и является основным народным праздником, во многом связан с культом предков.

Тхьюк — мера длины, приблизительно 40 см.

Так — 1/10 тхьюка, около 4 см.

Ли — около 1 мм.

К стр. 78

Г. Зядинь — г. Хошимин, бывший Сайгон.

«Кан выонг» — название массового антиколониального движения в поддержку независимой монархии во Вьетнаме в конце XIX в., возглавленное интеллигенцией и патриотически настроенными чиновниками.

К стр. 79

...высшее учебное заведение — университет был впервые открыт в 1906 г., но год спустя закрыт колониальной администрацией.

...перед войной — имеется в виду первая мировая война 1914—1918 гг.

...аннамиты — название вьетнамцев во французской литературе колониальных времен.

К стр. 80

Большой Совет экономических и финансовых интересов Индокитая — совещательный орган при генерал-губернаторе французского Индокитая.

Империя Аннам — официальное название северной и центральной части Вьетнама в колониальный период, «император» этой части Вьетнама никакой реальной властью не обладал, Южная часть страны была объявлена французской колонией Кохинхиной.

К стр. 84

Намбо (Намки) — Южная часть Вьетнама. Средняя часть — *Чунгбо (Чунги)*, Северная — *Бакбо (Бакки)*.

К стр. 87

Династия Чжоу — древняя китайская династия, формально правила с 1027 или с 1122 по 247 г. до н. э., но фактически уже с VIII в. до н. э. ее представители правили лишь небольшой частью Чжоуского государства, а потом утратили и эту власть.

К стр. 90

«Душа бабочки в волшебном сне» и *«Трудная жизнь»* — произведения Кхай Хынга, видного писателя-романтика предреволюционного Вьетнама, члена группы «Своими силами».

К стр. 91

Верховный резидент Аннами — фактический правитель Центрального Вьетнама в колониальный период.

Бао Дай — эра правления последнего представителя династии Нгуенов, Нгуен Винь Тхюи, занимавшего трон марионеточного императора Аннама в 1926—1945 гг.

К стр. 97

Нгуен Тхи Хиен — партизанка, героиня войны Сопротивления французским колонизаторам (1946—1954 гг.).

Хоанг Хань — передовик сельскохозяйственного производства.

Нго Зя Кхам — известный изобретатель периода войны Сопротивления.

4-я зона — в годы войны Сопротивления вся территория Вьетнама была разделена на несколько военных зон, более крупных, чем провинции.

К стр. 98

Чыонг Тинь (род. в 1907 г.) — Председатель Постоянного Комитета Национального Собрания СРВ, видный деятель рабочего и коммунистического движения во Вьетнаме.

К стр. 101

Вьетминь — сокращенное название Лиги независимости Вьетнама (1941—1951 гг.), патриотической организации, руководимой вьетнамскими коммунистами.

Льенвьет — сокращенное название массового общенародного патриотического фронта, возникшего в 1946 г. в ДРВ. В 1951 г. слился с Вьетмином, сохранив свое название, в 1955 г. преобразован в Отечественный фронт.

К стр. 102

...народные носильщики — движение народных носильщиков в условиях горного по преимуществу театра военных действий, бездорожья и отсутствия транспорта сыграло огромную роль в победе вьетнамского народа; народные добровольцы перенесли основную массу грузов военного времени.

К стр. 103

Победа под Дьенбьенфу — в мае 1954 г. войска ДРВ разгромили в этом горном районе отборные [163] части французских колониальных войск, погибло и сдалось в плен более 16 тыс. человек. После падения Дьенбьенфу французское правительство вынуждено было пойти на прекращение войны с Вьетнамом и на подписание мирных Женевских соглашений по Индокитаю (1954г.).

К стр. 104

...на Север страны для перегруппировки — по Женевским соглашениям, до проведения всеобщих выборов (сорванных впоследствии ставленниками колонизаторов) вооруженные силы ДРВ должны были быть временно отведены, в рамках перегруппировки вооруженных сил сторон, на Север страны.

К стр. 124

Чан-ву — один из почитаемых в старом Вьетнаме духов.

К стр. 127

То Ву — китайский чиновник древности, прославившийся верностью своему императору, эпоха Западная Хань, II—I в. до н. э.

К стр. 129

Император. Неба — первое лицо даосской троицы высших богов.

К стр. 130

Сестры Чынг — Чынг Чак и Чынг Ньи — две сестры, возглавившие восстание против китайских захватчиков в 40—44 гг. н. э.

Чиеу Ау — руководительница восстания против китайского правителя в 248 г. н. э.

Динь Тиен Хоанг — основатель и первый правитель династии Динь, правил с 968 по 979 г. Рассказы из его жизни вошли во вьетнамский фольклор.

Ли Тхыонг Киет — знаменитый вьетнамский полководец XI в., руководитель победоносных войн с китайской империей Сун и государством Тьямпа.

Ли Тиеу Хоанг — правительница из династии Ли, последняя в роде (1224—1226 гг.).

Нго Куен-громящий разбойников Хань — имеется в виду битва при Батьданге в 938 г. с китайскими войсками.

Тхюи Къеу, Ким Чаунг — герои поэмы «Стенания истерзанной души» Нгуен Зу.

Тхатъ Сань — герой одноименной анонимной вьетнамской поэмы XVIII в., бедняк, наделенный чертами эпического героя.

Ба тьюа Ба — один из почитаемых духов национального пантеона, женского рода.

К стр. 132

Ван Тиен — герой литературного произведения.

К стр. 135

Кинь («горожанин») — один из этнонимов вьетнамцев, в настоящее время более употребителен этноним «вьет».

К стр. 137

Волшебная птица Киннари — мифический персонаж, божественная небесная музыкантша — киннари в индийской мифологии.

К стр. 138

Тань Хэ-Чжи — китайский правитель вьетнамских земель в 436—447 гг.

Гаруда — небесная птица-хранитель в индийской мифологии.

К стр. 141

...изображения собаки — у тайских народов собака была почитаемым животным и играла заметную роль в их мифологии.

...воск растворяется, и на материи остается узор — эта техника окраски широко распространена у народов Индонезии и Малайзии и называется *батик*; в континентальной Юго-Восточной Азии встречается редко.

К стр. 142

...для хранения извести — известь — один из компонентов легкого тонизирующего средства — бетеля, состоящего из листьев одноименного растения, плодов арековой пальмы и извести, причем вместе они имеют вид пакетика из листа бетеля, который медленно жуют.

К стр. 143

Седанг, зярай... тьо-ма — горные малые народы мон-кхмерской и индонезийской языковых семей.

К стр. 151

Шунг — сикомора, дерево из семейства тутовых.

«Троецарствие» — популярный китайский роман, приписываемый Ло Гуаньчжуну (приблизительно [164] 1330—1400 гг.), первые издания известны с конца XV в.

К стр. 152

Нгуен Чай провожает Фи Кханя — сюжет из истории Вьетнама XV в., когда китайские оккупанты посылали в Китай крупнейших сподвижников реформатора Хо Куй Ли, в том числе одного из наиболее известных — Нгуен Фи Кханя, наставника поэта Нгуен Чая.

К стр. 154

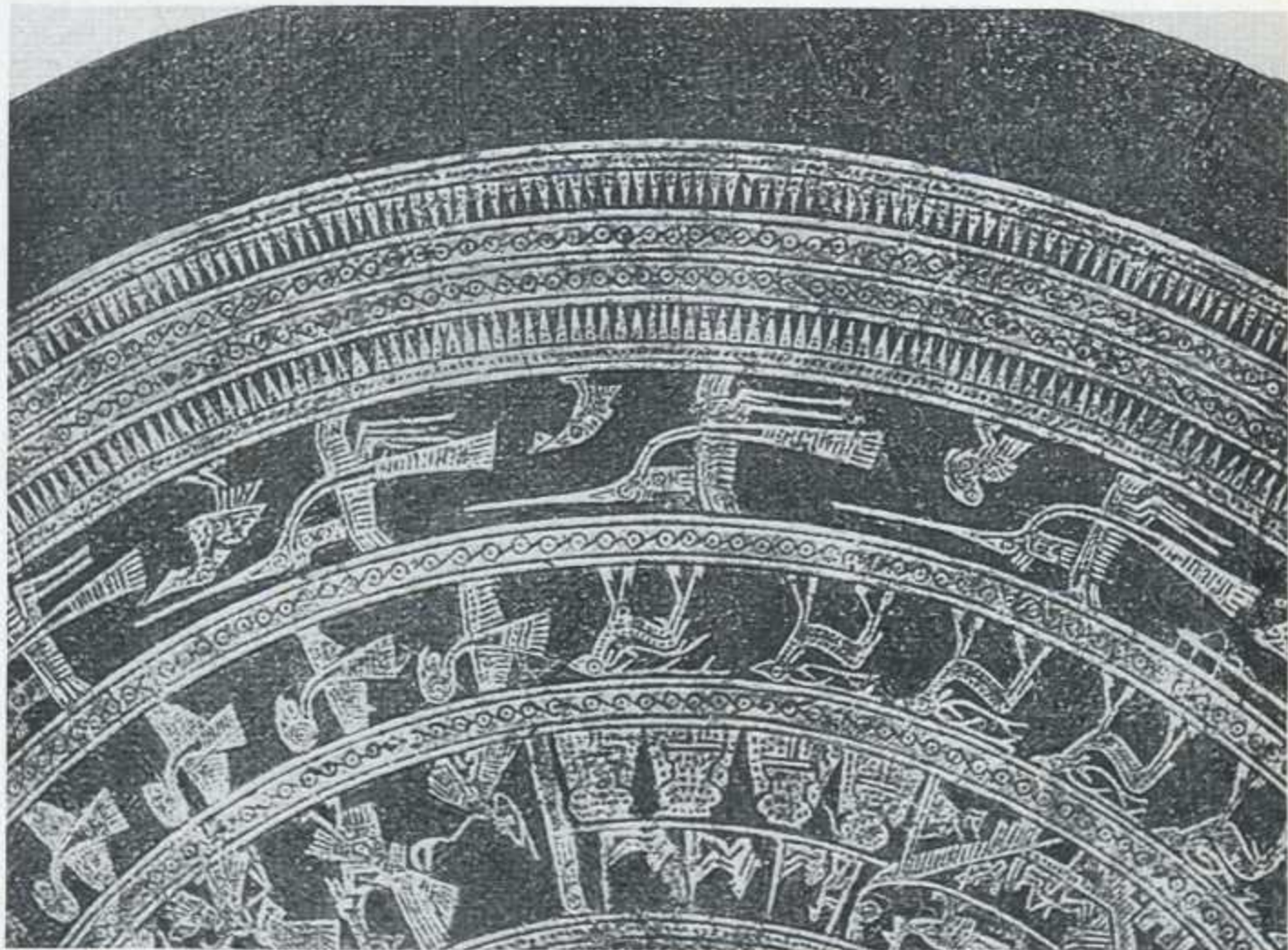
Ап-фить — плакат.

