

LA-208
L-63

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

СООБЩЕНИЯ

Выпуск II

Москва 1969

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

СД-708
С-63

СООБЩЕНИЯ

Выпуск II



ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1969

Т.Х.Еникеева

К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ ИСЛАМА НА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОГО ИРАНА

Печатается по решению
Редакционно-издательского совета
Государственного музея
искусства народов Востока
Под общей редакцией
В.Л.Сичева

Как показали новейшие исследования, распространение ислама в Иране происходило довольно медленно¹. Основными противниками мусульманской религии здесь были зороастризм и христианство.

В X в. в среде персидского населения еще насчитывалось значительное число зороастрийцев, причем корни этой древней религии были так глубоки, что и в ХI столетии оставались ее приверженцы². Что касается христианства, то ему удалось даже укрепиться в отдельных районах Ирана. Из сообщений католиков-миссионеров, посетивших страну в конце XIII – первой трети XIУ в., мы узнаем, что в Персии этого времени существовали христиане "разных сект"³. В 1321 г. здесь действовало двенадцать францисканских и один доминиканский монастырь⁴.

Ислам, так и не сумев полностью вытеснить своих предшественников, лишь в XI в. стал религией основной части населения Ирана⁵. К этому времени мусульманство, уже выработавшее свою сколастику – калам, не представляло, однако, единой религиозной системы. Оно разделилось на два основных направления – суннизм и шиизм, внутри которых многочисленные толки, секты и учения продолжали создавать все новые и новые, часто враждебные друг другу группировки, причем не

столько религиозного, сколько политического характера.

С XI до начала XVI в. большую часть мусульманского населения Ирана составляли сунниты. Ортодоксальный ислам-суннизм — был официальной религией всех государственных образований Ирана в этот период. Исключение составляли лишь отдельные области и районы⁶. Так в западно-иранских округах⁷ преобладали имамиты⁸, в княжествах Мазендерана и Гиляна господствовали шииты, а в горах Аль-Бурса и Кухистана — исмаилиты⁹.

В начале XVI в. воцарившаяся на иранском престоле династия Сефевидов объявила государственным вероисповеданием имамитский шиизм, который с этого времени прочно утвердился в Иране.

Кроме того, в эпоху средневековья в Персии широкое распространение и развитие получили признанные как суннитами, так и шиитами, мистическое движение в исламе — суфизмы, возникшее еще в VIII в. и сыгравшее чрезвычайно важную роль в истории ислама, и культ мусульманских святых, впитавший остатки местных древних верований.

Итак, ислам в Иране не был однороден, а поэтому и его воздействие на изобразительное искусство в разное время и в различных районах не могло быть одинаковым.

Полное отрицание официальным исламом возможности представить божество в зрительном образе привело к отказу мусульманской религии от изображения как от средства пропаганды своих идей. В идеальном теократическом государстве мусульманских холостяков искусству не отводилось никакой роли.

Фактически, богословы-законоведы, специально вопросами искусства не занимались. Выражение официального отношения к изобразительному искусству мы находим в сети запретов и неодобрений, тщательно разрабатывавшихся мусульманскими теологами.

Представители суннизма запрет на изображения живых существ сформулировали к началу IX в. в хадисах¹⁰, где говорилось, что художники "хуже всех людей будут наказаны в день страшного суда", поскольку, изображая людей и живот-

ных, они "подражают творению Аллаха"¹¹. Наиболее ортодоксальные теологи, не ограничиваясь наложением запрета на творчество художников, или дальше, запрещая "правоверному" мусульманину даже созерцание произведений изобразительного искусства. Ахмед иби Ханбал (IX в.), основатель толка ханбалитов (одного из 4-х в суннизме) и автор известного сборника хадисов "Мусиад", писал: "Если человек входит в баню и видит в ней роспись, то ему надлежит соскоблить ее, а если не может, то выйти"¹².

Однако подобные суждения не сразу были приняты всеми суннитами и долгое время встречали возражения в среде самих богословов. Так, один из толкователей Корана, Абу-Али аль-Фариси (X в.) считал, что высказанные в хадисе слова о наказании художников относятся лишь к тем, "кто изображает Аллаха во плоти... А кто отливает тельца или вырезает из дерева или делает иным способом не заслуживает гнева Аллаха и угроз мусульман"¹³. Таким образом, Абу аль-Фариси в деятельности художников не видел ничего предосудительного.

В наиболее законченной форме отношение суннизма к изобразительному искусству было выражено Аль-Газали (1058-1111), крупнейшим авторитетом ислама, завершившим создание мусульманской холостяки-хадама. Вместе с наложением своей системы в труде "Оживление богословских наук" (Ихъя улум ад-дин) он подробно рассмотрел и перечислил запреты, налагаемые на действия "правоверного" мусульманина, в том числе запреты на изображения людей и животных. По мнению Аль-Газали эти изображения не могли существовать ни в росписи на стенах бани или на занавеси, ни в качестве игрушки ребенка. ... "А что касается изображений на подушках и коврах, которые кладут для сидения, то это не осуждается, то же касается изображений на тарелках и чашах, исключая сосуды, изготовленные в виде фигуры"¹⁴.

Таким образом, в суннизме к концу XI в. сложилось вполне определенное отношение к изобразительному искусству. Создание изображений человека или животного, равно как и использование предметов с изображениями, считалось запретным, за исключением лишь тех вещей, с которыми "обращаются пренебрежительно"¹⁵.

В IX-XI вв. иштики теологи в этом вопросе были со-
лидарны с суннитами. Уже в конце IX в. в официальных ишти-
ских документах мы встречаем запрет на изображения живот-
ных существ и предписание к их уничтожению.¹⁶

Памятники изобразительного искусства Ирана XI-XIV вв.
свидетельствуют о том, что именно в это время, т.е. после
того как суннизм и шиизм выразили свое отношение к изобра-
зительному искусству в наиболее резкой форме, влияние
официального ислама на художественную жизнь страны оказа-
лось наиболее сильным.

Монументальная живопись и скульптура в этот период
уступают первенство декоративно-прикладному иску-
стству. Сохранение изобразительных элементов и образов жи-
вых существ в настенных росписях и рельефах, равно как и
в миниатюрах, наиболее ранние образцы которых относятся к
XII в., видимо, стало возможным благодаря тому, что эти
виды искусства не выходили за пределы дворцовых стен и
пользовались покровительством и защитой светской власти.
Дворцовые залы и библиотеки, где хранились ценные рукописи
с миниатюрами, были недоступны мухтасибу¹⁷, систематиче-
ски проверявшему кварталы ремесленников.

В среде широкого городского населения функции но-
сителей сюжетных композиций, главным образом живописи,
приняли на себя керамика, металлы и ткани (ковры этого по-
риода до нас почти не дошли), возможно, благодаря огово-
ренной уступке о допустимости изображений на посуде и на
том, с чем "обращается пренебрежительно". Не исключено,
что именно тяга к живописи, к апелляции цветом в создании
художественного образа, побудила (из-за ограничения рели-
гией возможностей художника) к возникновению и распростране-
нию в иранском металле XI-XIV вв. техники инкрустации.
Персидские мастера достигли совершенства, сочетая в тонком
узоре коричневато-оливковую бронзу, красную медь, желтую
литьевую и серебро и усиливая цветовой эффект применением
чернения и гравировки.

Именно после утверждения ислама в Иране, т.е. после
X в., персидские гончары возродили и изобрели заново ис-

ключительные по техническим и художественным свойствам
способы обработки и декорации глины, превратившие керамику
в тот вид искусства, в котором нашли выражение творческие
достижения и эстетические взгляды эпохи. Непоминающая
пергамент кремовая гладь поверхностей сосудов и изразцов
оказалась прекрасным фоном для росписи и позволила живопис-
цу вступить в союз с гончаром. На стенах керамических из-
делий развернулись сложнейшие композиции: иллюстрации пер-
сидских поэм и легенд, изображения, прославляющие монархов
и легендарных героев, обязательные любовные сцены и даже
исторические картины.

Средневековые керамисты часто использовали как сюже-
ты, так и композиционные приемы, выработанные их предше-
ственниками, в частности сасанидскими мастерами. Недаром, в
I рейском стиле А.Поуп выделяет сильно ощущимое влияние
сасанидского искусства.¹⁸

Действительно, излюбленная композиция всадника, вни-
санного в круг, на донышках реальных чащ XII-XIII вв., нахо-
дит свой прототип в изображениях на сасанидских медалях.¹⁹
Что касается, например, такого популярного сюжета, как
"Бахрам-Гур и Азаде на охоте", то в его трактовке мусуль-
манские мастера как в керамике, так и в металле, почти не
отступают от иконографии, сложившейся в сасанидский период.
Для примера достаточно сравнить два сасанидских серебряных
блюда из собрания Эрмитажа²⁰ и бронзовую плакетку XII-XIII
вв. из коллекции Демотта²¹. И тут и там мастерски вписано
в круг изображение сидящих на верблюде Бахрам-Гура и Азаде,
раненой газели и убегающих животных. Однако, принадлеж-
ность к двум разным художественным эпохам определяет стили-
стические различия этих произведений. Если в первом случае
изображение создает ясный зрительный образ, и каждая де-
таль служит раскрытию сюжета, то во втором случае действие
завуалировано общим декоративным характером изображения,
подчиненного законам орнамента. В сасанидских блюдах вся
поверхность была отдана сюжетной композиции. В плакетке же
оставлен лишь медальон, который в этот период становится
непременным условием любого подобного произведения. Круг

блода декоратор трактует теперь как форму распластанного стилизованного цветка. Отсюда обязательное деление поверхности блода на центральный медальон — сердцевину и поля, очень часто украшенные фестонами-лепестками. Именно с такой трактовкой мы встречаемся в плакетке Демотта. И не случайно поэтому симметрическая композиция, рельефно моделированная на фоне арабески спиралей и завитков, воспринимается как пальметта. Размещенные по сторонам одной оси и ритмически согласующиеся фигуры Бахрамгура и Азаде, нетянуто-го лука и арфы, подчиненные тому же ритму изображения верблюда и газелей — все способствует этому впечатлению.

Итак, традиционные изображения, хотя и получили орнаментальную трактовку, но продолжали существовать в искусстве средневекового Ирана.

По-видимому, в значительной степени этому способствовало широкое распространение культа святых, несомненно оказавшееся чрезвычайно важным в становлении взаимоотношений религии и изобразительного искусства Ирана. Именно почитание святых оказалось тем покровом, под которым смогли сохраниться древние мифологические представления и легенды Ирана, а вместе с ними и древняя иконографическая традиция.

Крупнейший исследователь ислама Игнатий Гольдциэр приводит примеры того, как образы языческих мифов проникают в мусульманские легенды. Святые ислама наделяются силой и действиями языческих божеств: Али отождествляется с богом грозы, Мухаммед получает способность управлять движением солнца ²².

Отражение этого процесса мы наблюдаем и в искусстве, особенно декоративно-прикладном. На керамике и металле XI-XII вв. нередко можно встретить изображения, которые иконографически кажутся непосредственно унаследованными от произведений сасанидской и ахеменидской эпох. Иногда они находят своих прототипов в луристанской бронзе или росписях на древней керамике ²³.

Чрезвычайно популярным в иранском искусстве, например, является изображение фантастического существа, сое-

динувшего в себе черты птицы и зверя.

Это изображение в неразработанном виде появляется еще в бронзе Луристана ²⁴ и, по-видимому, связано с древними тотемистическими представлениями иранцев. В период Ахеменидов оно приобретает черты грифона, птицы-льва, и получает значение геральдического знака ²⁵.

Мастера эпохи Сасанидов чаще изображают сенимурва, собаку-птицу ²⁶. Черпая вдохновение в народных мифологических представлениях, художники древнего Ирана разрабатывают многочисленные варианты изображений этого сказочного существа ²⁷. Созданные ими типы настолько прочно входят в иранское изобразительное искусство, что и в период средневековья надолго в нем остаются, но чаще в качестве элементов орнамента. Так, в украшениях из керамики, металле и тканях, особенно в XI-XII вв., а также и в миниатюрах более позднего времени, мы постоянно встречаем изображения грифонов ²⁸, сенимурвов, крылатых коалов ³⁰, "янка"-птиц с человеческой головой и клювом орла ³¹, и, особенно часто, крылатых животных (быков и львов) с головой человека в тиаре или короне ³². В европейской литературе последних часто называют сфинксами, но название это не совсем точно, ибо сфинкс, хотя и имеет туловище льва и голову человека, но лишен крыльев.

Ева Баер, автор исследования "Сфинксы и гарпии в средневековом мусульманском искусстве", отмечает очень близкое сходство изображений "сфинксов" на персидской шелковой ткани сельджукского периода и скульптурных рельефов того же сюжета на фасаде восточной лестницы Персеполя ³³. Но, как известно, в скульптурном оформлении Персеполя (У. в. до н.э.) были повторены изображения фантастических стражей дворца Саргона II (У. в. до н.э.). Отсюда, естественно, возникает предположение о том, что иранские крылатые люди-животные являются прямыми потомками ассирийских шеду ³⁴ и дают один из примеров сохранения в средневековом искусстве Ирана иконографической традиции, которая восходит к глубокой древности.

Ислам стремился дать подобным явлениям свое толкова-

ние. Историк X в. Ал-Масуди, отмечая, что в росписях башни часто встречается изображение сказочного существа аль-Айка³⁵, приводит следующий хадис: "Сказал посланик божий, да благославит его Аллах и приветствует, что Аллах создал сначала птицу, лучшую из птиц, и вложил в нее самую лучшую часть, и сотворил ей лицо, подобное лицам людей; и были в крыльях ее перья лучшей окраски; и сотворил он ей четыре крыла с каждой стороны ее и дал ей две руки с когтями и клюв большой, подобно клюву настоящего орла; и сотворил он ему (самцу) самку и дал им обоим имя феников" (анка)³⁶.³⁷

Появление этой легенды показывает, что ислам, не сумев вытеснить древние образы, вынужден был принять их и оправдать. Приведенный Ал-Масуди хадис – лишь один из примеров преобразования исламом древнейших, по-видимому, еще тотемистических представлений.

Культ святых, признанный каламом в период между X–XIII вв.³⁸, объединил как почитание лиц, исторически существовавших и освященных мусульманской традицией, так и переосмысливших исламом библейских персонажей, христианских святых, местных языческих божеств и легендарных героев³⁹. Все это нашло отражение в мусульманских легендах, которые начиная с XI в. становятся одним из источников сюжетов для персидских художников.

С этого времени мы встречаем изображения мусульманских святых в иранской миниатюре. Так, в ширазской рукописи 1410 г. "Антология Искандера" на одной из миниатюр изображен пророк Ибрахим (библ. Авраам), сидящий в огненном колыце в позе мусульманина, совершающего намаз. Вокруг его головы сверкающий золотом nimbus в виде языков пламени, который затем становится почти обязательным атрибутом живописного изображения мусульманского святого⁴⁰. На другой миниатюре этой же рукописи мы видим Каабу (с поклонением которой связан культ Авраама, по легенде ее построившего), паломников в белых одеждах и спускающихся с небес ангелов⁴¹. Их изображения и здесь и в других миниатюрах чрезвычайно близки образам сказочных пери⁴². В ширазских рукописях конца XI в. встречаются также миниатюры, иллюстрирующие

эпизоды из жизнеописаний Мухаммеда и Али, причем и тот и другой изображаются с открытыми лицами⁴³.

Одновременно появляются попытки со стороны художников оправдать подобные изображения и утвердить право живописи на существование. В "Уставе цеха живописных дел мастеров", составленном, по-видимому, на рубеже XI–XII вв., говорится: "Если кто спросит, от кого берет начало живопись, дай следующий ответ: от Мухаммеда, избранника божьего... . Если кто спросит, является ли живопись заповеданной, обязательной, рекомендуемой, отвечай, что, после того как всевышний господь приказал /Джабраилу/ (библ. Гавриилу) обучить живописи Мухаммеда, стала заповеданной; /после того как/ Джабраил ... обучил /Мухаммеда/, – стала обязательной; /после того как Мухаммед обучил хозрата Османа и хозрата Али, стала рекомендуемой"⁴⁴.

Живописец первой половины XVI в. Дуст-Мухаммед иби Сулейман из Герата для утверждения права на изображения обращается к старинной мусульманской легенде, которую он излагает в соответствующей поэтической переработке и с некоторыми изменениями⁴⁵ в своем "Трактате о каллиграфах и художниках". По варианту Дуст-Мухаммеда, византийский император Ираклий показал группе посетивших его мусульман портретные рисунки пророков, в том числе Мухаммеда, которые были якобы скопированы искусственной рукой пророка Даниила с шелков, врученных ему Александром Македонским; Александр в свою очередь, получил их от Адама, попросившего у бога портреты будущих пророков и получившего в ответ "ларец свидетельствования" с изображениями пророков на шелке⁴⁶. Из самого существования этой легенды Дуст-Мухаммед делает вполне определенный вывод: "Хотя внешне по закону шариата у изображения от стыда опущена голова, однако то, что извлекается из книг великих /авторов, показывает/, что /оно/ также не без корня. И душу художника ... терпим отчаяния не царя"⁴⁷.

Автор сочинения "Канон изображений", тебризский художник Садиг-бек Афшар (1533 – ум. после 1612), опускает ставший традиционным раздел оправданий, считает его уже не-

нужным и сразу же приступает к вопросам теории и практики изобразительного искусства. Он прямо призывает художников к наблюдению и изучению природы, к использованию творческого наследия мастеров для создания собственного метода, к неустанному совершенствованию и поискам новых путей в искусстве:

"Если искусство изображения станет мечтой,
/лишь/ природа может быть твоим учителем" /учителем/.

"Не избегай приемов и навыков мастеров,
/но/ проходи путь, разбираясь в этом".

"Повторяться тоже не приятно,
ибо разнообразие требуемо всегда".

"Повторение, будь оно /даже/ чарующим,
по природе всегда утомительным бывает" ⁴⁸.

Таким образом, иранские художники сефевидской эпохи не останавливаются на утверждении правомерности существования изобразительного искусства, а идут дальше. Они стремятся обобщить накопленные знания и делают первые шаги в создании собственного эстетического учения.

Примерно к этому же времени относятся первые произведения и сведения, по которым в определенной мере можно судить об отношении суфизма ХУ и последующих веков.

Нередко в иллюстрациях к персидским поэмам или в миниатюрах на отдельных листах мы встречаем изображения суфьев, совершающих зикр ⁴⁹, обрядовые пляски и винопития, или странствующих дервишей ⁵⁰. На одной из миниатюр рукописи "Хамса 1522 г. Джами (1414-1492), иллюстрирующей философско-дидактическую поэму "Дар благородным" ("Тух-фа-тул-и-ахрар", 1481 г.), изображена пляска дервишей ордена накшбандийя, к которому принадлежал сам поэт ⁵¹.

Аль-Газали ⁵² дает следующее описание зикра с пением и музыкой: "Собираются суфии всей общиной без посторонних... Каваль (певец), заняв место посреди собрания, запевает гимны различным метром, сопровождая пение разрешенными /обычаем/ музыкальными инструментами, каковы бубни, тамбури, кларнет и др. Слушатели сидят неподвижно, из головы склонены к земле, стараются не дышать громко, из-

бегают всякого движения, способного нарушить сосредоточенное внимание соседей, в ожидании наступления экстаза. Вдруг один из "братьев", впав в экстаз, разражается вогласами, рукоплесканиями, пляшет. Все собрание подражает его жестам и движениям, пока экстаз не прекратится" ⁵³. Обратимся теперь к сцене на миниатюре.

В прекрасном цветущем саду, гуаштаке собралось несколько дервиш. Они образовали круг, в центре которого самозабвенно танцуют двое - старец и молодой суфий. Справа от них разместились три музыканта, сопровождающие танец игрой на тамбуринах и кларнете. Слева - один из "братьев" подхлопывает танцующими в ладоши, другой привстал, как бы готовясь вступить в пляску. На первом плане дервиш, по-видимому, еще неодытый юноша, уже упал в изнеможении и лишился чувств, в то время как старец, изображененный сверху листа и как-бы замыкающий всю композицию, сосредоточенно перебирает четки и, опустив лицо к земле, еще ожидает наступления экстаза.

Наделяя каждый персонаж своим действием и ролью, художник мастерски разыгрывает сцену зикра, которая хорошо согласуется с описанием Аль-Газали.

Прекрасное знание дервишских обрядов и понимание их смысла, если учесть, что подобные обряды совершались без посторонних, в кругу "братьев" своей общины, дает возможность предположить, что художник ⁵⁴ сам был суфием. Отсюда вытекает предположение о том, что суфизм не запрещал изображений. Эта гипотеза подкрепляется еще и тем, что в миниатюрах ХУ-ХУІ вв. и позднее, как уже указывалось, часто встречаются изображения суфьев и совершаемых ими обрядов.

Не только терпимое, но даже положительное отношение суфизма к изобразительному искусству, доказывается еще одним интересным фактом. Его сообщает русский купец Федот Котов, который в 1623 г. посетил Исфаган - в то время столицу сефевидского государства.

Описывая пышную встречу шаха, вернувшегося из похода, и путь, по которому следовала торжественная процессия, он рассказывает о двух "мечетях", расположенных "по обеим сто-

ромки улицы" в районе многолюдных городских слобод. Из "мечети от правой руки" вышли навстречу шаху "мурлы и кешини" и "вынесли что киот, а в нем кумир их написан. И тут шах прикладывался". Напротив, "на левой руки сада, другая мечеть тоже камена и красками выписана". В ней Котов обнаружил четыре "русских" иконы /"Рождество Христово", "Вход в Иерусалим", "Преображение" и "Крещение"/, "сказывают, что принесены от грузинские земли", и написанный "на доски их болван мучичей образ", т.е. икону мусульманского святого, а также украшенные изображениями львов "шесть", которые "носят на их праздники и перед мертвими" и медные светильники с отлитыми из меди головами змей. "А в тех мечетях, — сообщает Котов, — живут и берегут абдалы ... ходят по майдану и по улицам, и по рядам и рассказывают про житье" своих святых⁵⁵. Описание внешнего вида этих суфьев, которые, по словам Федота Котова одеты в овчину "шерстью вверх", "ходят босы", "в руках носят палицы, и копья, и топоры, а в ушах каменья хрустали", соответствует встречающимся на миниатюрах XVI-XVII вв. изображениям дервишей нищенствующих орденов⁵⁶, многочисленных и широко распространенных в Иране⁵⁷. Это наводит на мысль о том, что община, о которой рассказывает Котов, представляет собой одно из подобных объединений дервишей-аскетов. То, что русский купец по незнанию принял за мечети, скорее всего является дервишской обителью, в которую входят сад, олицетворяющий представления мусульманина о рае, мечеть и сооружение типа медресе, в котором живут дервиши. Причем сад и мечеть /та что "на левой руки сада" с иконами внутри/ объединены, в то время как живое помещение, более светское по своему характеру, отделено от них пространством, которое Котов принял за улицу. Увиденные им две иконы мусульманских святых (ибо то, что напомнило Котову киот с образом, несомненно было иконой), по-видимому, представляют собой недошедшие до нас первые произведения иранской иконописи, о которой речь пойдет ниже. Что касается наличия христианских икон, то его, вероятно, может объяснить тот факт, что ислам считал Христа одним из шести высших пророков-посланников и почитал

под именем Иси⁵⁸. В позднесредневековом искусстве Ирана очень часто встречаются изображения Марьям (Марии) с младенцем Иса (Иисусом)⁵⁹, которые можно в равной степени связывать как с влиянием христианства, так и с усвоенными исламом легендами о Христе. Так или иначе, обнаруженные Котовым в суфийской обители иконы и принадлежности культа с изображениями львов и змеиных голов показывают, что персидские суфии не только признавали изображения живых существ, но даже использовали их в своем культе.

Итак, в XVI-XVII вв. изобразительное искусство Ирана не только получает право на существование, но возникает даже своего рода религиозная живопись. Рождаясь на основе уже существующей светской миниатюры, она, тем не менее, создает свою иконографию и вырабатывает свой круг сюжетов. Например, популярной темой становится "Мирадж" /"Вознесение, или ночное путешествие Мухаммеда"/. Интересно, что в этом сюжете центральным персонажем является фантастическое существо, в котором, как и в древних стражах Персеполя и дворца Саргона II, соединяются достоинства животного, птицы и человека. Только теперь это — Бурак-летающая кобылица с женской головой. По легенде в одну ночь она перенесла Мухаммеда из Аравии в Иерусалимский храм, где уже собрались для приветствия древние пророки, а затем вознесла его на небо. Представший перед богом Мухаммед получил от него повеление обязать мусульман молиться пять раз в день, после чего благополучно был доставлен на землю⁶⁰.

В "Мирадж-намэ" 1436 г. (Национальная библиотека в Париже) эта сцена кажется случайно попавшей на миниатюру исключительно светского содержания. Центр листа занимает цветущее дерево с птицами, на первом плане группа всадников на верблюдах, встретившихся в пути, и лишь по краям, вверху — фигуры летящего на Бураке Мухаммеда (с открытым лицом) и указывающего ему путь Джабраила⁶¹.

Однако миниатюры XVI в. показывают, что в течение нескольких десятилетий была выработана определенная иконографическая схема в изображении этого сюжета. Так в "Хамсэ" Низами 1539 г. (Британский Музей) и в рукописи поэмы Джами

"Русиф и Зулейха" конца ХI в. (ГИБ им. Салтыкова-Щедрина) сцена мираджа представляет в достаточной степени канонизированную композицию. Летящий на Бураке Мухаммед (с закрытым лицом) помещен в центре. Его сопровождают сони ангелов со святыми дарами и указывающий им путь Джабраил⁶².

