

ИСКУССТВО ИНДИИ * С.И.Тяжеев



АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
СССР



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

М О С К В А

1968



С. И. Аляев

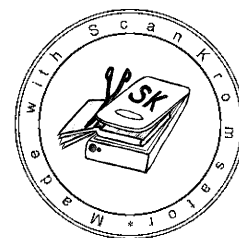
ИСКУССТВО ИНДИИ

*Архитектура,
Изобразительное искусство,
Художественное
ремесло*



Первое в советском искусствознании исследование, охватывающее историю индийского искусства от древнейших времен до современности. Рассказывается о росписях эпохи палеолита, искусстве Гандхары, о замечательных памятниках средневековой архитектуры, знаменитых росписях Аджанты и индийской миниатюре, а также о современной живописи и художественном ремесле.

Книга содержит большое количество иллюстраций.



Scan AAW



Введение



Интерес к Индии, к ее истории и культуре в настоящее время очень велик. Своеобразие и ценность вклада Индии в развитие мирового искусства общепризнаны. Поэтому понятен рост литературы, посвященной различным аспектам и периодам истории индийского искусства.

Капитальные труды, в основном английских ученых, стали появляться уже в 80-х годах XIX в., но особенно широкое и всестороннее изучение индийской художественной культуры началось в XX столетии.

Колониальная зависимость сильно ограничивала возможности работы индийских ученых, но теперь они быстро наверстывают упущенное. Большое внимание ими уделяется изучению древних трактатов по искусству, связям философии с эстетикой. Именно индийским исследователям принадлежат сейчас наиболее разнообразные по содержанию, ценные и интересные труды по культуре и искусству Индии, важнейшие открытия в этой области. Заметных успехов в этом достигли в последнее время и советские искусствоведы.

Однако в мировой литературе отсутствуют полные истории индийского искусства, включающие архитектуру, скульптуру, живопись и художественное ремесло и доведенные до наших дней. Тем не менее необходимость подобной работы очевидна.

Первым опытом создания такой истории индийского искусства, по необходимости краткой, и является настоящая книга. Автор считал целесообразным строить ее по основным этапам развития искусства, не стремясь к исчерпывающей энциклопедичности сведений. Это позволило выделить выдающиеся и наиболее типичные памятники в каждом периоде и дать их искусствоведческий анализ по возможности углубленно. Несмотря на то, что развитие индийского искусства происходило неуклонно из века в век, в своих основах оно оказалось консервативным. Поэтому изменения в нем становятся нагляднее при сравнении памятников, отделенных большими промежутками времени. Такой принцип построения книги преследует цель создания более ясной картины общего хода развития искусства.

Опуская описание менее крупных локальных школ искусства, автор делает исключение главным образом в отношении Севера и Юга, т. е. тех двух частей Индии, между которыми всегда наблюдалось наибольшее различие в культуре. На Севере в XIII в. возникло новое великое течение в индийской архитектуре, испытавшее сильное влияние зодчества азиатских стран, расположенных на запад от Индии, в котором не было связи с изобразительным искусством, кроме орнаментального. На Юге же одновременно

развивались ничем не нарушенные древние местные традиции искусства. Поэтому новое течение в архитектуре Севера рассматривается хронологически отдельно от искусства Юга.

Автор стремился к комплексному исследованию искусства, включая все виды пространственных искусств, т. е. анализируя на каждом этапе развития художественную культуру в целом. Это вызвано еще и замечательными достижениями Индии в области синтеза искусств.

Работая над историей индийского искусства, автор ставил перед собой задачу создать цельную картину его развития, сохраняя единство точки зрения и искусствоведческой концепции.

Последнее особенно важно при освещении таких проблем, как взаимоотношение традиции и новаторства, народные основы искусства и влияние на него идеологии могущественной ученой касты жрецов-брахманов, связи с соседними художественными культурами, историческая роль так называемого Бенгальского Возрождения искусства и национальные особенности современной живописи и скульптуры — вопросов, где необходима широта подхода и историческая перспектива точки зрения.

Один из главнейших признаков искусства Индии, особенно архитектуры, — многообразие. Сложность и многочисленность культурных напластований в Индии объясняются этническим разнообразием древних обитателей страны и пришельцев. В их культуре, языке, обычаях, верованиях, общественном строе с его кастовым дроблением, в политических формах правления многочисленных государств Индостана наблюдалось большое разнообразие, как и в природных условиях жизни в этой классической «стране контрастов».

Поэтому искусство Индии развивалось сложно и своеобразно, соединяя в себе много характерных черт, из которых трудно выделить преобладающую.

Искусство Индии всегда было проникнуто идеей единства жизни. Единство в многообразии и является его основной типической особенностью. Она особенно ярко проявилась в синтезе архитектуры и скульптуры того коренного течения в индийском искусстве, которое является самым древним, длительным и широко распространенным. В нем достигнута большая идейная высота и духовное богатство общечеловеческого значения, выражены философские идеалы гуманизма, мира и любви ко всему живому, вера в торжество добра над злом.

Сложные скульптурные и живописные композиции объединены в неразрывное целое ритмом, в котором особенно наглядно проявлялись динамичность и выразительность индийского искус-

ства. Вкладывая в свои произведения философский смысл и возвышенные идеи, индийские мастера неизменно стремились при этом к декоративному единству. Ритм и декоративность — великие законы индийского искусства.

Храм с его скульптурой и живописью был средоточием лучших произведений искусства. Он символизировал мифологическую Гору Вселенной — Меру, которая вмещала все творения. Храмовая скульптура отображала многообразие мира, объединялась общим замыслом и находилась в неразрывной гармонии с архитектурой.

Художественная выразительность трактовки любого сюжета или образа божества и человека достигалась также повышенной эмоциональностью. Важность этого качества подчеркивается и в индийских трактатах-руководствах для ремесленников и драматургов: произведение изобразительного искусства и литературы должно выражать, а зритель или читатель должен уметь возбуждать в себе соответствующую эмоцию. Эти основные качества индийского искусства приобрели в эпоху средневековья более отвлеченный символический характер.

Упадку древних качеств сопутствовало развитие новых. И даже в XIX в., когда на нормальном развитии индийских традиций самым губительным образом сказалась колониальная зависимость, приведшая к упадку прежде всего национальное искусство больших форм, народное творчество все же продолжалось, но развивалось главным образом в искусстве малых форм.

Достижение Индией независимости способствовало расширению деятельности профессионально образованных художников и народных мастеров во всех видах искусства.

На протяжении пройденного исторического пути индийское искусство было сильно своими народными основами. Оно всегда было по-своему глубоко идейным, понятным широким массам и любимо ими.

* * *

В первых трех главах книги говорится об искусстве каменного века, о художественной культуре раннеклассового общества, развивавшейся в III—II тысячелетиях в бассейне Инда и затем — со II тысячелетия до IV в. до н. э. — в бассейне Ганга. Эти огромные периоды, об искусстве которых можно судить лишь по редким археологическим находкам, литературным и различным косвенным данным, объединены в первом разделе под названием «Древнейшее искусство Индии».

Следующий раздел (главы 4—7) — эпоха зрелого рабовладельческого общества — открыва-

ется главой об искусстве периода династии Мауриев (IV—II вв. до н. э.). С этого времени можно уже хронологически последовательно проследить на основе сохранившихся памятников историю индийского искусства. Кончается раздел «классическим» искусством Гуптов (V—VII вв.) — завершающим этапом развития древнего искусства Индии.

В третьем разделе (главы 8—15) рассказывается об искусстве эпохи феодального строя и открывается он главой об эстетических воззрениях Индии. Их возникновение относится к более ранним эпохам, но письменные версии едва ли могли появиться раньше периода Гуптов. Практическое применение эстетических норм особенно ясно прослеживается в средневековой скульптуре и отчасти в живописи Аджанты. Следующая глава этого раздела посвящена ранне-средневековой скульптуре и архитектуре, в которых брахманские идеалы искусства сказались с полной силой, остальные — искусству доколониальной Индии.

Последний, четвертый, раздел книги — «Искусство нового времени» (главы 16—19) — охва-

тывает периоды новой и новейшей истории Индии. 16 глава посвящена архитектуре XVIII—XX вв. В колониальную эпоху наряду с насаждаемыми правительством Индии формами европейского зодчества в известной мере продолжалась и народная традиция. В XX в. появляется стремление отдельных деятелей культуры создать новую архитектуру национального характера. Это направление получило после достижения Индией независимости государственные масштабы. В следующей главе говорится о народном художественном ремесле, сохранившем традиции, о поддержке его правительством Республики Индии. Развитие новой живописи и скульптуры описано в двух последних главах, где рассказывается о Бенгальском Возрождении, возникшем около 1900 г., последующем периоде до второй мировой войны и затем о современном искусстве Индии, характеризующемся резко усилившимся расколом на реалистическое и формалистическое направления.