Да-кить — карикатура. [165]



БРОНЗОВЫЙ БАРАБАН КУЛЬТУРЫ ДОНГШОН.
БРОНЗА, ЛИТЬЕ. IV В.
ДО Н. Э. ХАНОЙ, ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ.

ФРАГМЕНТ ВЕРХНЕЙ ПЛОСКОСТИ БАРАБАНА.





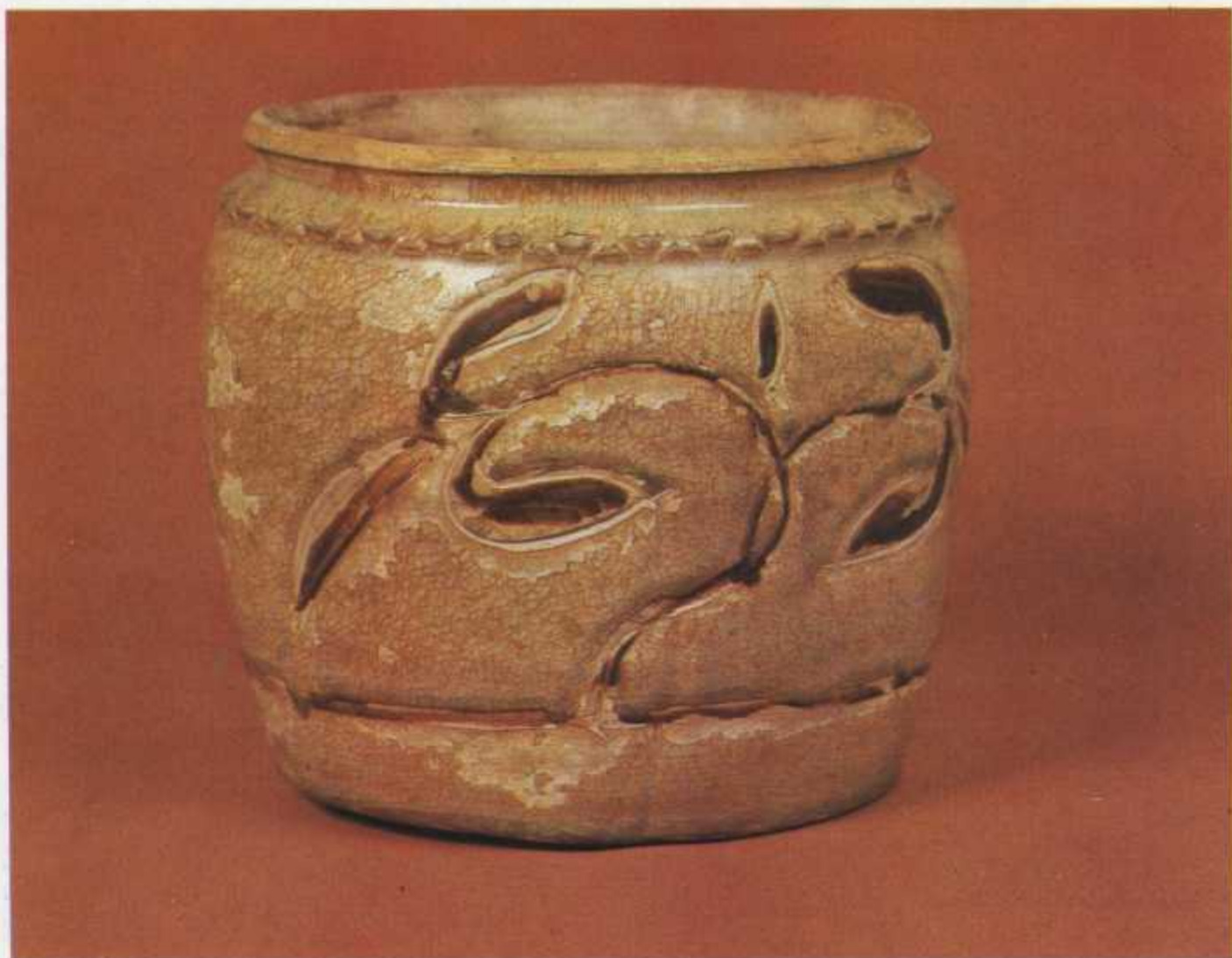
ПАГОДА НА ОДНОЙ КОЛОННЕ.
XI В. Г. ХАНОЙ.

ВАЗА С КОРИЧНЕВЫМ ОРНАМЕНТОМ.
КЕРАМИКА, ГЛАЗУРЬ.
XI—XII ВВ. МОСКВА, ГМИНВ.

ЛЕВ. ТЕРРАКОТА. X—XI В. ХАНОЙ,
ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ.

РАКШАСА. КАМЕНЬ. IX—XI ВВ. ХАНОЙ,
ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ.

ГАРУДА. КАМЕНЬ. IX—XI В. ХАНОЙ,
ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ.



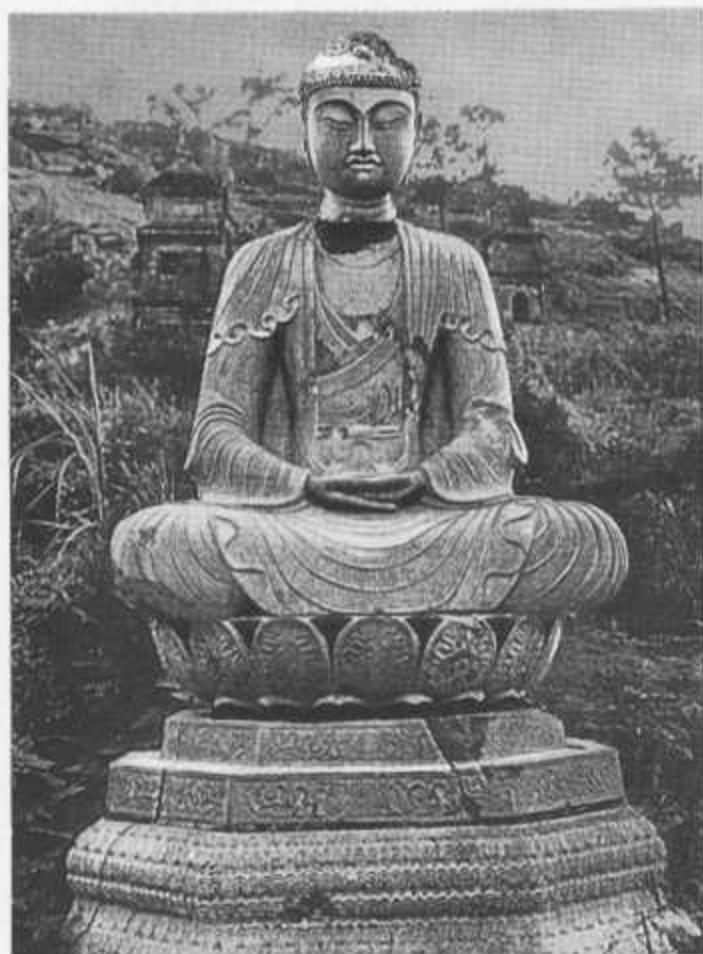




ЛЕВ. КАМЕНЬ. XI В. ХРАМ БА-ТАМ.

НЕБЕСНАЯ ТАНЦОВЩИЦА. КАМЕНЬ.
IX—XI ВВ. ХАНОЙ, ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ.





БУДДА АМИДА. МРАМОР.
XI В. ХРАМ ФАТ-ТИТЬ.

СТУПЫ ХРАМА ФАТ-ТИТЬ. XI В.

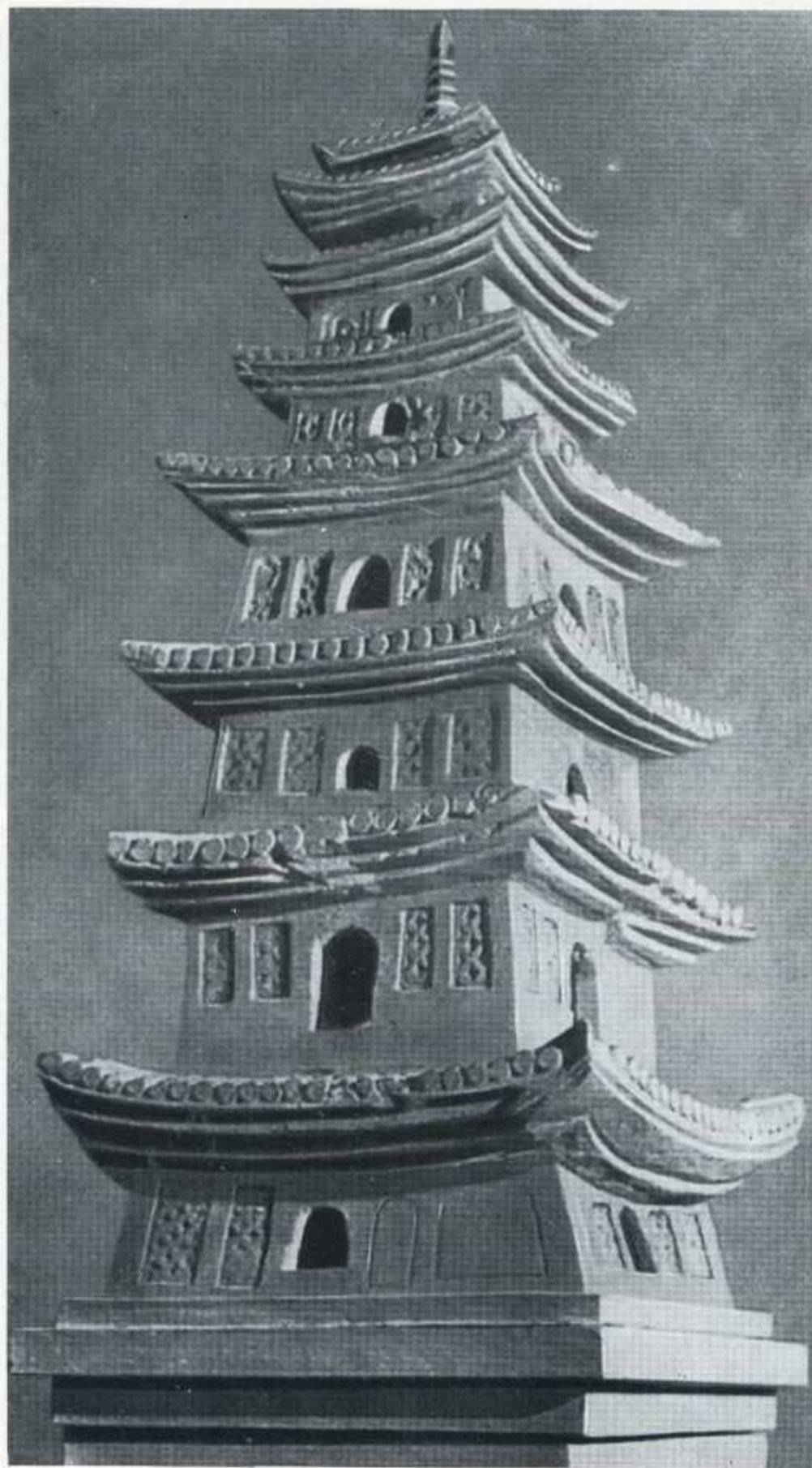
СЛОНЫ. КАМЕНЬ. XI В. ХРАМ ФАТ-ТИТЬ.