Тем не менее миниатюры ХI—ХII вв., созданные на религиозные темы, еще носят светский характер. В их звонком колорите, в увлечении декоративными мотивами, которые не-принужденно сплетаются с сюжетной композицией, в живой характеристистике персонажей больше увлекательной и поэтической сказочности, свойственной иранской миниатюре, нежели святыни, которая появляется потом в иконах.

Развитие иранской иконописи относится к XIX в., и тому времени, когда почитание святых в Иране нашло выражение в поклонении иконам. Предание возводит появление первой иконы, с изображением Али, к периоду правления шаха Аббаса I (1587–1628)⁶³, что совпадает со свидетельством Федота Котова (см. выше). По утверждению С. Шапшала⁶⁴, иконы получили распространение главным образом в среде городского населения, но постепенно стали проникать и в деревню. На базарах, в канун больших праздников, появлялись лубочные картины, иллюстрирующие эпизоды из священной истории ислама, а также выполненные на бумаге, холсте, доске или стекле изображения мусульманских святых, созданные по определению канону⁶⁵.

Признание и широкое распространение икон — выразительное свидетельство того, что к XIX в. ислам в Иране изменил свое отношение к изобразительному искусству.

х х

Итак, в течение всего периода средневековья ислам в Иране не был однороден и, следовательно, не мог равномерно и последовательно воздействовать на творчество художников.

Сильнее всего влияние ислама сказалось на искусстве того периода, когда запрет на изображения был сформулирован наиболее определенно, то есть в XI в. и в первые столетия после него.

На примере произведений XI–XII вв. мы видим, что ислам в Иране не остановил развития изобразительного искусства, но направил его в другое русло. Антропо-зооморфное начало, характерное для древне-иранского искусства, питаемого идеями зороастризма, не растворилось в отвлеченных художественных формулах, порожденных абстрактным мышлением "правоверного" мусульманина. Напротив, соединившись с ними, оно дало неподражаемый синтез конкретного и отвлеченного, натуралистического и декоративного. Формой изобразительного искусства средневекового Ирана стал орнамент, ибо любое изображение, будь то узор или сюжетная композиция, создавалось по законам орнамента. Однако под покровом орнаментальных схем внутри них, все виды и средства изображения: графические, живописные и пластические — развивались безгранично.

Сохранению и дальнейшему развитию древне-иранской иконографической традиции способствовало распространение в Иране культа святых, признанного каноном между X и XIII вв.

Общее декоративно-прикладное направление искусства Ирана XI–XII вв. стимулировало в первую очередь развитие таких его видов, как керамика, металлы, ткачество, ковроделие. Все эти искусства, в которых сохранились и развивались изобразительные традиции Ирана, как бы исподволь подготовили могучий взлет иранского художественного гения, выразившийся в расцвете искусства миниатюры в XII–XIII вв. В этот период, по-видимому, под влиянием культа святых и суфизма, а также благодаря утверждению прав живописи и созданию легендарной истории ее священного происхождения, внутри светской миниатюры возникла своеобразная религиозная живопись. Она создала свой круг сюжетов и свою иконографию, и подготовила возникновение иконописи.

В поклонении иконам нашло выражение в период позднего средневековья в Иране почитание святых, принимавшее все более массовый характер.

В XIII–XIX вв. изобразительное искусство Ирана переживает упадок, будучи искусством, исторически связанным с уходящей эпохой средневековья. Но, как это ни парадоксаль-

но, именно в этот период оно одерживает полную победу над исламом, вторгаясь в жизнь простого иранца. Рождение и широкое распространение иконописи показывает, что изобразительное искусство средневекового Ирана не только сумело противостоять религиозным догмам, но в свою очередь само оказалось влияние на ислам, заставив заменить абстрактные представления конкретными, зрительными образами.

¹ И.П.Петрушевский. Ислам в Иране. Л., 1966, стр. 36-37.

² Там же, стр. 36.

³ После Марко Поло. М., 1968, стр. 139.

⁴ Там же, см. Примечания № 12.

⁵ И.П.Петрушевский, ук. соч., стр. 37.

⁶ Там же, стр. 352.

⁷ Рей, Кум, Ава, Ардистан, Нехавенд и Фераган, а также в сельском округе города Саве и в городе Кашане, в Гургане и в одном из округов Хорасана. И.П.Петрушевский, ук. соч., стр. 351-352.

⁸ Имамиты – представители одной из сект умеренных шиитов.

⁹ Имамиллы – представители одной из сект крайних шиитов, играли одну из главных ролей в политической жизни Ирана с конца IX до середины XIII в. И.П.Петрушевский, ук. соч., стр. 351, 251, 276-302.

¹⁰ Хадис – предание о высказываниях и действиях пророка Мухаммеда.

¹¹ Переводы хадисов, содержащих высказывания об изображениях, см. О.Большаков. Ислам запрещает, – "Наука и религия", 1967, № 5, стр. 31.

¹² Цитир. О.Большаков, ук. соч., № 5, стр. 33.

¹³ Там же, № 7, стр. 40.

¹⁴ Там же, № 7, стр. 40.

¹⁵ Там же, № 7, стр. 42.

¹⁶ Там же, № 7, стр. 40.

¹⁷ Мухтасиб – сановник, возглавлявший в каждом городе службу иззора за нравами и общественной жизнью.

¹⁸ A.Pope. Ceramic Art in Islamic Times, – A Survey of Persian Art. Oxford, 1939, v.II, pp.1550-1554.

¹⁹ Ср. A.Pope. Masterpieces of Persian Art. N.-Y., 1945, pls. 31 – (II ряд слева), 92 и 95(вверху). В коллекции ГМИИ есть несколько чаш и фрагментов с подобными изображениями.

²⁰ И.А.Орбелли и К.В.Тревер. Сасанидский металл. М.-Л., 1935, табл. II, 12.

²¹ A.Pope, Masterpieces..., табл. 59.

²² И.Гольдциэр. Культ святых в исламе. М., 1938, стр. 65, 162.

²³ A.Pope, Masterpieces..., ср. изображения на таблицах: 5, 6 (внизу), 9,II (внизу), 31 (вверху, справа), 36.

²⁴ Там же, табл. 9 (внизу).

²⁵ Там же, табл. 31 (вверху, справа).

²⁶ И.А.Орбелли и К.В.Тревер, ук. соч., табл. 22.

²⁷ Там же, табл. 22, 23, 48, 49.

²⁸ A.Pope, Masterpieces..., табл. 52.

²⁹ Там же, табл. 50,74.

³⁰ Там же, табл. 65.

³¹ Там же, табл. 74.

³² Там же, табл. 72.

³³ Eva Baer. Sphinxes and harpies in medieval Islamic art. Jerusalem, 1965, p.21; figs.36, 11.
2-2

34 "Меду", или "ламассу", - привратные, выполненные в очень высоком рельефе скульптуры быков (реже львов) с головой человека в тиаре и могучими крыльями. Слепки "шеду" из дворца Саргона II выставлены в Музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина в Москве.

35 А.Мец. Мусульманский ренессанс. М., 1966, стр. 305.

36 "Анка" - обозначает на арабском языке одновременно и "грифон" и "феникс".

37 Арабский текст хадиса см. Eva Baer, ук. соч., стр. 31.

38 И.П.Петрушевский, ук.соч., стр. 236.

39 Там же, стр. 238, 235.

40 B.Gray. La peinture Persane. Geneve, ed.Skira, 1961, p.79.

41 Там же, стр. 73.

42 М.Ашрафи. Джами в миниатюрах XVI в. М., 1966, стр. 17 и 19.

43 B.Gray. ук. соч., стр. 105, 106, 107 - "Архангел Джбраил показывает Мухаммеду подвиг Али", "Али поднимает положенную в пещеру Соломоном колонну, чтобы выпустить родник", "Джбраил провозглашает кульп Али".

44 Мастера искусства об искусстве. М., 1965, т. I, стр. 150.

45 Наиболее раннее изложение этой легенды передает известный арабский историк IX в. Ад-Динавари. Легенда представлена как достоверный рассказ группы мусульман о том, как они посетили вскоре после смерти Мухаммеда по поручению халифа Абу Бекра (632-634 гг.) Константинополь и встретились с "главой румов" - византийским императором, который показал им статуэтки пророков и в том числе изображение пророка Мухаммеда. При этом история появления статуэток возводится к Александру Македонскому, которого

исlam причисляет к простым пророкам с именем Ал-Искандер Зу-л-карнайи. (И.П.Петрушевский, ук. соч., стр. 67, Коран. М., 1963, стр. 237). Полностью легенда приведена в книге И.Ю.Крачковский. Избранные сочинения, т. IV, М.-Л., 1957, стр. 55, 56. Этой легенде, по-видимому, придавалось немалое значение, так как в X в. она была повторена некоторыми историками, но с некоторыми изменениями и дополнениями (И.Ю.Крачковский, ук.соч., стр. 56). Стоять раннее появление подобной легенды наводит на мысль, что приверженцы святых с самого начала были в какой-то степени заинтересованы или, во всяком случае, не возражали против использования в своем культе изобразительного искусства. Но пока никаких доказательств, подкрепляющих это предположение, нет.

46 Мастера искусства об искусстве, ук.соч.,стр.172.

47 Там же, стр. 173.

48 Там же, стр. 195, 196.

49 Зикр - специальное моление дервишей (суфиев), заключающееся в прославлении Аллаха в определенных выражениях и танце.

50 "Дервиш", миниатюра на отдельном листе из собрания ГМИИ, инв. № 1637/II, приписывается Реза Аббаси.

51 Vera Kubickova. Persian miniatures. Artia, pl. 18.

52 Аль-Газали значительный период в своей жизни был дервишем, основал дервишескую обитель в Тусе (И.П.Петрушевский, ук. соч., стр. 221, 222).

53 И.П.Петрушевский, ук. соч., стр. 324.

54 Имя художника известно, миниатюра подписана: "Хайдар Али, племянник мастера Бехзада".

55 Федот Котов. Хождение купца Федота Котова в Персию. М., 1958, стр. 46-47, табл. I32.

56 A.Röre, Masterpieces..., табл. I32.

- 57 И.П.Петрушевский, ук. соч., стр. 346.
- 58 Там же, стр. 68-69; Коран. М., 1963, суре 19, аят 31-35, стр. 241.
- 59 С.Шапшал. Мусульманские святые в художественном изображении миниатюров в Персии. С.-П., 1913, стр. 8-9.
- 60 А.Крымский. История мусульманства. М., 1904, стр. 165-166.
- 61 P.Morand. Chefs-d'oeuvre de la miniature Fersane. Paris, 1947, pl.6.
- 62 Там же, табл. 12; М.Анрафи, ук. соч., илл. на стр. 69.
- 63 С.Шапшал, ук. соч., стр. 3.
- 64 Там же, стр. 2,3.
- 65 В заключение работы С.Шапшал дает иконографию Али. С.Шапшал, ук. соч., стр. 9.

Н.А.Каневская

К ИСТОРИИ ЯПОНСКОЙ КИВОЛПИИ (1868-1968 гг.)

Японские искусствоведы традиционно начинают историю современного японского искусства с 1868 г., то есть с буржуазной революции Мэйдзи.

Революция Мэйдзи положила конец бесконечно затянувшемуся феодальному периоду. Под видом реставрации императорской власти реальная власть в стране перешла в руки дайё и самураев, тесно связанных с интересами буржуазии. Однако естественная для этих кругов консервативность, а также страх перед революционным движением масс обусловили компромиссный характер реформ, незавершенность буржуазной революции.

Положительным значением революции Мэйдзи было прекращение 200-летней политики внешней изоляции. Чтобы избежать превращения в колонию, Японии необходимо было встать вровень с развитыми капиталистическими странами. Молодая страна жадно впитывала в себя новейшие достижения науки, техники, европейской государственности.

Происходила ломка традиционного мировосприятия, привычных представлений, уклада жизни. Закладывались основы новой культуры. Началась эра буржуазного искусства Японии, а вместе с ней и приобщение Японского искусства к достижениям мирового опыта. "На этом первоначальном этапе происходило чисто внешнее заимствование сложившихся форм европ-

пейской культуры, никак не соотносившихся с традицией и потому чужды большинству населения" ¹.

Именно в это время происходит раскол на традиционное направление в живописи – "нихонга" и европейское "ёга", первое время резко различавшихся в своей творческой деятельности. Художники "ёга" писали маслом, на холсте, "нихонга" – водяными красками или тушью, на шелке или на бумаге.

Многие японские художники этого времени были отправлены на учебу в Европу, главным образом, во Францию, которая была в то время художественным центром мира. В свою очередь в Японию прибыли первые преподаватели западной живописи Антонио Фонтанези, Эдуард Кесонэ, Виргман. Они познакомили многих японских художников с европейским искусством, обучили первых учеников масляной живописи.

80-е годы – время демократического подъема в стране. По всей Японии развернулось движение за "свободу и народные права". Буржуазии нужны были избирательные учреждения, конституция, парламент. Чарод боролся за лучшие условия жизни. В 1882 г. был переведен "Общественный договор" Руссо. Художественная молодежь грезила высокими идеалами "свободы, равенства и братства".

Эти настроения оказали влияние на художников европейского направления. Многие из них обратились к реальной жизни, к поискам общественной тематики. Для них были характерны демократические тенденции.

Таково творчество художника-реалиста – Вада Эйсаку ² (р. 1874), картина которого "Вечер на переправе" (1898) – один из первых образцов социального жанра, на претендующих еще, однако, на большие обобщения.

В таком же плане написаны работы Асая Тю (1856–1907) "Весеннее поле" 1888 г., Аоки Сигару (1882–1911) "Дары моря", Фудзима Такадзи (1867–1943) "Пруд".

Художники выработали совершенно новый для японской живописи реалистический метод, суть которого было "отразить так, как есть". Точность изображения была возведена в абсолют. К сожалению их произведениям часто не хватало

критического отношения к действительности, глубины образа, передачи сложного и противоречивого характера окружающего их мира. И хотя художники стали изображать в своих картинах крестьян, рыбаков, представителей народа, эти люди были им еще чужды. Они не увидели в них нового героя.

Тем не менее эти картины были смелым и совершенным новым явлением в японской живописи, не имеющей аналогичной тематики в средневековье. Произведения первых японских реалистов оставили свой след в искусстве Японии, и их идейное содержание послужило основой для будущего развития пролетарского искусства 20-х годов.

Демократическое движение 80-х годов вскоре потерпело поражение. Заручившись конституцией и обещанием создать парламент, буржуазия резко изменила курс. В среде художественной интеллигенции наступила пора разочарований в политике, идеалах, демократии. Появилось множество кружков, члены которых сознательно отказывались от политических программ, деклараций, проповедовали свободу творчества. Особое внимание художники стали уделять не тематике, а технике живописи, новым методам. Характерно стремление связать японскую живопись с общими путями мирового искусства. Этим во многом объясняется увлечение художников импрессионизмом и постимпрессионизмом в первые годы XX века.

Ведущей фигурой среди художников европейского направления стал Курода Сэйки (1866–1924), один из первых в Японии применивший в своих пейзажах импрессионистические методы. Его пейзажи были немного вялы, но написаны с натуры, в стиле пленэрной живописи. Курода умел передать тональные, чуть уловимые переходы света и тени, колебания воздуха, мягкость японского климата. Для его импрессионистической манеры были характерны элементы классицизма. Одна из лучших его работ – "У озера" (1898) стала впоследствии стандартом академического стиля масляной живописи.

В 1896 г. Курода вместе с художником Такадзи Сабуро организовал общество "Белая лошадь", сыгравшее важную роль в пропаганде европейского искусства ³. Популяризация западной живописи в те годы была несомненно прогрессивным

явлением. И надо было иметь большую смелость и решительность, чтобы проводить эту работу в 90-е годы, когда произведения художников западного стиля принимались в штыки не только художественной критикой, но и официальными властями, видевшими в самом распространении западных идей проявление демократии. В связи с подготовкой к войне с Китаем, в стране усилился национализм, искусственно возрождалась самурайская этика. Возникло движение "за сохранение национальной самобытности". В связи с усилением националистических тенденций было запрещено экспонировать картины, выполненные в западной манере.

Но молодые художники продолжали отстаивать свою независимость. Все западное для них связывалось с прогрессом и демократией. Свобода творчества понималась как свобода мысли.

Особенно характерно это было для группы художников, вернувшихся в 1910 г. из Франции и начавших в этом же году издавать журнал "Белая бересклет" (Сиракаба)⁴. Журнал пропагандировал творчество Циттина, Ибсена, Метерлинка, познакомил с Сезанном, Ван-Гогом и другими представителями постимпрессионизма. Он оказал большое влияние на поколение молодых художников.

Характерной для настроений того времени была напечатанная в журнале "Плеяда" статья Такамура Котаро "Зеленое солнце", явившаяся своеобразной декларацией японского постимпрессионизма, где решительно отстаивалось право художника на свободу и индивидуальность в искусстве⁵. Это был своеобразный протест интеллигентии, жаждущей приобщиться к мировым культурным достижениям, раздвинуть рамки консервативного феодального образа жизни.

Художники искали новые средства выразительности, экспериментировали в области формы и цвета, старательно подражая на первых порах европейским образцам.

Группировались эти молодые художники вокруг общества "Никакей", которое было создано ими в 1914 г.⁵. Ведущими художниками в нем стали Ясуси Сотаро (1885-1955) и Умэхара Рюдзабуро (р. 1888 г.), произведения которых, еще носили в

тот период эклектический характер.

Не только в масляную живопись, но и в "нихонга" в конце XIX - начале XX в. стали проникать новые веяния.

Пионерами в области создания новой "нихонга" стали художники Каю Хогай (1828-1888) и Хасимото Гахо (1835-1908).

Под руководством Эриеста Фенеллозы - американского профессора философии Токийского университета, эти художники попытались преодолеть царившее в то время в живописи национального направления механическое копирование старых приемов и по-новому взглянуть на родное искусство. Увлеченый монохромной живописью периода Муромати, Фенеллоза обратил внимание Каю Хогая на живопись раннего средневековья, как на первоначальный источник традиций. Во многих картинах этого художника чувствовалось пристальное изучение Сесси.

С другой стороны, отдавая дань времени, Фенеллоза настойчиво проводил мысль об использовании отдельных приемов европейской живописи для усиления художественной выразительности образа.

Таким образом, в творчестве Каю Хогая прослеживались как бы два направления: первое - творческий подход к классическому наследию, второе - привлечение европейских приемов. Это было первой попыткой связать "нихонга" с современной западной живописью. Обе тенденции были прогрессивными для того времени.

В своих картинах Каю Хогай сделал первые, еще робкие попытки изменить традиционные каноны. Так, в самом известном своем произведении "Богиня милосердия Каннон" (1888) он применил светотень, ввел фиолетовые контуры. При создании картины, предварительно штудировал женскую фигуру.

Эти начинания были подвигнуты его учениками Ёкояма Тайканом, Хисида Сюнсо, Симомура Кандзаном и др.

Ядро "новой никонга" сформировалось в основанной в 1887 г. в Токио первой художественной школе, преподавателями которой были Каю Хогай и Хасимото Гахо, а ее директором - Окакура Тэнсин /Какудзо/ (1862-1913) - крупнейший

теоретик искусства своего времени. Его книги: "Идеалы Востока" (1903), "Книга о чае" (1906), "Пробуждение Японии" (1904) во многом содействовали формированию новых эстетических взглядов современников⁷. Окакура, будучи учеником Фенеллозы, продолжил его начинания. Обратив внимание молодых художников на западное искусство, настаивая на использовании европейских приемов живописи, Окакура тем не менее предостерегал художников от слепой и раболепной имитации западной культуры, ратовал за творческий подход к ней. В своих работах он подчеркивал огромное значение культуры Востока в мировом художественном опыте.

Окакура обратился к японской живописи периода Фудзивара и Камакура, то есть ко времени ее расцвета, и доказал, что она синтетична, что она впитала в себя элементы индийской, корейской, китайской эстетики. Основываясь на этом, Окакура проводил мысль о том, что возрождая ее, при главенстве японских, надо использовать и общевосточные традиции.

В какой-то мере художественные концепции Окакура были определены временем написания работ (1903–1906), когда, с одной стороны, шел процесс освоения западной живописи, с другой играл большую роль шовинистический угар в стране, царивший в Японии во время русско-японской войны. Но в целом, работы Окакура сыграли прогрессивную роль в японском искусстве.

Молодые художники – ученики Окакура – и составили ядро образовавшейся в 1898 г. Академии Художеств (Бидзюцу ин), которая на рубеже XIX и XX в. была наиболее прогрессивным объединением среди школ национального направления⁸. Его выдающимися представителями были художники Хисида Сюнсо (1874–1911) и Ёкояма Тайкан (1868–1958). В рамках этой академии сформировался особый стиль "новой никонга", получивший название "моротай"⁹.

Для произведений этого стиля было характерным: отказ от традиционной манеры линейной живописи; введение в цветную тушь известковой белой краски для получения более плотной фактуры; блеклые, пастельные тона; отсутствие пустого незаписанного фона картины, попытка светотеневой моделиров-

ки и передачи перспективы.

Шедеврами стиля "моротай" можно назвать произведения Хисида Сюнса: "Зимние деревья", "Опавшие листья" (1905); Ёкояма Тайкана: "Горная тропа" (1911), "Молодая листва" (1914), "Сосновые деревья" (1914).

Стиль "моротай" был, безусловно, важным сдвигом вперед, так как прогрессивным было уже само желание преодолеть узость средневекового искусства, внедрить европейские методы.

Сама попытка соединения двух совершенно чужих по мировоззрению и эстетическим взглядам систем средневековой Японии и современного Запада путем формального соединения отдельных, искусственно выхваченных черт заранее была обречена на неудачу¹⁰. В "Никонга" еще не вошло новое содержание, образы, герои. Не было значительных волнующих тем. Новизна стиля и приемов была обусловлена не внутренней необходимости, а во многом еще была результатом подражания.

Однако, без этих первых шагов, без экспериментирования невозможно было возродить классическое наследие, преодолеть его традиции в соответствии с духом нового времени.

Несколько в другом стиле, но поставив перед собой схожие задачи, работал выдающийся японский художник Такэути Сэйхо (1864–1942). Он также сделал попытку реформировать средневековую живопись путем внесения в нее западных элементов. Как видно, стремление обновить "никонга", ввести ее в русло мирового искусства, характерно для многих прогрессивных художников того времени. В зависимости от таланта им удавалось найти более или менее удачное решение. Но во всех произведениях реформация шла лишь по линии обновления формы при нарочитом сохранении содержания, что было компромиссом, данью времени.

Такэути Сэйхо несколько лет прожил в Англии, изучая искусство акварели. В своих произведениях он сочетал некоторые приемы реалистической английской акварели первой половины XIX в. с детализацией и декоративностью, присущей художественным школам Моруяма и Сидэй периода Эдо.

Такэути Сэйко долгое время возглавлял художественные круги Киото, был профессором Киотской художественной школы. Одним из его учеников был художник Цутида Бакусэн (1887–1936). Его известные работы "Девушки из Окаги" (1915), "Танцовщица в саду" (1924), хотя и следуют в основном национальной живописи, обнаруживают несомненное влияние европейского искусства.

Несмотря на все эти попытки обновить традиционную живопись, сама ограниченность старого искусства, сформировавшегося в эпоху феодализма, не давала возможности японским художникам ответить на вопросы времени. Они были ограничены традиционными сюжетами, оторваны от реальной жизни.

Количество художников, работавших в новом стиле было невелико¹¹. Несмотря на административно-государственные меры и внешнее воздействие на японское общество со стороны европейских стран психология людей менялась медленно. В результате затянувшегося феодального периода, японская культура, гораздо сильнее, чем европейская была связана с существованием устойчивых средневековых традиций и канонов. Большинство художников второй половины XIX–начала XX в. работало в стиле сложившихся к середине XIX в. художественных школ, во многом еще исходивших из мировоззрения эпохи феодализма.

Логичным продолжением старой культуры было творчество одного из крупнейших японских художников конца XIX – начала XX века – Томиока Тэссая. Его искусство стоит особняком, в стороне от главного течения современного искусства. Философия пейзажей Тэссая была основана на средневековой мудрости. Он работал в подражание школе Будзинга периода Мин и Цин в Китае. Тема его работ единение природы и человека, отреченного от мирских забот, воспевание радостей тихой сельской жизни. Таковы его картины: "Священик Кобо Дайси, путешествующий в Китай" (1924), "Сун Чэн-цзэн в хижине" (1923), "Хижина поэта среди цветущей сливы" (1924). Но в отличие от старых мастеров "нанга" в его творчестве больше внутренней напряженности, тревоги, первоз-

ности. "Живопись для Тэссая была одним из проявлений творческой деятельности, выражавшей в первую очередь его субъективные чувства"¹². На этом качестве Тэссай делает упор, и именно в этом аспекте его живопись приобретает более современный характер, приближаясь к мировому искусству, где проявление личности художника, его чувств, эмоций всегда стояло на первом плане. Но в целом творчество Томиока Тэссая не вышло за канонические рамки монохромной живописи и лишь блестяще завершило страницы средневековой живописи Японии. Процессы, происходившие в японском обществе после революции Мэйдзи, во многом совпали с формированием буржуазной государственности в европейских странах, с той лишь разницей, что использовав опыт западных держав, Япония проходит этот этап ускоренным путем.

Аналогичные явления можно заметить и в японском искусстве этого периода. Были сделаны первые попытки освободиться от средневекового канона, появились новые формы отношения художников к действительности. Нарушилась феодальная обособленность японского искусства. Оно вошло в общее русло развития мировой культуры и с этого времени стало подчиняться общим законам развития современного буржуазного искусства.