В кратком заключении говорится об исторической роли индийского искусства в странах Азии.

ДРЕВНЕЙШЕЕ ИСКУССТВО ИНДИИ



Г л а в а 1

Первобытное искусство



Древнейшее искусство Индии стало известно сравнительно недавно. На крайнем Юге¹ и в Декане открыты керамика и украшения из камней. Множество мегалитических памятников, созданных в последний период неолита, обнаружено на территории южнее реки Годавари. Особенно интересны наскальные рисунки и резьба, более многочисленные в Декане и на Юге, относящиеся к верхнему палеолиту.

Памятники наскальной живописи, открытые Андерсоном в 1910 г. близ деревни Синганпур (округ Райгарх, штат Мадхья Прадеш), превосходят все остальные по уровню исполнения и богатству сюжетов. По характеру трактовки фигур животных и человека и найденным на месте каменным предметам рисунки Синганпура относят к позднему палеолиту. Это изображения людей, животных и пресмыкающихся, сцены охоты и пиктографы весьма примитивного характера. Рисунки нанесены на камень без грунтовки, красным железняком местного происхождения, вероятно при помощи бамбука или тростника. Контуры фигур почти незаметны и, очевидно, пропали от воздействия солнца и дождя после недавнего обвала нависавшего края скалы. Плохая сохранность изображений может быть объяснена также и ноздреватостью камня. Часть рисунков в техническом и художественном отношении исполнена хуже и относится, вероятно, к другому периоду, качество остальных выше, они типичны для искусства первобытного реализма. Отдельные фигуры людей и животных исполнены с особой выразительностью и живостью. Первые выглядят почти силуэтами, в изображениях животных встречается и передача объемности. Уверенно и свободно трактована фигура бегущей лошади. В ее силуэте чувствуется пластичность форм. Корпус вытянулся в спокойном и плавном движении вперед. Здесь, правда, нет мужественности в трактовке, характерной для искусства пещеры Альтамиры (Испания) с ее замечательными бизонами, но рисунки в Синганпуре более эмоциональны. Прекрасно изображение лани в живой, грациозной позе. Детали в рисунке не намечены, и он выглядит силуэтно, но весьма вероятно, что моделировка объема пропала с течением времени, тем более, что ее следы отчасти заметны в изображении лошади.

Важное место в синганпурском искусстве занимает образ человека. Большое впечатление производит силуэтная фигура человека, стоящего с приподнятыми, точно в мольбе, руками, с которых свисают края одежды. Изящно передано

¹ Крайний Юг — примерно от линии Мадрас — Бангалур, вообще же Юг — от линии рек Тунгабхадра — Кришна.

движение в фигуре женщины, нарисованной в длинной до пят одежде, вроде мешка, и бегущей в сопровождении мальчика; вся сцена глубоко эмоциональна.

Своеобразная одухотворенность живописи в Синганпуре и выдающаяся роль образа человека отличает ее от более искусных в передаче объемности форм и контурных линий рисунков Западной Европы, особенно от живописи алтамирской пещеры. По характеру трактовки образа животных синганпурские рисунки больше всего походят на живопись пещеры Фон де-Гом (Франция) конца периода Сolutre или Мадленского.

Реализм первобытного искусства и художественный уровень очень высоки сравнительно с примитивностью породившего его общества. На этой ступени палеолита древний человек выразил уже в сознательно эстетической форме свое познание природы, особенно животного мира, поскольку именно охота давала ему средства к существованию.

Основная и наиболее общая причина возникновения искусства заключалась в том, что оно являлось средством познания мира, элементы же магии и игры были лишь частным случаем этого познания, хотя фактически большинство рисунков палеолита связано с магическими или тотемическими обрядами и культом предков; встречаются изображения охотников в масках, танцующих фигур. Один рисунок в Синганпуре напоминает солнце, окруженное лучами. Изображались преимущественно животные, служившие объектом охоты: бизоны, олени, лани, слоны (или мамонты?), медведи, лошади, тигры, носороги и кенгуру. Присутствие последних указывает на существовавшую когда-то материковую связь Индийского полуострова с Австралией.

В районе Беллари (штат Майсур), в Капгалу тоже встречаются изображения охоты, птиц и зверей, относящиеся уже к временам неолита, но исполнение их хуже, чем в Синганпуре.

В Индии нет собственно пещерной доисторической живописи, потому что вся она находится не в пещерах, а в скальных навесах и впадинах. Много древних рисунков открыто в Мирзапуре (район, расположенный между Аллахабадом и Бенаресом), в скалах хребта Каймур, отходящего от гор Виндхья.

По времени здешняя доисторическая живопись распадается на три группы. Древнейшая относится к позднему палеолиту и представлена крупными изображениями отдельных животных, исполненными с большим искусством. Так, на скале у реки Бхалдарья, близ Ахраура, написаны с большим правдоподобием высокие голенастые птицы. Фигура оленя (сохранившаяся частично) с тонко нарисованными красивыми ветвистыми рогами передает легкость и пластичность движения. С большой выразительностью изображен раненый кабан с разверстой пастью, очевидно страдающий от боли.

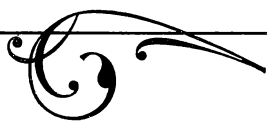
Красящим веществом служила красная или жженая охра, а также красная окись железа, встречающаяся в местных горах в чистом виде. Писали кистью или, как полагают археологи по характеру наложения краски, какой-то подушечкой или быть может лапкой зайца или другого животного. Живопись второй группы исполнена тоже красной краской, поверх древнейших рисунков, а еще более поздняя — геометрического характера — грязновато-белым пигментом.

Ко второму периоду искусства в Мирзапуре относятся охотничьи сцены, наездники на лошадях и слонах, группы животных и отдельные человеческие фигуры. Такова живопись на скале в Кохбаре, где встретилось изображение двух энергично танцующих людей, — один с луком и другой, по-видимому, со щитом. Фигуры конных и пеших охотников, окруживших кольцом двух слонов, расположены умело, причем фигурки вдали иногда уменьшены в размерах, что свидетельствует о стремлении передать единство всей многофигурной сцены и о зачатках композиционного построения.

Скальные рельефы, открытые в Индии, относятся к неолиту. Они изображают людей, животных, различные древние символы, например свастик. Резные контуры фигур очерчены грубо. Подобные рельефы встречаются в Едакале (район Вайнад, штат Керала), Гхатсиле (округ Сингхбхум, штат Бихар) и в других местах.

Наиболее интересными в художественном отношении остаются рисунки в Синганпуре. Нас поражает в них большая роль значительно развитого образа человека.

Затем, ввиду исчезновения памятников, в истории живописи Индии наступает многотысячелетний пробел.



Г л а в а 2

Художественная культура в бассейне Инда (III—II тысячелетий до н. э.)



Новую яркую страницу в истории индийской культуры открывает так называемая Цивилизация долины Инда.

Археологические раскопки, начатые в 20-х годах нашего века в Мохенджо-Даро («Холм мертвых», на нижнем Инде, в Синде, район Ларкхана), Хараппе¹ (Пенджаб, район Монтгомери, на старом русле Рави) и в других местах долины, произвели сенсацию в научных кругах всего мира, показав, что в индской долине в III—II тысячелетиях до н. э. процветала высокая для того времени культура, в значительной мере послужившая основой позднейшего развития индийской цивилизации.

Главные находки сделаны в культурных наслоениях, образующих холмы, называемые теперь местными жителями Мохенджо-Даро. Там открыты руины некогда процветавшего благоустроенного города, основанного в III тысячелетии до н. э., культура и искусство в котором стояли на значительной высоте.

Население долины было неоднородным по этническому составу и уровню культуры. По-видимому, оно говорило на дравидийских диалектах, и потому обычно называется дравидами.