КАМЕННОЕ ОСНОВАНИЕ КОЛОННЫ,
XI В. ХАНОЙ, ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ.

СОСУД С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ВОИНОВ.
КЕРАМИКА, ГЛАЗУРЬ.
XII—XIII В. ХАНОЙ, ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ.





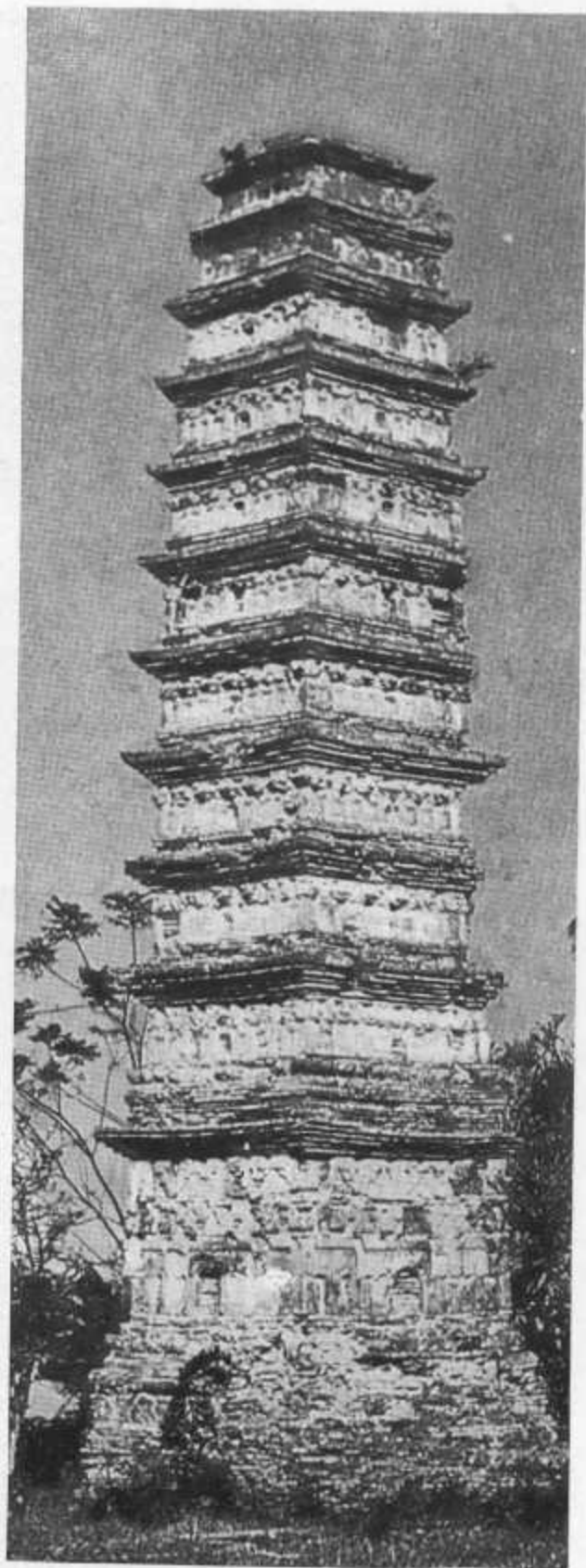


МОДЕЛЬ ПАГОДЫ. ТЕРРАКОТА.
XI—XIV ВВ. ХАНОЙ, ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ.

ТЪЯМСКИЙ ХРАМ. XIII—XIV В.

ПЛИТКИ ОБЛИЦОВКИ ПАГОДЫ БИНЬ-ШОН.

ПАГОДА БИНЬ-ШОНЬ. ПРОВИНЦИЯ ВИНЬФУ.
XI—XIV ВВ.





ПАГОДА ХЮЭ-КУАНГ ХРАМА ИЕНТЫ,
ПРОВИНЦИЯ КУАНГНИНЬ. XIV В.

ЧАША. КЕРАМИКА, ГЛАЗУРЬ.
XIII—XIV ВВ. МОСКВА, ГМИНВ.

ОСНОВАНИЕ КАМЕННОЙ БАШНИ
ХРАМ БУТ-ТХАП. XIII—XVII ВВ.

КРЫТЫЙ МОСТ У ХРАМА БУТ-ТХАП. XV В.

МУЗЫКАНТЫ. ДЕРЕВО, РЕЗЬБА. КОПИЯ
ФРАГМЕНТА РЕЛЬЕФА ИЗ ХРАМА ТХАЙ-ЛАК.
XIV В. МОСКВА, ГМИНВ.





ТЫСЯЧЕРУКАЯ КУАН-АМ (ГУАНЬИНЬ).
ДЕРЕВО, РЕЗЬБА, РОСПИСЬ, ПОЗОЛОТА.
XVI В. ХРАМ БУТ-ТХАП.

ФРАГМЕНТ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА,
КАМЕНЬ. XVI В. ХРАМ БУТ-ТХАП.

ДЕКОРАТИВНЫЕ КАМЕННЫЕ РЕЛЬЕФЫ.
XVI В. ХРАМ БУТ-ТХАП.



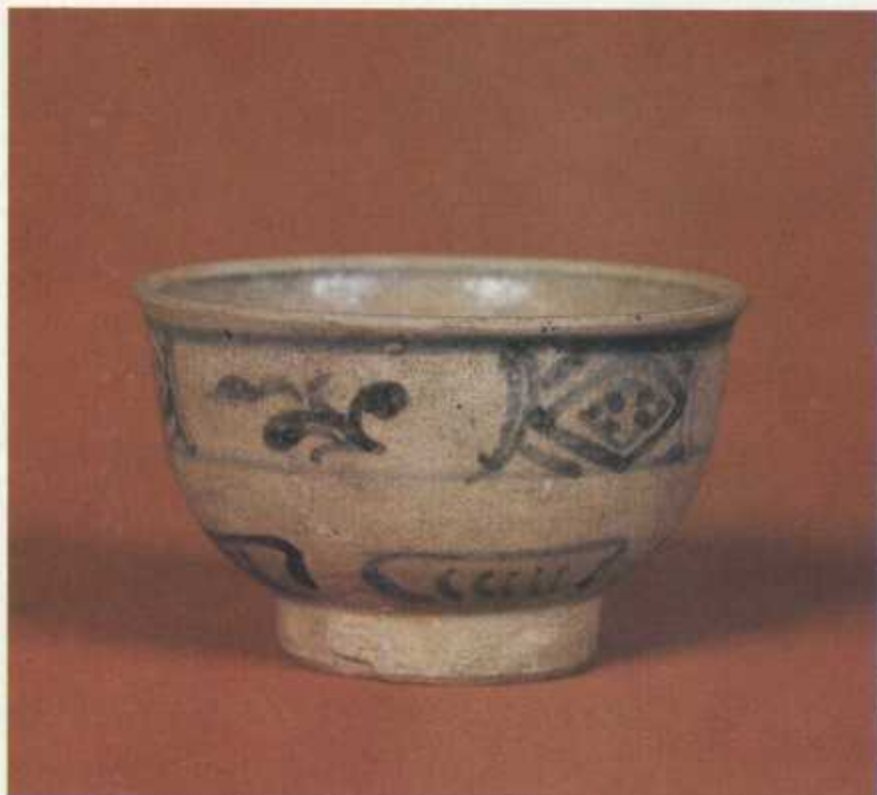


АРХАТ. ДЕРЕВО, РЕЗЬБА, ЛАК.
XVI—XVII ВВ. ХРАМ БУТ-ТХАП.

ЖАНРОВАЯ СЦЕНА. ДЕРЕВО, РЕЗЬБА.
КОПИЯ ФРАГМЕНТА РЕЛЬЕФА ИЗ ОБЩИННОГО
ДОМА ЧАЙ. XVII В. МОСКВА, ГМИНВ.

БОРЬБА С ТИГРОМ. ДЕРЕВО, РЕЗЬБА.
КОПИЯ ФРАГМЕНТА РЕЛЬЕФА ИЗ ОБЩИННОГО
ДОМА ЧАЙ. XVII В. МОСКВА, ГМИНВ.