Период формирования основ японской буржуазной культуры, его первых опытов и исканий, с 1868 по 1920-е годы можно назвать предисторией современного японского искусства.

В 20-е годы Япония из феодального государства окончательно превратилась в мощную империалистическую и колониальную державу.

К этому времени окончательно сформировались общественные отношения капиталистической Японии, произошла ломка прежних традиционных взглядов на мир, сложились основные течения современной японской философии.

Начался новый, современный этап в развитии японского искусства. Перед искусством встали новые задачи – отразить сложность, трагическую противоречивость современного капиталистического мира.

Последствия I Мировой войны, поражение японцев в интервенционных действиях на советском Дальнем Востоке, победа Октябрьской революции в России – все это обострило внутреннее положение в стране и привело к глубочайшему экономическому кризису.

Для общественной жизни Японии 20-е годы были периодом бурных и глубоких противоречий. С одной стороны, бездущие капиталистического мира, лихорадочный темп жизни, страх перед будущим пугали людей. Для психологии мелко-буржуазной интеллигенции характерно желание замкнуться, спрятаться от суровой действительности. В искусстве это выразилось в многочисленных течениях фовизма, кубизма, да-дайзма, экспрессионизма.

С другой стороны, 20-е годы – это время нового демократического движения в стране, сломившегося под влиянием Великой Октябрьской революции, это – время создания Коммунистической партии Японии, распространения идей марксизма и социализма.

Наиболее значительным явлением в японской живописи 20-х годов было возникновение пролетарского искусства, сложившегося под сильным влиянием советского изобразительного искусства.

Интерес к Советской России был очень велик. Несмотря на преследования и запреты со стороны властей, устанавливается первые связи с молодой Советской Республикой. В Советской России побывали не только деятели Коммунистической партии Японии, но и прогрессивные журналисты, писатели, художники.

Под влиянием советского искусства в Японии складывается реалистическое по характеру пролетарское искусство, тесно связанное с ростом классового сознания пролетариата, революционным движением в стране.

В поддержку Советской России выступили все пролетарские газеты Японии, и в частности, самая первая из них "Сенталь". Именно в этой газете, твердо стоявшей на позициях интернационализма, печатал свои карикатуры Янасэ Масаму (1900–1945) – художник, возглавивший фронт пролетар-

ского искусства.

В 1921 г. прогрессивные художники Японии во главе с Янасэ Масаму организовали "Общество помощи голодающим России", которое организовало первую выставку пролетарских художников.

В 1925 г. был создан "Союз пролетарского искусства", в который вошли такие замечательные мастера как Ясую Сотаро, Окии Гэндзи, Утида Ган и др.¹³ Союз поставил перед собой задачу пропаганды искусства в массы, преодоление буржуазного содержания в искусстве, свободу творчества.

Именно по инициативе Союза в 1926 г. состоялась первая выставка советского искусства, имевшая большой успех.

В 1928 г. в парке Уэно в Токио была развернута самая большая по масштабу, около 180 произведений, выставка пролетарского искусства, где японские художники, графики и скульпторы экспонировались совместно с советскими мастерами живописи.¹⁴

Пролетарские художники брали для своих работ наиболее актуальные события современности: "Последний день стачки" С.Ёсимото, "Демонстрация" Д.Ивамацу, "Бастующая фабрика" С.Окамото. Тематика картин и художественное решение были настолько политически острыми, что цензура сняла из экспозиции около 20 картин, в том числе "Долой императорскую бойню" А.Масао и "На защиту компартии" А.Синтици.

Под влиянием советского искусства художники обратились к могучему источнику искусства – жизни, страданиям и борьбе народа. Их работы отличались активностью и злободневностью. Художники смело вторгались в жизнь. Они рисовали картины непосильного труда рабочих и подмечали ростки нового сознания в массах. В их живопись вошел новый герой – рабочий коммунист, и этот образ разрабатывался пролетарскими художниками с большой страстью и убедительностью.

"Пролетарское искусство" было совершенно новым явлением в японской живописи. В средневековом искусстве не

3

было традиций, на которые можно было бы опереться. Опыт художников-реалистов 80-х годов был слишком мал. По существу, художникам надо было открывать новые горизонты, осваивать еще не тронутую искусством жизненную целину.

Поэтому работы пролетарских художников не всегда были удачны. Часть их носила дидактический примитивный характер. Создавались в основном тематические полотна: "Забастовка рабочих электропромышленности" Окамото Токи (1931), "Проводы депутата" Курода Юдзи (1929), "Привлечение молодежи в партийную организацию" Оки Гэндзи (1931). Такие жанры, как портрет, пейзаж, не привлекали внимания художников.

Недооценивая многовековую национальную культуру, воспринимая ее, как анохронизм, пролетарские художники не только отвергали старые каноны, но и отказывались от всего лучшего, что она с собой несла.

Пролетарским художникам приходилось работать в крайне трудных условиях. Политическая заостренность, активный революционный дух их произведений приводили к постоянным преследованиям и гонениям со стороны властей. И все же пролетарские художники совершенствовали свое мастерство, исправляли ошибки.

Оценивая наследие пролетарской культуры, нельзя не учитывать того, что оно попало под удары реакции в переломный момент своего развития, в начале 30-х годов. Многие художники были брошены в тюрьму. В 1931 г. "Союз пролетарского искусства" был распущен. В 1932 г. почти все руководство пролетарских художественных организаций было арестовано.

Так закончилась короткая, но яркая страница революционного искусства Японии.

Японское искусство в 20-е годы не только наполнилось новым содержанием, но и сосредоточило в себе ту энергию, которая, как мы увидим, несколькими десятилетиями позже найдет выражение в творчестве прогрессивных художников 50-х годов.

В 20-х годах совершенно новая струя "пролетарского искусства" привлекла к себе художников других направлений.

Японские экспрессионисты, дадисты, кубисты с их критикой лживости буржуазного общества, анархическим бунтарством объединились с "Союзом пролетарских художников". Но эта связь была непрочной. Их крайний субъективизм, душевная пустота, пессимизм привели к расколу между прогрессивными деятелями и последователями зарубежных направлений. Порывая с "пролетарским искусством", эти художники старались поставить себя вне политики. Так в 1931 г. "Школа нового искусства"¹⁵ в Токио выступила со своей программой, утверждая, что классовая борьба, освободительное движение не имеют отношения к искусству и требовать непосредственного участия искусства в социальном прогрессе ошибочно.

Пока развивалось "пролетарское искусство", влияние западного искусства сдерживалось и было не очень велико. Но после того, как реакция нанесла сокрушительный удар пролетарской культуре, западное направление получило большое развитие. Его последователи группировались в основном вокруг "Ассоциации независимого искусства"¹⁶. Официально члены этого союза придерживались фовистических позиций, но характерно, что ни фовизм, ни какое либо другое направление не получило в 30-е годы доминирующего значения.

Фовизм привлекал к себе многих художников возможностью соединения принципов национальной живописи с западным искусством. Он как бы прокладывал мост от ослепительной декоративности школы Тоса к изяществу и цветной звучности манеры Матисса.

Таковы работы крупнейшего представителя этого направления Ясуси Сотаро. В своих "Натюрмортах" он стремился свести все многообразие форм к конструктивной ясности простейших объемов, заменить линию цветным контуром, добиться наибольшей выразительности цвета и формы.

В еще большей мере это проявилось в произведениях Умэхара Рюдзабуро 30-х годов, тяготевших к плоскостности, четким грубым цветным контурам. Большой частью на картинах были изображены бесстрастные, лишенные выразительности натурщицы.

Фовизм часто смыкался с другими направлениями.

В этом отношении были характерны пейзажи Кодзима Дзишидарабуру, напоминавшие яркую набойку. Чрезвычайная интенсивность цветовых пятен, неясность сюжета уже говорили о частичном переходе художника на позиции абстракционизма.

Близки экспрессионистам были портреты Сатоми Кацуадзу (р. 1895) с их динамичностью и напряженностью, проникнутые ощущением тревоги.

В 30-е годы растущий милитаризм, нацизм, полицейский режим подавили все прогрессивные явления в японском искусстве. В 1934 г. почти все культурные организации были распущены. Делегаты культуры призывали к официальному отказу от марксистских убеждений. Право на существование получили лишь организации профашистского направления, такие как "Общество помощи войне средствами искусства", "Ассоциация помощи трону". В 1937 г. был создан Информационный комитет, призванный осуществлять жесткий контроль над литературой и искусством.¹⁷

Среди художественной интелигенции наступила пора разочарований, пессимизма. Появились свойственные искусству капиталистических стран этого времени тема одиночества и тоски, враждебности человеку окружающего мира. Своеобразным протестом для многих художников европейского направления стало молчание. Но это не было характерным для всей японской живописи в целом.

Продолжали работать, хотя и в сугубо традиционной манере, многие художники "нихонга". Неоклассицизм был самым простым и удобным решением. С одной стороны, он позволил уйти от решения социальных проблем, с другой стороны, получил одобрение со стороны официальных кругов.

В 1937 г. началась война с Китаем. Япония была переведена на военные рельсы. Несколько позднее, в 1940 г. японское командование перенесло агрессию в Юго-Восточную Азию. Подобные военные авантюры сопровождались волной реакции и национализма по всей стране.

Как отражение этих настроений, в "нихонга" возродилась идеализация феодальной идеологии, стало типичным обращение к темам древности, увлечение мистикой. Это кон-

сервативное течение использовалось реакцией для разогревания национализма, проповеди особого духа японской нации и ее особой миссии на Востоке.

Выразителями этих идей стали Мацубаяси Кейгэцу (1876-1963), Огава Усан (1868-1938), Цэмуря Сёэн (1875-1949), стоявшие за строгое сохранение традиций в живописи.

Характерно в этом отношении творчество художника Кобаяси Кокэя (1883-1949) 30-х - 40-х годов. Он - один из основателей неоклассицизма, активно выступавший за возрождение старых традиций. Кобаяси Кокэй концентрировал свое внимание на средневековой истории, буддийской символике, мистике. Такова серия его работ "Киёхимэ" (1930), картины "Черные волосы" (1931) и "Павлин" (1934).

В духе традиций работал и другой японский художник - Кавабата Рюси (1885-1966), метод которого отличался особой монументальностью. Он писал огромные по размеру, многостворчатые ширмы, как например, "Свежая зелень" (1932), к сожалению, большей частью поверхности декоративные, лишенные глубины и значительности чувств.

Одним из немногих мастеров, продолжавших прогрессивные начинания художников начала века, был Гёкудо Каваи, имя которого связано с развитием нового пейзажа в "нихонга".

Гёкудо не стремился создать синтетический образ, поразить зрителя грандиозностью природы. Его пейзажи были просты и естественны. Изучив импрессионистический метод, он взял из него не отдельные черты, а сам принцип подхода к природе - непосредственное и необычайно пристальное восприятие природы, изучение ее с точки зрения текучести и изменчивости.

В картине Гёкудо Каваи "Золотая осень" (1940) дышащий, как бы пронизанный светом воздух окутывает землю, скрывает очертания, объемы, пространственные планы. Это - как бы зуммос воплощение текущего времени. Мир художника усложнился. В его творчестве произошла ломка не только привычных технических приемов, но и мировоззрения, взглядов на природу. В те годы этот процесс был замечен лишь в твор-

ческое отдельных художников, но он получит дальнейшее развитие в "нихонга" 50-60-х годов.

Но в целом для художников национального направления 30-х - 40-х годов был характерен некоторый застой, сознательная консервация традиций, отступление назад, к прошлому и линь, в лучшем случае, закрепление тех успехов, которые были сделаны в 1910-х - 1920-х годах.

В масляной живописи этих лет, более тесно связанной с общественной и политической жизнью, росли антиреалистические традиции, усилился пессимизм.

К концу 30-х годов многие художники западного направления перешли на формалистические позиции. В мрачной атмосфере фашизма, почти ложные возможности творить, они всё более отворачивались от ненавистной им деятельности, замыкались в мире субъективных эмоций.

В годы фашизма уход от действительности был компромиссом, позволявшим стоять в стороне от националистического угара и не подвергаться преследованиям властей.

В 1937 г. была создана "Ассоциация свободного искусства", объединившая художников-абстракционистов¹⁸.

В следующем году создали свою организацию сюрреалисты - "Ассоциацию искусства и культуры"¹⁹. Сюрреализм, возникший во Франции, быстро распространился по всему капиталистическому миру, в том числе и в Японии. Одним из ведущих сюрреалистов стал Кога Харуэ (1895-1939). В картине "Бытие", не отказываясь от изобразительного метода, он соединил натуралистическую точность с кошмарными, навязчивыми образами своей фантазии. Его творчество было полно мистицизма, душевного смятения. Человеческий образ деформировался, стал уродливым и тоскливым.

Широкое распространение получил стиль салонно-натуралистического искусства. Пошлое, слаженное, лишенное живой мысли, оно где-то соприкасалось с сюрреализмом, когда представляло перед человеком, как назойливое сновидение. Представитель этого направления Того Сэйдзи. В своей картине "Квартет" он деформирует форму в ущерб реалистической достоверности. Он лепит форму объемно, но при этом утрирует

и заостряет ее. Обычные фигуры музыкантов превращаются у него в фантастический мир беспокойных объемов.

Творчество художников-формалистов отразило духовный кризис Японии в 30-е - 40-е годы.

Поражение Японии во II Мировой войне, падение фашистского режима, оккупация американских войск, подъем демократического движения - все это коренным образом изменило жизнь в стране. После капитуляции фашистских властей с плеч японского народа свалился свинцовый груз долгих лет войны и террора. Война уничтожила остатки феодального быта и уклада в стране, во многом изменила мировоззрение людей.

Конец 40-х - начало 50-х годов внесли большие изменения в японскую культуру, а вместе с ними и разлад. С одной стороны, усилился кризис антиреалистического искусства, с другой - активизировались прогрессивные демократические тенденции.

Страх перед будущим страны, подвергшейся американской оккупации, сознание бессмыслицы присеянных дерьма, растерянность перед разрушкой породили гнетущие, подавляющие человеческое сознание образы.

Даже произведения, рисующие человека в процессе труда, выражали бессиленье и бессмыслицу человеческих действий. Такое пессимистическое настроение царит в картинах художников-экспрессионистов "Человек, строящий судно" Эбакара Киноскэ, "Манекен" Сато Синьити (р. 1915), "Тайфун приближается" и "Тайфун прошел" Окамото Минору (р. 1917). В них появилась тема одиночества, унылого и безрадостного труда.

Особую роль продолжал играть сюрреализм, претендовавший на раскрытие социальных драм, осуждение мировой войны, одичания человека. Сюжет большинства сюрреалистических картин - кошмары военных лет. В них господствовал дух жестокости, патологизма, презрения к жизни. Такова картина Фукузава Итиро "Толпа" (1950). И хотя субъективно сюрреалисты стремились выразить протест против войны, их произведения были настолько отталкивающими, что производили противоположный эффект.

Совсем в другом духе работали прогрессивные художники-реалисты, в произведения которых отчетливо выступала действительность, изображенная с большой страстью и силой.

В послевоенные годы в Японии особенно сильным было демократическое движение. Коммунистическая партия Японии вышла из подполья. Рабочие объединились в профсоюзы, возвращались из тюрем коммунисты и деятели прогрессивного движения.

Общие демократические настроения сказалось и в области искусства.

Художники-реалисты не только подхватили лучшие традиции пролетарского искусства 20-х годов, но и развили их в соответствии с современными требованиями. Новое послевоенное реалистическое искусство получило название "демократическое", так как оно ориентировалось не только на представителей рабочего класса, но и затрагивало интересы различных классов и слоев. Расширилась тематика произведений, отразившая широкую картину народной жизни.

В 1946 г. было создано "Общество японского искусства", насчитывающее в настоящее время несколько сот членов²⁰. Его основным курсом был гуманизм, национальная независимость, создание демократического общества. Общество ставило своей задачей объединение прогрессивных деятелей культуры, доступность и понятность их творчества народу.

Начиная с 1952 г. в Токио собирается Международный конгресс борьбы против ядерной войны²¹. К этому времени общество приурочивает "Выставки Мира", в которых участвуют художники различных направлений, но объединенные общей темой.

Одна из таких картин - работа старейшего пролетарского художника Окамото Токи (р. 1903) "Результаты бомбёжки", посвященная трагедии Хиросимы. Художник изобразил остов полуразрушенного здания муниципалитета - единственную постройку, уцелевшую в Хиросиме. Произведение выдержано в строгом реалистическом плане.

Не менее значительно по художественной выразительности

и социальной значимости картина известного японского художника Мита Гэндзиро (р. 1918) "Земля, ставшая полигоном" (1954).

Общие демократические тенденции нашли свое выражение не только в масляной живописи, но и в "нихонга", претерпевшей к этому времени большие изменения. В нее вошел дух нового времени, биение жизни современной Японии. Расширился круг сюжетов. Появился интерес к человеку, к его жизни. Художники гораздо более свободно стали обращаться с техникой, бера из европейского и национального методов то, что нужно для конкретной выразительности образа. Границы между "ёга" и "nihong" стирались. Появилось много картин в смешанной технике, во многом освободившей художников от устаревших норм.

Первыми художниками национального направления, поднявшими социальную тему, обратившимися к жизни, страданиям и надеждам народа, стали Ири (р. 1902) и Тосико Меруки (р. 1912). Их знаменитые панно "Ужасы Хиросимы" (1947-1955) - наиболее яркий пример соединения традиционных приемов и темы, волнующей все человечество. Разрабатывая темы борьбы за мир, за запрещение атомных бомбардировок, они первые обратились к страшному событию в Хиросиме и Нагасаки. Вся серия производит неизгладимое впечатление. Широкий диапазон вызываемых ею чувств. Интересно и то, что в панно звучат не только трагические ноты, но и тема надежды, спасения, борьбы.

Трагическая тема смерти пронизана страстным призывом к борьбе против ужасов атомных взрывов. Этот цикл панно был удостоен Международной премии мира.

Борьба за мир и демократию стала сюжетом картин и другого японского художника Есида Тосицугу (р. 1916). "Шахтеры Минкэ" - произведение, написанное по традиции на ширме, монохромно, но содержание которого совершенно ново для "nihong". Работа с большой экспрессией передает образы молодых шахтеров, полных решимости отстоять свои права.

В 50-е - 60-е годы наряду с непрекращающимся рабочим движением значительно возросли и силы реакции. Надежды

японцев на мирную революцию, на осуществление демократических свобод сверху, популярные в послевоенное время, потерпели крах. На смену иллюзии пришло разочарование в действиях правительства, в американской демократии.

Для искусства Японии этого времени характерна ост-рая борьба художественных направлений, рост упаднических течений в искусстве.

В этой напряженной борьбе все большее место занимает абстракционизм. Его широкое распространение связано с оккупацией страны, насильственным насиждением американской культуры.

Сейчас около 70% всего числа художников Японии – абстракционисты. Они входят в общества: "Кокуй", "Дзию бидзину", "Син Сэйсаку" и др.²²

Японский абстракционизм имеет несколько течений. Абстракционисты теперь не только подражают западным образцам, но и гордятся самостоятельностью достигнутой ими в этом направлении. Они считают, что внесли в абстракционизм много нового, что он приобрел, благодаря их усилиям, про-японский характер.

Обеспокоенные судьбами своего искусства и тем, что оно утрачивает свое национальное лицо, японские абстракционисты стремятся слить старое искусство с новым. Многие художники пытаются доказать, что Япония является родиной абстракционизма, исходя из того, что принципы абстракционизма якобы сходны с принципами традиционного искусства каллиграфии.

Школа абстрактных каллиграфов "Бокудзинкасти"²³ пользуется сейчас в Японии большим успехом. Многие художники увидели в ней путь обновления искусства. В этом направлении работают Сирину Морита, Тако Синода, Юти Инуэ. Большинство из них – декораторы интерьеров. Но хотя каллиграфические росписи на стенах органично вписываются в интерьер, их сугубо эстетский характер противоречит демократическому духу современной японской архитектуры. В них утрачено единство поэтического и художественного начал старых каллиграфических свитков.

Знакомясь с современной японской живописью последних лет, приходится отметить, что многие художники, искрение и передовые по своим политическим убеждениям, придерживаются, однако, абстрактного направления. Возможно, это объясняется желанием следовать моде, но главное – все-таки в том, что реалистические картины не пользуются сейчас популярностью в Японии, их почти не покупают. Художники-реалисты, и особенно те, кто придерживается коммунистических убеждений, часто подвергаются преследованиям, живут в крайне трудных условиях.

Поэтому многие художники выбирают компромиссный путь. Стремясь сохранить идейный смысл своих произведений, они пытаются придать абстрактным картинам социальный или политический смысл. Такова картина художника Иноэ Тёдзабуро (р. 1906) "Молодежная организация Даёгакурэн" (1961), посвященная кровавым событиям борьбы против подписания "Договора независимости". Используя интенсивный красный цвет, нервные, топорщиеся, рельефные мазки, нарочито искажая формы человеческого тела, художник пытается передать страшную сцену разгрома демонстрации. Содержание и форма вступают в этой работе в неразрешимый конфликт.

Большая часть японских абстракционистов вообще лишена каких-либо убеждений. Они отказываются от предметных композиций. В основном их работы – эксперименты, ограниченные областью техники живописи. Характерный пример – картина художника Тосинобу Оносата "Круг 150-С-А", получившая первую премию на 33 Биеннале Венеции 1966 года.

Более сложное явление представляет собой живопись национального направления 50-х – 60-х годов.

"Нихонга", несмотря на известную консервативность, воспринимается сейчас, как ответная реакция на засилие западного искусства. Американская цивилизация, космополитизм, униформизация искусства стали реальной угрозой, которая угрожает полностью уничтожить своеобразие японского искусства.

Японские художники видят разные пути дальнейшего развития "nihonга".

Одни из них считают, что единственная возможность сохранить старое искусство – это сознательная консервация традиций. Художники этого направления представлены обществом "Ниттэн". Круг исканий этих мастеров ограничивается традиционными декоративными композициями, как например, "Лотосы" Кумимура Сойко, "Горы в Цуу" Араи Сёри.

Другое крыло "нихонга" связано с поисками новой выразительности. Художники этого направления видят решение проблемы в слиянии "нихонга" с западной живописью, при условии сохранения лучшего в ее наследии. Ведущей организацией этих мастеров является Академия Художеств, ежегодно устраивающая выставки "Интэн"²⁴.

Одни из выдающихся художников этого направления – Фукуда Хэйхатиро, возвратившийся в своем послевоенном творчестве к пейзажу как синтезу философских концепций, человеческих эмоций и изобразительного начала²⁵.

Несколько в стороне от борьбы художественных направлений стоит довольно многочисленная группа художников "нихонга", развивающих декоративные качества национальной японской живописи, считая этот аспект классического наследия наиболее созвучным современному искусству. Таковы работы Хигасияма Кайи (р.1908), "Вечерний свет", Накадзима Тамацу (р.1911), "Криптомерии" Кудо Кодзина (р. 1915).

Иногда эти поиски декоративности, самостоятельной ценности формы и цвета приводят художников к обратным результатам, т.е. к тому, от чего они хотели уйти. Их творчество смыкается с абстракционизмом. Как пример можно привести работы художника Сугияма Ясуси (р.1909) "Сумерки", Домото Инсе (р.1891) "На стекольном заводе", Ивахаси Эйэн "Эрозия".

Современная живопись Японии – это сложное и противоречивое явление. В ней смыкаются традиции национальной культуры и современное искусство Запада, прогрессивные тенденции и формалистические искания.

I Н.С.Николаева. Современное искусство Японии. М., 1968, стр. 15.

2 Все имена в статье приводятся в порядке, принятом в Японии, т.е. сначала фамилия, затем имя.

3 Tozao Myagawa. Modern Japanese painting. Tokyo, 1957, p.4.

4 Там же, стр. 4.

5 Там же, стр. 6.

6 Современная живопись. Каталог. М., 1962, стр. 7.

7 Yoshizawa Chu. Taikan. Modern Master of Oriental-style Painting. Tokyo, 1962, p.12.

8 Там же, стр. 14.

9 Там же, стр. 17.

10 Большой талант Тайканы, его яркое колористическое дарование позволили ему в первое время создать выдающиеся произведения, как например, "Цветущие сливы ночью", а также хорошо известные серии его монохромных картин: "Горы", "Водопад". Но постепенно его работы становятся все суще и официальнее, и в последние десятилетия Тайкан уже не переступает границы канонов.

II Значительным явлением в художественной жизни Японии была организация в 1907 г. первой правительственной выставки, организованной Министерством Просвещения и получившей название "Бунтэн". Эти ежегодные выставки просуществовали до 1919 г. и привлекли к себе широкий круг художников. В них участвовали Хасимото Гахо, Ёкюма Тайкан, Симо-Мура Кандзан и др. Выставки объединяли представителей и национального и европейского направлений. В 1914 г. Тайкан и группа его сторонников ушли из "Бунтэн" и организовали комитет новой выставки – "Интэн", в который вошли Кацураги Киё Ката, Хирафаку Хикусай, Хаями Гёсю и др. В 1919 г. "Бунтэн" окончательно распалась. На ее месте была организована подобная ей выставка "Тэйтэн".

Все официальные правительственные выставки в Японии имели одно общее название "Кантэн" (до 1945 г.).