Цивилизация долины Инда III—II тысячелетий до н. э. характеризуется памятниками Мохенджо-Даро, более древней Хараппы и некоторых других центров на обширнейшей территории индского бассейна; она получила в литературе условное наименование хараппской. Столицей обширной области господства культуры Хараппы служил город, где был открыт дворец правителя. Но в целом сохранность Хараппы гораздо хуже, чем города в Мохенджо-Даро. Предметы, относящиеся к этой культуре и найденные преимущественно в Мохенджо-Даро, показали, что тогда в долине Инда население переживало эпоху энеолита: наряду с еще применявшимися каменными орудиями стали широко распространяться орудия из меди и бронзы. Из этих металлов выделялись топоры-тесла, отличавшиеся очень продуманной формой, серпы, пилы с зубцами, направленными назад — в обратную обычную сторону, мечи-кинжалы и т. п. Помимо богатой отделанных мечей, применявшихся военачальниками и знатью, встречаются почти примитивно исполненные наконечники копий, служившие оружием воинам из простого народа. Имущественное неравенство ярко выражено в размерах и устройстве домов горожан, причем можно предположить, что наиболее бедными были хижины сельских общин, обрабатывавших поля

¹ Город в Мохенджо-Даро открыл индийский ученый Р. Д. Банерджи. Древнюю культуру Хараппы обнаружил в 1921 г. Рай Бахадур Дайя Рам Сахни.

вокруг города. Но они не сохранились, так как сооружались, очевидно, из таких непрочных материалов, как тростник, солома и глина. Найденные клады роскошно отделанных ювелирных украшений также свидетельствуют о наличии зажиточных слоев населения этих городов — центров торговли и администрации. Мощные стены и господствовавшие над городом цитадели, в которых были сосредоточены здания административного назначения, огромные, тщательно устроенные склады зерна и товаров, дома, напоминающие казармы, вероятно для слуг и рабов, говорят о сильной государственной власти.

Возникновение имущественного, а вследствие этого и общественного неравенства привело к разложению первобытнообщинного строя, появлению классов и образованию государства. На территории культуры Хараппы, достигшей наиболее высокого уровня развития в долине Инда, общество находилось на стадии раннерабовладельческого строя. Это подтверждают сравнительно высоко развитое земледелие и ремесло, широкая торговля с другими областями Индии и чужими странами, а также ставшее обычным применение металлических орудий труда и довольно развитая письменность.

Город в Мохенджо-Даро существовал около тысячелетия и в последние столетия клонился к упадку. Он был основан примерно в XXV в. до н. э., если не значительно раньше, и погиб во II тысячелетии до н. э.

В этом городе крупные общественные сооружения и дома, достигавшие трех этажей, были построены из превосходно обожженного кирпича; он отличался правильной планировкой.

Архитектура Мохенджо-Даро лишена украшений, проста, рациональна, очень прочна и показывает хорошие технические знания строителей. Богатые постройки имели по несколько комнат, занимающих два этажа, отдельный колодец, купальню с водонепроницаемым кирпичным полом. Перекрытия были деревянные, плоские, настоящего распорного свода нигде не встречалось. Клинообразный кирпич применялся только для обрамления краев круглых колодцев. Вход в дома устраивался со стороны узеньких боковых переулков и только у построек общественного назначения — с главной улицы. Лестница на второй этаж вела из внутреннего открытого двора. В кирпичных стенах были проложены водостоки, соединенные с общегородской системой. Сточные уличные каналы выкладывались из кирпича на известковом или гипсовом растворе, иногда на иле, и перекрывались ступенчатой кладкой из кирпичей — напуском, а сверху — каменными плитами. Эта система обеспечивала также отвод избытка вод из города в случае сильных

дождей. По своему совершенству — целесообразности, прочности и умелой нивелировке сети пересекающихся каналов — эта система превосходит все подобные устройства Древнего Востока и показывает выдающиеся инженерные знания строителей. В большинстве зданий кирпич клался на илстом растворе, связующие качества которого были слабыми, но зато сам кирпич отличался необыкновенной прочностью. Из кирпича, добытого в руинах Мохенджо-Даро, были построены почти через два тысячелетия буддийские памятники.

Основы этой древней техники оставались неизменными и в позднейшей архитектуре Индии, где распорный свод и связующий раствор стали широко применяться только с XIII века, со времени образования на Севере страны государства с пришлыми мусульманскими династиями во главе, когда в Индию были перенесены из Передней и Средней Азии новые строительные традиции.

Примером преемственной связи древнейшей архитектуры и более поздних этапов ее развития в Индии служит план общественного бассейна для омовений, ритуал которых был развит в Мохенджо-Даро. Технически бассейн устроен исключительно солидно и обдуманно и расположен в центре небольшого открытого двора, обнесенного открытой галереей с выходящими в нее комнатами. Размеры бассейна — $11,97 \times 7,07$ м, мощеная площадка вокруг него имеет 4,58 м ширины. С северной стороны примыкают отдельные купальные помещения, соединенные лестницами с когда-то существовавшим верхним этажом и очевидно предназначенные для членов семей жрецов или правителя.

Такой планировочный прием — внутренний двор, окруженный выходящими в него помещениями, — разрабатывался в Индии и на Переднем Востоке в течение последующих тысячелетий. По такому принципу построены буддийские пещерные и наземные монастыри — «вихара», комплексы дворцовых и других построек. Одни из них имели вокруг двора галерею с открытыми в него помещениями, как кельи монахов в пещерных вихарах Аджанты V—VII вв. н. э., с той лишь разницей, что в пещерах «двор» принимал вид центрального зала с потолком. Могло быть и два двора, окруженных жилыми помещениями, без веранды, как в раджпутских каменных дворцах-замках Раджастхана и Бунделкханда. Даже в новом Хайдарабадском дворце в Дели имеется типичная галерея вокруг открытого двора; и всюду в подобных случаях это было единое здание. В другом варианте этой системы двор был центром окружающего его комплекса отдельных построек, как изображено в позднейших рельефах

Бхархута, где три сельских домика образуют двор, имеющий с четвертой стороны ограду, или как у больших дворцов со многими жилыми, хозяйственными и административными постройками.

В Мохенджо-Даро раскопан квадратный зал, почти в 26 м по стороне. Его перекрытие поддерживалось двадцатью прямоугольными в сечении кирпичными колоннами, вдоль по стенам сохранились следы сидений из кирпича. Предполагают, что это мог быть зал собраний для купцов.

Среди городского населения процветали ремесла, особенно текстильное, в частности самое древнее в мире ткачество из хлопка. Город в Мохенджо-Даро имел обширные и оживленные торговые связи с соседними странами, с Шумером в Месопотамии и с Эламом. Тончайшие ткани, вроде кисеи, очень ценились в Двуречье и получили в Вавилоне наименование «синдху» — по имени реки Инда, давшего название и Индии. О развитии текстильного производства говорит множество найденных в Мохенджо-Даро глиняных пряслиц и фрагменты тканей. Последние были окрашены мареной в различные оттенки красного цвета². Тонкое ткачество из хлопка и прочные, гармоничные по тонам растительные краски составляли славу Индии с древнейших времен вплоть до колониальной эпохи.

Керамика из Мохенджо-Даро, выделявшаяся уже на гончарном круге, покрывалась краской, спекавшейся при обжиге наподобие глазури. Расцветка отличалась эффектным, несколько мрачным сочетанием черного и карминно-красного цвета и другими оттенками. Изделия украшались геометрическим и растительным орнаментом упрощенного характера, в который иногда вводились стилизованные изображения рыб, птиц и животных.

Несмотря на простоту орнамента, он убеждает в наличии далеко не новых традиций, в прекрасном понимании назначения декоративного рисунка, который всегда должен гармонизировать с формой предмета, что характерно для изделий народного художественного ремесла уже на этой стадии развития. Глиняная посуда в долине Инда отличалась большим разнообразием орнамента и формы. Встречаются удлиненные вазы с туловом, постепенно переходящим в горло, и яйцевидные кнису; шаровидные, орнаментированные шишечками, или вазы в форме горшка, с округлым, сплюснутым по вертикали туловом и низким широким горлом. Интересно, что им подобны позднейшие, очень распространенные в Индии горшки для воды — «лота».

² Корень марены заключает в себе красящий сок, дающий в зависимости от густоты раствора различной силы розоватые и красные тона пряжи.

Открыты в Мохенджо-Даро, Хараппе и других городах и произведения ювелирного искусства, свидетельствующие о тонкой технике сверления твердых пород камней и о привозе многих материалов из других стран. Найденны ожерелья, пояса, перевязи для волос, драгоценные сосуды, браслеты и т. п. Их материалом служили: золото, серебро, электрон, медь, бронза с позолотой, ценные камни.