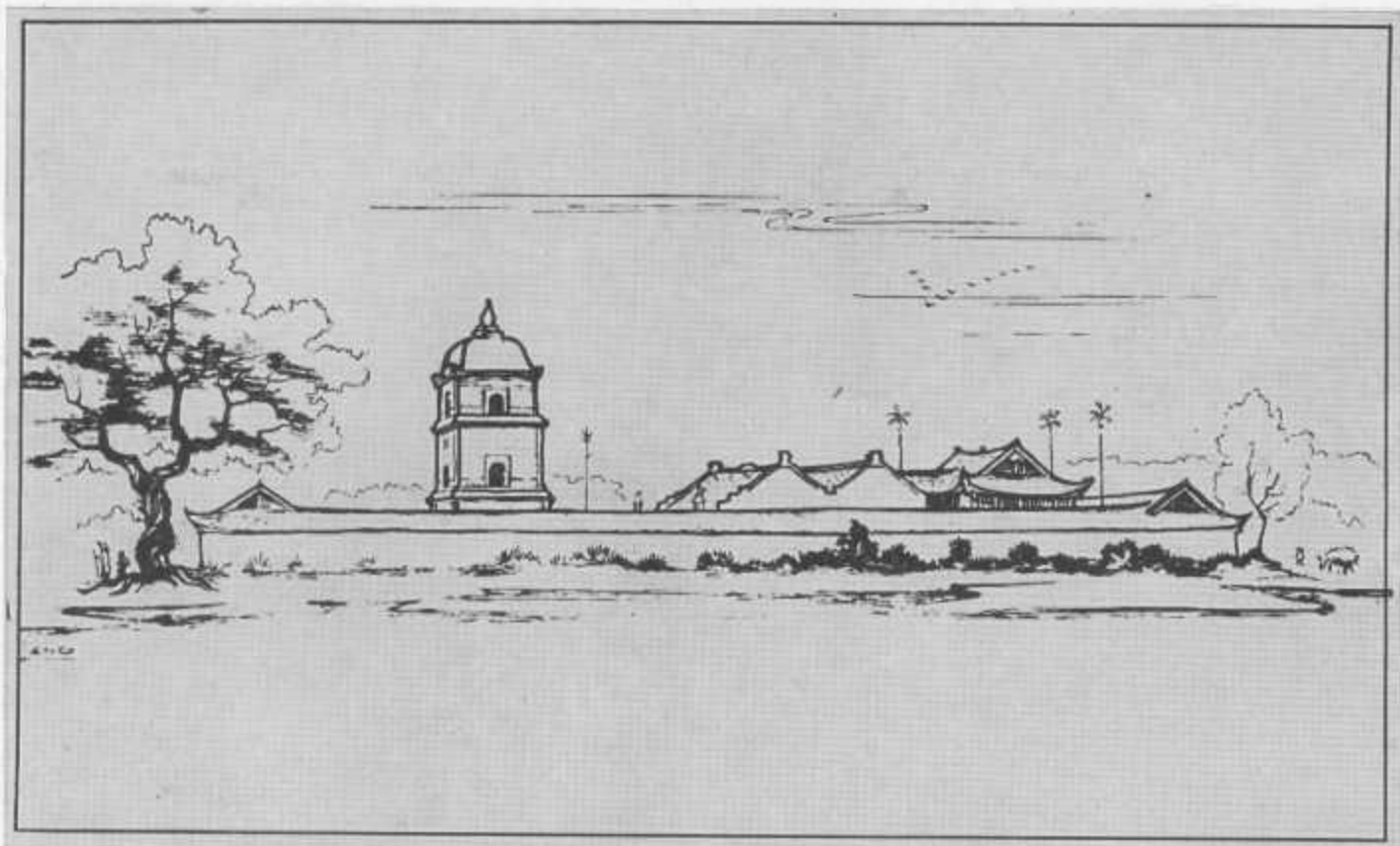
ЧАША. КЕРАМИКА,
ПОДГЛАЗУРНАЯ РОСПИСЬ.
XV В. МОСКВА, ГМИНВ.

КИРПИЧ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ
ТИГРА. ТЕРРАКОТА. XVII В.
КОПИЯ. МОСКВА, ГМИНВ.

БУДДИЙСКАЯ СКУЛЬПТУРА.
ДЕРЕВО, РЕЗЬБА, РОСПИСЬ.
XVII В. КОПИЯ. МОСКВА,
ГМИНВ.







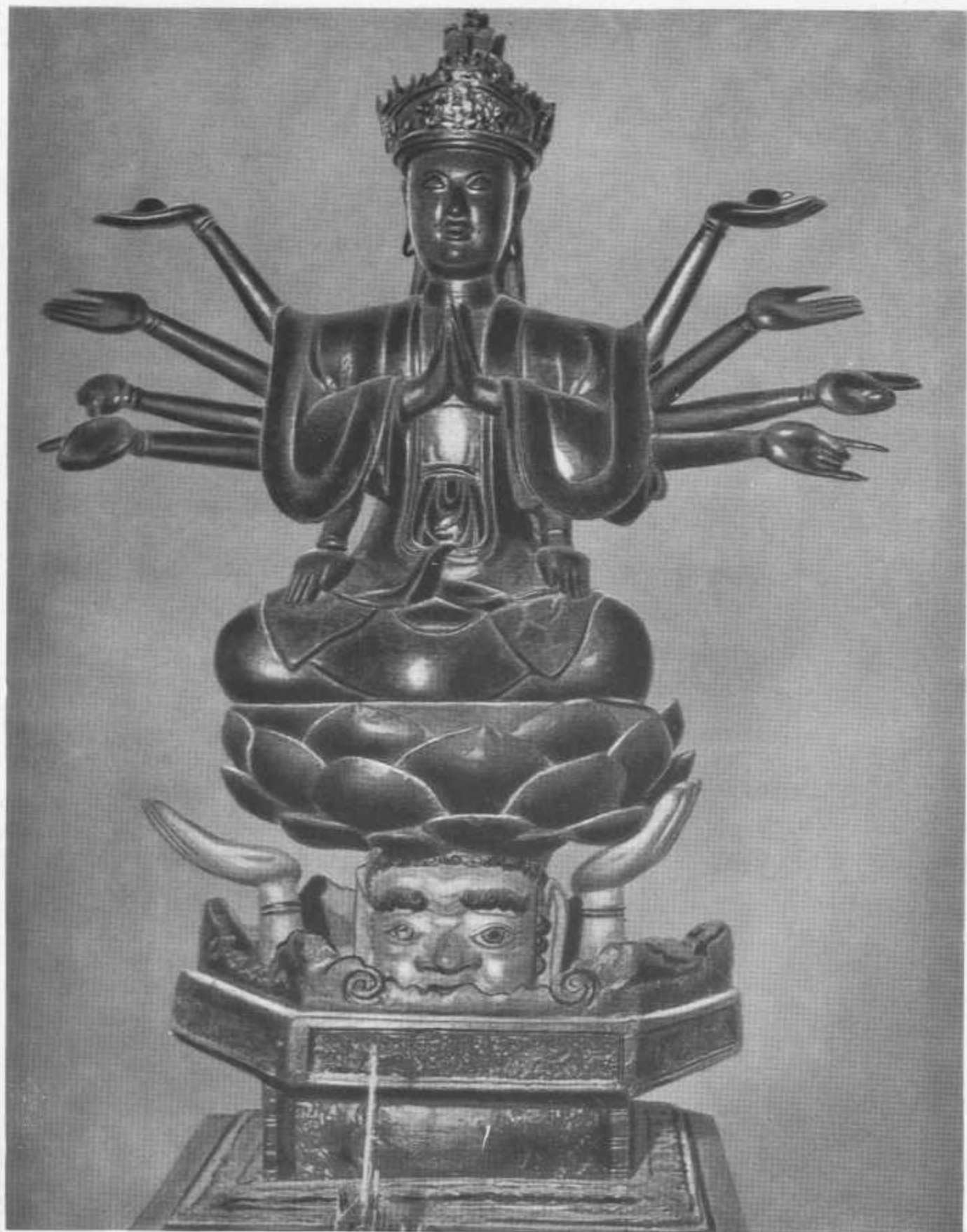


ХРАМ ЗАУ-КЯО. XIII—XIX ВВ.
(С НАЛИЧИЕМ РАЗНОВРЕМЕННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ).

ФРАГМЕНТ РЕЗЬБЫ ИЗ ХРАМА ЗАУ-КЯО.

ОДНА ИЗ ПОГРЕБАЛЬНЫХ СКУЛЬПТУР
КОМПЛЕКСА МАВЗОЛЕЯ НОЙ ДЫК. XVI—XVII ВВ.

АРХАТ. ДЕРЕВО, РОСПИСЬ.
XVII В. ХРАМ ТЭЙ-ФЫОНГ.





КУАН-АМ. ДЕРЕВО, ЛАК.
XVII В. ХРАМ ТЭЙ-ФЫОНГ.

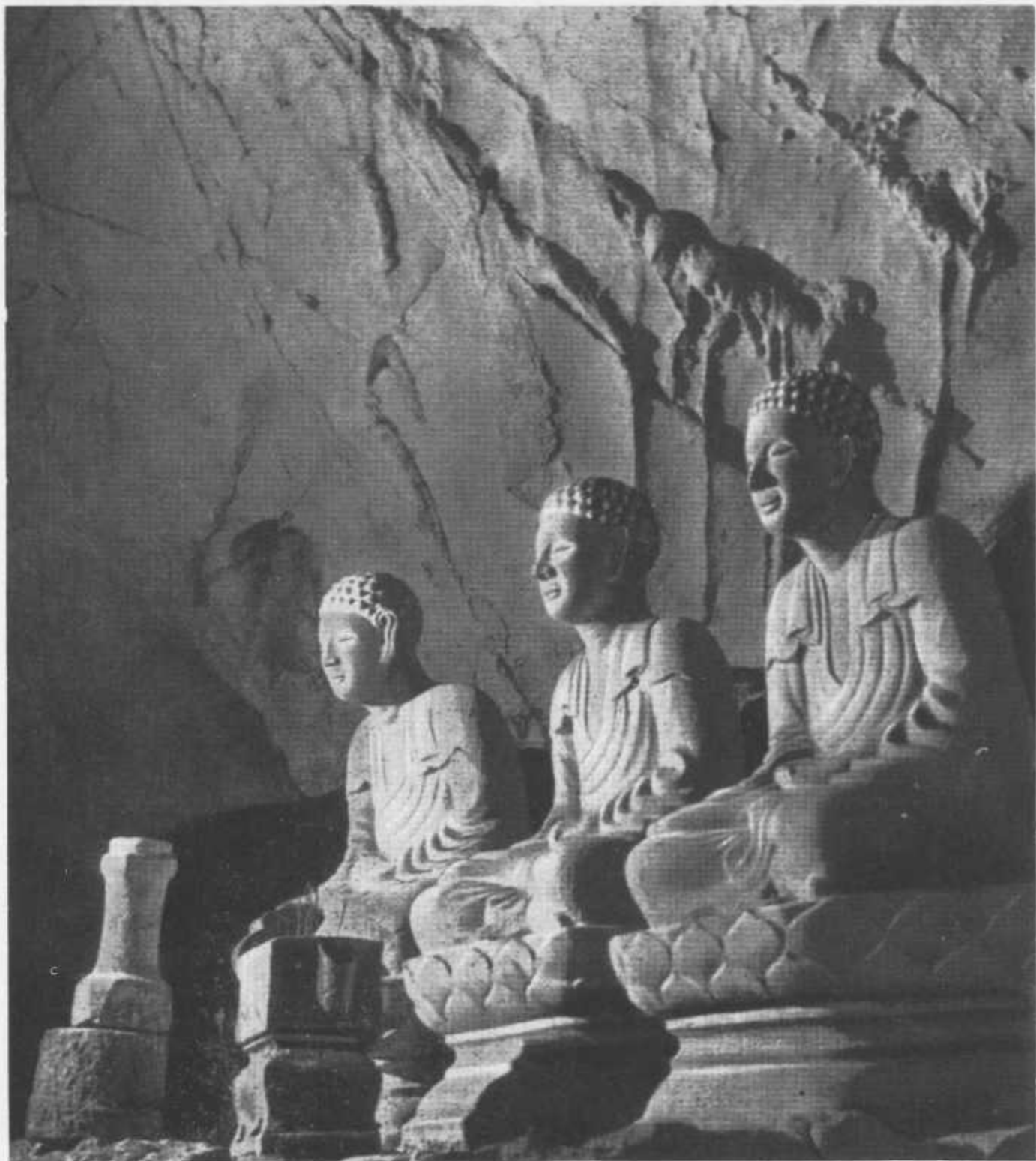


ДХАРМАПАЛА. ДЕРЕВО, РОСПИСЬ
XVII В. ХРАМ ТЭЙ-ФЫОНГ.