- 12 Н.С.Николаева. Современное искусство Японии, стр. 22.
- 13 Современная японская живопись, стр. 7.
- 14 О.Галеркина. Японский Союз пролетарских художников, - "Искусство", 1968, № 9, стр. 48.
- 15 Т.Григорьева, В.Логунова. Японская литература. М., 1964, стр. 46.
- 16 Who's who among Japanese Artists, Tokyo, 1961, р. 4.
- 17 Т.Григорьева, В.Логунова, ук.соч., стр. 191.
- 18 Who's who among Japanese Artists, p. 4.
- 19 Там же, стр. 5.
- 20 Современная японская живопись, стр. 8.
- 21 Там же, стр. 8.
- 22 Там же, стр. 9.
- 23 Modern Art Exhibition. Masterpieces of Last 10 Years. Tokyo, 1957, р. 2.
- 24 Современная японская живопись, стр. 9.
- 25 Подробнее о творчестве Фукуда см.: Н.Каневская, Творческий путь Фукуда Хэйхатиро, - "Сообщения ГМИИ", выпуск I, 1969, стр. 28-37.

Н.К.Карпова

К ВОПРОСУ ПРОИСХОЖДЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЖИВОПИСИ ПАХАРИ

На севере Индии в районе Пенджабских гор с последней четверти ХУП в. и до середины XIX в. процветала школа миниатюрной живописи, получившая в научной литературе название "Живопись Пахари" (горная) ¹.

В настоящее время уже можно представить общую картину ее развития. Вопрос же происхождения живописи Пахари пока остается невыясненным. Многие исследователи индийского искусства считали, что приход из центра (Дели) могольских художников в эти районы, привел к расцвету живописи. Правда, некоторые тут же спешили добавить, что, хотя работы вновь пришедших художников носили черты могольской миниатюры, местные художественные традиции в горных областях были слишком сильны, чтобы не оказать на них влияния. Думается, что хотя могольская живопись оказала влияние в некоторых княжествах на развитие местных художественных традиций, все же главная причина расцвета миниатюрной живописи Пахари в том, что многие княжества в этот период обрели независимость. Этого мнения придерживается индийский учёный Б.Госвами. В течение 3-х лет занимался он проблемой восстановления генеалогии некоторых семей художников Пахари на основе изучения письменных источников, прежде всего так называемых "бажи" - записей священнослужителей в цент-

рах паломничества³, а также тех налоговых списков по округу Кангры, которые составлялись английскими офицерами. Собранный Б.Госвами материал в значительной степени подтверждает устную традицию, которая в общем уже была обработана и опубликована о художниках Пахари³.

В истории живописи Пахари нам представляется наиболее точным различать 4 периода. Начало первого периода живописи Пахари связывают с художественной мастерской Кирпала Пала (1678-1694) из Басоли. Басоли был, несомненно, первым крупным центром этого стиля, единственного на всей территории северных горных районов Индии вплоть до 1740 г. В стиле Басоли при Радж Сингхе заметны элементы сходства с живописью Удайпура 1650-1660-х годов. Возможно, что это связано с приходом в Басоли удаипурских художников. Раджпутские правители в Пенджабских горах часто были связаны узами брака с семьями Раджастана, так что не исключена возможность того, что и сам Кирпаль Пал посещал Удайпур. Но совершенно очевидно, что живопись Удайпура не могла быть единственным источником искусства Басоли - первого периода в истории живописи Пахари⁴. Стиль первого периода живописи Басоли условно называют "стиль Басоли", а сложившуюся здесь школу живописи соответственно "школой Басоли".

Помимо влияния на раннюю живопись Басоли гулхаратской школы, а также живописи Удайпура, следует отметить еще один интересный момент. Раньше живопись Пахари называли "пата". Очевидно, это название относится к тому периоду, когда живопись исполнялась на ткани, что было характерно для областей Кашмира. Не исключена возможность того, что художники из Кашмира приходили в горные районы Пенджаба. Наверное, не случаен и тот факт, что художники могольской школы отождествляли школу Пахари с кашмирской, упомянутая стиль Кангры как "Кашмир калам"⁵. Кашмир очень давно был известен как значительный центр искусства. Но никаких определенных данных ни о стиле Кашмира, ни о времени его возникновения, ни этапах его развития не известно⁶. Тем не менее, даже скучные данные, которыми мы сейчас располагаем о живописи Кашмира, заставляют отнести к ним с

большим вниманием.

В свою очередь, черты влияния школы Басоли обнаружены в Непале и Бенгалии⁷. Сходство этнических черт в изображениях правителей Басоли с одной стороны, и Бенгалии и Бихара с другой, невольно подводят к мысли о том, что во-первых, живопись Басоли, Непала и Бенгалии имеет общий источник происхождения, и во-вторых, что эти школы живописи имеют более раннюю историю, чем это предполагалось до сих пор. Но это положение требует более веских доказательств, чем те, которыми мы располагаем в настоящее время.

Таким образом, источником происхождения и развития стиля Басоли могли быть, с одной стороны, искусство Кашмира и прилегающих областей, с другой - живопись Раджастана. Нельзя игнорировать и могольскую живопись, так как художники горных районов Пенджаба были знакомы с ее образцами, которые привозили их правители из центра⁸.

Очевидно, надо признать, что хотя и могольское искусство и искусство Раджастана оказали в известной мере влияние на развитие стиля Басоли, но его уникальный характер, высокие художественные достоинства явно свидетельствуют о существовании сильной местной художественной традиции в Пенджабских горах. В пользу этого положения говорят и недавние исследования Рандхавы.

Второй период развития живописи Пахари охватывает время с 1740 по 1775 гг. По предложению К.Кандалавала стиль этого периода получил название "до-кангрский", поскольку он непосредственно предшествовал "стилю Кангры"⁹.

Некоторые ученые отмечают большую роль в становлении живописи Кангры, которую сыграли области Джамму и Гулейр, называют стиль второго периода "гулейским"¹⁰.

Роль Гулейра в развитии живописи Пахари оценена сравнительно недавно. В.Арчер первый пришел к выводу о том, что именно Гулейр был местом рождения живописи Кангры¹¹. Вслед за В.Арчером индийский ученый М.Рандхава, изучивший фамильные коллекции правителей Гулейра, Нурпуря, Ламбаграона и др., встречавшийся с ныне живущим потомком прави-

теля Кангры – Сансар Чандом, подтвердил тот факт, что ранние образцы живописи в стиле Кангры были написаны в Гулейре в период правления Говардхана Чанда¹².

М.Рандхава считает, что многие из живущих ныне мастеров в деревнях близи Кангры ведут свое происхождение от тех художников, которые некогда жили в Гулейре. Гхос, посетивший Гулейр в начале нашего века, отмечает, что традиция живописи там была еще достаточно сильной и, что Харипур, столица Гулейра, была важнейшим центром искусства Кангры вплоть до последнего раджи Рагунатха Сингха¹³.

У правителей Гулейра были тесные контакты с могольским двором. Но, как убедительно доказал Дж.Френч, местный (т.е. гулейрский) стиль вполне сложился еще до 1743 г., т.е. до того времени, когда предполагался приход могольских художников в северные горные районы¹⁴. И этот факт так же свидетельствует о том, что приход могольских художников в эти места не был решающим фактором в развитии живописи Пахари.

Ранние работы Гулейра говорят о сильном влиянии живописи Басоли (та же красно-оранжевая цветовая гамма, схематизм поз и жестов, условность пейзажа и т.п.). Более поздние же свидетельствуют о самостоятельном творческом подходе к изображению и человека и природы.

Новый стиль появляется в Гулейре в период правления Говардхана Чанда (ок. 1745–1773)¹⁵. Сохранилось несколько портретов этого правителя. Лучший из них относится к 1750 г. и дает представление о гулейрском стиле в его классическом виде¹⁶. Помимо портретов существуют работы гулейрских мастеров на тему легенд о Кришне. В них художники с большой любовью и художественным мастерством воспевали природу, создали тонкий и изысканный женский образ.

Гулейрский стиль живописи был очень широко распространен в Пенджабских горах. И многие ученые объясняли сходство стилей работ, выполненных в разных центрах, тем, что существовала семья художников, члены которой, переходя с места на место, выполнили работы в сходной художественной манере. Это были художники из семьи Пандита Шеу. Хотя

сейчас потомки этой семьи представляют себя как "тарикханы" или "плотники", надпись на портрете самого Шеу называет его Пандитом¹⁷. В семье сохранилась легенда о том, что первоначально они были брахманами, но затем их изгнали из касты, так как они занялись живописью. Семья стала называться "тарикханы-читтерасы" – или "плотники-художники"¹⁸. Хотя сведения даже об этой семье очень скучны, о ней известно все же больше, чем о других. Семья Пандита Шеу дала наибольшее число талантливых художников; именно благодаря ей были вписаны лучшие страницы в историю живописи Пахари. Изучение передвижения членов семьи Шеу дает возможность уточнить многие датировки, а, главное, полнее выявить стилистические особенности отдельных школ живописи Пахари. Последние исследования Госвами подтвердили это. Исходя из того факта, что семья Пандита Шеу жила в Гулейре, а сам он работал при дворе Далип Сингха в период между 1695–1744 гг., В.Арчер высказывает предположение, что Наинзук (сын Пандита Шеу) "сначала мог работать в Гулейре, затем в Джамму и снова в Гулейре"¹⁹.

Известно, что Наинзук работал при дворе Бальванта Сингха и в 1746 г. написал его портрет²⁰, а к 1748 г. относится миниатюра "Бальвант Сингх с музыкантами"²¹. В.Арчер приходит к выводу, что "Наинзук работал у Бальванта Сингха по крайней мере 10–15 лет и что уже к 1760 г. художник и его сыновья были в Гулейре в мастерской Говардхана Чанда.

Немало споров вызывает имя старшего брата Наинзука – "Манаку". В рукописи "Гиты Говинде" (ок. 1780 г.) есть надпись, в которой упоминается "Манаку", В.Арчер доказал, что "Манаку" – мужское имя и должно относиться к художнику. Он также считает, что иллюстрации к названной рукописи были выполнены Манаку, старшим братом Наинзука, или членами его семьи. (К.Кандалавала, например, первоначально считал, что "Манаку" – имя женщины, по заказу которой выполнялись иллюстрации, а не имя художника их выполнявшего.)

Иллюстрации к "Гите Говинде" по стилю близки к художественной манере Наинзука: та же тонкая линия, тщательно

разработанная композиция, мягкая цветовая гамма, хотя цвет деревьев более глубокий и разнообразный, чем у Нанизука. Что касается Манаку, то Б.Арчер считает, что он родился в 1710 г. и мог заниматься живописью до 1780-1790 гг. Далее он высказывает предположение о том, что в то время, когда Нанизук ушел в Джамму, Манаку мог уже быть в Басоли и именно там написать иллюстрации к "Гите Говинде" (ок. 1780 г.). И разве не мог он позднее вернуться в Гулейр, когда Балаурия Рани отправилась туда, чтобы выйти замуж за Говардхана Чанда.

Вернувшись в Гулейр, Манаку мог снова продолжать работу совместно с членами своей семьи. И, конечно, либо сам Манаку, либо его сыновья, сыграли значительную роль в развитии гулейрского стиля, а позднее стиля Кангры. Вероятен тот факт, что Манаку работал какое-то время при дворе Сансар Чанда и мог быть одним из главных создателей серии иллюстраций к "Гите Говинде", выполненных ок. 1780 г.²². Помимо Манаку до нас дошло лишь несколько имен художников, работавших в мастерской Сансар Чанда: Пуркху, Фатту, Саджу, Кушан Лал.

Около 700 рисунков к "Рамаяне" были выполнены сыном Манаку – Ранда в 1816 г. в Басоли. Б.Госвами считает, что иллюстрации к "Гите Говинде"²³, к "Бхагавате"²⁴, иллюстрации к Сатсайе²⁵, к Барамесам²⁶, созданы в 30-е годы XIX в. сыновьями и племянниками Нанизука²⁷.

Стиль третьего периода живописи Пахари получил в научной литературе название "стиль Кангры". В настоящее время нельзя с полной уверенностью утверждать, что стиль Кангры возник и сложился именно в Кангре. Термин "стиль Кангры" обязан своим появлением, как считают некоторые ученые, лишь тому факту, что Кангра была довольно сильным в политическом отношении княжеством в период 1785-1805 гг.²⁸. Расцвет живописи Кангры связывают с именем правителя Сансара Чанда (1775-1823 гг.), при котором Кангра стала подлинным культурным центром. Именно в этот период стиль Кангры приобрел свои характерные черты, именно в это время были написаны лучшие миниатюры в стиле Кангры.

Величайшая заслуга художников Кангры в том, что они создали женский образ необычайного очарования, образ стройной, грациозной женщины. В иллюстрациях к несохранившейся "Бхагавате Пуране" (ок. 1780-1781) впервые появился тот тип женской красоты, который и принес славу миниатюрам Кангры. Он получил название "тип Бхагаваты".

В миниатюрах Кангры встречается и другой женский образ, получивший название "стандартный тип".

"Стандартный тип Кангры", очевидно, был распространен в княжествах группы Кангры в 1770-1775 гг. Совершенно ясно, что он развился из гулейрского, и это подтверждают портреты из Гулейра и Чамбы. Живопись группы Бхагаваты ученые относят к более позднему времени – 1780-1790 гг.²⁹. Есть основания предполагать, что и группа "стиля Бхагаваты" также явилась результатом развития гулейрского стиля. Но окончательное решение этого вопроса требует дополнительного фактического материала.

В течение четырех поколений члены семьи Пендита Шеу занимались живописью, передавая традиции ее из поколения в поколение. Поскольку подписных работ очень немного, то тем большее значение приобретает стилистический анализ, который позволит четко определить индивидуальный стиль художников, его характерные особенности. Но этот вопрос уже выходит за рамки настоящей статьи. Многие ученые не сомневаются в том, что стиль Кангры был развит одновременно в нескольких центрах, включая Кангру. Например, М.Рандхава считает, что Тира-Суджапур был главным центром школы Кангры и что ранние работы в стиле Кангры были написаны в Суджапуре и Алампуре, а позднее в Надауне, и очень немногого собственно в Кангре³⁰.

Совершенно ясно, что живопись Кангры была широко распространена в Пенджабских горах и оказала несомненное влияние на развитие живописи в этих областях. Существует довольно единое мнение ученых по поводу того, что живопись тех областей, которые лежали к юго-востоку от Кангры и которые включали группу княжеств Симлы и Гурхвала, развилась под сильным и непосредственным влиянием стиля Кангры.

Недавние исследования Святослава Рериха и К.Кандалавала показывают, что в районе Биласпур, лежавшего на торговом пути в Кашмир, в период правления Деви Чанда (1741-1778) существовала значительная школа живописи ³¹.

В коллекции Св.Рериха есть серия иллюстраций к "Бхагавате Пуране", которые можно считать ранними образцами этой живописи. Д.Баррет отмечает, что на одной из миниатюр написано имя художника - Кишечанд, который, как говорит традиция, работал при дворе Деви Чанда около 1750 г. Эти миниатюры, не достигшие высокого уровня иллюстраций "Бхагаваты" в гулейрском стиле, показывают изменение могольского стиля под влиянием местных традиций - этот же процесс шел параллельно в западных районах Пенджабских гор. И далее Д.Баррет указывает, что, несмотря на видимое сходство, эти два стиля имеют мало общего: цветовая гамма миниатюр Биласпуря в целом довольно резкая и грубоватая. Он предлагает датировать этот стиль 1750-1775 гг. для серии "Бхагаваты", но другие исследователи датируют его немного раньше, чем "Бхагавату" в гулейрском стиле, а именно ок. 1750-1760 гг. ³²

Что касается иллюстраций к "Бхагавате" из коллекции Св.Рериха, то пока еще нет оснований относить их к Биласпурю (сейчас они определяются как образцы стиля Биласпуря на том лишь основании, что были там приобретены).

Небезинтересно рассмотреть вопрос о развитии живописи в Гархвале ³³, со столицей в Сринагаре, которую многие ученые считают подчас самой значительной в Пенджабских горах после живописи Кангры ³⁴. В конце XУШ в. при дворе раджи Сударшана Шаха возникла живопись как "ответвление школы Кангры".

Известно, что сын Сансар Чанда-Анирудх Чанд выдал двух сестер за раджей из Гархвала и именно на этот факт обращает внимание А.Кумарасвами в свете тесных связей между Гархвалом и Канграй в начале XIX в. ³⁵

В 1658 г. могольский принц Селим, убегая от своего дяди, императора Аурангзеба, привез с собой в Гархвал двух могольских художников из касты золотых дел мастеров. Их по-

томком был художник Моларам (родился ок. 1740 г.). Очевидно, он посещал Кангру, т.к. составил ее карту. Он написал много миниатюр, всегда подписывал их и ставил дату. Но работы его невысоко ценились. В основном это были или копии работ других мастеров или слабые подражания. Самая ранняя работа Моларама датирована 1771 г. ³⁶. Распространено мнение, что миниатюры Гархвала были написаны не художниками Гархвала, а теми мастерами, которые пришли из Кангры в период 1800-1807 гг. и которые работали при дворе Сансар Чанда ³⁷.

Действительно, в Гархвале в конце XУШ в. развился стиль живописи, который можно сравнить только со стилем Кангры.

К лучшим образцам живописи Гархвала относятся миниатюры "Игра в жмурки", выполненная Маваку ³⁸ и "Праздник в лесу" ³⁹. Вторую М.Рандхава определил как принадлежащую к школе Кангры. К.Кандалавала высказал предположение, что эта работа выполнена в Биласпуре. Действительно, в стиле иллюстраций к "Бхагавате Пуране" из Биласпуря, упоминавшихся выше, и в ранних работах Гархвала много общих черт. И Д.Баррет считает, что, если живопись Гархвала имеет своим источником Биласпур, то можно предположить, что живопись в княжествах Кангры и Биласпуря развилась параллельно из одного источника. Роль импульса в данном случае, отмечает Д.Баррет, сыграла могольская живопись в период ок. 1740 г. ⁴⁰

Ближайшим преемником живописи школы Кангры была так называемая сикхская живопись, характеризующая, как нам представляется, следующий 4-й период в развитии живописи Пахари. Конечно, термин "сикхская живопись" условен, но не более, чем, например, "могольская". Сикхи стали новыми покровителями искусства, а их придворные мастерские - центрами его.

В течение многих лет среди ученых было распространено мнение о том, что сикхская живопись знаменует собой "упадок" искусства Пахари. Еще А.Кумарасвами во время своей блестящей выставки искусства Пахари в 1916 г. дал не-

высокую оценку сикхской живописи. Это мнение поддержали С.Н.Гунта⁴¹, К.Кандалавала⁴², Г.Гоетц⁴³.

Представляется, что выводы относительно значимости и художественной ценности сикхской живописи были слишком поспешны, так как по существу не было сделано ни одного сколько-нибудь тщательного анализа этого искусства.

И здесь мы вынуждены коснуться искусства равнины Пенджаба. В конце XVIII в. там не существовало самостоятельной школы живописи. Известно, что при Великих Моголах Лахор был центром живописи. Не совсем ясно, была ли в Лахоре постоянная мастерская, или художники сопровождали императоров суда, а затем возвращались в Дели или Агру. Сохранился рассказ очевидца В.Финча, который описывает портреты Акбара и Джахангира, различные сцены, виденные им в Лахорском форте⁴⁴. Но в конце XVIII в. уже ничего не говорит о процветании живописи в этих местах.

В первые два десятилетия XIX в. сикхи установили свое господство в северных горных районах. Новые сикхские правители стремились к тому, чтобы иметь собственную художественную мастерскую, что считалось очень модным в то время. Это было и своеобразным символом твердой власти, поэтому даже самые крохотные княжества, такие как Чанехни (в районе Джамму), содержали мастерские художников. Новым центром искусства при правителе Ранджит Сингхе (1800–1843) стал Лахор. Основное ядро его мастерской составили художники Пахари, которые в награду за свою работу получали землю. В документах мы находим, что одним из художников, наделенных землей в округе Рихму был Чхаджу – внук знаменитого Наиназука. При дворе сикхских правителей работал и другой художник – Саджу, также из гулерской семьи. В записях священнослужителей в Харидваре, встречается имя еще одного мастера – Девидитта – правнука Наиназука⁴⁵. Все эти данные имеют существенное значение для истории сикхской живописи. И не так уж важна причина, почему художники пришли в Лахор: по собственному ли желанию, или были посланы туда горными правителями по требованию сикхов. Совершенно очевидно, что художественные мастерские там были и что ра-

ботали в них известные мастера.

Возможно, что определенную роль в расцвете живописи при сикхах сыграл политический упадок северных горных княжеств. Во всяком случае, при сикхском дворе интерес к живописи все возрастал. Ей покровительствовали не только сами правители, но и их приближенные. Не случайно сохранилось большое количество портретов знатных людей. Европейские офицеры, бывшие на службе у Ранджит Сингха, в своих воспоминаниях часто указывают на то, что стены дворцов украшались росписями. На этот факт указывает и А.Кумарасвами и Дж.Френч⁴⁶. Известно, что по приказу Ранджит Сингха писалось очень много работ, все сколько-нибудь примечательные события при дворе находили отклик в живописи. Таким образом, в понятие "сикхская живопись" входят портреты, миниатюры, а также росписи на стенах дворцов, фортов, частных домов и т.п.

Высшим достижением сикхской живописи являются портреты. Художник был связан определенными требованиями и вкусами заказчика, но опираясь на традиции своих предшественников, создавших неповторимые произведения искусства Пахари, он сумел воплотить в них новые веяния эпохи.

Живопись Пахари является ветвью раджпутского искусства. (Вторая ее ветвь – живопись Раджастана, процветавшая на равнинах Раджастана и Бунделькханда). Название "раджпутская" несколько условно. В это понятие входят миниатюры, которые были выполнены на той территории, где власть была в руках раджпутов. Раджпутская живопись оказала решающее влияние на развитие живописи Пахари. Ранняя раджпутская живопись и ранняя живопись Бассоли свидетельствуют о близком родстве, подобно тому, как родственные разновидности живописи Пахари и школы Западной Индии⁴⁷.

"Несомненно, – указывает Рандхава, – что живопись Западной Индии оказала влияние непосредственно или через раннюю раджпутскую школу на раннее народное искусство Бассоли"⁴⁸. Публикация новых, ранее неизвестных образцов живописи Пахари заставила по-новому взглянуть на ряд проблем. Одной из самых сложных до настоящего времени остает-

ся проблема происхождения раджпутской живописи, ветвью которой является искусство Пахари.

Советский исследователь С.И.Тюляев считает, что "раджпутская живопись по-существу является новым и особым этапом развития процветавшего в Гуджарате и Раджастане искусства, имевшего древние корни"⁴⁹. А.Кумарасвами также отмечает, что "культура в Раджпутане и Бунделькханде в ХУ в. развивалась на базе средневековых индийских традиций, сохранившихся в Гуджарате и Катхияваре"⁵⁰. Мехта считает, что гуджаратская школа - более широкое географическое понятие, включающее часть Раджпутаны⁵¹. Во всяком случае, можно сказать, что эволюция раджпутской живописи жизненно связана с более старой традицией гуджаратской живописи. И очевидно, можно сделать вывод о том, что гуджаратская школа была одной из процветающих ветвей северной индийской живописи в ХУ и начале ХУІ вв. и существовала задолго до прихода монголов.

Несомненно, что раджпутская школа живописи испытала в известной мере влияние могольской, но оно не было решающим. В то же время художественные традиции раджпутского искусства повлияли и на стиль могольской школы. Едва ли вызовет возражение тот факт, например, что раджпутские мастера передали некоторые традиции портрета могольскому искусству. Раджпутская живопись всегда сохраняла свои специфические черты, ибо она была "народным искусством, которое отображает почти каждый аспект индийской национальной жизни"⁵². Вопрос о связях раджпутской и могольской живописи, долгое время игнорировавшийся в научной литературе, очень важен для истории развития индийской живописи.

В развитии раджпутской живописи в целом и Пахари, как ее составной части, большую роль сыграли философские концепции вишнуизма. Возрождение вишнуизма, рост культа Вишну вызвали в свою очередь значительное развитие литературы на местных языках. Б.Роуланд в своем исследовании, посвященном искусству и архитектуре Индии, указывает, что развитие раджпутской школы живописи есть часть развития местных литератур и далее: "раджпутская живопись, повторяя

темы древних настенных росписей, является продуктом развития вишнуизма".

На севере в Пенджабских горах получил распространение культ Кришны, как одно из воплощений Вишну. Живопись Пахари в основном известна по иллюстрациям к классическим произведениям индийской литературы, таким как "Бхагавата Пурана", "Гита Говинда", "Барамаса", "Махабхарата" и др. Главное место в этой литературе занимает образ Кришны и значительная часть миниатюр Пахари воспевает любовь Кришны и пастушки Радхи. Жизнь этих легендарных героев стала идеалом для каждого индийца. Бхакти - преданность божеству, священная любовь к нему и есть та вечная тема любви, которая является центральной в живописи Пахари. Эта тема имеет два аспекта. С одной стороны, это мотив священной любви, выраженный символически в форме различных любовных ситуаций, где непременно присутствуют или подразумеваются двое влюбленных. Все любовные переживания, настроения возвышены до уровня священной любви, в которой Кришна символизирует божество, а Радха (или ее прототипы) - человеческую душу, стремящуюся к полному единению с ним. Ведь именно в этом вишнуизм видел цель жизни каждого человека. Другой аспект этой темы - мирская любовь герояньяк, покинутых своими возлюбленными. Индийский поэт ХУІ в. Кесавадас в своей поэме "Расикаприй" дал яркое описание различных типов героинь в зависимости от их физических и духовных качеств. Художники Кангры нашли в этой поэме бесконечное число романтических тем и рассказали о них языком живописи.