Особенно интересна мелкая пластика из Мохенджо-Даро и Хараппы — статуэтки из камня, бронзы и терракоты, печатки-амулеты с изображениями животных, божеств и фантастических существ.

В скульптуре Инда лучше всего раскрывается внутренний мир ее древних творцов. Это искусство говорит об уже сложившихся традициях, профессиональном мастерстве, богатстве содержания, своеобразии и самобытности местной художественной культуры.

Чертами жизненности и правдивости отличаются многие изображения животных и людей, исполненные в виде круглой скульптуры. Бронзовая фигурка стоящего буйвола из Мохенджо-Даро кажется почти живой; в терракотовой статуэтке быка умело подчеркнуты не только мощь и обобщенность форм, но и угрюмое спокойствие свирепого животного. Мастерством ваяния поражает мужской торс из красного известняка (III тысячелетие до н. э.), найденный в Хараппе. Он отличается пластическим совершенством и показывает прекрасное знание анатомии. Голова и руки статуэтки были присоединены с помощью штифтов, что было чисто местной техникой ваяния. Все формы сильного холеного тела, с твердо налитыми мускулами и выпуклым животом, дышат полнокровным здоровьем, в них ощущается могучая сочная живая плоть. Не удивительно, что подобные высокие качества индской скульптуры, впервые представшей перед взором английских археологов, заставили их даже вначале принять ее за греческую, пока не выяснилась подлинная древность находок.

Значительно сильнее развиты черты условности в фигурах, вырезанных на печатках-амулетах. Изображались на них чаще всего животные, очевидно священные, и рядом с ними — различные явно культовые предметы, на других — божества и чудовища.

Этих печаток найдено более двух тысяч, главным образом в Мохенджо-Даро, меньше в Хараппе и несколько в Месопотамии и Эламе, куда ездили купцы из индских городов. Печатки изготовлены очень искусно из разнообразных материалов: стеатита (камень жировик), меди, слоновой кости и глины. В изображениях видно стремление подчеркнуть религиозное значение

животных, усилить и обобщить некоторые детали и характерные черты. На одной из печаток вырезан единорог, стоящий перед яслями или алтарем в форме большого бокала на тонкой ножке. Складки кожи на шее животного переданы резкими волнистыми линиями, на плечах они образуют какой-то, может быть не случайной формы, знак. Превосходно пластичностью форм и четкостью контуров изображение могучего индийского одnogорбого быка Брахми. Очень умело выражены особенности его сложения и дикая гордая красота. Меткость наблюдения натуры и мастерство пластики здесь велики. Это позволило создать монументальный, величественный и одновременно правдивый образ животного (рис. 1).

Встречаются на печатках и целые композиции с фигурами божеств и сценами борьбы мифологических существ, отражающие религиозные представления того времени и больше всего культ почитания животных и растений.

Среди немногочисленных памятников круглой скульптуры из камня и бронзы привлекает внимание фрагмент единственной сравнительно более крупной стеатитовой статуэтки из Мохенджо-Даро. Сохранилась лишь ее верхняя часть — голова и плечи (высота около 18 см). Она изображает бородатого мужчину с сильной короткой шеей, толстыми губами и прямым широким носом. Сакральное значение фигуры, представляющей, очевидно, жреца или божество, подчеркнуто орнаментом в виде священного трилистника, украшающего плащ, перекинутый через плечо, на шее сохранились следы от ожерелья. Пряди расчесанных волос, придерживаемых повязанной вокруг головы лентой, переданы в сильно обобщенном виде — почти прямыми крупными бороздками.

Глаза статуэтки, с очень удлиненным разрезом, были выложены перламутром, между кусочками которого оставлены щелочки, означающие зрачки. По мнению индийских ученых, этот человек изображен в положении углубленного йогического самосозерцания, с полузакрытыми глазами, устремленными на кончик носа, на что указывают сведенные к центру зрачки. Это лишь раз доказывает, что многие, в том числе основные и весьма характерные для позднейшей Индии элементы ее культуры, оказавшие сильное влияние и на ее искусство, коренятся в древнейшей — доарийской эпохе.

В историко-культурном отношении статуэтка жреца имеет большое значение, но ее пластические качества невысоки. По сравнению с торсом из Хараппы в ней заметен отход от непосредственности и верности изображения человека. Художественные качества этой скульптуры ниже, чем большинства произведений мелкой пластики,

включая также рельефы, оттиснутые с печаток. Но несмотря на ряд условностей в трактовке и незрелость приемов ваяния, в этой статуэтке отражены некоторые этнические черты местного населения, она далека от примитивности и полной отвлеченности.

Наиболее условно трактованы глиняные статуэтки богини-матери — божества плодородия природы, образ которой доведен до крайнего схематизма. В нем всецело преобладает лишь примитивно выраженная идея божественного значения богини плодородия, культ которой был широко распространен в древнейших земледельческих цивилизациях Востока и Европы. Это типичный «идол», быть может магического назначения.

Сопоставление описанных статуэток явно культового характера с фигурками буйвола и быка из бронзы и глины и с мужским торсом из Хараппы выявляет различные течения, уже наметившиеся в искусстве долины Инда. Одно из них имело культовое значение и стремилось удовлетворить требования религии, основанной на примитивных верованиях, связанной с анимизмом, почитанием священных деревьев и животных, богини-матери, богини плодородия и растительного царства.

Возникновение в связи с усложнением культа жреческого сословия, использующего искусство в своих целях, вело к искажению его первоначальных более реалистических основ. Но в большинстве памятников искусства индской цивилизации проявляется стремление к созданию правдивых художественных образов природы, основанных на ее верном наблюдении и большом искусстве воплощения ее форм, трактованных в более или менее обобщенном виде.

Историко-культурная ценность печаток как источника изучения древних культур бассейна Инда возрастает с изучением надписей на них, хотя до сих пор и не расшифрованных³, но все же дающих представление о письменности. Последняя состоит преимущественно из слоговых знаков, которых открыто около четырехсот. Некоторые из них имеют образное значение (пиктографы), но большинство их получило условный линейно-начертательный характер, обозначая по-прежнему слоги. Письменность была распространена в индской культуре довольно широко: подобные же надписи, кроме печаток, встречаются и на некоторых металлических изделиях, подавляющее же их количество, ввиду того, что

³ Первую попытку прочтения надписей на индских печатках сделал чешский ассириолог и хеттолог Б. Грозный. Много сделал для изучения этой письменности Пьеро Мериджи. Работают в этом направлении и советские ученые.

они были нанесены на непрочные материалы, погибло.

Из всех видов искусства, открытых здесь, скульптура представляет наивысшее достижение художественной культуры этой древнейшей цивилизации Индии.

В западноевропейской и индийской литературе ее обычно неправильно называют «протоиндийской». Она была существенно индийской и основы ее материальной культуры, религии и искусства прослеживаются и через тысячелетия.

Не следует именовать эту раннеиндийскую культуру и «индо-шумерийской». Некоторая небольшая общность с последней не дает еще права на такое двойное определение. Шумер не участвовал в создании культуры на территории Индии, как можно было бы заключить из этого неправильного названия. Сходство обеих культур обычно преувеличивалось, своеобразие недооценивалось.

Судя по изображениям человека в скульптуре Шумера и Мохенджо-Даро, этнический состав населения обеих стран был разнороден. Различна была и письменность, совершенно самостоятельное происхождение имела и архитектура. Поражает и полное отсутствие монументальной пластики в древней долине Инда, тогда как в Шумере она получила большое развитие.

Термин «индо-шумерийская» культура неправилен еще и потому, что может подразумевать влияние Шумера на Индию.

Не отрицая роли оживленных торговых связей между обеими странами, процветавших уже при Саргоне Аккадском (XXVI в. до н. э.), и существования какого-то культурного общения, мы можем скорее предполагать обратное влияние. В древних слоях Ура найдены индские печати и сердоликовые бусинки индийской техники обработки. Некоторые из печаток могли быть изготовлены на месте по индским образцам. Из шумерийских текстов известно, что среди товаров, привозимых в Ур морем, были: золото, драгоценные камни, жемчуг, слоновая кость, медная руда, ценные породы твердого горного дерева. Многие из этих товаров без сомнения шли из Индии. Интересы торговых городов древней Индии в Шумере были так велики, что они держали там своих постоянных представителей. Следует также учесть огромность территории одного только индского бассейна, где уже открыты города, вся же площадь с расселинными на ней руинами древних индийских городов простирается от Мирута (в Уттар Прадеше) до Бхагатрава (близ Сурата) на тысячу километров и еще дальше в других направлениях.