СТАТУЯ ИМПЕРАТРИЦЫ. ДЕРЕВО,
РОСПИСЬ XVII В. ПОМИНАЛЬНЫЙ ХРАМ
ЛОЯ, ПРОВИНЦИЯ ТХАНЬХОА.

АРХАТ С ЛАНЬЮ. ДЕРЕВО, РОСПИСЬ.
XVII В. ХРАМ ДЭЙ-ФЫОНГ.



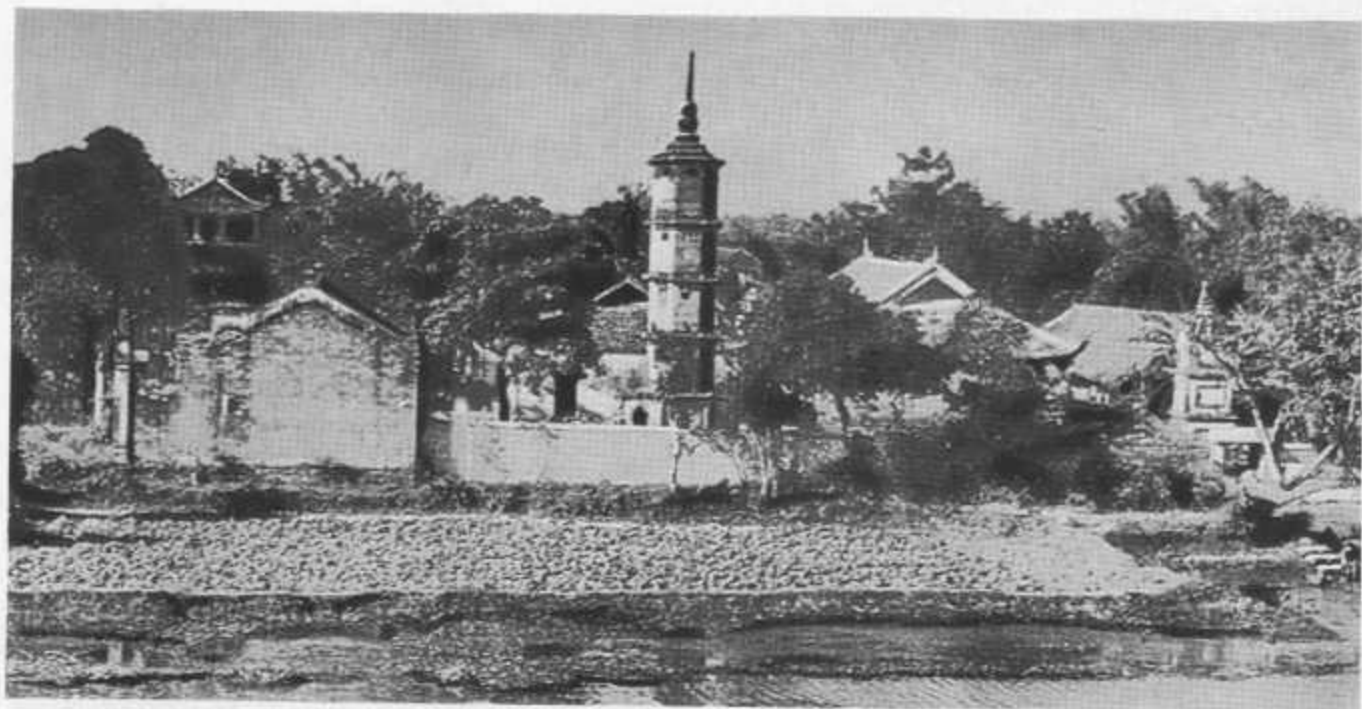


КАМЕННЫЕ БУДДИЙСКИЕ СТАТУИ
ИЗ ПЕЩЕРНОГО ХРАМА ТЮА-ЧАМ, XVII В.

ОБЩИННЫЙ ДОМ В СЕЛЕНИИ ТЮКУЕН,
ПРОВИНЦИЯ ХАШОНБИНЬ, XVII В, ОБЩИЙ ВИД.

ФРАГМЕНТ БОКОВОГО ФАСАДА,
ИНТЕРЬЕР.





БУДДИЙСКИЙ
ХРАМОВЫЙ КОМПЛЕКС
БУТ-ТХАП, ПРОВИНЦИЯ
ХАБАК, XVII В.
ПАНОРАМА КОМПЛЕКСА,
ВИД С СЕВЕРА.

ФРАГМЕНТ
КОМПЛЕКСА. ПАВИЛЬОН
«КАУФАМ».

ПАГОДЫ ХРАМА
БУТ-ТХАП, XVII В.





БУДДИЙСКИЙ ХРАМ
ТЭЙ-ФЫОНГ. ПРОВИНЦИЯ
ХАШОНБИНЬ. КОНЕЦ
XVIII В. ЗАПАДНЫЙ ФАСАД.

КУАН-АМ. ДЕРЕВО,
РОСПИСЬ. XVII—XVIII ВВ.
ХРАМ ТЭЙ-ФЫОНГ.

РЕЛЬЕФЫ ИЗ
ПЕЩЕРНОГО ХРАМА НЬОИ.
ФРАГМЕНТ. КАМЕНЬ,
РОСПИСЬ. XVIII В.

СТАТУЯ ТХИ-ЗА.
ДЕРЕВО, РЕЗЬБА.
РОСПИСЬ. XVIII В.
КОПИЯ. МОСКВА. ГМИНВ.

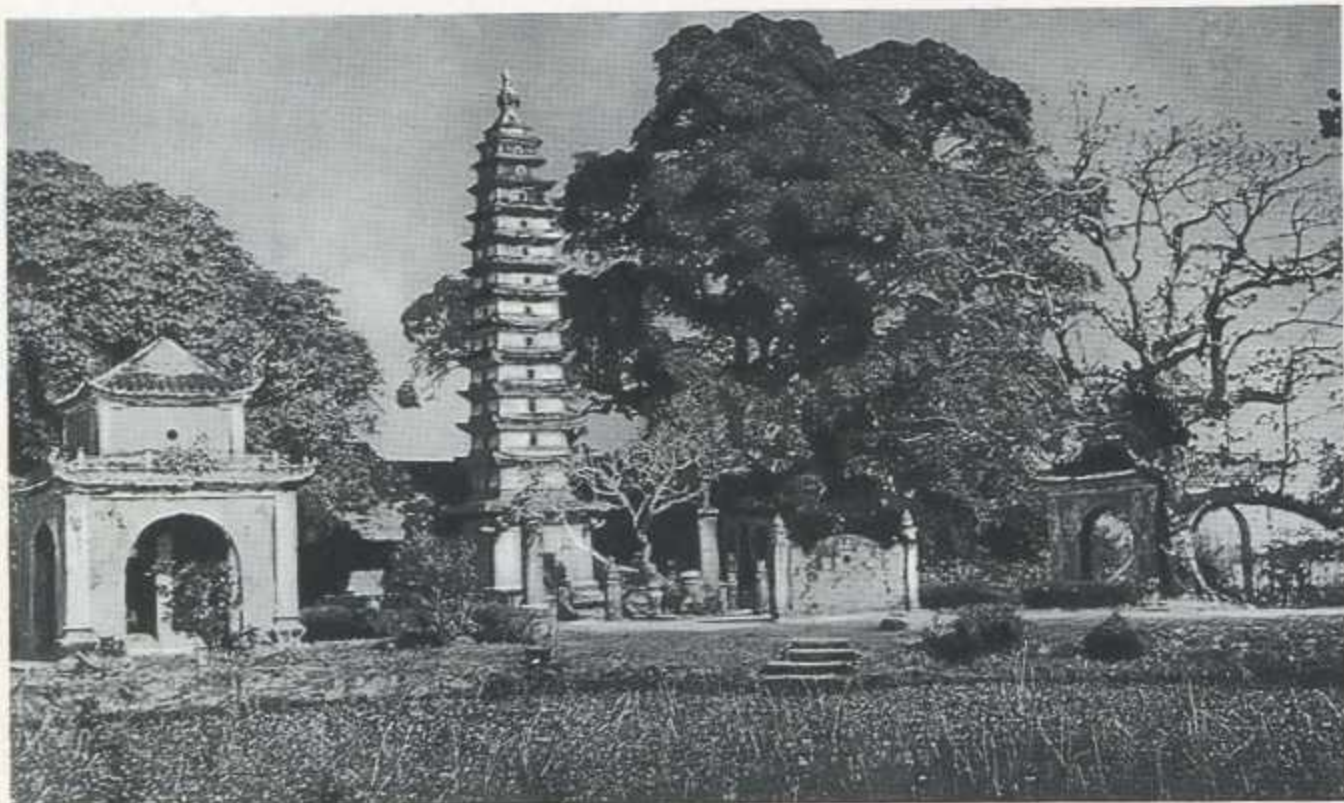
ХРАМИК В ЧЕСТЬ ЗЕМНЫХ
БОЖЕСТВ.

СТАТУЯ БУДДЫ-АСКЕТА.