Рамануджа, Джаядева, Кабир, Видьянати, Чанди Дас и многие другие писатели и поэты - последователи вишнуизма, воспевали в своих произведениях любовь Кришны и Радхи. Это давало им возможность в аллегорической форме рассуждать о взаимоотношениях души и божества. Чрезвычайно большое распространение получила "Гита Говинда", которую последователи вишнуизма считали литературным продолжением "Бхагаваты Пураны" и пытались обнаружить скрытый смысл в каждом стихе.

Все вышеназванные произведения переводились на мест-

ные языки и широко комментировались. Они стали чрезвычайно популярны среди широких народных масс, так как в очень понятной форме рассказывали о божестве, о необходимости принесения ему в жертву своей души и т.п., и причем в очень увлекательной форме. Повсюду распевались песни и гимны, посвященные Кришне и его прекрасной возлюбленной Радхе. В вишнuitской литературе воспевалась красота индийской природы, женщины. Это должно было утвердить у верующих мысль о том, что красота не есть нечто далекое и необычное, она в повседневной жизни. Природа прекрасна не сама по себе, а поскольку она отражает настроения и чувства влюбленных, т.е. Кришны и Радхи.

Философия вишнуизма нашла наиболее полное выражение в живописи Кангры, в живописи, связанной с темой Кришны. То, что воспевали поэты в стихах, художники перевели на язык живописи. И в этом уникальность живописи Кангры. То, что иллюстрации к "Бхагавате Пуране", "Гите Говинде" и др. получили столь широкое распространение в Пенджабских горах, объясняется тем обстоятельством, что воспевая божество Кришну, его подвиги и приключения, они фактически изображали повседневную жизнь.

Окончательное решение проблемы происхождения живописи Пахари зависит в значительной степени от выяснения источников развития раджпутской живописи в целом, а выяснение возникновения и развития раджпутской живописи и, прежде всего Раджастана, в свою очередь облегчает задачу определения развития стиля в отдельных областях. Главная цель подобного исследования состоит в том, чтобы показать последовательное развитие индийской живописи, начиная от древних настенных росписей и вплоть до современной национальной живописи. И именно живопись Пахари является связующим звеном между ними. Еще совсем недавно некоторые ученые утверждали, что традиции классического периода индийской живописи (прежде всего росписи Аджанты) не имели преемников, и что между искусством Аджанты и раджпутской живописью, таким образом, существует "разрыв" в несколько веков. Между тем вся история развития средневековой индий-

ской миниатюры, росписи средневековых дворцов правителей в Джайпуре, Удайпуре, Джодхпуре, свидетельствуют о близости к художественному стилю Аджанты.

¹ Этот термин впервые был введен А.Кумарасвами в 1916 г. A.Coomaraswamy. Ruijput painting. 2 vol., Oxford, 1916.

² Одной из важнейших функций списков "бахи" была фиксация семей, которые приходили в центры паломников. B.Goswamy. Pahari painting: the family as the basis of style, - "Marg", vol.XXI, N 4, p.58.

³ M.S.Randhawa. Kangra artists. Art and letters, vol.29, N 9, 1955; Kangra artists. Roopalekha, vol.37, 1956.

⁴ M.R.Anand. The pictorial situation in Pahari painting, - "Marg", vol.XXI, N 4, 1968, p.13.

⁵ M.Chandra. Indian painting in the Punjab Hills, - "Marg", vol.VI, N 1, p.12.

М.Чандра указывает, что в мастерской императора Акбара работали художники из Кашмира. Следы их влияния можно видеть в иллюстрациях к "Хамза-наме", где часто встречаются изображения буддийских свитков.

⁶ М.Чандра утверждает, что в Кашмире с IX по ХУП вв. существовала своя школа живописи. В подтверждение этого он ссылается на росписи Ман-Нане, Теапаранге и Алъчи, а также на тот факт, что Рин Цен бзан По приглашал в Восточный Тибет художников из Кашмира. Таранатха в ХУП в. также рассказывает о кашмирском художнике Хазурадже и его школе.

⁷ M.Chandra, ук. соч., стр. 12.

⁸ А.Кумарасвами в своих ранних работах даже утверждал, что поскольку в Пенджабских горах не было более ранних художественных традиций, которые могли бы послужить основой стиля Басоли, то наиболее вероятно, что могольские

художники, приехав в Басоли, развили здесь оригинальный стиль. О несостоительности подобной точки зрения уже говорилось выше.

9 D. Barret and B. Gray. Indian painting. Skira, 1960, p.178.

10 Этой терминологии придерживаются В. Арчер, Д. Баррет, К. Кандалавала и др.

11 W. G. Archer. Indian painting in the Punjab hills. London, 1952, p.38.

12 M.S.Randhawa. Guleir: the birthplace of Kangra art, - "Marg", vol.VI, N 4, p.16; Kangra valley painting. Bombay, 1954.

13 A. Ghosh. The Basoli school of Rujput painting, - "Puram", 1929, N 37, pp.5-17.

14 M.S.Randhawa. Guleir: the birthplace of Kangra art, p.17.

15 D. Barret and B. Gray, ук. соч., стр. 178.

16 Там же, стр. 176.

17 B.N.Goswamy, ук. соч., стр. 58. Портрет хранится в музее г. Чандигарха.

18 B.N. Goswamy, ук. соч., стр. 58.

19 W. Archer, ук. соч., стр. 12.

20 Там же.

21 M.S.Randhawa. Kangra valley painting, илл. I.

22 W. Archer, ук. соч., стр. 13.

23 M.S.Randhawa. Kangra painting of the "Gita Govinda". Delhi, 1960.

24 M.S.Randhawa. Kangra paintings of the "Bhagavata Purana". New Delhi, 1960. Раньше эти произведения принадлежали Шри Джагмохану Дас Моди из Бомбея. Среди специалистов эта серия иллюстраций получила название "Бхагавата Моди". Сейчас большая часть этих миниатюр находится в

национальном музее в Дели.

25 M.S.Randhawa. Kangra paintings of the Bihari Sat Sai. New Delhi, 1966.

26 M.S.Randhawa. Kangra Valley painting, илл.3-5.

27 B.N. Goswamy, ук. соч., стр. 48.

28 D. Barret and B. Gray, ук. соч., стр. 180.

29 Там же, стр. 180-183.

30 M.S. Randhawa, ук. соч., стр. 9.

31 D. Barret and B. Gray, ук. соч., стр. 187.

32 Там же, стр. 188.

33 Гархвал - западный район Кумаона, находится на реке Алакананда.

34 W.Archer. Garhwal painting. London, 1954.

35 A.Coomaraswamy. The history of Indian and Indonesian art, 1956, p.42.

36 D. Barret and B. Gray, ук. соч., стр. 188.

37 Там же, стр. 191.

38 Там же, илл. 41.

39 Там же, илл. 45.

40 Там же, стр. 191.

41 S.N.Gupta. The sikh school of painting, - "Puram", N 12, 1922, pp.13-15.

42 K.Khandalavala. A review of Kangra painting, - "Marg", 1953, vol.VI, pp.21-24, N 3.

43 H. Goetz. Geschichte der indischen Miniature malerei. Berlin - Leipzig, 1934; Indische Miniaturen, - "Die Woche", 1929, N 36.

44 B.N. Goswamy, ук. соч., стр. 44-50.

45 Там же, стр. 46-48.

- 46 A.Coomaraswamy. Rujput painting. Oxford, 1916,
vol.I, p.46; J.French. Himalayan art, London, 1931,
p.59.
- 47 M.S.Randhawa. Basohli painting. Calcutta, 1959,
p.13.
- 48 Там же, стр. 10.
- 49 С.И.Тюлиев. Искусство Индии. М., 1968, стр.122.
- 50 A. Coomaraswamy. Rujput painting, p.39.
- 51 N.C.Mehta. Studies in Indian painting. Bombay,
1954, p.46.
- 52 W.G.Archer. The loves of Krishna in Indian pain-
ting and poetry, London, 1957, p.33.

В.Л.Сычев

"У ЛЯН ЦЫ" И "УЛЯНЦЫ"

Ни одна серьезная работа по истории китайского ис-
кусства не обходится без упоминания ханьских рельефов —
изображений на кирпичах или на камне, украшавших погребаль-
ные сооружения периода Дун Хань (25-219 гг. н.э.). В на-
стоящее время в различных районах страны обнаружено уже
более тысячи рельефов, относящихся к этому времени¹.
Большинство из них, представляя собой случайные находки,
сделанные во время строительных работ, хотя и свидетельст-
вуют о широком распространении обычая украшать погребаль-
ные сооружения рельефами в период Дун Хань, но не дают
возможности по отдельным разрозненным плитам составить
полное представление о месте, системе и иконографической
функции рельефов в ханьском погребении. В этом отношении
наибольшую ценность имеют не случайные находки, а рельефы,
раскрытыe в ходе археологических раскопок или дошедшие до
нас в таком виде, который дает возможность представить се-
бе их первоначальное расположение в захоронении. К таким
памятникам относятся, например, гробница Ван Дэ-юаня,
Сяотаишаньское святилище, Ианьская гробница и, конечно,
всемирно известные рельефы Улянцы.

Однако даже эти самые известные памятники до сих пор
еще совершенно недостаточно изучены². Об этом, в частно-

сти, свидетельствует то, что название последнего из перечисленных памятников имеет несколько написаний: "у Лян цы"³, "у Лян Цы"⁴, "у Лян-цы"⁵, "у-лян-цы"⁶ и "Улян-цы"⁷. Иногда называют его также "погребение семьи у"⁸. Причина такого многообразия не только в трудностях транскрибирования китайских слов, но и в том, что у многих нет четкого представления об этом памятнике. По этой же причине эти рельефы датируются то I-II вв. н.э., то 147-167 гг.⁹, то 151-167 гг.¹¹, то 147-163 гг.¹², а иногда их разбивают на несколько групп, каждая из которых получает дату с точностью до одного года¹³. По-разному называют и сооружения, которые некогда были сложены из плит с этими рельефами: гробница¹⁴, святилище¹⁵, храм для жертвоприношений¹⁶, предмогильный храм¹⁷, погребальная камера¹⁸ и т.д.

Цель настоящей работы разобраться во всей этой разноголосице мнений и дать четкое представление об этом памятнике.

Для этого прежде всего необходимо рассмотреть конструкцию ханьского погребения и определить то место, которое в нем занимали рельефы.

С точки зрения изучения рельефов наибольший интерес, конечно, представляют погребения, принадлежавшие представителям господствующего класса и отличавшиеся сложностью конструкции и богатством декора.

Н.Н.Терехова, проанализировав 840 объектов, сделала четкую классификацию ханьских погребений, разбив их на четыре большие группы¹⁹.

В первую группу вошли наиболее простые по конструкции могилы, представляющие собой либо простую грунтовую яму, либо грунтовую яму с подбоем, либо грунтовую могилу с дромосом. Этот тип могил в Центральном Китае характерен лишь для периода Си Хань и позже переживает только на периферии.

Во вторую группу вошли погребения в грунтовых склепах, которые Н.Н.Терехова рассматривает как переходную форму от грунтовой могилы с подбоем к кирпичным и камен-

ным склепам. Эту форму она датирует средним периодом Хань, т.е. I в. до н.э. - I в. н.э.

Вошедшие в третью группу погребальные сооружения из различных материалов, построенные в грунтовой яме, в Центральном Китае характерны также для среднего периода Хань и переживают в поздний период на окраинах.

Четвертую группу составили кирпичные и каменные склепы под насыпью, появившиеся в Центральном Китае в период Дун Хань и быстро распространившиеся на широкую территорию. Эти погребения отмечены особой сложностью конструкции и богатством погребального инвентаря. Стены кирпичных склепов иногда украшают росписи, а архитектурные детали и стены каменных погребений-рельефы.

Каменные склепы были распространены на менее обширной территории, чем кирпичные, что объясняется, видимо, отсутствием в некоторых районах материала, необходимого для их постройки.

Основные районы распространения каменных склепов — провинции Шаньдун, Хэнань, Аньхой, Ляонин, Шэньси и Сычуань. Именно в этих районах и находят главным образом ханьские рельефы²⁰.

Однако далеко не все рельефы украшали склепы. Развитое богатое погребение представляло собой не один склеп, а целый комплекс наземных и подземных сооружений, который начинался двумя пилонами. К ним вела так называемая "дорога духов" (шэнъдао). За пилонами сооружался "цитан", а за ним насыпался курган, под которым находился склеп. Между "цитаном" и курганом часто устанавливалась каменная стела с надписью в честь погребенного²¹.

Следует остановиться на термине "цитан", который некоторые исследователи переводят "храм для жертвоприношений"²². Нам кажется, что сооружение, обозначающееся термином "цитан", никак нельзя назвать храмом.

В русском языке слово "храм" обозначает более или менее вместительное помещение, здание, предназначенное для какого-либо священнодействия²³. Следовательно, у русского читателя выражение "храм для жертвоприношений" вызовет

представление о постройке, размеры которой достаточны для того, чтобы в ней совершился обряд приношения даров усопшему. Однако на самом деле, за исключением святилищ посвященных памяти самых знатных особ, эти "храмы" чрезвычайно малы. Например, ширина одного из них всего 210 см, длина 130, а высота по фасаду 140 см. Совершенно ясно, что никаких обрядов в таком маленьком сооружении совершать не могли²⁴. Их местом, по-видимому, было пространство перед святилищем, где и устанавливался жертвеник, о чем прямо сказано в тексте из одной из стел: "Впереди соорудили жертвеник, позади построили "цитан" ²⁵. Именно поэтому у этих построек только три стены. Четвертая сторона остается открытой, чтобы связать в внутреннее пространство "цитана" с местом священодействия под открытым небом.

Возникают некоторые сомнения и по поводу определения "для жертвоприношений", встречающегося применительно к "цитанам", как у советских, так и европейских авторов ²⁶.

Если под "жертвоприношением" подразумевать обряд, то по изложенным уже причинам ясно, что это определение совершенно неверно. Если же под "жертвоприношением" подразумевать ту пищу, которую ставят перед табличками с именами предков, то это определение будет не совсем точным, так как святилище, безусловно, воздвигалось не ради пищи, которая предлагалась усопшему, а ради самого покойного.

Главное назначение подобных предмогильных построек – служить кровом для скульптурной фигуры усопшего или, гораздо чаще, только для таблички с его именем, которая по представлению китайцев является обиталищем души усопшего ("шэн вэй" – "место души"), в то время, как тело его покончилось в замурованном в глубине кургана склепе.

Таким образом, в виду специфичности ханьских предмогильных святилищ мы предлагаем китайское слово "цитан" как термин. В русском языке этому термину, пожалуй, более соответствуют слова "святилище" или "храмик". Следует отметить также, что цитан вовсе не был обязательным компонентом ханьского погребения. Еще Э.Шавани указывал, что он скорее был знаком особой монаршей милости или почитания со

стороны сослуживцев ²⁷. Кроме того распространение обычая воздвигать перед могилами цитан ограничивалось, в основном, провинциями Шаньдун, Хэнань и Сычуань. Причем только в Шаньдуне обнаружены реальные остатки подобных сооружений ²⁸. Где хранилась табличка с именем усопшего в тех случаях, когда не было цитана, пока не ясно. Известно только, что в более поздние времена (цитаны перед могилами сооружались, очевидно, только в период Хань) этой цели стал служить домашний "храм предков" – "цзянько", который также иногда назывался "цитан", но здесь мы имеем дело со вторым, более широко известным значением этого слова, которое обычно и дают словари ²⁹.

При сооружении погребального комплекса большое внимание уделялось его ориентации относительно стран света. Большинство таких комплексов было ориентировано входом на юг, поскольку, по представлению китайцев, юг – источник "благоприятных влияний". Однако дело усложняется тем, что при строительстве учитывались и местные "благоприятные и вредные влияния", по этому на практике мы редко встречаем могилы, строго ориентированные на юг, а иногда видим и прямо противоположную ориентацию ³⁰.

Известно, что рельефами покрывали пилюны, стены и архитектурные детали "цитанов" и гробниц. Некоторые исследователи, например Э.М.Яншина, утверждают что все сооружения, входившие в один погребальный комплекс, украшались рельефами. Такое утверждение основывается на том, что известны и пилюны, и отдельные цитаны, и гробницы, украшенные рельефами. А полный погребальный комплекс Э.М.Яншина реконструирует, по ее собственным словам, "по представленным в отдельных раскопках его частям (например, наземному храму У Лян, подземному склепу Инианьской могилы и т.д.)"³¹. Но ведь известен случай, хотя и единственный, реального сосуществования и цитана и гробницы одного и того же захоронения. Это – погребение, по традиции приписываемое генералу Чжу Вэю, в уезде Цзиньсян провинции Шаньдун. Его цитан просуществовал до 1934 г., когда плиты, покрытые резьбой, были перенесены в музей. Вскрытая могила оказалась

лишней каких-либо украшений, за исключением звериной маски на двери, ведущей в западное помещение³². С другой стороны, перед гробницей в Иане, с богатой резьбой по камню, нет никаких следов цытана³³. Поэтому можно предположить, что обычно рельефами покрывались только стены гробниц, а в тех случаях, (не столь уж частых), когда перед ними сооружался "цытан", доступный для обозрения, рельефами украшали его стены, а не скрытый от взора склон³⁴. Это предположение подкрепляется еще и тем, что система изображений в известных "цытанах" ничем принципиально не отличается от той, которую мы находим в гробницах³⁵. Лишь в некоторых случаях изображения на рельефах имеют прямую связь с назначением постройки³⁶.

Однако, если система изображений "цытана" обычно не отличается от системы изображений в гробнице, то этого нельзя сказать об его архитектуре.

Представление об архитектуре предмогильных святилищ дает единственный сохранившийся до наших дней цытан в уезде Личэн провинции Шаньдун, так называемый Сюотаншаньский³⁷.

Сюотаншаньский цытан в плане представляет собой вытянутый с востока на запад прямоугольник, обращенный открытой стороной на юг. Восточная и западная стены оканчиваются треугольными фронтонами, на которые опирается двускатная кровля. По южному фасаду стоят три колонны: одна толстая восьмигранная в центре, а две потоньше по бокам. На колонны положена массивная горизонтальная балка, на которую в центре опирается один конец треугольной фронтонообразной плиты, делящей подпотолочное пространство постройки на две части в направлении с юга на север. Другой конец этой перегородки опирается на заднюю, т.е. северную стену, входя в специальный паз в ней. Южный конец перегородки имеет уступ такой формы, что часть ее веса падает на центральную колонну, а часть на горизонтальную балку. Боковые стены представляют собой монолитные плиты, а третья, северная стена составлена из двух стоящих вплотную друг рядом с другом плит. Внутри стены покрыты изображениями,

вырезанными контурными линиями (табл. I).

Плиты с рельефами из погребального комплекса семьи У, сооруженного в середине II в. н.э. и состоявшего по меньшей мере из четырех захоронений, как показала американская исследовательница В.Файрбэнк, составляли в свое время цытаны, аналогичные по своей конструкции Сюотаншаньскому святилищу³⁸.

Ни одно из наследных сооружений этого комплекса не дошло до наших дней в своем первоначальном виде. Уже в XI в. н.э. был известен только один цытан, все остальные же к этому времени были уже разрушены. Этот один сохранившийся цытан, состоящий из пяти плит, был описан в работе Чжао Мин-чэна (1081-1129) "Надписи на металле и на камне" (Цзинь ши лу). Несколько ранее Оуян Сю (1017-1072) написал книгу "Собрание древних надписей" (Цзи гу лу), в которой упоминал рельефы из погребения семейства У и стелу, посвященную одному из членов этой семьи. Из всего текста стелы Оуян Сю смог только разобрать дату - 147 г. н.э.

В 1167 г. появилась книга Хун Гуа (1117-1184) "Объяснение почерка ли" (Ли ши). В ней автор воспроизвел в рисунках все плиты, упоминавшиеся в работе Чжао Мин-чэна, и дал к ним пояснения. Кроме того, он опубликовал часть текста стелы, посвященной человеку по имени У Лян, которая в то время находилась в городе Цзининчжу. Хун Гуа считал, что в том тексте дано описание святилища из погребения семейства У, и поэтому назвал единственное известное в то время святилище "у Лян цы", т.е. "святилище У Ляна" ("цы" - сокращенное от "цытан"). Впоследствии стела, на которую ссылается Хун Гуа, была утеряна, и стелой У Ляна стали называть ту, что была описана Оуян Сю.

Долгое время затем рельефы из погребения семьи У были известны только по снятым с них эстампажам, поскольку в результате наводнения весь памятник занесло толстым слоем земли.

Только в конце XVII века ученик Хуан И в плотную занялся изучением памятника. Он начал с того, что расшифровал текст стелы, которая до него приписывалась У Ляну, и выяс-

нил, что она была посвящена другому члену семьи У, по имени У Бань. Затем он организовал раскопки памятника, принесшие богатые результаты. В процессе этих раскопок были найдены два пилона, стоявшие при входе на территорию погребального комплекса, стела, текст которой он уже знал по эстампажам, посвященная У Баню, три плиты, которые, судя по старым описаниям, принадлежали святилищу у Ляна. Далее Хуай И нашел плиту с изображением встречи Конфуция с Лао-цзы, две плиты с изображениями фантастических существ и две группы барельефов, в одну из которых входили семь, а во вторую четырнадцать изображений. Эти группы по тому месту, где они были обнаружены, получили наименование "задняя" и "передняя". Плита с изображением встречи Конфуция и Лао-цзы была перенесена в Цзининчжоу, а все остальные, пронумерованные в том порядке, в котором они были найдены, были помещены в специальном домике, построенном недалеко от места находки.

Чуть позднее были найдены еще две плиты, относящиеся к этим группам, и третья группа рельефов, состоящая из десяти плит и получившая название "левая". Эти находки были сделаны, в основном, благодаря усилиям Ли Кэ-чжэна и Лю Чжао-юна.

В 1796 г. в музее, где были выставлены плиты, побывал некий Цянь Юн и оставил в память о своем посещении надпись на камне, где перечислил все рельефы, находившиеся там в то время. Всего он насчитал более 40 изображений ³⁹.

В то время было уже ясно, что плиты эти относились не к одному святилищу, а к нескольким. Поэтому большинство китайских авторов называли этот памятник уже не "у Лян цы" (святилище у Ляна), а "у ши цы" - "святилища семьи у". Однако старое неправильное название сохранилось у многих советских и европейских авторов до сих пор. Причем эта традиция настолько устойчива, что даже В.Фэйрбэнк в работе, посвященной реконструкции трех цытанов, весь памятник называет "у Лян Цы". Учитывая это, возможно, и в советской литературе имеет смысл оставить старое название всего памятника, но в слитном написании - "Улянцы", что принято

для географических наименований⁴⁰, чтобы не путать со святилищем, посвященным у Ляну - "у Лян цы".

В настоящее время с погребальным комплексом семьи У связывают сорок восемь барельефов. По традиционному делению к передней группе относят 12 плит, причем три из них украшены резьбой с двух сторон. К левой группе - девять плит, к задней - тоже девять (на одной из них рельефы с двух сторон). Три плиты составляли цытан у Ляна. Известны также три плиты с изображением фантастических существ, камень со сценой встречи Конфуция и Лаоцзы и еще семь разрозненных плит ⁴¹. В некоторых работах дается иное число плит в группах из-за того, что две стороны одного камня по эстампажам принимаются за отдельные рельефы. Так, например, Э.Шаванн принимал за два отдельных камня восьмой и девятый рельефы из передней группы, одиннадцатый и двенадцатый из этой же группы, восьмой и десятый из задней группы. Относительно последних Э.Шаванн даже предполагал, что они располагались на противоположных стенах, тогда как на самом деле это - две стороны одного камня ⁴². Только ошибками подобного рода можно объяснить и странные цифры, которые приводит Ван Сунь: в левой группе - 10 камней, в задней - 10 ⁴³.

Традиционное деление на группы не давало ученым возможности правильно осуществить реконструкцию святилищ.

По этой же причине в общих работах по истории китайского искусства европейских, китайских и советских авторов, в каждой из которых говорится о рельефах Улянцы, основное внимание уделяется чисто художественным достоинствам памятника в целом и содержанию отдельных рельефов вне связи с остальными. Китайские авторы обычно ограничиваются простым перечислением изображенных предметов, существ и сцен: лошади, колесницы, чиновники, пиры, животные и т.д. ⁴⁴.

В 1941 г. В.Фэйрбэнк отказалась от традиционного деления плит на группы и, оперируя фотографиями эстампажей с рельефов, сделала попытку реконструировать первоначальный вид наземных сооружений комплекса ⁴⁵. По аналогии с ныне существующим Сюотаншаньским святилищем, опираясь на разме-

ры плит и сходство орнаментов на некоторых из них, она реконструировала, кроме уже известного святилища У Ляна, еще два цытана, приписав каждый из них определенному члену семьи У.

В целом эту попытку можно назвать очень удачной. Однако из-за того, что автор реконструкции, в основном, опирался только на размеры и форму плит и почти не обращал внимания на содержание рельефов, расположение нескольких плит было указано не точно. По этой же причине В.Фэйрбэнк не заметила определенной закономерности расположения сюжетов изображений в каждом святилище.

Возможно, именно поэтому многие исследователи не придавали особого значения работе В.Фэйрбэнк и, игнорируя ее, продолжали рассматривать отдельные рельефы, не связывая их с определенными сооружениями.

Даже более полные и подробные описания этих рельефов, например в книге Ван Сюня, имеют неточности такие же, какие были в работе Э.Шаванна более 50 лет назад. Ван Сюнь, в частности, приписывает часть плит из одного цытана другому, две стороны одной плиты принимает за два отдельных камня и т.д.⁴⁶.