В связи с этим название местной культуры «индская» тоже устарело, так как она распрост-

ранялась и южнее, и восточнее этой долины. Название «культура Хараппы» более приемлемо, но тоже условно, оно подразумевает ее однородность на всей территории.

Однако самостоятельность развития и своеобразие в целом этой культуры не исключает и некоторой близости отдельных ее черт с шумерийской, например в области мифологии.

Многое из того, что свойственно культуре Индии последующих эпох, присутствует уже в цивилизации долины Инда. Поклонение «лингаму» (фаллосу) как символу творческой энергии, плодородия, характерное для шиваизма⁴, несомненно идет от глубочайшей древности: среди индских памятников найдены лингамы. Существование этого культа у древнейших обитателей Индии подтверждается в литературном памятнике арьев — Риг-веде⁵, где выражено его осуждение. Лишь после смешения пришлых арийских племен с дравидийскими развившийся из ведийской религии брахманизм⁶ вобрал в себя ряд местных древнейших культов, в том числе поклонение производительным органам, змее и богиням растительного царства. Некоторые божества Риг-веды, по-видимому, тоже происходят от тех, которые уже почитались в Хараппе, например, богиня земли Притхиви, грозное божество Рудра (прототип Шивы) и др.

На индских печатках часто встречается фигура богини в виде женщины, изображаемой с побегом, произрастающим из ее головы, и стоящей в развилине священного дерева пипала⁷, почитаемого впоследствии в брахманизме и буддизме.

Эта богиня — дух растительного царства, символ его плодородия — явно прототип «якшинь», «врикшак» — второстепенных женских божеств растительного царства, изображаемых как на брахманских, так и на буддийских памятниках и, как правило, в неразрывной связи с деревом.

Култ великой матери-богини плодородия был широко распространен в Индии и частично сохранился среди современного сельского населения.

⁴ Шиваизм и вишнуизм — две главные секты религии индуизма.

⁵ «Веда» на санскрите означает «ведение», «знание». Обычная датировка Риг-веды — II тысячелетие до н. э. Риг-веда — Веда гимнов, затем появилась Сама-веда — Веда песнопений, Яджур-веда — Веда жертвоприношений и последней — Атхарва-веда — Веда атхарванов — жрецов-заклинателей, участвовавших в ее составлении, вобравшая в себя много древнейших, доарийских элементов.

⁶ Брахманизм — главнейшая из древних религий Индии. В современной форме называется индуизмом.

⁷ Индийская смоковница — фиговое дерево (Pippala-Ficus religiosa).

В бронзовой статуэтке обнаженной танцовщицы с удлиненными конечностями индийские искусствоведы усматривают прототип женского образа, сохранившегося в искусстве дравидийского Юга до 2 в. н. э. в рельефах Амаравати.

Еще нагляднее преемственность в иконографии божества Шивы: на одной печатке из Мохенджо-Даро изображено мужское божество, рогатое и трехликое, сидящее на троне, с поджатыми ногами, как изображались в позднейшем искусстве брахманизма аскеты и Будда. По сторонам рогатого божества изображены два оленя, носорог, слон, тигр и буйвол, тянущиеся к своему повелителю. Признано, что это прототип позднейшего брахманского⁸ божества Шивы в его второстепенном аспекте владыки зверей — так называемый Шива Пасупати.

В хараппской цивилизации были достигнуты большие успехи и в области науки, в частности, в математике, где применялась десятичная система — одна из самых древних в мире. Это подтверждается находкой линейки с десятичной системой делений и гирь с таким же соотношением веса. С тех пор в течение тысячелетий математика была в Индии одной из наиболее развитых точных наук.

Все это говорит о древности, самобытности и весьма значительном развитии культуры в ряде городов индского бассейна, причем раскопана ничтожная часть уже открытых поселений, и в будущем, очевидно, будут сделаны новые интересные открытия, в том числе и в Мохенджо-Даро.

Вызывают интерес культуры древнее хараппской: в Амри (128 км южнее Мохенджо-Даро), Кот Диджи (Пакистан) и особенно открытая лет шесть назад в Калибангане (Раджастан, район Ганганagar).

Цивилизация Хараппы, представленная помимо Мохенджо-Даро в Рупаре (у подножий холмов Симлы), Аламгирпуре (близ Мирута), Сомнатхпуре и Роджди (в Гуджарате), в Лотхале (у Камбейского залива) и в других местах, оказалась моложе нижнего из пяти слоев находок в Калибангане.

Руины города были скрыты в двух холмах, на берегу пересохшего русла реки Гхаггар (древняя Сарасвати). Его планировка ориентируется, как и

⁸ Брахманизм, сложившийся в условиях неразвитого рабовладельческого общества индусов (хинду) в долине Ганга уже около тысячелетия до новой эры, многое заимствовал из древних Вед и вобрал в себя ряд верований доарийского населения Индии, объединив их в культ шиваизма, где главную роль играет Шива как творческая энергия мира.

в Мохенджо-Даро, на четыре страны света. Дома, построенные из сырцового кирпича, имели около 4—7 помещений и двор. Перекрытия были плоские деревянные, выложенные тростниковым настилом и по нему слоем грязи (так думает Б. Б. Лал, обнаруживший город). Такие крыши и полы из утрамбованной глины, вымощенные терракотой в виде гальки, вперемешку с древесным углем, и доньше делаются местными жителями. Обожженный кирпич иногда применялся для частичного покрытия полов и для устройства комнатного дренажа.

В меньшем из двух холмов откопана массивная платформа из сырца, с постройками и вероятно с общей стеной — очевидно крепость.

Местные печатки подобны таковым из Мохенджо-Даро, с такими же пиктографами. По технике начертания надписей, процарапанных на двух черепках посуды, установлено, что строки шли справа налево. Керамическая утварь распадается на два типа: хараппский и более древний — с простой черной росписью по красному фону.

Мелкая терракотовая пластика представлена фигурками животных, птиц и головками людей, одна из которых моделирована довольно тонко. В ней чувствуется стремление к правдивой передаче индивидуальных черт мужского лица.

Находки в Калибангане подтверждают, что культура Инда была менее однородной, чем предполагалось, хотя многое в этом городе было близким к основным чертам хараппской цивилизации.

Но наиболее полное представление о древнейшем искусстве в долине Инда дают находки в Мохенджо-Даро.

Гибель этой древнеиндийской цивилизации не может быть объяснена одними внутренними причинами. Вторжение в северо-западную Индию сильных враждебных племен, называвших себя арьями, также сыграло свою роль. И как это постоянно повторялось в Азии, цивилизации оседлых народов, уже клонившиеся к упадку, окончательно подрывались натиском кочевников.

Новые племена говорили на диалектах арийско-индоевропейской языковой группы и стояли на более низкой ступени общественного развития. Расселяясь далее по бассейну Ганга и смешиваясь с более древними обитателями Индии, арии многое заимствовали от более высокой местной цивилизации.

Проследить непрерывное хронологическое развитие искусства Индии на Севере страны в I тысячелетии до н. э. возможно только начиная с довольно позднего времени, когда в долине Ганга стала править династия Мауриев.



Глава 3

Художественная культура на Севере Индии

(II тысячелетие до н. э.
~IV в. до н. э.)



В наших сведениях об искусстве Индии более чем тысячелетний пробел от времени разрушения цивилизации в бассейне Инда до воцарения династии Мауриев восполняется лишь редкими находками отдельных памятников и довольно неясными свидетельствами литературы.

Отсутствие памятников и точных исторических сведений заставляет нас объединить этот огромный период в одну главу древней истории индийского искусства, хотя в это время в жизни страны произошли большие перемены.

Источником сведений об искусстве II тысячелетия до н. э. служат первые четыре Веды и преимущественно Риг-веда, а для начала первого — великий эпос Индии Рамаяна и Махабхарата, где более подробно говорится о строительстве, ремесленниках и богатстве архитектуры столиц царств в долине Ганга.

В эти времена возникло классовое общество и произошло значительное смещение некогда пришлых индоарийских племен с древнейшим местным населением.

Последующий период более развитого рабовладельческого общества отражен в брахманской литературе на санскрите (поздневедические писания) и буддийских канонических текстах.

Все эти источники свидетельствуют о большом развитии культуры и искусства в бассейне Ганга в середине I тысячелетия до н. э.