ПРОСТЕЙШИЕ ТИПЫ ОБЩИННЫХ
ДОМОВ ПРОВИНЦИЙ ХАБАК, БАКТХАЙ,
ХАТАУЕН





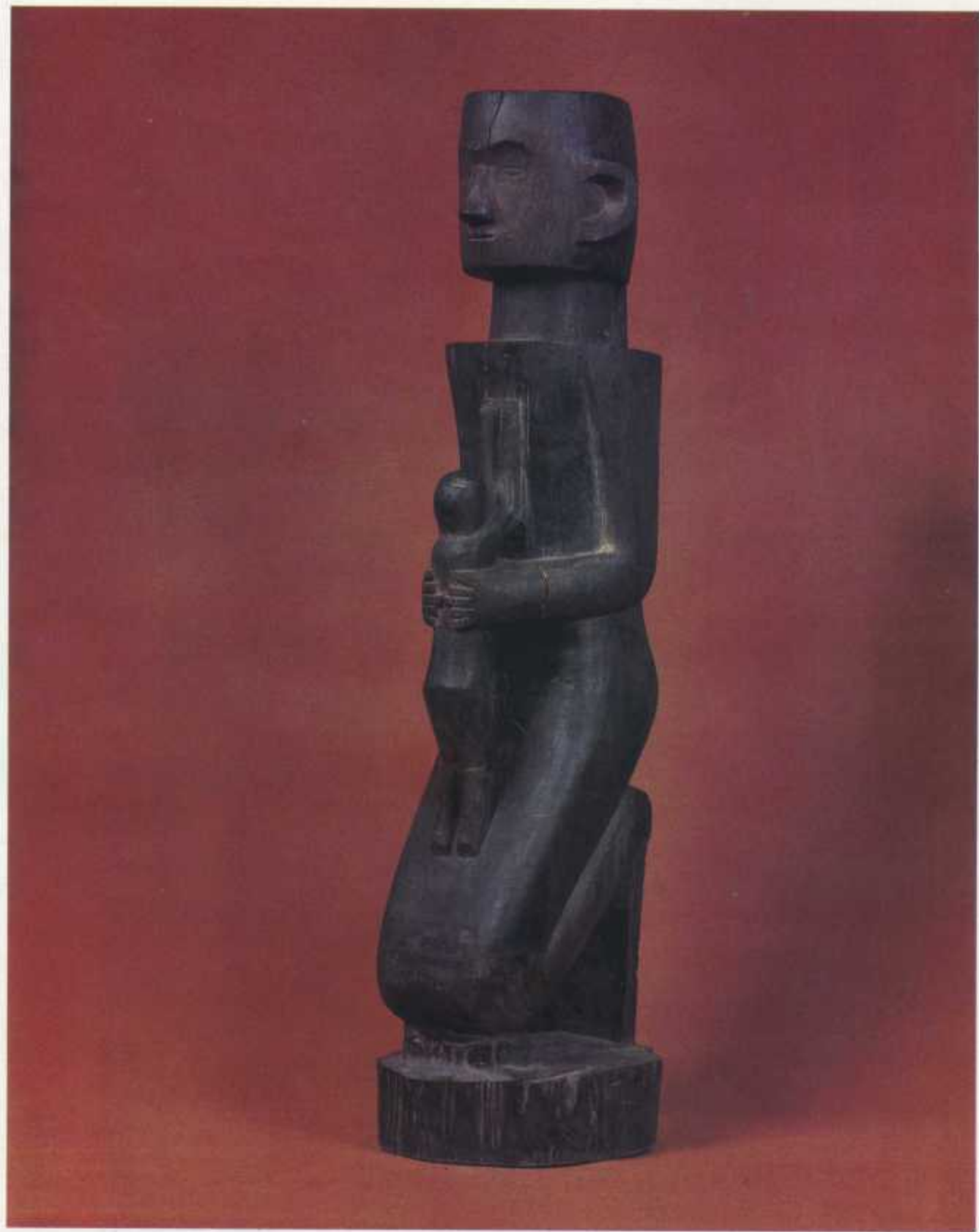


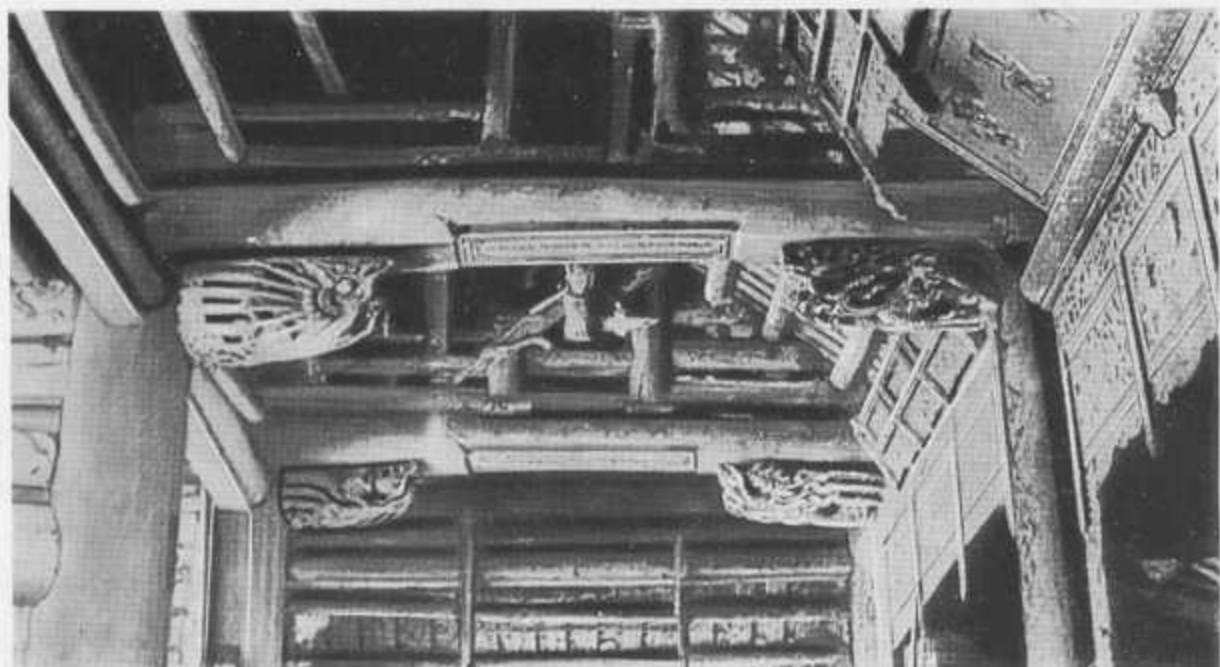
ХРАМ ФО-МИНЬ. ПРОВИНЦИЯ ХАНАМНИНЬ.

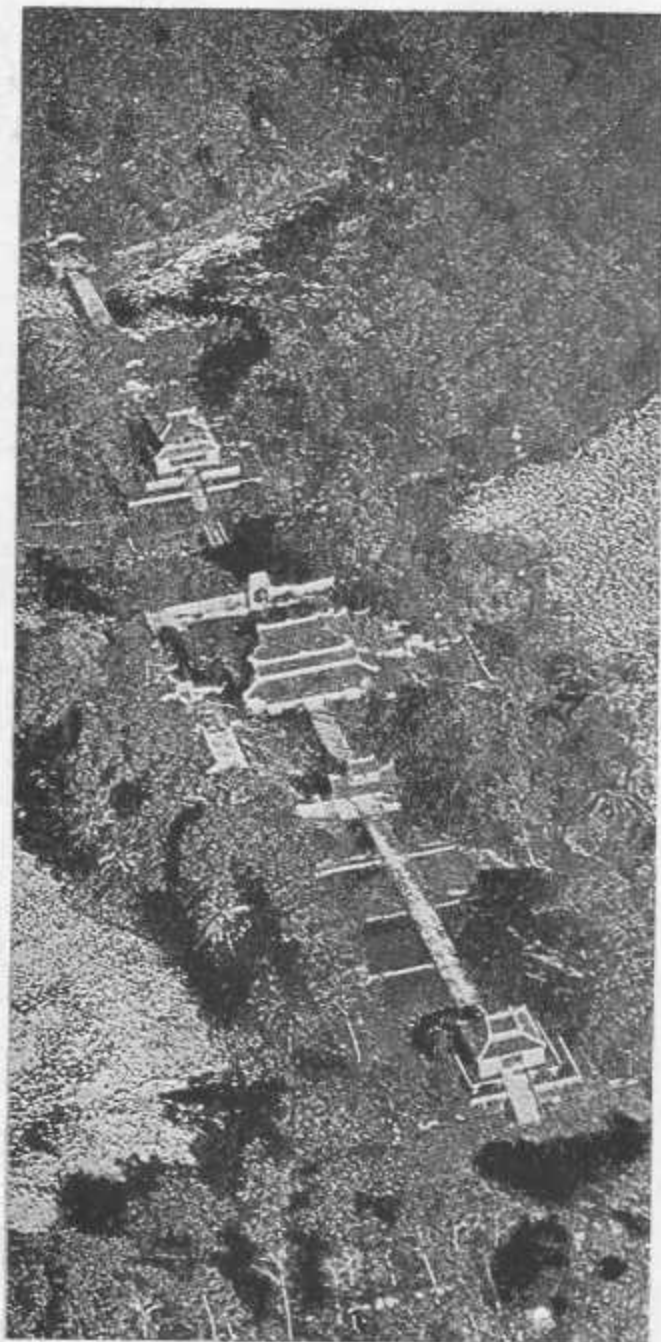
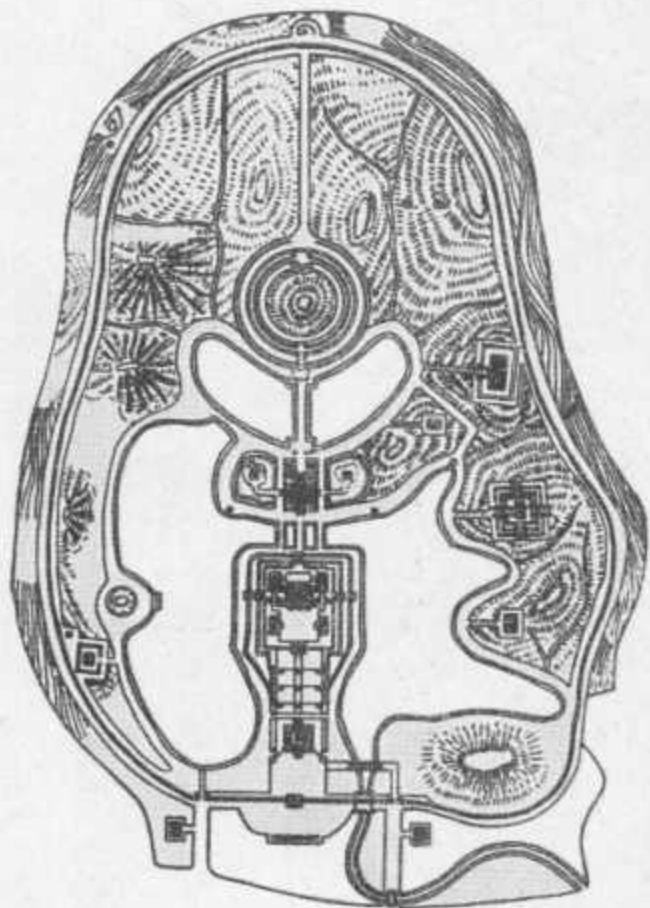
БУДДИЙСКОЕ БОЖЕСТВО. ДЕРЕВО,
РЕЗЬБА, РОСПИСЬ, ЗОЛОТО.
XIX В. МОСКВА, ГМИНВ

ПОГРЕБАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА ГОРНЫХ
НАРОДНОСТЕЙ ТАЙНГУЕНА. XIX В.









ОБЩИННЫЙ ДОМ ДИНЬ-ТЯМ ПОД ХАНОЕМ.
XIX В.

РЕЗНЫЕ ДОСКИ,
ЗАПОЛНЯЮЩИЕ КОНСТРУКЦИИ.

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН АНСАМБЛЯ-МАВЗОЛЕЯ
МИНЬ-МАНГА, ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX В.