Такое невнимание к интересной работе В.Фэйрбэнк объясняется еще и тем, что на первый взгляд, в ней дана реконструкция только архитектуры святилищ. Однако эта реконструкция позволяет не только по-новому толковать целый ряд сюжетов, но и устранить ту путаницу в датировках, которая существует ныне.

Сейчас никто из тех, кто знаком с этой работой, не сомневается в том, что погребение семьи У состояло, по меньшей мере, из четырех цытанов. Присвоивание же каждого из них одному из членов семьи, наоборот, вызывает возражения⁴⁷. Постараемся подтвердить предположения В.Фэйрбэнк более подробным анализом имеющегося материала.

Поскольку семья У не удостоилась официальной биографии в письменных источниках, сведения о жизни ее членов мы можем почерпнуть только из материала, имеющегося непосредственно в погребальном комплексе. К такому материалу от-

носятся тексты на входных пилонах и стенах, посвященных У Лину, У Баню и У Хуну.

В первом тексте, высеченном на западном пилоне, говорится⁴⁸: "В первый год правления под девизом Цзянъ-хэ⁴⁹, под циклическими знаками Динхай, в третьей луне с первым днем Гэншу, в четвертый день Гуйчоу почтительный сын У Ши-гун и его младшие братья Суй-цаун, Цзин-син и Кай-мин поручили мастеру Ли Ди-мэо по прозвищу Мэн Фу поставить эти пилоны, заплатив за это 150 000 монет. Сунь Цаун сделал льзов "шицза", за что заплатили 40 000 монет.

Сын Кай-мина Сюань-чжан служил в Цзи'ине. Когда ему было 25 лет, начальник области Цао отметил его почтительность и способности, рекомендовал на пост военного начальника Дуньхуана⁵⁰. Там он заболел и умер, как погибает еще нерасцветшее растение. Его смерть оплакивали и женщины и мужчины".

Из этого текста мы узнаем дату сооружения пилонов, открывших выход на территорию погребения, — 147 г. Узнаем мы также и то, что этот монумент был воздвигнут, очевидно, в честь двух лиц: во-первых, в честь отца четырех братьев, поставивших пилоны, а во-вторых, в честь сына одного из этих братьев. Интересно, что об отце братьев в тексте не говорится ни слова, а Сюань-чжану, сыну одного из этих братьев, посвящено несколько строк. О том, что пилоны посвящены не только Сюань-чжану, но и отцу братьев, говорит то, что братья называют себя "почтительными сыновьями". Видимо, отец их не занимал какого-либо значительного официального поста и поэтому не удостоился надписи, восхвалявшей его деяния. Сын Кай-мина Сюань-чжан, наоборот, как следует из текста, несмотря на свой молодой возраст, занимал высокий ответственный пост военного начальника одного из важнейших пограничных районов. Естественно, Сюань-чжан был гордостью всей семьи, и, возможно, именно в его честь и были сооружены пилоны, а четыре брата, называвшиеся "почтительными сыновьями", лишь воспользовались случаем, чтобы выразить свое почтение и своему отцу.

Из другого текста мы узнаем, что Сюань-чжан это вто-

рое имя У Баня. Этот текст высечен на стеле, посвященной У Баню.⁵¹

"В первый год правления под девизом Цаянь-хэ⁵², под циклическими знаками Динхай, во второй луне с первым днем Синьсы, в двадцать третий год Гуймао коллеги военно-го начальника...⁵³ военному начальнику Дунькуана по фамилии У, по имени Бань, по второму имени Сюань-чжан.

В древности царь У-дин династии Инь одержал победу над страной Гуйфан. Эта первая победа была столь замечательна, что память о ней сохранилась надолго. Царский род, члены которого из поколения в поколение служили на высоких постах, множился и дробился. Члены этого рода взяли фамилию У. Таким образом, семья У была продолжением этого рода. При династиях Шан и Чжоу семья эта процветала и занимала высокое положение. В дальнейшем она разрослась и разделилась, но не потеряла своего блеска. С приходом к власти династии Хань ее члены из поколения в поколение получали высокие посты... верные слуги своего государя.

Господин (У Бань) с детства был умен, как Янь-цизы и Минь-цизы. Когда он вырос, его литературный талант сравнялся с талантом Цай-ю и Цай-ся... добрый сочувствующий, щедрый... почтительный сын, верный друг, прекрасный..."

... "Начальник области оценил его высокие таланты и, несмотря на молодость, рекомендовал на должность... в возрасте... помощником... Пурпурного дворца... назначен императорским указом".

... "В это время жуны... спаси страну... двор озабочен... начальником... назначен У Бань. В день, когда заступил на должность... воодушевил начальников и простых воинов... рыча от ярости, как тигры, уничтожили..."

... народ помогал ему. В стране воцарился покой. Слава У Баня достигла стен столицы, и он должен был выехать, чтобы занять пост среди приближенных императора. Но в первый год правления под девизом Юн-цизы⁵⁴ в... день... луны заболел, не... узы..."

Начальник Цзиньсяя по имени Ши Куй, родом из Гаояна и другие, вспоминая годы, когда они были коллегами... по-

ставили этот камень и вырезали следующую эпитафию, чтобы отметить его добродетели..."

Далее в тексте повторяется все сначала в более поэтической форме. В этой эпитафии для нас интерес представляют лишь две фразы: в одной говорится, что У Бань был "руками и ногами императора", т.е. первым помощником императора, а во второй фразе сообщается, что смерть У Баня опечалила императора и императрицу. С первой фразой мы еще встретимся дальше, а вторая интересна тем, что доказывает действительно высокое положение У Баня в обществе. Если слова о том, что народ оплакивал чью-то смерть, можно легко принять за преувеличение и объяснить стремлением польстить памяти умершего, то с именем императора такая вольность вряд ли могла иметь место. Скорее всего, он действительно был опечален смертью талантливого полководца.

Отметим также, что стела с текстом, посвященным У Баню, была установлена не его родственниками, а сослуживцами, причем за несколько дней до того, как родственники поставили пилоны. Возможно, что не только строительство цытана перед могилой было знаком особой милости, но и установка пилона также была необычным явлением, и семья У получила право их воздвигнуть в знак тех заслуг, которые имел У Бань перед двором.

Таким образом, учитывая то положение, которое У Бань занимал при дворе, и то значение, которое его положение имело для семьи У, очевидно, можно ожидать, что один из цытанов, стоявших некогда на территории семейного погребения, был посвящен именно У Баню. Этот храмик должен был быть построен около 147 г., т.е. примерно тогда же, когда была установлена его стела и пилоны.

Если о существовании цытана У Баня говорит лишь логика рассуждений, то о святилище другого члена семьи У мы знаем из письменного источника. Источник этот - стела, посвященная одному из четырех братьев, построивших пилоны, Суй-цизу. Другое его имя У Лян. Именно ему когда-то приписали стелу У Баня. К сожалению, стела У Ляна не сохранилась до наших дней, но по неоднократным упоминаниям в ли-

тературе она известна со времен династии Сун. В ее тексте, в частности, говорилось:

"Почтительные сыновья Чмуи-чжан, Цзи-чжан, Цзи-ли и почтительный внук Цзы-цзяо, по мере своих сил, исполняя долг своей сыновней почтительности, отдали все свое средство. Они выбрали прекрасные камни, чистого желтого, без пятен, цвета, к югу от Наньшань. Впереди построили жертвеник, позади святилище. Искусный мастер Вэй Гай вырезал узоры и выгравировал изображения, расположив их строгими рядами. Он проявил свой талант и высокое мастерство"⁵⁵.

Из этого же текста известно, что У Лян умер в 151 г. Таким образом, в погребальном комплексе, который мы рассматриваем, был еще один цытан, построенный около 151 г., посвященный У Ляну, дяде У Бая.

Последняя из четырех надписей, о которых мы говорили выше, высечена на стеле, стоявшей, возможно, перед третьим святилищем. Она посвящена У Жуну, брату У Бая⁵⁶: "Господин по имени Жун, по второму имени Хань-хэ, записал книгу стихов, сохранившихся в княжестве Лу. Он следовал делению на строфы и фразы за учителем Вэй. Пока он не достиг совершеннолетия, он изучал со своим учителем "Книгу сыновней почтительности", "Лунь юй", "Историю династии Западная Хань", "Исторические записки", произведения Цзо и "Го юй". Он изучал эти книги до тех пор, пока не постиг все тонкости... После усиленных занятий он поступил на службу. Он исполнял обязанности "шуззо" в области, "цаоши" в уезде, "чжубо", "дую", "угуаньюань", "туңцао", "шоудзуньши"⁵⁷. Когда ему было 36 лет, начальник области Жунань заметил его сыновнюю почтительность и рекомендовал его... начальнику стражи. Затем он продвинулся на пост помощника начальника полиции столицы⁵⁸.

Когда умер император Сяо-хуань, он командовал стражей у северных ворот столицы. Он был сильно опечален и предавался горю. К тому же он подвергся вредносному влиянию, заболел и умер...

Он был вторым сыном начальника уезда У и младшим братом военного начальника Дунъхуана⁵⁹. Бескорыстие и сы-

новния почтительность всегда были характерны для членов этой семьи..."

Далее следует эпитафия, в которой так же, как в стеле У Бая, в более поэтической форме повторяется то, что сказано в основном тексте. В этой эпитафии заметно явное подражание тексту стелы, посвященной старшему брату. Так, например, здесь повторяется образ рычащих, как тигры, воинов, воодушевленных своим начальником, повторяется фраза о том, что он был "руками и ногами своего государя". А всеобщая скорбь по поводу его смерти выражена еще более сильно, хотя и менее конкретно: "Десять тысяч поколений будут вспоминать о нем". Для того, чтобы как-то примирить противоречия между довольно-таки скромной биографией У Жуна и таким неумеренным его прославлением, говорится: "(Скромные) должности его не соответствовали его (высоким) талантам". Тем не менее, текст стелы, да и само ее существование, дают основание полагать, что и этот член семьи У, который считался продолжателем славы своего брата (недаром в стеле подчеркнуто, что У Жун - брат начальника Дунъхуана), был удостоен сооружения цытана перед его могилой. Известна нам примерно и дата его смерти. Император Сяо-хуань умер в 168 г., а у Жуна, говорится в стеле, умер вскоре после него. Таким образом, третий цытан в погребальном комплексе мог быть построен около 168 г.

Литературные источники упоминают дату смерти еще одного члена семьи У, отца У Бая и У Жуна, У Кай-мина - 148 г. Однако подробности его жизни нам не известны⁶⁰.

Таким образом, анализ биографических данных показывает, что существовало, по крайней мере, три цытана: У Бая (147 г.), У Ляна (151 г.) и У Жуна (168 г.). С другой стороны, благодаря работе В.Фэйрбэнк, известны три реконструированных храмика, задняя группа плит, составлявших четвертый, и группа разрозненных рельефов.

Обычно даже в искусствоведческих работах все рельефы комплекса рассматриваются как образцы одного единого стиля в искусстве рельефа. Однако при более внимательном изучении этих рельефов, при сравнении аналогичных сюжетов на

плитах из разных цитанов можно заметить некоторые стилистические отличия одних изображений от других.

Возьмем две плиты с аналогичным сюжетом из "переднего" и из "левого" храмиков: П-1 и Л-6⁶¹.

На первой изображены четырнадцать мужских фигур, а на второй — тринадцать. Все они одинаково одеты и стоят в один ряд, как на одной плите, так и на другой. Но, даже на первый взгляд, фигуры рельефа Л-6 отличаются большим разнообразием положений, поз и жестов (табл. II).

Если на рельефе П-1 из двенадцати четко видных фигур девять даны строго в профиль, две оглядываются назад и только одна изображена в три четверти, то на второй плите тоже из двенадцати фигур только четыре видны в профиль, но зато пять оглядываются назад, а четыре повернуты в три четверти.

Кроме того, на плите Л-6 гораздо более интересные контуры фигур, изящные и свободные, придающие легкость всей композиции. Особенно характерная деталь — полы платы: на плите П-1 они как бы приросли к земле, тогда как на рельефе Л-6 они в середине образуют треугольный просвет, а по бокам, отделяясь от земли, загибаются вверху.

Само изображение на Л-6 занимает значительно меньшую площадь, чем на плите П-1, оставляя большие прогалы между отдельными фигурами. Легкость композиции на Л-6 обусловлена также и пропорциями человеческих фигур. На рельефе П-1 они низкие, приземистые, массивные, с крупной головой: среднее отношение размера головы к высоте фигуры — 1:5. А на Л-6 они высокие, стройные, с небольшой головой: среднее отношение размера головы к высоте фигуры — 1:6.

Возьмем еще две плиты П-3 и Л-9. Сюжет обеих плит совершенно одинаков. Большую часть рельефа занимает изображение двухэтажного павильона (павильон изображен без фасада, как бы в разрезе, так что виден интерьер). На первом этаже в центре сидит мужчина, справа от него стоит слуга, а слева к нему с поклонами приближаются мужчины в чиновничих одеждах. На втором этаже павильона, в центре крупная фигура сидящей женщины, окруженная с двух сторон

женскими фигурами меньших размеров. Слева от павильона сильно стилизованное дерево с шарообразной кроной. Под деревом стоит колесница и распряженный из нее конь. В ветвях дерева и над ним видны большие птицы, в которых целится стрелок из лука⁶².

И в этой сцене на плите из "левого" святилища (Л-9) позы людей более разнообразные и живые. Отличаются и пропорции человеческих фигур: на рельефе Л-9 отношение — 1:6, а на плите П-3 отношение — 1:5. Интересно также отметить, что на плите П-3 полы платы человеческих фигур, плотно соприкасающимися с землей, стилистически в торчит птица, как бы приросшая к крыше павильона, тогда как на рельефе Л-9 вырезанный контур подолов гармонирует с резко отделенным от крыши контуром сидящей на ней птицы. Та же особенность отличает занавески, изображенные над головой главной фигуры на первом этаже павильона: на плите П-3 эти занавески образуют гладкие ровные массивные полукуружья, а на Л-9 их контур более сложен, острые углы складок придают им большую дробность и легкость.

Отличаются в этих двух цитанах и изображения лошадей. Лошади на рельефах из "левого" святилища, так же как и человеческие фигуры, более изящны — у них сильнее выражены спины, ноги длиннее, а шеи тоньше, чем у лошадей из "переднего" храмика. С помощью двух простых приемов можно даже отдельное изображение, без сравнения с другими, отнести к "переднему" или к "левому" святилищу⁶³.

Если от холки лошади опустить вертикальную линию вниз на длину, равную двойной толщине туловища, то, во-первых, у лошади на рельефе из "левого" святилища конец этой линии только коснется уровня земли, а у лошади "переднего" святилища опустится ниже его на треть толщины корпуса лошади, а, во-вторых, в первом случае эта линия пройдет ближе к передним ногам лошади, а во втором — ближе к задним.

Сильно отличаются и морды лошадей. Если линию верхней губы продолжить вверх, то у лошади из "левого" святилища она пересечет череп в районе надбровных дуг, а у лошадей из "переднего" храмика пройдет позади ушей. Этот

признак особенно важен, когда лошадь изображена в быстром движении, что затрудняет выполнение первого построения (Табл. II, 1-2).

О отличительные черты колесниц таковы: кисти на балдахинах колесниц "левого" святилища отклоняются, как правило, назад, как бы от сильного встречного ветра. В рельефах "переднего" храмика они висят вертикально. У седоков первых сильно согнутые спины выступают за колеса, нависая над землей, как будто их одежды раздуваются ветром. А у седоков вторых спины плоские (Табл. II, 3, 4).

У главных колесниц из "левого" святилища ленты балдахинов тоже часто изгибаются под напором встречного ветра, а позади колесницы виден длинный шлейф, четко отделяющийся от колеса. На рельефах "переднего" святилища шлейф почти сливаются с колесом, а ленты симметрично выгнуты в обе стороны (Табл. II, 5, 6). Все это создает впечатление динамики в рельефах первого цытана и статичности в рельефах второго.⁶⁴

Характер изображений на пилонах значительно ближе к рельефам из "левого" храмика, чем из "правого". Стиль рельефов из третьего святилища, из "задней" группы и на разрозненных плитах хотя и является как бы промежуточным между стилями "левого" и "переднего" святилищ, столь незначительно отличается от первого, что можно предположить, что все эти рельефы были созданы лишь чуть позднее "левого" храмика. "Передний" храмик, наоборот, настолько сильно отличается от "левого" и от всех остальных рельефов, что должен быть отделен от них сравнительно большим промежутком времени. Таким мог быть только цытан У Жуна.⁶⁵

"Левый" храмик, хотя он стилистически ближе других к пилонам, было бы слишком смело связывать с именем У Бана только на этом основании, поскольку даты смерти У Бана, у Кай-мина и У Ляна разделены слишком небольшим промежутком времени. Однако, даже на первый взгляд, видно большое сходство сюжетов в "левом" храмике и в святилище У Жуна. Последний фактически является почти копией первого. Если вспомнить, что в стеле У Жуна явно чувствуется подражание тексту

стелы его брата вплоть до повторения отдельных выражений и фраз, то логично предположить, что и цытан его является копией святилища брата, т.е. "левый" храмик был посвящен У Баню.

Третий цытан и плиты из "Задней" группы, демонстрирующие совершенно другие сюжеты, предположительно можно связывать с именами У Ляна и У Кай-мина. В первом еще Э.Шавани отметил изображение чисто биографического момента из жизни У Ляна, жившего вдали от государственных дел, погрузившись в изучение конфуцианских книг: на нижнем фризе восточной стены цытана в простой крытой циновками повозке, которую тянет бык, как гласит надпись, едет "чуши"-ученый, живущий на покое, а перед ним стоит на коленях уездный чиновник "гуицзяо", сопедший со своей колесницей, и протягивает ему кусок шелка. Однако, с нашей точки зрения, поскольку сама стела У Ляна не сохранилась, а дошла до нас в поздних переложениях, а о жизни У Кай-мина мы вообще ничего не знаем, учитывая также то, что группа разрозненных плит, возможно, принадлежала пятому цытану, связывать какие-либо рельефы с именами У Ляна и У Кай-мина пока преждевременно.

С достаточной уверенностью можно утверждать лишь следующее. На территории погребения семьи У во II в. н.э. стояли святилища У Бана (левое), построенное в 147 г., У Жуна (переднее), построенное в 168 г., и, по крайней мере, еще три "цытана", сооруженные в конце 40-х - начале 50-х годов II в. н.э.

I Дуань Ши. Хань хуа (Ханьская живопись). Пекин, 1958, стр. 22.

2 На русском языке имеются всего лишь две работы, посвященные специально рельефам: Э.М.Яншина. О некоторых изображениях на рельефах ханьских погребений (П.в. до н.э. - П.в. н.э.), - "Вестник древней истории", 1961, № 3, стр. 65-77; В.Л.Сычев. К вопросу о датировках ханьских рельефов, - "Сообщения Государственного музея искусства народов Во-

стока", вып. I, М., 1969, стр. 57-67.

30 О.Глухарева, Б.Дениксе. Краткая история искусства Китая. М.-Л., 1948, стр. 17.

4 Hsiao-yen Shih. I-nan and related tombs, - "Artibus Asiae", XIII, № 4, 1959, pp.292, 293; W.Fairbank. The offering shrines of "Wu Liang Tz'u", - "Harvard Journal of Asiatic Studies", II VI, 1, 1941, p.1.

5 П.Белецкий. Китайское искусство. Киев, 1955, стр.42.

6 G.Pommeranz-Liedtke. Die Weisheit der Kunst, Leipzig, 1963, S.156.

7 Л.П.Сычев. Пояснения к иллюстрациям, - в кн.: День Ка. Миры древнего Китая. М., 1965, стр. 442.

8 Там же, стр. 442 и О.Н.Глухарева. Китай. Декоративно-прикладное и изобразительное искусство, - в кн.: Искусство стран и народов мира (Краткая художественная энциклопедия), т.2, М., 1965, стр. 419.

9 Э.М.Яншина. Мифология древнего Китая (Диссертация). М., 1965, стр. 136.

10 Л.П.Сычев. ук. соч., стр. 442.

II W.Wells. Perspective in early Chinese painting. London, 1935, pl. 1.

12 О.Н.Глухарева. Китай. Декоративно-прикладное и изобразительное искусство, стр. 419.

13 W. Fairbank. ук. соч., стр. 32-34.

14 О.Н.Глухарева. Китай. Декоративно-прикладное и изобразительное искусство, стр. 419.

15 W. Fairbank, ук. соч., стр. I.

16 Э.М.Яншина. О некоторых изображениях..., стр. 65.

17 Л.П.Сычев, ук. соч., стр. 442.

18 W. Wells, ук. соч., табл. I.

19 Н.Н.Терехова. Погребальные конструкции эпохи Хань

в Китае, - "Советская археология", 1959, № 3, стр.28-47.

20 Ван Сюнь. Чжунго мэйшу цзяньы (Лекции по истории китайского искусства). Пекин, 1956, стр. 34-39.

21 W.Fairbank, ук. соч., стр. 19.

22 Э.М.Яншина. О некоторых изображениях..., стр.65.

23 "Храм-хоромы, жилой дом, здание для общественного богослужения". См.: В.Даль. Толковый словарь. М., 1956. Т.4, стр. 564.

24 В книге К.Вита помещена фотография Сяотаншаньского "цытана" со встроенным в него позднее алтарем. На этой фотографии хорошо видно, что внутри святилища нет места для каких-либо церемоний, несмотря на то, что это - один из самых больших "цытанов" См.: K.With. Chinesische Steinschnitte, Leipzig, 1922, taf.2.

25 E.Chavannes. La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han. Paris, 1893, p.XL.

26 W. Fairbank, ук. соч., стр. I; Э.М.Яншина. О некоторых изображениях..., стр. 65.

27 E. Chavannes, ук. соч., стр. 22.

28 Ло Чжи-вэнь. Сяотаншань Го ши му шици (Святилище Сяотаншаньского погребения Го), - "Вэнь у", 1961, № 4/5, стр. 44.

29 Цыхай. Шанхай, 1944, статья "Цытан". Именно о таком "цытане" говорится в кн.: С.А.Токарев. Религия в истории народов мира. М., 1964, стр. 231.

30 На север было ориентировано погребение семьи У, которому посвящена настоящая работа.

31 Э.М.Яншина. О некоторых изображениях..., стр. 65.

32 W.Fairbank. A structural key to Han mural art, - "Harvard Journal of Asiatic Studies", N VII, 1942, p.83.

33 Цзэн Чжао-юй и др. Ихань гу хуасяншими фацию баогао (Отчет о раскопках древней каменной гробницы с рельефами в Ихане). Шанхай, 1956 г.

34 Большое место рельефы занимали лишь в склепах богатых и знатных людей. В более простых могилах рельефами укращались обычно только конструкции дверей, поперечные балки и другие конструктивные детали. См. Ван Сунь, ук. соч., стр. 39.

35 Автор настоящей работы надеется в ближайшее время опубликовать отдельную статью, освещающую вопрос о системе изображений в ханьском погребении.

36 См. например, Цзэн Чжао-юй и др., ук. соч., стр. 31.

37 Ло Чжи-вэнь, ук. соч., стр. 46-47.

38 W.Fairbank. The offering shrines..., p.11.

39 Более подробно история открытия и изучения этих рельефов изложена Э.Шаванном. См.: E.Chavannes, ук. соч., стр. IУ-XI.

40 С.А.Мацаев и В.Г.Орлов. Пособие по транскрипции и правописанию китайских слов. М., 1966, стр.11.

41 W.Fairbank. The offering shrines..., p.11.

42 E. Chavannes, ук. соч., стр. 68.

43 Ван Сунь, ук. соч., стр. 36.

44 Там же, стр. 36-37.

45 W.Fairbank. The offering shrines..., pp.1-36.

46 Ван Сунь, ук. соч., стр. 36-37.

47 T.Nagahiro. A study on the central pavillion scenes of the Wu family shrines, - "Acta Asiatica", vol.II, 1961, pp.40-42.

48 Этот текст, переписанный иероглифами современного начертания, см.: E.Chavannes, ук. соч., стр. XL.

49 I47 г. н.э.

50 В то время Дуньхуан был пограничным опорным пунктом, игравшим важную роль в борьбе Китая с кочевыми племенами.

51 Эстампаж с этой стелы воспроизведен у Э.Шаванна. Там же приведена реконструкция текста, выполненная китайским ученым Хуан И, записанная современными иероглифами. См.: E.Chavannes, ук. соч., табл. 44 и стр. XXXVI.

52 I47 г. н.э.

53 Текст стелы был очень сильно поврежден и не все знаки поддавались реконструкции. Многоточия в нашем переводе отмечают лакуны в тексте и те места текста, которые в переводе опущены.

54 I45 г. н.э.

55 Этот фрагмент, записанный иероглифами современного начертания, см.: E.Chavannes, ук. соч., стр. XL.

56 Там же, стр. XXXV.

57 Названия должностей и постов чиновников часто не поддаются точному переводу, поэтому обычно мы приводим транскрипцию китайского слова, давая перевод лишь в тех случаях, когда важно подчеркнуть характер деятельности человека, о котором идет речь. В данном случае перечисляются сравнительно незначительные посты У Жуна: "шудзо" и "цаоши" - это чиновники, в обязанность которых входил отбор подходящих лиц на соответствующие должности. Первый был областным чиновником, а второй - уездным. "Гу ицо" - чиновник с теми же функциями в свите любого более или менее высокого чина. "Чжубо" - письмоводитель при более высоком чиновнике. "Дую" - смотритель почт. "Угуаньюань" - чиновник с неясными функциями. "Шоуцзунши" - помощник начальника области.