В Риг-веде, древнейшей и наиболее интересной по содержанию священной книге арьев, отражены основные черты их общественной жизни и религии, а также некоторые события исторического характера, поэтому Риг-веда может в известной мере считаться летописью арьев. Она свидетельствует и о знакомстве арьев с более древней местной культурой и даже о начале ее некоторого влияния на них. Арьи расселялись тогда из Пенджаба, называвшегося в Риг-веде Сапта Синдхава («Семиречье»), на Восток по Гангу и находились примерно в районе современной Амбалы, где, по-видимому, и сложились основы Риг-веды.

Четыре первых Веды отражают большой период времени, называемый условно «ведическим», поскольку все сведения о нем мы можем почерпнуть только из Вед. Но в действительности «ведический» период в жизни общества арьев был неоднородным в социальном отношении, так как произошло разложение первобытнообщинного строя и появилось рабовладение.

Племена арьев, пришедшие в Индию как кочевники-скотоводы, скоро перешли в Пенджабе к земледелию, причем сохранилась большая роль скотоводства. Арьи жили родовыми общинами, именуемыми на санскрите «гана» и составлявшими отдельные селения («грама»). Хозяйством и

всеми работами руководил глава общины — «ганapati», исполнявший также роль жреца. Роды объединялись в племена («виш»), вождь которых назывался раджа. Во время войны военачальником союза племен был «маха раджа» («великий раджа»). Вожди выбирались племенами.

В эти времена возникли четыре общественные группы или сословия, называвшиеся «варны» («цвет», «краска»): первыми по значению были брахманы — жрецы, затем кшатрии — военная знать, ниже их стояли вайшии — земледельцы, ремесленники и купцы, последними были шудра, к которым относилось главным образом покоренное древнейшее местное население. Если шудры и принимались в общину арьев, то лишь на ограниченных условиях и без права голоса. Не допускались они и к участию в ведийском культе, что строго запрещалось брахманами.

Система варн, с точки зрения жрецов, определяла различие жизненного религиозного долга — «дхармы» каждой варны, определение которого брахманы приписывали легендарному «праотцу человечества» — Ману. По Кодексу законов Ману, жрецы-брахманы должны учить народ религиозному закону, кшатрии — оборонять народ, вайшии — создавать материальные блага, шудра — смиренно служить высшим варнам, особенно жрецам. В Риг-веде отражено общественное неравенство и встречаются жалобы на корыстолюбие жрецов.

Божества, упоминаемые в Ведах и олицетворявшие силы и явления природы, с развитием общественного строя получают иногда и прямое отношение к жизни людей. Так, Агни — дух огня — делается посредником между людьми и высшими божествами. Божество грозы и бури Индра становится божеством войны — покровителем арьев в их борьбе с местными племенами. В Риг-веде, хотя и дошедшей до нас в более позднем и фрагментарном виде, сохранились следы упоминаний о тяжелой и упорной борьбе пришельцев-арьев с местным населением.

В Риг-веде коренное население называется «даса» («дасью») — «враги» — и характеризуется как народ с темной кожей и называется «козлоносыми» или «анаса» («безносыми»). Они осуждаются за то, что не приносят жертв арийским божествам, имеют других богов, поклоняются «шишне» (фаллосу). Вместе с тем в Риг-веде они описываются богатыми, обладающими большими стадами, имеют форты — «дурга» и обитают в хорошо укрепленных городах — «пура», иногда с двойными concentрическими стенами. Арьи молились Индре и просили его помочь победить дасью, сделать их рабами, называли Индру Пурандара — «Разрушителем горо-

дов». Есть упоминание о нападении арьев на сотню городов местного вождя. Один из вождей арьев Девадаса, боровшийся также и с другими племенами арьев, воевал против одного из правителей дасью по имени Шамбара. Арьи, племена которых проникали в Пенджаб, постепенно, волна за волной, со значительными промежутками во времени, потеснили коренное население, в частности, дравидов, на Юг. Но затем началось сближение культуры арьев с местной и заимствования от нее. Иногда арьи в своей междоусобной борьбе вступали в союз с некоторыми из местных племен.

В I тысячелетии до н. э. культура Индии развивалась более интенсивно в бассейне Ганга. Положение на Юге в этот период нам почти неизвестно.

Религия Вед не была чистым политеизмом, в ней появляются зачатки единобожия — представление о «едином», «неделимом», «светозарном лоне» — и философские понятия, например, о неизменном законе «рита», управляющем Вселенной.

Вначале у арьев не было храмов и изображений божеств, затем стали воздвигаться алтари из кирпича для возлияния на огонь жертвенного масла. Формы алтарей определялись геометрическими фигурами, создаваемыми по так называемым правилам веревки. Из Вед известно, что появились мемориальные памятники умершим, что мастерство резчиков, украшавших деревянные столбы-приколы для жертвенных животных, высоко ценилось. Надо отметить, что вначале общественное положение ремесленников отнюдь не было низким.

В Риг-веде упоминаются большие колонные залы дворцов, трехэтажные жилища, города с несколькими concentрическими стенами, хотя возможно, что последнее относится к архитектуре древнейшего местного населения. Общины строили дома для собраний («сабха»), общественные амбары для продуктов, большие очаги в особых прямоугольных постройках.

Лесные хижины в долине Ганга строились, по-видимому, из тростника и бамбука и имели форму улья с полусферической крышей. Были также постройки из сырцового кирпича и глинобитные.

Позже появились дома из бревен и досок, овальные и прямоугольные в плане с бочкообразной крышей на стропилах из гнутого бамбука. На каменных рельефах в Бхархуте, около 200 г. до н. э., видно, что древние перекрытия домов были также двускатные с острым хребтом и бочкообразные. Все эти формы продолжали существовать долгое время после ведического периода и оказали сильнейшее влияние на архи-

тектуру последующих веков, включая монолитное скальное и пещерное храмовое зодчество.

В конце периода Риг-веды в долине Ганга были заложены основы позднейшей североиндийской архитектуры. Но памятники того периода были, как правило, деревянные и не сохранились.

Едва ли когда-либо представится возможность проследить, как именно сочетались строительные традиции первоначальных обитателей долины Ганга с новыми приемами и принципами зодчества. Надо полагать, что новое в архитектуре стало особенно заметным в более позднем каменном храмовом зодчестве.

Многие важные черты позднейшей индийской архитектуры, в частности, пещерных храмов, сохранившихся с III в. до н. э., и погребальных скальных камер VIII в. до н. э. происходят от деревянного светского зодчества поздневедийской эпохи. Сюда относится, например, выпуклая двускатная крыша с острым хребтом, дающая в разрезе форму килевидной арки так называемого солнечного окна буддийских пещерных храмов — «чайтья». Круглую форму древних деревянных хижин с полусферическим покрытием повторяют некоторые пещерные храмы III в. до н. э. Ведийская сельская ограда — «ведика» в виде трех горизонтальных бамбуковых стволов — «сучи», пропущенных сквозь вертикальные столбы — «тхаба», постоянно воспроизводится в камне как ограда буддийских мемориальных памятников — «ступа» и в виде декоративных деталей каменной храмовой и деревянной дворцовой архитектуры. Ворота ведийской сельской ограды — «гамадвара» в форме двух столбов с тремя перекладинами наверху воспроизводятся в той же конструкции, но с богатыми декоративными деталями в каменной ограде буддийских ступ и называются там «торана». Общинный дом собрания эпохи Вед, где арьи делили жатву и решали другие дела общины, послужил образцом для деревянных, а затем и каменных, в том числе пещерных, храмов; по буддийскому пещерному храму в Кондане (II в. до н. э.) полностью восстанавливается деревянная конструкция его ведийского гражданского прототипа.

Есть в Ведах неясное упоминание и о живописи. В Риг-веде говорится, что божество Рудра изображался «с мощными членами, многообразный, ужасающий, коричневый, он расписан сияющими золотыми красками». Можно думать, что изображался и Варуна — творец и хранитель космического порядка, «носящий золотую кольчугу, он облачается в свое сияние, вокруг него восседают дозорные». Возможно, что изображались и младшие божества бури — Маруты.

Они красочно описаны в Риг-веде:

- I Как женщины, они красно разубраны,
Кудесники — конями мчатся по небу.
В создании мира помогали Маруты,
У алтарей теперь пируют весело.
- II Вот близятся все выше, выше по небу,
Престол себе поставят дети Рудровы,
Разбудят песнями отвагу ярую...
Родила их от Рудры Туча-Радуга.
- III Сияют в темных облаках доспехами,
Надевши латы, в грозный бой проносятся;
Победно гонят тьмы своих противников,
А вслед струится дождь, как дар на
жертвенник.
- IV Могучие бойцы сверкают копьями,
Недвижные вершины гор колеблются;
Впрягают ланей в колесницы быстрые
И мчатся вихрем с буйным стадом
облачным.
-
- X Родник ударом мощным в небе высекли.
Незыблемую гору там порушили,
Звучат в грозе свирели щедрых Марутов,
Хмельные в бой они выходят с пиршества.