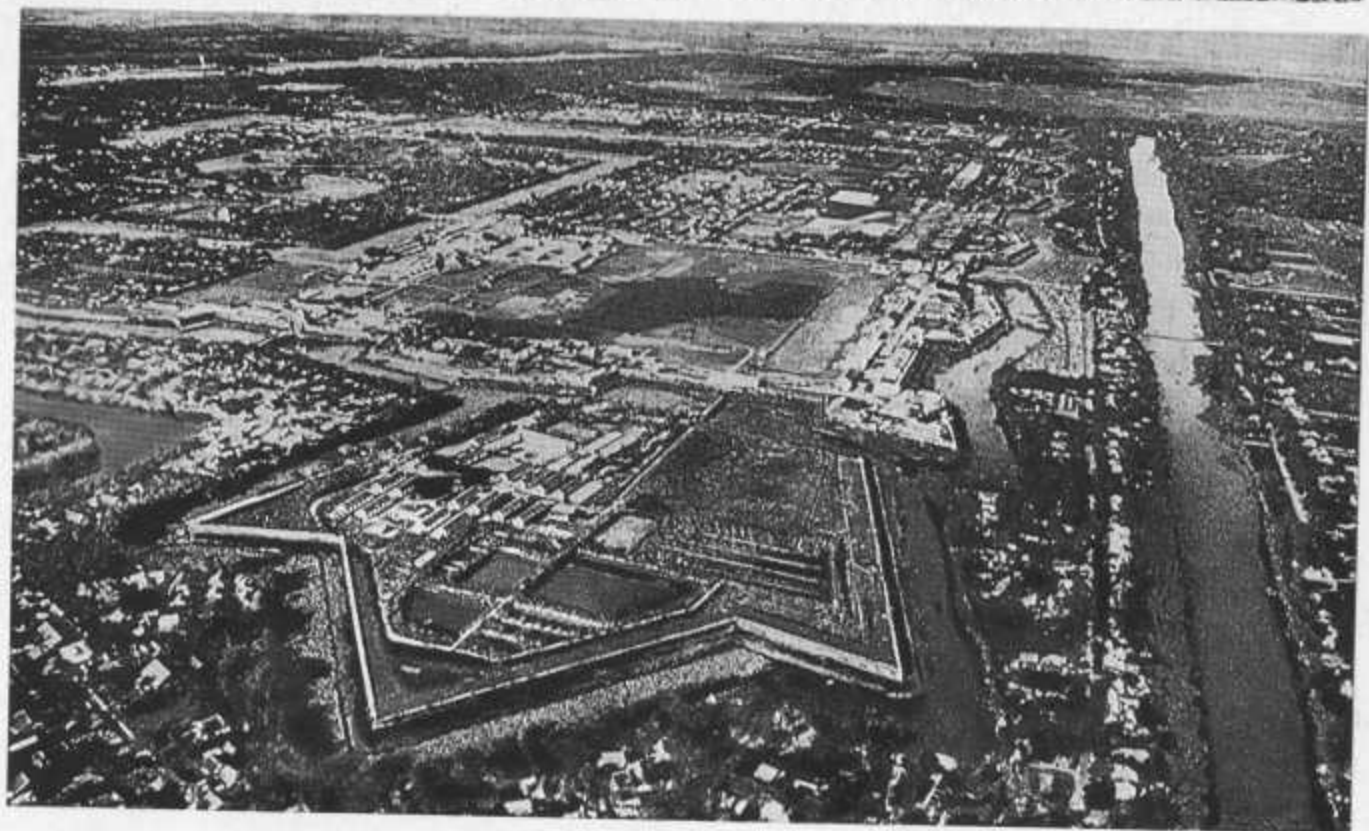
ПАНОРАМА МАВЗОЛЕЯ МИНЬ-МАНГА.

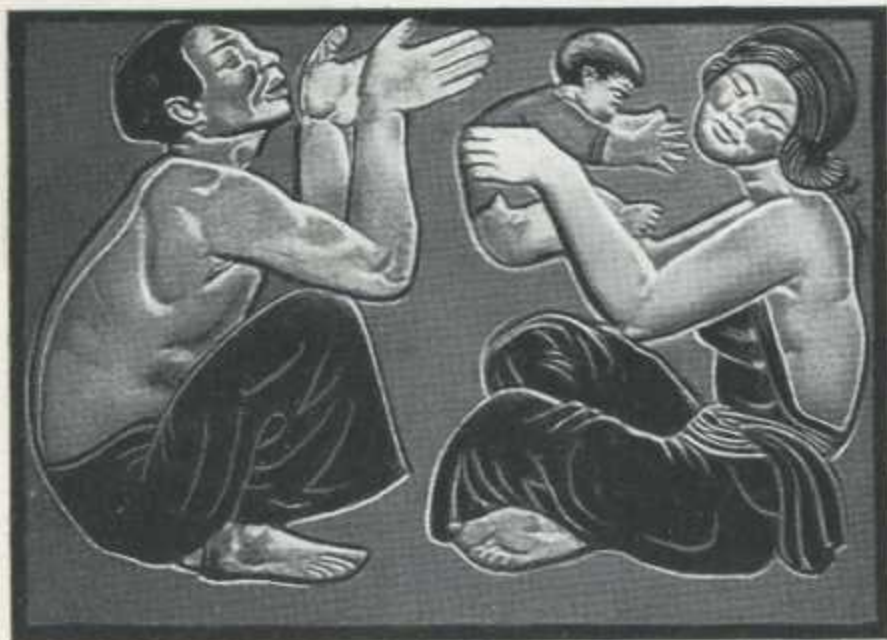


ФАСАД ХРАМА ФУ-ТУХУ, КОНЕЦ XIX В.

ПАНОРАМА ГОРОДА ХЮЭ С СЕВЕРА.

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН ГОРОДА ХЮЭ
С ЗАГОРОДНЫМИ АНСАМБЛЯМИ
ХРАМОВ И МАВЗОЛЕЕВ.





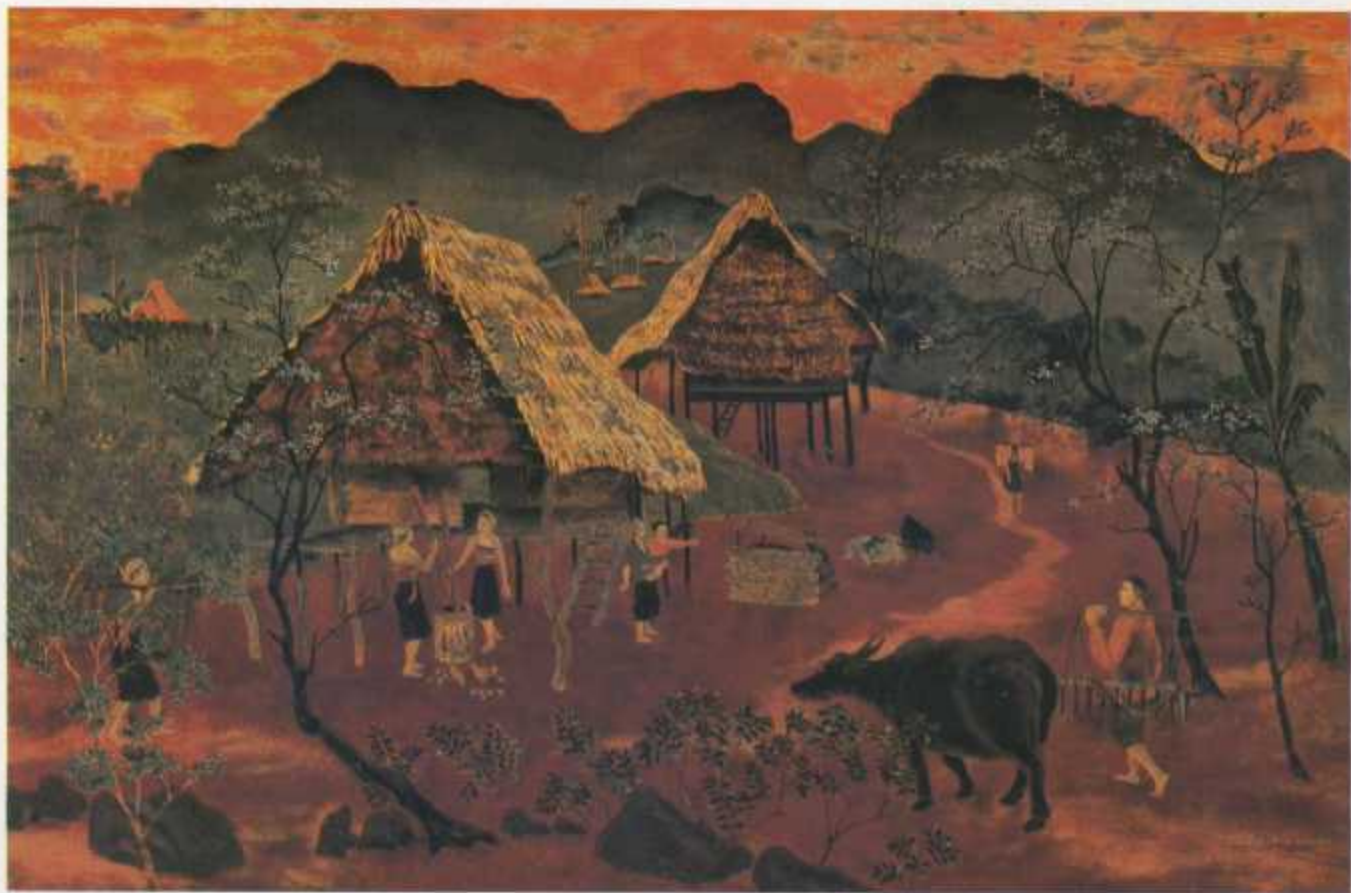
ФАМ ЗЯ ЖАНГ. СЧАСТЬЕ.
ЛАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ. ХАНОЙ,
МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ.

НГУЕН ФАН ТЯНЬ. ИГРЫ
ДЕТЕЙ. ШЕЛК, ВОДЯНЫЕ
КРАСКИ. 1931. МОСКВА,
ГМИНВ.

ЛЕ КУОК ЛОК. ВЕСНА
ВЕРНУЛАСЬ В СЕЛО ДАЙ.
ЛАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ. 1955.
МОСКВА, ГМИНВ.

НГУЕН ВАН БИНЬ.
ПАРТИЗАНЫ ТАЙНГУЕНА.
ЛАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ. 1956.
МОСКВА, ГМИНВ.







НГУЕН ФАН ТЯНЬ. МАТЕРИНСКАЯ ЛЮБОВЬ.
ШЕЛК, ВОДЯНЫЕ КРАСКИ. 1958. МОСКВА, ГМИНВ.

НГУЕН ДЫК НУНГ. ЗАРЯ В ПОЛЕ.
ЛАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ, 1958, МОСКВА, ГМИНВ.