58 Последние посты У Жуна соответственно - "ланчжун" и "цзиньучэн".

59 То есть У Баня.

60 E.Chavannes. Mission archeologique dans la Chine septentrionale. Paris, 1913.

61 Здесь и далее нумерация плит традиционная: П - обозначает "передняя группа", Л - "левая группа".

62 Этот сюжет часто называют "Центральная сцена с павильоном".

63 Это бывает необходимо, когда речь идет о воспроизведении одного рельефа или даже фрагмента. В литературе по китайскому искусству под репродукциями рельефов или эстампажей, как правило, нет указаний на группу или "цыхан".

64 Стилистический анализ подтверждает между прочим правоту В.Фэйрбэнк, отказавшейся от традиционного деления плит на группы. Все плиты (даже из разных групп), вошедшие по ее реконструкции в один "цыхан", отличаются единым стилем.

65 Это подтверждается еще и тем, что на плитах этого святилища имеются надписи с названиями должностей изображенных лиц, многие из которых совпадают с названиями постов в послужном списке У Жуна.

Н.С.Сычева

КЕРАМИКА ИЗ КЕЛЬИ ПЕЧЕРНОГО ХРАМА П-П

В течение восьми лет ГМИИ совместно с Эрмитажем ведет археологические работы в пещерном буддийском монастыре Кара-тепе в Старом Термезе. Работы идут в двух комплексах, условно обозначенных "А" и "Б". Каждый из них представляет собой сочетание двора, сооруженного на выровненной площадке на склоне холма, и высеченных в толще холма подземных сооружений, которые состоят из пещерного храма (сокращено П-І и П-ІІ) и кельи монаха. Каждый храм в свою очередь включает центральное святилище и четыре обводных коридора и имеет два входа - северный и южный. Возле северного входа располагалась келья монаха, обслуживавшего святилище и весь комплекс. Назначение вскрытых сооружений, их планировка и архитектура уже не раз подробно освещались в литературе¹, в то время как керамика, наиболее часто встречающийся при раскопках материал, до сих пор еще не исследована. В общих чертах керамический материал Кара-тепе был зафиксирован в работе Б.Я.Стависского². Более подробно разбирает керамику Кара-тепе Е.Г.Пчелина³. Она перечисляет основные ее группы, дает описание характерных признаков каждой из них и упоминает некоторые приемы украшения каратепинской посуды. Особую группу керамики - керамику с надписями исследует Т.В.Грек⁴.

В данной работе разбирается и детируются керамика из кельи пещерного храма II-го комплекса Б⁵. При расчистке кельи, небольшой по размерам комнаты (10 м^2), на полу было обнаружено сравнительно большое количество керамики, значительно большее, чем то, которое необходимо для одного-двух человек, живших здесь. Б.Я.Ставиский объясняет это тем, что в келью снесли керамику со всего комплекса II-го, а затем келью замуровали⁶. Если принять данную версию, то выводы, полученные в результате анализа керамики из кельи, можно перенести на всю керамику комплекса Б.

Принято считать, что керамика является массовым материалом. Это действительно верно, когда речь идет о поселениях или о могильниках. В Кара-тепе керамика тоже является массовой, но только по сравнению с другими находками. По сравнению же с поселениями, где керамический материал составляют тысячи фрагментов и целых сосудов, в Кара-тепе керамика встречается довольно редко, причем не только из полах, но и в завалах, и исчисляется несколькими сотнями. Это, по-видимому, объясняется спецификой данного памятника.

Еще при разведывательных работах холм Кара-тепе был определен как пещерный буддийский монастырь⁷. Дальнейшие систематические раскопки подтвердили это предположение⁸. Одно это уже объясняет малочисленность керамики в Кара-тепе. Ведь монахи пользовались, по-видимому, той посудой, которую им приносили в дар, или той, в которой им приносили пищу⁹. Отсутствие в келье лепной посуды свидетельствует о том, что монахи не занимались ее изготовлением. Ограниченнное количество керамики объясняется не только спецификой всего памятника, но и спецификой раскопанных сооружений. В святилище и обводных коридорах, т.е. в нежилых помещениях, немногочисленность керамики вполне понятна. В единственном раскопанном жилом помещении – в келье, рассчитанной на одного-двух человек, большого количества керамики также трудно ожидать. Возможно, больше керамики будет найдено в помещении, специально предназначенном для приема монахами пищи (типа трапезной), которое пока не обнаружено.

но.

Набор посуды, найденной в келье весьма однообразен. В основном, это – чаши и кувшины. Остальные виды посуды (миниатюрные миски, кувшинчик с носиком, маленький горшочек) представлены единичными образцами. Совершенно отсутствуют котлы для варки пищи, что еще раз говорит о том, что монахи питались где-то в специально отведенном для этого месте.

Таким образом, все вышеизложенное объясняет малочисленность каратепинской керамики. В связи с этим при анализе керамики не было ни возможности, ни необходимости применять те статистические методы, которые так эффективны при обработке массового керамического материала.

Вся без исключения посуда из кельи сделана на гончарном круге. Тесто хорошо промешано и обожжено. Большая часть керамики покрыта ангобом, но есть и неангобированная посуда. Всю керамику по цвету глины, из которой она сделана, можно разделить на две группы: желтоглиняная (I группа) и сероглиняная (II группа). I группа количественно преобладает над II.

I группа в свою очередь делится на ангобированную и неангобированную посуду. Среди ангобированной большую часть составляют чаши. Это – большие открытые сосуды с широким устьем, диаметр которого колеблется от 30 до 50 см.

А.Чаши с диаметром 30–36 см мы условно называем малыми чашами. Все они повторяют одну и ту же форму с расходящимися прямыми утолщенными вверху стенками, так что изнутри образуется напльв, по которому проведен один неглубокий желобок. Под ним всегда выделяется валик, обычно неширокий. Эти чаши, по-видимому, не имели ручек. Их заменяли пальцевые вдавления по венчику. Край чаши в двух местах загибался внутрь и придавливался пальцем. Иногда на край чаши накладывался дополнительный жгут глины и также придавливался пальцем. Малые чаши изнутри и край их снаружи покрывались красновато-коричневым ангобом, причем, как правило, очень аккуратно. Если же ангоб наносился небрежно, то по тулову чаши снаружи он спускался неровными

потеками. Из восьми чах две имеют потеки (Табл. IV, рис. I).

По-видимому, нанесение ангоба на чашу производилось следующим образом. Жидкий ангоб наливался внутрь чаши, а затем мастер, вращая чашу, наклонял ее под разными углами так, что ангоб покрывал всю внутреннюю поверхность чаши. Потом ангоб выливался и в него обмакивался только край перевернутой вверх дном чаши. Таким образом ангоб окрашивал край сосуда снаружи. Если чаша сушилась в таком перевернутом виде, то граница ангоба была четкой. Если же чаша ставилась на донце, то ангоб стекал по тулову.

Таким же способом ангобировались и большие чаши.

Б. К большим чашам мы относим сосуды с диаметром 40-50 см. Эти чаши сравнительно более разнообразны по оформлению венчика, чем малые чаши, в то время как форма туловов у них та же. Большие чаши (далее мы будем называть их тагорами по общепринятой терминологии) по форме венчика делятся на два типа.

I тип. К нему относятся тагоры с отогнутым наружу, округло уплощенным краем, по которому проведена бороздка, образующая валик. Край тагоры в двух местах загнут внутрь и примят пальцем так же, как и в малых чашах. Снаружи на тулове видны потеки красновато-коричневого ангоба. Диаметр по венчику 40-44 см (Табл. IV, рис. 3).

II тип. Чаша с так называемым "листовидным" венчиком. У тагор этого типа венчик чуть приострен вверху, а наружная и внутренняя его поверхности профилированы двумя параллельными горизонтальными желобками. Чаша имеет плоское дно и две пластинчатые петлевидные ручки, под которыми прочерчена волнистая линия. Одна из тагор украшена изнутри так называемым "сетчатым", или "ромбическим" лощением в виде пересекающихся полос. Ангоб красновато-коричневый, без потеков. Диаметр по венчику 44-50 см, диаметр дна 13 см, высота 20,6 см (Табл. IV, рис. 5).

Второй вид ангобированной посуды I группы - кувшины - дает большее разнообразие типов, нежели чаши. Некоторые кувшины сохранились целиком, в большинстве же случаев это - горла или плечики сосудов. В соответствии с особенностями

формы туловов все целые кувшины и их фрагменты делятся на две группы.

А. Кувшины с шаровидным раздутым в верхней части туловом, невысоким прямым горлом, переходящим в крутые плечики. По форме венчика сосуды этой группы делятся на два типа.

I тип. Кувшины с вертикально стоящим венчиком подчертывущим в сечении формы, внутренняя грань скруглена, наружная украшена двумя неглубокими желобками. Кувшины этой группы снаружи (по всей сохранившейся части высотой в 22,5 см) и венчик изнутри покрыты красным ангобом, поверх которого нанесено "арочное" лощение в виде пересекающихся кругов неправильной формы. Диаметр венчика 8-11,5 см (Табл. V, рис. 6,7).

II тип. Кувшины с чуть отогнутым скругленным венчиком, снаружи и изнутри покрыты красным ангобом. Диаметр венчика 10 см (Табл. V, рис. 4).

Б. Более многочисленную группу составляют кувшины с яйцевидным туловом и невысоким горлом, переходящим в показательные плечики. Кувшины имели невысокий плоский поддон. Туловы их снаружи частично окрашивалось красным ангобом, который заходил и на внутреннюю поверхность венчика. Среди этих кувшинов по форме венчика можно выделить несколько типов.

I тип. Кувшины с вертикально стоящим скругленным венчиком, профилированным снаружи и изнутри желобками. Такие желобки имеются и в месте перехода горловины к тулову, т.е. там, где крепится ручка. Ручка либо плоско-выпуклая, либо с двумя продольными желобками. В одном случае нижний конец ручки едва заметно удлинен. Горловина невысокая цилиндрическая, иногда с вогнутым профилем, т.е. с расширением в верхней и нижней части. Верх сосудов на 2/3 снаружи покрывает красный ангоб, поверх которого нанесено вертикальное полосчатое лощение. На одном кувшине ангоб спускается по тулову неровными потеками. Диаметр венчика одного кувшина 8,2 см, диаметр дна 4,8 см, высота 21,6 см. Размеры второго соответственно 9,2 см, 8,8 см, 27,8 см

(Табл. У, рис. 8, Табл. УП, рис. I).

II тип. Кувшины с вертикально стоящим скругленным венчиком, профилированным снаружи двумя желобками. Такие же два желобка имеются в месте крепления ручки к горлу. Горло кувшина цилиндрическое прямое. Нижняя часть кувшина оформлена в виде невысокого плоского поддона. Ручка плоско-выпуклая. 2/3 сосуда сверху покрыты красным ангобом с вертикальным полосчатым лощением. Размеры соответственно 7-8,5 см, 5,8 см, 22,8 см (Табл. У, рис. 9).

III тип. К этому типу относятся кувшины 10 с несколько утолщенным овальным венчиком, плавно отогнутым наружу. Горло невысокое прямое цилиндрическое. Ангоб красный. Диаметр венчика 10 см (Табл. У, рис. 5).

IV тип. Кувшины с вытянутым венчиком с уплощенной верхней гранью. Снаружи венчик профилирован двумя неглубокими желобками. Горло прямое цилиндрическое. Ангоб красно-коричневый. Диаметр 7 см (Табл. УП, рис. 2).

V тип. Кувшины с раздвоенным венчиком. Верхняя грань венчика разделена бороздкой, которая удерживала на сосуде крышку. Ангоб красно-коричневый с двумя рядами волнистого лощения либо серый. Диаметр 10 см (Табл. У, рис. 3).

VI тип. Кувшины с прямостоящим венчиком. Верхняя грань его уплощена. Ангоб серый с вертикальным полосчатым лощением. Диаметр 7 см (Табл. УГ, рис. 4).

VII тип. Кувшины с резко отогнутым венчиком подквадратной в сечении формы. Горло прямое цилиндрическое. Ангоб красный. Диаметр 7 см (Табл. У, рис. 2).

Помимо целых кувшинов и фрагментов венчиков в келье найдены стенки кувшинов, которые при реконструкции дают форму, похожую на биконическую, т.е. с расширением туловища в средней части и резким сужением к горловине и ко дну. Снаружи тулоно частично покрывает красный ангоб, в одном случае спускающийся потеками. По плечикам кувшинов поверх ангоба нанесено "арочное" лощение. По-видимому это были небольшие кувшинчики, аналогичные найденным в комплексе А II.

Кроме целых сосудов и венчиков кувшинов, по которым

можно хотя бы частично восстановить форму, в келье найдены стенки кувшинов. Судя по ним, поверхность этих сосудов украшалась не только лощением (полосчатым, арочным или ромбическим), но и штампом. На желтоглиняной красноангобированной посуде встречаются следующие штампы:

1. Цветочный - наносится плотно, часто, беспорядочно.
 2. Ромбический мелкий - наносится в несколько рядов, которые отделяются друг от друга пятью желобками, проходящими по переходу от горловины к тулову.
 3. Ромбический крупный - имеет скругленные углы и наносится редко в один ряд, ограниченный сверху двумя рельефными валиками.
 4. Пальметка стилизованная - наносится в несколько рядов, над верхним рядом проходит рельефный поясок.
 5. Зернистый - неправильная фигура, напоминающая полуовал, с зернистым заполнением внутри, наносится в один ряд, ограниченный сверху одним рельефным пояском.
 6. Зернистый крупный - фигура, аналогичная предыдущей, но с тремя крупными зернами внутри.
 7. Штамп в виде стилизованного изображения головы козла или барана (?) - наносится в один ряд.
- Кроме чаш и кувшинов к ангобированной посуде I группы относятся некоторые единичные находки, дополняющие набор керамики из кельи.
- К ним относится неглубокая чашечка с округлыми стенками, невысоким вертикально стоящим венчиком, скругленным в верхней части. Чашечка с двух сторон покрыта красным ангобом. Диаметр венчика 18 см (Табл. УП, рис. 3).
- Миниатюрный кувшин с двумя плоско-выпуклыми ручками, прикрепленными одним концом к тулову, а другим к горлу. Горло вогнутое, профилированное снаружи. Венчик слабо отогнут, верхняя грань его уплощена и профилирована неглубокой бороздкой. Шарообразное тулоно плавно сужается книзу, переходя в невысокий плоский поддон. Весь сосуд снаружи и венчик изнутри покрывает красный ангоб с вертикальным полосчастым лощением. Диаметр венчика 7,2, диаметр дна 3,8, высота 13 см (Табл. УГ, рис. 7).

Миниатюрный сосуд с носиком и плоско-выпуклой ручкой на невысоком плоском поддоне. Верхняя часть сосуда снаружи наполовину и венчик изнутри покрыты красным ангобом. Диаметр венчика 3,2, диаметр дна 3,4, высота 8,8 см (Табл. IУ, рис. 2).

Совершенно необычной для кельи формой является найденный здесь сосуд, напоминающий по форме кубок, но с ручкой, как у кружки. Стенки сосуда приблизительно в середине как бы надламываются и резко сужаются книзу, переходя в плоское дно. Снаружи по венчику проведены два параллельных желобка, под которыми прочерчена волнистая линия. Венчик с двух сторон покрыт красным ангобом, который ниже спускается потеками. Диаметр венчика 16, диаметр дна 9,6, высота 14 см (Табл. IУ, рис. 8).

Не менее интересным видом посуды является миниатюрный горшочек с шаровидным туловом, плоско-выпуклой ручкой и, что особенно интересно, выемчатым поддоном. Венчик сосуда вертикальностоящий, скругленный, профилированный снаружи четырьмя желобками. Сосуд наполовину снаружи и венчик изнутри покрыт красным ангобом. Диаметр венчика 8,6, диаметр дна 4,6, высота 13,5 см (Табл. IУ, рис. 1).

К единичным находкам относится и венчик ойнохое в форме трилистника. Этот вид посуды уже не раз встречался в керамике комплекса А¹².

Неангобированная керамика I группы представлена в основном чашами, одним кувшином и небольшим числом фрагментов стенок кувшинов со штампом.

Неангобированные чаши I группы, так же как и ангобированные, можно условно разделить на малые (А) и большие (Б).

А. Чаша диаметром 32–36 см, полностью дублирующие форму малых ангобированных чащ I группы (Табл. IУ, рис. 2).

Б. Чаша диаметром 40–50 см той же формы, но более разнообразные по оформлению венчика представлены тремя типами.

I тип. Тагоры с подчетырехугольным в сечении венчиком, верхняя часть которого скосена в нутрь. Край тагоры в

двух местах загнут внутрь и примят пальцем. Диаметр венчика 50 см (Табл. IУ, рис. 8).

II тип. Тагоры с листовидным венчиком, напоминающие большие ангобированные тагоры II типа, с той лишь разницей, что внутренний край венчика скосен. Диаметр венчика 40–44 см (Табл. IУ, рис. 6).

III тип. Тагоры с толстыми массивными стенками, верх которых утолщен, загибается внутрь и образует козырек. Диаметр венчика 40–48 см (Табл. IУ, рис. 7).

Кувшин представлен единственным сосудом яйцевидной формы, с резко отогнутым наружу венчиком подчетырехугольной формы. Кувшин имел одну широкую плоскую ручку. На тулове виден штамп в виде круга, разделенного на секторы семью радиусами. Диаметр венчика 7 см (Аналогичен УП типу яйцевидных кувшинов I группы).

Найденные фрагменты стенок неангобированных кувшинов I группы украшены штампами двух видов:

1. Вихревой знак – наносится редко в один ряд.
2. Круг, разделенный радиусами на 7–8 и более секторов.

II группа керамики из кельи, сероглиняная, немногочисленна. Вся посуда этой группы покрыта либо серым, либо красновато-коричневым ангобом и, так же как и I группа, включает чаши и кувшины.

Чаши II группы представлены лишь двумя большими фрагментами малых чащ (А) одного типа.

А. Чаша диаметром 38–40 см с расходящимися прямыми стенками, которые утолщаются вверху, образуют отогнутый венчик, профилированный изнутри неглубоким желобком, под которым проходит валик. Край чаши в двух местах загнут внутрь и примят пальцем. Характер ангобирования такой же, как у чащ I группы, но без потеков. Ангоб серый (Табл. IУ, рис. 4).

Сохранился фрагмент еще одного типа сероглиняных чащ, но он настолько мал, что определить диаметр невозможно. Венчик имеет вид горизонтальной плосдки, чуть скругленной и скосенной внутрь. Наружная часть профилирована двумя глубокими и широкими четко обозначенными бороздками. Этот фраг-

мент покрыт снаружи почти черным ангобом и полностью заложен. (Для керамики Кара-тепе такие чаши не характерны и напоминают сарматские).

Кувшины II группы хотя представлены тоже только фрагментами и форму тулова целиком восстановить невозможно, видимо, повторяли в основном формы кувшинов I группы Б, поскольку имели аналогичные венчики и горла. По форме туловка кувшины II группы, так же как и I группы, делятся на кувшины с шаровидным туловом (А) и кувшины с яйцевидным туловом (Б).

А. Эти кувшины аналогичны кувшинам I группы А. По форме венчика они делятся на два типа.

I тип. Кувшины с резко отогнутым наружу горизонтально вытянутым подчетырехугольным в сечении венчиком. Горло опоясывает рельефный валик. Характер ангобирования как и у всех предыдущих кувшинов. Ангоб серый. Диаметр венчика 7 см (Табл. УГ, рис. 6).

II тип. Кувшины с чуть отогнутым скругленным венчиком. Снаружи и внутри покрыты серым ангобом. Диаметр венчика 10 см (Аналогичен II типу группы А).

Б. Кувшины этой группы по форме венчика делятся на четыре типа.

I тип. Кувшины с прямостоящим венчиком, верх которого скруглен, а наружная поверхность профилирована двумя желобками. Все фрагменты целиком снаружи и венчик изнутри покрыты серым ангобом. Диаметр венчика 7 см (Аналогичен II типу I группы Б. (Табл. УГ, рис. 3).

II тип. Кувшины с чуть отогнутым скругленным венчиком. Характер ангобирования тот же, что и у I типа. Ангоб серый или красный. Диаметр 7 см (Аналогичен III типу I группы Б. Табл. УГ, рис. 5).

III тип. Кувшины с резко отогнутым, нависающим над туловом венчиком подквадратной в сечении формы. Характер ангобирования тот же. Ангоб либо серый, либо красный с волнистым лощением. Диаметр венчика 7 см (Аналогичен IV типу I группы Б).

IV тип. Кувшины с прямостоящим раздвоенным венчиком.

Характер ангобирования тот же. Ангоб серый. Диаметр 8 см (Аналогичен V типу I группы Б).

Сероглиняные кувшины, так же как и желтоглиняные, иногда украшались штампом в виде цветка лотоса, который наносился на тулово в один ряд. Иногда штамп сочетался с вертикальным полосчатым лощением, но чаще штамп и лощение встречаются на разных сосудах, причем кроме полосчатого, сероглиняные кувшины украшались ромбическим и арочным лощением.

На нескольких фрагментах стенок кувшинов имеются потеки серого ангоба.

Фрагментарный материал из кельи (массивные носики с ромбическим лощением) свидетельствуют о том, что на Кара-тепе были в употреблении большие (возможно до полуметра высотой) сероглиняные сосуды.

Кроме сероглиняных кувшинов и чащко II группы следует отнести ойнохое, представленное венчиком в виде трилистника, с окружной ручкой.

Датировка керамического материала из кельи пещерного храма II-II предсталяет значительные трудности. Обуславливается это прежде всего тем, что на полу кельи, как и на полах других помещений комплекса Б, не было найдено ни одной монеты. Кроме того, большая часть керамики представлена фрагментарно, поэтому восстановить полностью форму сосудов довольно трудно и не всегда возможно, а это в свою очередь сужает круг искомых аналогий, которые помогли бы нам установить дату. Этот круг сужается еще и в силу того, что, во-первых, некоторые памятники Северной Бактрии кушанского времени в настоящее время передатируются¹³, а, во-вторых, в силу специфики нашего памятника, определяющей отсутствие в комплексе форм посуды, в частности бокалов, хорошо датированных в других памятниках¹⁴. Поэтому мы использовали в качестве основного датирующего момента приемы украшения посуды, которым посвящена специальная статья¹⁵.

В этой работе весь керамический материал кельи по приемам украшения датировался II-II вв. н.э. Анализ форм

посуды из кельи, хотя и не дает столь точной даты, но и не противоречит этой датировке.

Так чаши, аналогичные нашим ангобированным малым (А), большим (Б) I типа и неангобированным малым (А) I группы, а также малым чашам (А) II группы, были найдены в слоях II-III вв. н.э. в Дальверзин-тепе¹⁶, в Кургане Старого Термеза¹⁷ (III в. н.э.), в Зартепе¹⁸ (I-II вв. н.э.). Кроме того, известные параллели им есть в керамике Северного Причерноморья, где бытовали и чаши, и лутерии подобной формы¹⁹. Правда, в Пантикашее²⁰ лутерии, аналогичные нашим чашам, датируются, в основном, I в. до н.э. – I в. н.э. Однако поиски аналогий в керамике Северной Бактрии того же времени не дали точных аналогий: хотя формы чащ те же, но характерного желобка и пальцевых вмятин нет. Вероятно, эти элементы в керамике Северной Бактрии появились позднее, т.е. не раньше II в. н.э. А значит и наши чаши датируются не ранее II в. н.э.

Ко времени не ранее II в. н.э. относятся и ангобированные тагоры II типа I группы. Они не встречаются в керамическом материале Северной Бактрии I в. н.э. и известны нам по слоям II-III вв. н.э. в Дальверзин-тепе²¹.

Неангобированные тагоры (Б) I группы также не встречаются в памятниках I в. н.э.

Такую же нижнюю границу дают нам некоторые типы кувшинов. К ним относятся ангобированные кувшины с яйцевидным туловом (Б) II и IУ типов I группы и кувшины с яйцевидным туловом (Б) I типа II группы. Венчик этих сосудов профилирован желобком только снаружи. Такая профилировка появилась в Северной Бактрии не раньше II в. н.э., так как на более раннем материале она не прослеживается, зато довольно часто встречается в слоях II-III вв. н.э. Дальварзин-тепе²², Курган Старого Термеза²³, Халчай²⁴ и Айтам²⁵.

К этому же времени относится и появление кувшинов III типа II группы (Б) и ангобированных сосудов с яйцевидным туловом (Б) IУ типа I группы. Их также нет в слоях I в. н.э., а со II в. н.э. они стали весьма распространеными в тех же памятниках.

В слоях I в. н.э. не встречаются также кувшины с яйцевидным туловом (Б) I и У типов VI группы и кувшины с яйцевидным туловом (Б) IУ типа II группы.

Остальные типы кувшинов (с шаровидным туловом I и II типа, с яйцевидным туловом (Б) III и VI типов I группы и кувшины с шаровидным туловом (А) II типа II группы, а также с яйцевидным туловом (Б) II типа II группы) имеют настолько маловыразительные венчики, что могли быть распространены широко во времени и пространстве, в том числе и во II в. н.э.

Таким образом, большинство форм посуды из кельи говорят за нижнюю границу не ранее II в. н.э., а остальные ей не противоречат. С другой стороны массивные носики больших сероглиняных сосудов, исчезающих к III в. н.э.²⁶, найденные в келье, убедительно свидетельствуют о том, что нижняя граница должна быть определена и не позднее II в. н.э.