Перевод Б. А. Ларина¹

Живопись во всяком случае возникла в Индии рано и в период сложения эпоса была, по видимому, значительно развита.

Из Риг-веды видно, что в те времена появились зачаточные элементы театрального искусства. Эпизод с похищением демонами священных коров разыгрывался в форме диалога двух лиц и хора, поясняющего развитие событий. Сами Веда, как литературное произведение, полны неувядаемой поэтической красоты и говорят о большой одаренности народа, полного творческих сил.

Примерно около тысячелетия до новой эры, когда уже складывался великий эпос Индии — Рамаяна и Махабхарата, культура в бассейне Ганга достигла большого развития.

Махабхарата — обширнейшее собрание древних народных сказаний, легенд, преданий и религиозно-философских учений, развивавшихся в течение веков и не имеющих связи с главным эпическим сюжетом, давшим название сборнику «Великая Бхарата». Его содержание основано на предании о великой борьбе двух царских родов, разделившей всю страну на два враждебных лагеря. В Хастинапуре правил род Куру, потомков Бхараты — раджи Лунной династии. Спор о власти между двоюродными братьями этого рода —

¹ Rig-veda — sanhita. Translated by M. Müller. London, 1869, vol. I, Mandala 1, Sukta 85, p. 109—111. Журнал «Восток», 1924, кн. 4, стр. 49.

Кауравами и Пандавами — после многих волнующих событий окончился эпической битвой, в которой участвовали «все народы». По эпосу, она произошла на поле Курукшетры («Поле Куру»), в сотне километров от столицы Пандава Индрапрастхи (находившейся около места современного Дели). После ужасающей восемнадцатидневной битвы победили пять братьев Пандавов, но в живых, кроме них, остался только один человек. Все сто братьев Кауравов были убиты, их войско уничтожено (удалось спастись только трем воинам). Главными героями среди победителей являются: Арджуна — один из братьев Панду, его возничий и наставник Кришна — вождь племени Ядава. Его поучение перед битвой, когда он правил боевой колесницей Арджуны, называется Бхагавад-гиты («Господня песнь») и считается самой священной частью эпоса. Бхагавад-гита была записана и обработана ученой кастой жрецов-брахманов в религиозно-символическом духе и Кришна превращен в полубожество.

Такое отношение к историческим событиям вполне типично для литературы брахманизма-индуизма. Реальные события используются в ней для наставления в вероучении.

Гигантская эпическая битва Пандавов и Кауравов произошла около тысячелетия до начала новой эры. Это была не только обычная в те времена борьба за власть двух сильных царских родов. Ее огромный размах и невероятное упорство могли объясняться лишь глубоким общественным смыслом вражды: это была борьба оживающего старого строя с нарождающимся новым. Кауравы, проигравшие битву, представляли более патриархальные отношения, господствовавшие в общине — гане. Арджуна — главный герой из рода Пандавов, стоял на стороне новых веяний, отражавших разделение общества на сословия (варны), и, следовательно, защищал более развитый общественный строй. Борьба велась, как обычно на древнем Востоке, под религиозным знаменем.

Так или иначе, в этом событии сочеталась борьба за владычество, за различные формы общественного строя и за религию. Таков был общественно-исторический смысл великой битвы Курукшетры.

Однако этим событиям придано символическое истолкование. Поэтому в современном индуизме поле битвы, Арджуна, его родственники-враги, наставник Кришна, побуждавший его к битве, получили значение главных понятий религиозной философии Индии в ее проповеди пути человека к освобождению («мокша»).

Это является причиной того, что и поныне Бхагавад-гита остается священным писанием ин-

дуизма. В то же время она была использована индийской интеллигенцией, например, Тилаком и Ауробиндо Гхошем², как идеологическое оружие в борьбе за независимость страны и вдохновляла на подвиги и жертвы многих борцов.

Время Курукшетры — период зарождения великого эпоса Индии.

В начале I тысячелетия до н. э. в долине Ганга произошли большие перемены в идеологии. Возникали новые философские системы. Ведийские божества потеряли свое былое значение. Все это не могло не отразиться и на искусстве.

Эпическая поэма Рамаяна («Сказание о Раме»), приписываемая поэту Вальмики, сложилась, вероятно, раньше Махабхараты и представляет собой стройное повествование о подвигах Рамы. В Айодхье (Ауд) у раджи Солнечной династии Дашаратхи было четыре сына. Старший сын Рама должен был наследовать престол, но из-за интриги одной из жен царя, желавшей возвести на трон своего собственного сына, он добровольно ушел в изгнание в джунгли. С ним была его верная жена Сита и брат Лакшмана. Равана — царь демонов, властитель Ланки (Цейлон), похитил Ситу и унес ее в свою столицу. Рама в союзе с предводителем обезьян Хануманом напал на Ланку, в страшной битве убил Равану и освободил Ситу. Вернувшись с ней в родную столицу, Рама короновался на царство. Рама и Кришна считаются в брахманизме воплощениями («аватарами») верховного божества Вишну.

Великий эпос Махабхарата и Рамаяна является главным источником сведений о художественной культуре Индии первых веков I тысячелетия до н. э.; этот период условно может быть назван эпическим.

Махабхарата и Рамаяна служили неисчерпаемым источником сюжетов и идей изобразительного искусства Индии в течение тысячелетий.

По древнеиндийской исторической традиции, после битвы на Курукшетре наступила Черная эпоха (Кали-юга), характеризующаяся резким обострением общественного неравенства и возникновением авторитарной государственной власти.

В период сложения эпоса в Северной Индии распространились рабовладельческие отношения; возникали и распадалась небольшие царства, постоянно враждовавшие между собой. Однако на значительной части территории сохранялся первобытнообщинный строй, например в лесных областях Декана. В VI в. до н. э. в Индии уже

² Б. Г. Тилак (1856—1920) — выдающийся индийский демократ, лидер «крайних» — левого крыла партии Индийского Национального конгресса. А. Гхош — один из лидеров левого крыла национального движения в Бенгалии.

сложилось 16 более крупных государств («махаджанапад»), у большинства которых во главе стояли цари — раджи. Но в государстве Вриджа (Видеха), основанном на союзе племен, правила захватившая власть знать сильного племени Личхави. В VI—IV вв. до н. э. образовались сильные царства Кошала и Магадха (территория современного Бихара), последнее сыграло в дальнейшем крупную политическую роль. Наиболее ранние памятники скульптуры и литературные свидетельства об архитектуре относятся к территории государства Магадхи, где правила династия Мауриев.

Земледелие, ремесла, торговля и строительство городов получили в долине Ганга в этот период большое развитие.

Большой эпос отражает перемены, произошедшие в религии. Хотя Веды остались священным писанием, но ведийская религия в целом с ее мифологией и зачатками философии сменилась брахманизмом — идеологией рабовладельческих государств Северной Индии в ранний период еще мало развитых рабовладельческих отношений. Позже, в государстве Мауриев, где рабовладение достигло наибольшей для Индии зрелости, брахманизм в значительной мере уступил место буддизму.

Брахманы создали гораздо более законченное и стройное по сравнению с Ведами учение о мироздании. Верховная сущность абсолютная и неопределимая — Брахман — проявилась в Тримурти, т. е. триедином божестве. Первое лицо Тримурти — Брахма — творец, второе — Вишну — охранитель, третье — Шива — разрушитель. Вместе они олицетворяют вечное изменение мира. Следовательно, роль и значение брахманских божеств по сравнению с ведийскими очень изменились. Философское учение брахманизма на его ранней стадии изложено в Махабхарате, Упанишадах и других санскритских писаниях I тысячелетия до н. э. Но в общественной жизни брахманизм яснее всего выражался в признании необходимости религиозного учреждения варн как ступеней для перевоплощения человека и его совершенствования путем исполнения «дхармы» — жизненного долга человека в каждой варне.

Древнейшие коренные обитатели Индии, признавшие первенствующую роль иерархии варн со жрецами во главе, допускались в лоно брахманизма. И эта религия очень усложнилась посторонними более древними верованиями и различными религиозными обычаями, которые впоследствии были объединены в культе почитания Шивы как главного божества. Шиваизм был больше распространен на Юге Индии.