ЛЕ ВИНЬ. ПОДВИГ БОЙЦА НАРОДНОЙ АРМИИ
БЭ ВАН ДАНА. ЛАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ.
1958. МОСКВА, ГМИНВ.

ХОАНГ ТИК ТЮ. БРИГАДА ВЗАИМОПОМОЩИ
ЗА ПОСАДКОЙ РИСА. ЛАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ.
1958. МОСКВА, ГМИНВ.







ЧАН ДОНГ ЛЫОНГ. ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ
ДЕВУШКИ. ШЕЛК, ВОДЯНЫЕ КРАСКИ.
1959. МОСКВА, ГМИНВ.

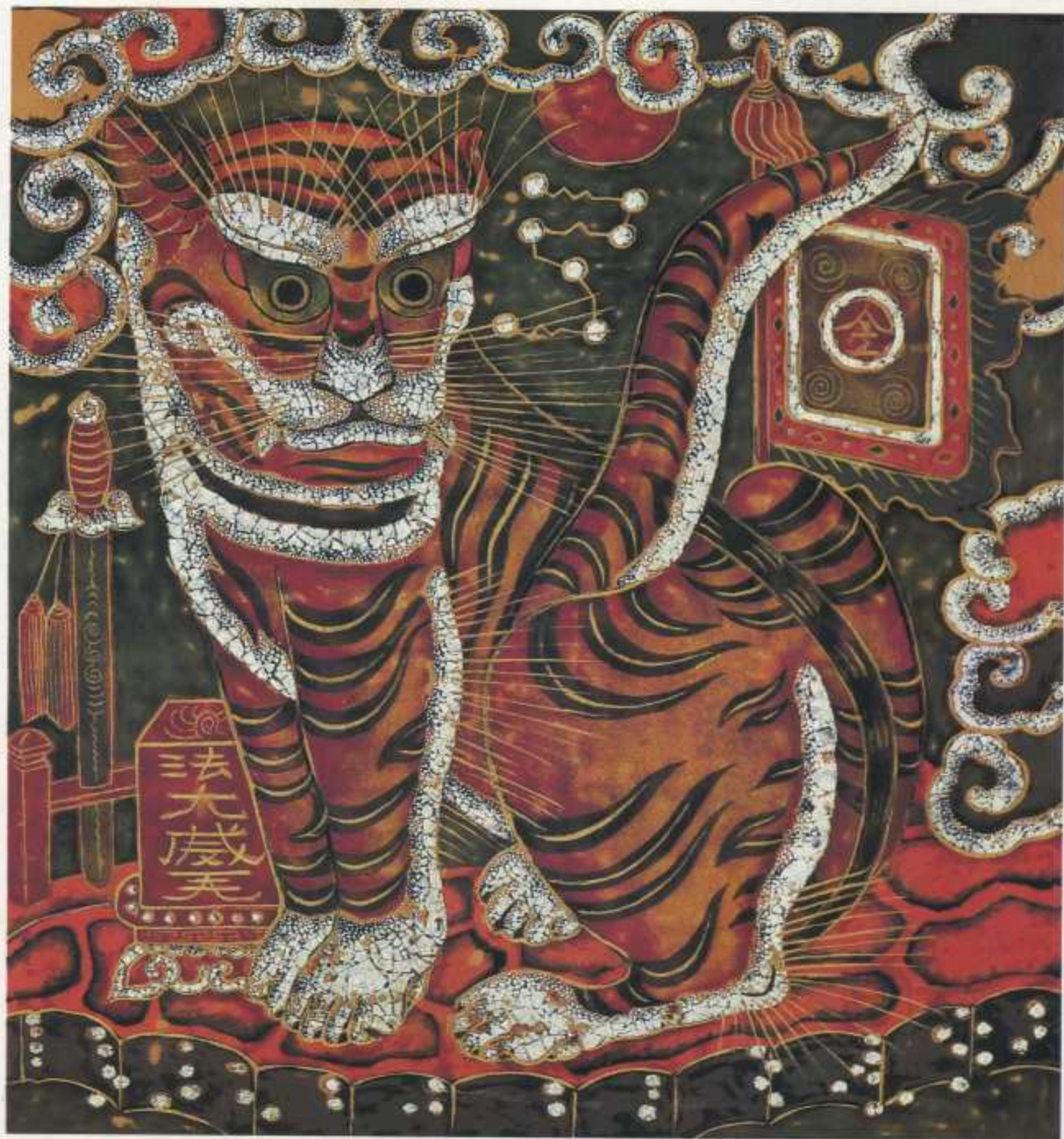
МИНИАТЮРНАЯ СКУЛЬПТУРА. КЕРАМИКА,
ГЛАЗУРЬ. 60-е ГГ. XX В. МОСКВА, ГМИНВ.

ФАН ВАН ДОНГ. ДЕВУШКА В ЧЕРНОМ.
ЛАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ. 1960. МОСКВА, ГМИНВ.

НГУЕН ЧОНГ КИЕМ. СТАРИК И ДЕВОЧКА.
ЛАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ. 1960. МОСКВА, ГМИНВ.







МИНИАТЮРНАЯ СКУЛЬПТУРА. КЕРАМИКА,
ГЛАЗУРЬ. 60-Е ГГ. XX В. МОСКВА, ГМИНВ.

ХЮИнь ВАН ГАМ. ПОРТРЕТ ЖЕНЩИНЫ
В ЛИЛОВОМ ПЛАТЬЕ. ХОЛСТ, МАСЛО.
1961. МОСКВА, ГМИНВ.

ФАМ ХАУ, КАРП И ЛУНА.
ЛАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ. 1961. МОСКВА, ГМИНВ.

НГУЕН ДЫК КУОНГ. БЕЛЫЙ ТИГР.
ЛАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ. 1961. МОСКВА, ГМИНВ.

雅宮玉笛猶新聲
 歡入春風滿洛城
 此際曲中聞折柳
 物人不起故園情

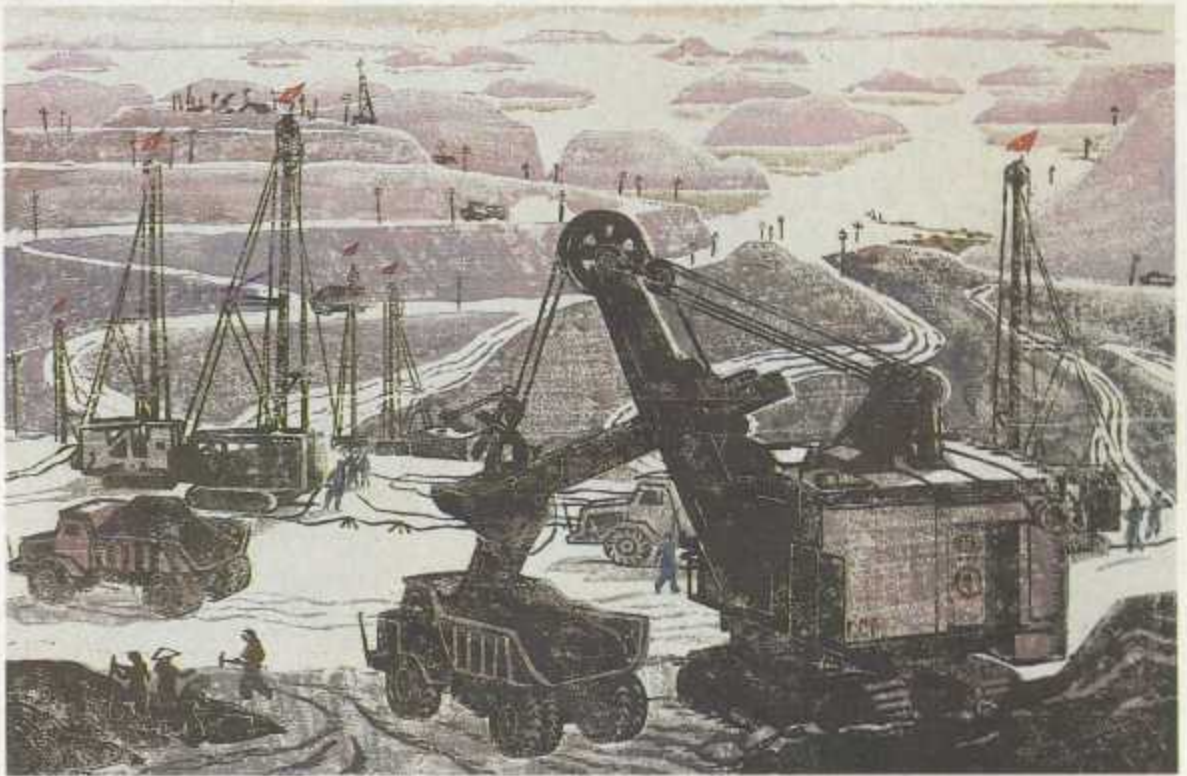


НАРОДНЫЙ ЛУБОК «ДЕВУШКА С ФЛЕЙТОЙ».
 ЦВЕТНАЯ ГРАВЮРА. 60-е ГГ. XX В. МОСКВА,
 ГМИНВ.

НГУЕН ФУК ТУНГ. ИГРА В ШАРЫ.
 КАМЕНЬ. 1979. МОСКВА, ГМИНВ.

ЧАН ВАН КАН. ДЕВУШКА НАРОДНОСТИ ТАИ.
 ХОЛСТ, МАСЛО. 1961. МОСКВА, ГМИНВ.

ЛЕ ТХИЕП. УГОЛЬНАЯ ШАХТА ДЕОНАЙ.
 ЦВЕТНАЯ КСИЛОГРАФИЯ. 1976. МОСКВА, ГМИНВ.





НАРОДНЫЙ ЛУБОК «УРОКИ УЧЕНОЙ ЖАБЫ»,
ЦВЕТНАЯ КСИЛОГРАФИЯ, 70-Е ГГ. XX В.
МОСКВА, ГМИНВ.

НАРОДНЫЙ ЛУБОК «СБОР КОКОСОВ»,
ЦВЕТНАЯ КСИЛОГРАФИЯ, 70-Е ГГ.
XX. МОСКВА, ГМИНВ.

НАРОДНЫЙ ЛУБОК «МЫШИНАЯ СВАДЬБА»,
ЦВЕТНАЯ КСИЛОГРАФИЯ,
70-Е ГГ. XX В. МОСКВА, ГМИНВ.

НАРОДНЫЙ ЛУБОК «НАСЕДКА С
ЦЫПЛЯТАМИ», ЦВЕТНАЯ КСИЛОГРАФИЯ,
70-Е ГГ. XX В. МОСКВА, ГМИНВ.







НАРОДНЫЙ ЛУБОК
«ПОБЕДИТЕЛЬ КОНКУРСА НА ЗВАНИЕ
ГРАЖДАНСКОГО ЧИНОВНИКА».
БУМАГА, КРАСКИ. XVIII В.
МОСКВА, ГМИНВ.