То, что верхняя граница всего керамического комплекса определяется не позднее IУ в. н.э., не вызывает никакого сомнения. В настоящее время существует общепринятое мнение о том, что Кушанско-царство прекратило свое существование в конце IУ в. н.э.²⁷. Возможно именно этим объясняется то, что памятники У-УІ вв. н.э. в Северной Бактрии весьма малочисленны, а их керамика носит иной характер²⁸.

С другой стороны, верхняя граница не может быть установлена ранее чем конец III – начало IУ вв. н.э. Об этом свидетельствует наблюдение над ангобированными кувшинами яйцевидной формы (Б) I типа I группы. В месте прикрепления ручки к тулову они имеют характерное удлинение – "хвост", которое является датирующим элементом. Хвостатые ручки известны в Кургане Старого Термеза (III в. н.э.)²⁹, в слоях III-IУ вв. н.э. Хосров-кала³⁰. Распространение таких ручек в Северной Бактрии, видимо, относится к концу III – началу IУ в. н.э. Об этой же дате говорят потеки ангоба на некоторых сосудах.

Таким образом весь керамический комплекс из кельи

датируется II - кон. II - начало III вв. н.э.

Более подробный анализ позволяет выделить относительно раннюю и более позднюю керамику в пределах установленных хронологических рамок.

Уже при типологизации вся керамика по цвету глины была разделена на желтоглиняную и сероглиняную. Поскольку сероглиняная посуда в Северной Бактрии вышла из употребления к II в. н.э.³¹, всю сероглиняную посуду мы можем датировать II-III вв. н.э. Та часть сероглиняной керамики, на которой есть потеки ангоба (фрагменты стенок), датируется, очевидно, концом III в. н.э.

Ко II-III вв. н.э. мы относим и некоторые типы желтоглиняной посуды, поскольку они абсолютно идентичны сероглиняным. Таковы ангобированные тагоры (Б) I типа I группы, ангобированные и неангобированные малые чаши (А) той же группы, кувшины яйцевидной формы (Б) III, IV и V типов I группы, а также кувшины шаровидной формы (А) II типа I группы.

Так же датируются и некоторые типы желтоглиняной керамики, не имеющие аналогий в сероглиняной. Это - кувшины с шаровидным туловом (А) I типа. Большие раздутые формы не характерны для керамики Кара-тепе, но по другим памятникам Северной Бактрии они хорошо известны уже в I-II вв. н.э. (Чемгальш-тепе)³², и во II-III вв. н.э. (Дальверзин-тепе)³³. Близкие аналогии мы находим в слоях I-II вв. н.э. в Сиркапе³⁴.

Х этому же времени относятся ангобированные тагоры (Б) II типа I группы. Они находят аналогии с чашами II-III вв. н.э. в Дальверзин-тепе³⁵, в Кургане Старого Термеза³⁶ и в Южной Бактрии³⁷.

Кроме керамики II-III вв. н.э. в келье выделяется группа керамики более поздней, видимо, конца III - начале IV вв. н.э.

В эту группу мы включаем неангобированные тагоры (Б) I, II и III типов I группы. Они сделаны довольно грубо, не ориентированы, нет той тщательности в отделке, которая характерна для каратепинских чаш II-III вв. н.э. По-

явление этой группы керамики можно, очевидно, объяснить упадком керамического ремесла в Северной Бактрии в III-IV вв. н.э. в связи с начавшимся кризисом Кушанской державы.

В эту же группу входят ангобированные малые чаши (А) и тагоры (Б) I типа I группы с потеками ангоба.

Из кувшинов сюда относятся только кувшины яйцевидной формы (Б) I типа I группы, поскольку они имеют "хвостатые" ручки и потеки ангоба по тулову, а это, как уже отмечалось выше, характерно для конца III - начала IV вв. н.э. Причем интересно отметить, что у этих кувшинов венчик профицирован не только снаружи, но и внутри, а это - уже новая деталь, не свойственная кувшинам II - III вв. н.э.

Таким образом, в керамике из кельи выделяются два периода II-III вв. и конец III - начало IV вв. н.э.³⁸

¹ Б.Я.Ставиский. Основные итоги раскопок Кара-тепе в 1961-1962 гг., - в сб.: Кара-тепе - буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе. М., 1964, стр. 9-22, 44-47. Его же. Средняя Азия, Индия, Рим, - в сб.: Индия в древности. М., 1964, стр. 171-175.

² Б.Я.Ставиский. Основные итоги раскопок..., стр. 38-42.

³ Е.Г.Пчелина. Начало работ по обследованию буддийского монастыря Кара-тепе в Термезе, - в сб.: Кара-тепе - буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе. М., 1964, стр. 97-98.

⁴ Т.В.Грек. Индийские надписи на керамике из Кара-тепе, - там же, стр. 62-81.

⁵ Только один сосуд из северного обводного коридора комплекса II-II включен в описание керамического материала из кельи этого же комплекса, так как это - один из немногих целых сосудов, найденных при раскопках комплекса.

⁶ Подробно см. статью Б.Я.Стависского в сб.: Кара-тепе - буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе, вып.

2 (готовится к печати).

7 Е.Г.Пчелина, ук. соч., стр. 83, 96.

8 Б.Я.Ставиский. Основные итоги раскопок ..., стр. 44-45.

9 Т.В.Грек, ук. соч., стр. 80.

10 Остальные кувшины представлены фрагментами их верхней части, поэтому мы относим их к группе Б только на том основании, что очертания их верхней части, а именно горловина, ее форма, степень изогнутости повторяют форму целых кувшинов группы Б.

11 Б.Я.Ставиский. Основные итоги раскопок..., рис. 37.

12 Там же, рис. 35.

13 Так в разработанную М.И.Дьяконовым схему периодизации керамического материала Кобадианского оазиса (см. М.М.Дьяконов, Археологические работы в нижнем течении реки Кафирнигана (Кобадиан) (1950-1951 гг.), - "Материалы и исследования по археологии СССР", № 37, М.-Л., 1953, стр. 279-292) были уже внесены некоторые изменения А.М.Мандельштамом (см. А.М.Мандельштам. Кочевники на пути в Индию, - "Материалы и исследования по археологии СССР", № 136, М.-Л., 1966, стр. 146-148), и в настоящее время эта схема не может быть универсальной датирующей шкалой.

14 А.М.Мандельштам, ук. соч., стр. 156-157.

15 Н.С.Сычева. Приемы украшения глиняной посуды Карап-тепе (в Старом Термезе), - в сборнике докладов I Всеобщей конференции по искусству Средней Азии и Кавказа. (Готовится к печати).

16 Л.И.Альбаум. Городище Дальверзинтепа, - "История материальной культуры Узбекистана", вып. 7, Ташкент, 1966, стр. 54.

17 В.А.Шишкин. Курган и мечеть "Чор-Сутун" в развалинах Старого Термеза, - "Труды Узбекистанского филиала АН СССР", серия I (история, археология), т. II, Ташкент, 1945, стр. 125, рис. 27, 13, 14.

18 Л.И.Альбаум. Некоторые данные по изучению Ахорской группы археологических памятников, - "Труды института истории и археологии АН Узб. ССР", вып. 7, Ташкент, 1955, стр. 124, рис. 8, стр. 125, рис. 9.

19 И.Б.Зеест. Пентикапейская керамика сарматского времени, - "Материалы и исследования по археологии СССР", № 56, М.-Л. 1957, стр. 148, рис. 3, 3-6.

20 И.Б.Зеест, И.Д.Марченко. Некоторые типы толстостенной керамики из Пантакапея, - "Материалы и исследования по археологии СССР", № 103, М.-Л., 1962, стр. 159.

21 Л.И.Альбаум. Городище Дальверзинтепа, стр. 54-55.

22 Там же, стр. 52, рис. 3, 1-6.

23 В.А.Шишкин, ук. соч., стр. 125, рис. 27, 5.

24 Г.А.Пугаченкова. Халчаян. Ташкент, 1966, стр. 66, рис. 39.

25 М.И.Вязьмитина. Керамика Айртама времени кушанов, - "Труды Узбекистанского филиала АН СССР", серия I (история, археология), т. II, Ташкент, 1945, стр. 59, табл. IV, 9, 21.

26 Большие сосуды с носиками известны с древнейших слоев Бхир-Маунда, где они бытуют вместе с маленькими судами с носиками (см. J.Marshall. Taxila. Cambridge, 1951, vol.II, № 64 - 75, pp. 414-415, 421, 426, 129). В более поздних слоях II в. н.э. в Сиркапе большие сосуды с носиками встречаются единицами, а к III в. н.э. исчезают (см. J.Marshall, ук. соч., то же и далее vol.III, pl. 123, 125, 126).

27 Е.В.Зеймаль. Кушанская хронология. М., 1968, стр. 7.

28 Л.И.Альбаум. Балалык-тепе. Ташкент, 1960, рис. 63-67.

29 В.А.Шишкин, ук. соч., стр. 125, рис. 27, 3.

30 А.А.Марущенко. Хосров-кала, - "Труды института

истории, археологии и этнографии АН Туркм.ССР", т. II, Ашхабад, 1956, стр. 131-133.

31 Н.С.Сычева, ук. соч.

32 Б.А.Литвинский и Т.В.Зеймаль. Раскопки и разведки в Южном Таджикистане, - "Труды института истории АН Тадж.ССР", т.ХЛII, Душанбе, 1964, стр. 90, рис. 4,2.

33 Л.И.Альбаум. Городище Далъверзинтепа, стр.54, рис. 4,16.

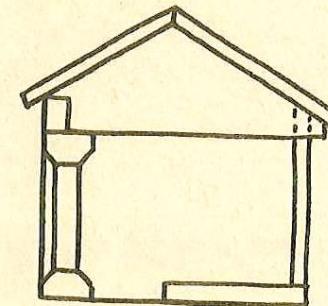
34 A.Ghosh. Taxila (Sirkap 1944-1945), - "Ancient India", N 4, fig.8, 38-38b.

35 Л.И.Альбаум. Городище Далъверзинтепа, стр.54-55.

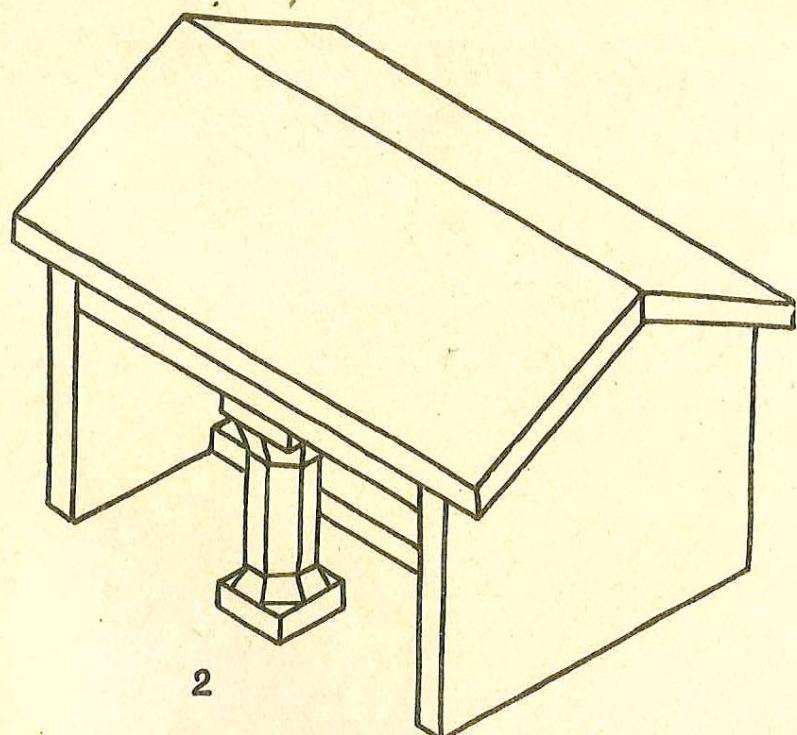
36 В.А.Шишгин, ук. соч., стр. 125, рис. 27,15,16.

37 J.S.Garden. Ceramique de Bactres, - "Memoires de la Delegation archeologique Francaise en Afghanistan", vol.15, Paris, 1957, pl.III, 6.

38 Такую датировку дает анализ керамики из кельи, а сравнение этой керамики с керамическим материалом комплекса А уточняет датировку II периода, ограничивая ее только III в. н.э. См.: Н.С.Сычева. Сравнительный анализ керамики из комплексов "А" и "Б" Кара-тепе в Старом Термезе, - "Сообщения Государственного музея искусства народов Востока", вып. I, М., 1969, стр. 68-74, табл. I и II.

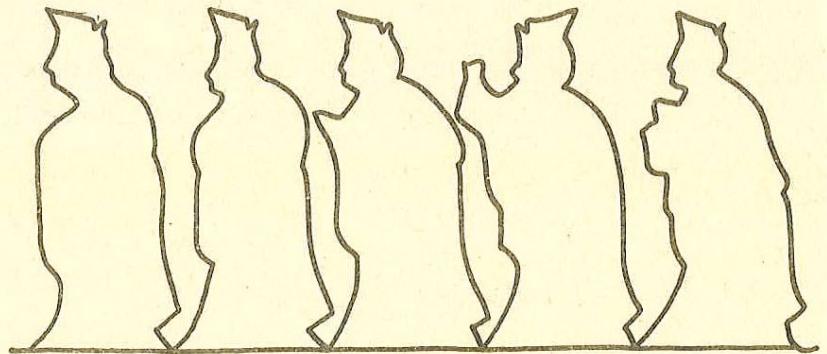


1

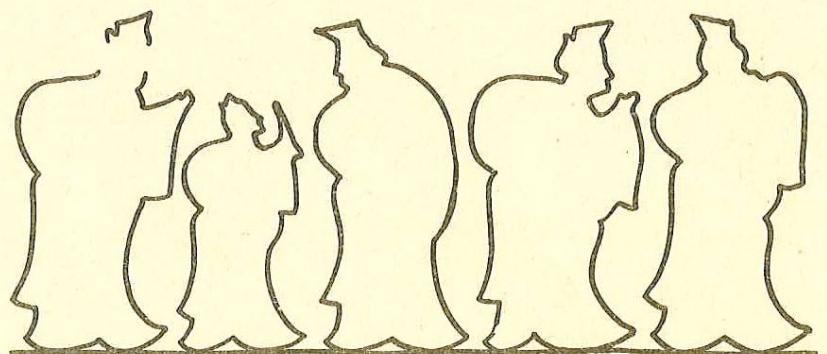


2

Табл. I

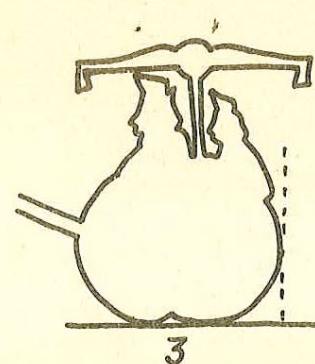
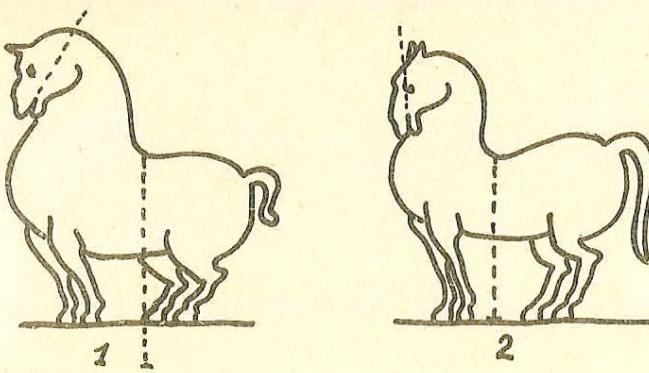


1

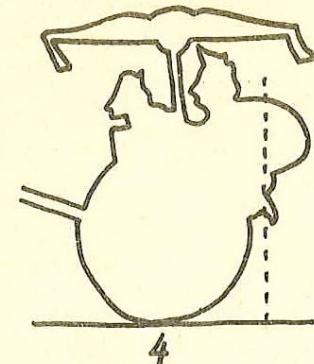


2

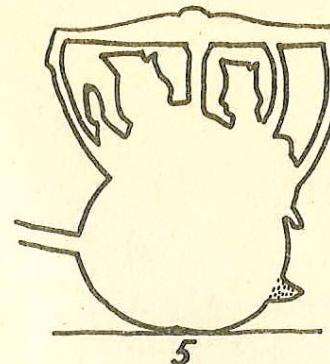
Табл. II



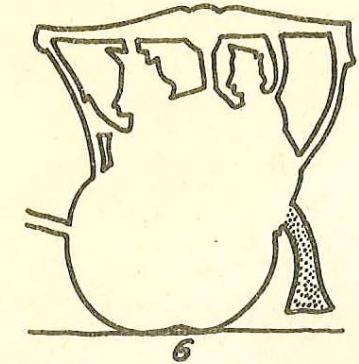
3



4

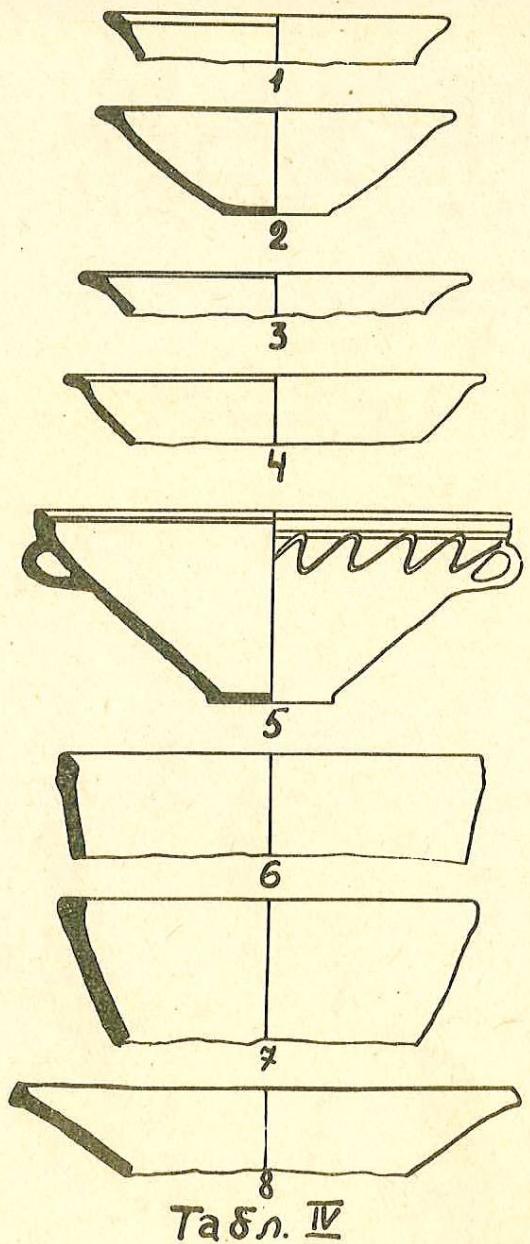


5

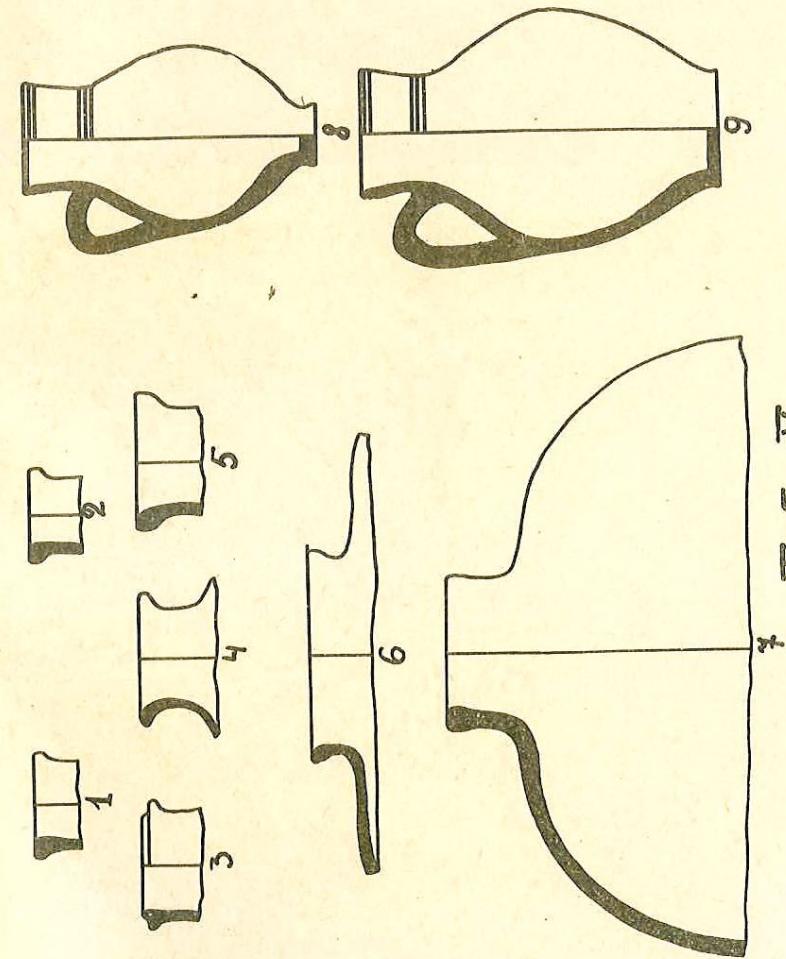


6

Табл. III



Ταξιδ. IV



Ταξιδ. V

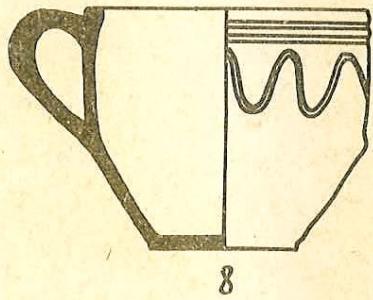
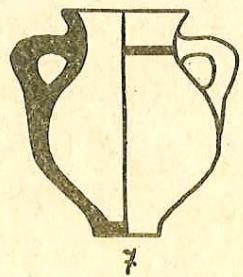
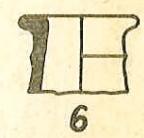
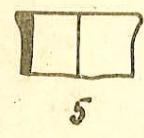
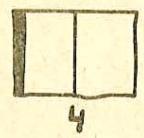
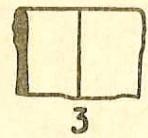
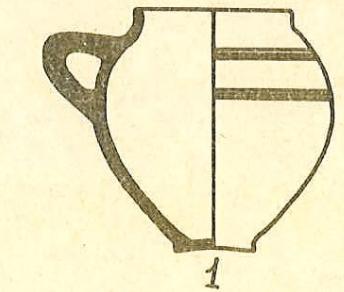


Табл. VII

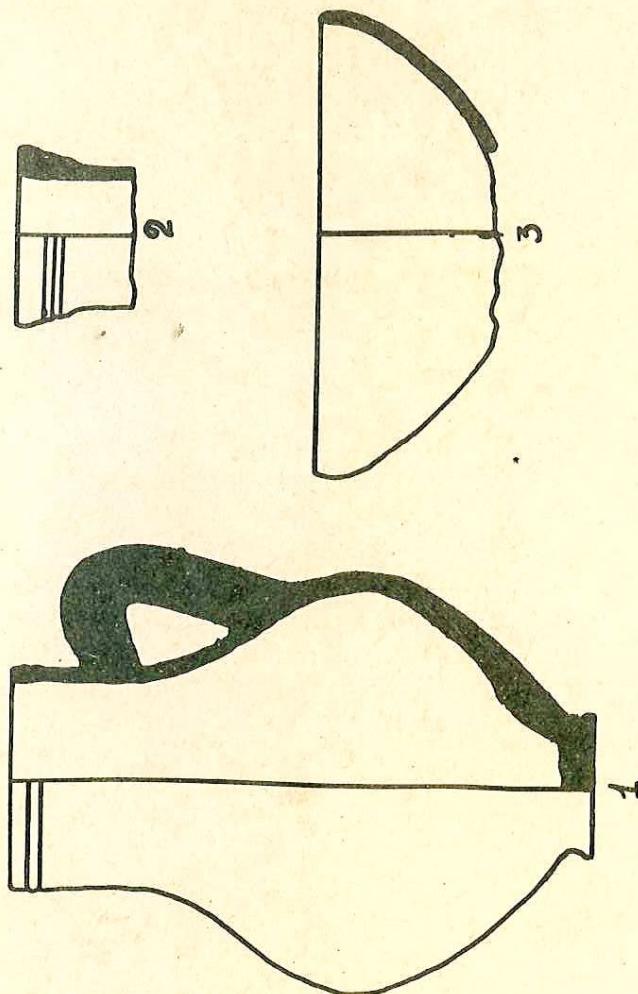


Табл. VIII

СОДЕРЖАНИЕ

стр.

Еникеева Т.Х.	О влиянии ислама на изобразительное искусство Средневекового Ирана.	3
Каневская Н.А.	К истории японской живописи с 1968 по 1968 год	23
Карпова Н.К.	К вопросу происхождения и развития живописи Пахари.	47
Сычев В.Л.	"у Лян цы" и "Улянцы"	65
Сычева Н.С.	Керамика из кельи пещерного храма П-II.	89

Подписано к печати 25/ХI-1969 г.
A-02468 Зак.344 Тир.600 Объем 7,25 п.л.
Офсетное производство типографии № 3
издательства "Наука"
Москва, Центр, Армянский пер., 2

Государственный
музей и спиртзавод
народной Волги
№ 32969

ММ № 90

Цена 50 коп.