В I тысячелетии до н. э. в бассейне Ганга каждое царство имело столицу, где была сосре-

доточена великолепная архитектура. Махабхарата, Рамаяна и буддийские писания рассказывают о ряде столичных городов Северной и Центральной Индии VI в. до н. э.: Индрапрастха была столицей царства Куру, Айодхья (Ауд) и Шравастии — государства Косала, Каушамби (Косам) — государства Вамса; Гиривраджа, Раджагриха и затем Паталипутра (Патна) — царства Магадхи, Варанаси (Бенарес) — столица государства Каши и др.

В Рамаяне так описывается город Айодхья: «Он был богат и постоянно украшался и благоустраивался, улицы и переулки были превосходно распланированы и по главным улицам проведены каналы.

Полный различными продавцами и украшенный изобильными драгоценностями, недоступный для нападения, заполненный вместительными домами, великолепный благодаря садам и манговым рощам, он был окружен глубоким и неприступным рвом и полностью обеспечен оружием. Украшен стройными воротами и портками и постоянно имел на страже лучников.

Как Махаван охраняет Амаравати³, так великодушный Дашаратха, расширивши свои владения, охранял Айодхью, защищенную накрепко замкнутыми воротами, прекрасную благодаря правильно распланированным территориям и изобилующую разнообразными музыкальными инструментами, воинским вооружением и всякого рода хитроумными устройствами...

Столица была украшена различного рода драгоценностями, изобиловала богатством, совершенно обеспечена провиантом, украшена великолепными храмами и священными колесницами, садами и купальными водоемами, обширными строениями и полна жителей. Она изобиловала учеными мудрецами, равными в почитании бессмертным; украшена величественными дворцами, купола которых походили на вершины гор, окруженные колесницами божеств, как Амаравати Индры.

Город походил на рудник драгоценностей или на обитель Лакшми⁴, его стены, как квадраты шахматной доски, были испещрены различными самоцветными камнями.

Дома имели в каждом ряду одинаковую высоту и были наполнены звуками восхитительной музыки маленьких барабанов, флейт и арф».

Можно предположить, что город был построен в основном из дерева с деталями из других материалов и с богатой декорацией построек.

³ Здесь Амаравати — небесная столица божества Индры.

⁴ Лакшми — супруга Вишну, богиня счастья, богатства, красоты.

Подчеркивается правильная планировка, регулярная стройность улиц и одинаковая высота домов, городское благоустройство, обводнение и озеленение города и т. п. Дворцы и храмы поднимались высоко над обычными зданиями. Вместе с тем описание в Рамаяне показывает, что блеск города (преувеличенный в эпосе, как и его размеры) зависел от пребывания в нем двора правителя. В столицах работали искусные ремесленники, изделия которых шли не только во дворцы царей и знати, но и для заморской торговли. Их производство было особенно высокого качества главным образом благодаря узкому кругу его потребителей.

По Рамаяне можно судить, что в ее времена общественное значение городских ремесленных организаций было еще высоким — во встрече Рамы и Ситы по их возвращении в Айодхью участвовали представители от восемнадцати видов производств.

В Махабхарате так обрисовано помещение для гостей на празднестве у царя Юдиштиры в его столице — Индрапрастхе: «Дома были высоки, как вершины горы Кайласа, необыкновенно красивы с виду, обставлены превосходной мебелью. Они были окружены со всех сторон хорошо построенными высокими стенами белого цвета. Окна защищены золотыми решетками и украшены изобилием драгоценностей. Лестницы были легки для восхождения; помещения снабжены удобными сиденьями, одеждами и гирляндами и все благоухало тончайшими благовониями. Дома были белы, как гусь, светлы, как луна, и выглядели чрезвычайно живописно даже с расстояния в 3000 данда⁵. В них не было неудобства, они имели двери одинаковой высоты, но различного устройства и были инкрустированы многочисленными украшениями из металла».

Описания в литературе и некоторые археологические находки дают представление о Раджагрихе — столице древнего царства Магадхи, построенной по планам брахмана Махаговинды. Сохранились остатки городской стены VIII в. до н. э., сложенной без раствора из крупных каменных блоков с надстройкой из других материалов. Сильные бастионы были прямоугольными, с лестницами, проложенными в толще стен с внутренней стороны. Ворот было 32 больших и 64 малых. Некоторые двери сделаны из тяжелых каменных плит, скрепленных железом. Большие ворота в виде арок фланкировались высокими сторожевыми башнями. В середине города стоял величественный дворец, окруженный стенами. Его постройки объединялись дворами, вымощенными камнем. Вокруг дворов размещались при-

емные залы и в том числе главный многоколонный зал, помещения и купальни для придворных дам, комнаты с фонтанами в нижнем этаже, танцевальные и музыкальные залы, здание государственного совета, судилище, официальные и частные помещения, сокровищница, апартаменты министров, царские кухни, обширные водоемы, выложенные обожженным кирпичом, каменные водяные башни, восьмиугольная царская купальня с бассейном для плавания, с колонными коридорами по сторонам и декоративными балконами, выступающими над водой. Для супруги повелителя был разбит специальный сад. В нем были загон для львов и других животных, навесы для декоративных птиц, круглые увеселительные павильоны, скрытые в зелени густых рощ, горячие бани и обсерватория. В дворцовый комплекс входили также высокие сторожевые башни, арсенал, помещения для стражи, стойла для слонов, конюшни и коровники, расположенные по берегам водоемов; кладовая, зернохранилище типа землянки, различные склады и т. д. Имелись также устройства для отопления и охлаждения в разные сезоны. Днем улицы поливались, ночью освещались факелами. Оборонная мощь дворца усиливалась бастионами и угловыми башнями. На крыше находились вышки, откуда раджа мог любоваться садом и звездным небом. Стены этих вышек были покрыты стуковой штукатуркой, так хорошо отполированной, что в них отражались фигуры людей. Полы во дворце были полированы и инкрустированы кораллом или полудрагоценными камнями. В дворцовом саду находилась летняя вила из полированного песчаника. Ее залы для танцев, расположенные среди лotosового пруда, украшали панели и стенные росписи. Вся группа дворцовых построек, сады и парки, примыкавшие к дворцу, были окружены каменной стеной длиной около 7,2 км. В пределах дворцовой ограды находилась каменная тюрьма, в которой одно время находился раджа династии Харьянка Бимбисара, заключенный сюда своим собственным сыном Аджаташатру⁶.

Разнообразие и богатству дворцовых построек соответствовала и роскошь внутреннего убранства. Так, упоминаются утварь из золота и слоновой кости, курильницы, гирлянды цветов, вешалки из слоновых бивней для музыкальных инструментов и женских нарядов. На полу на дорожках коврах стояли доски для игры в шахматы и кости. В золотых люльках качались павлины, в серебряных клетках сидели певчие птички. Среди женских украшений встречались сердоли-

⁵ 3000 данда равняются 5,5 км.

⁶ По буддийским преданиям Бимбисара вступил на трон около 545 г. до н. э.

ковые бусы с резными изображениями животных и птиц.

Подобная дворцовая роскошь могущественных индийских деспотов едва ли преувеличена. По сообщениям греческого посла Мегасфена, прибывшего в Паталипутру около 302 г. до н. э., в этой столице династии Муриев «... такие чудеса, о каких не могли и мечтать у себя ни Суза Мнемона во всей ее славе, ни великолепие Экбатаны»⁷. Греки упоминают, что во дворце Мауриев колонны были обвиты виноградными лозами с гроздьями, с птичками, сидящими в листве, исполненными чеканкой и литьем из серебра и золота.

В Гириврадже, древнейшей столице Магадхи⁸, вдоль главной улицы располагались храмы, больницы, кварталы нянь и кормилиц, благотворительные заведения, гостиницы, караван-сарай, музыкальные школы, ветеринарные лечебницы, окруженные рощами; источники, оформленные кирпичными павильонами, и другие общественные постройки.

Постоялые дворы (для караванов) были обширны. Мощеный путь вел через сад к главному въезду во двор, фланкируемому помещениями с верандами. К просторному внутреннему двору примыкали жилые постройки; там были отдельные комнаты для бесед и ряды кухонь, сосредоточенных в одном месте. Обычно кухни в таких комплексах общественных дворцовых построек разрешалось строить только с подветренной стороны во избежание распространения от них пожара. Большинство помещений соединялось галереями с двором, в пределах которого обычно стоял храм с примыкающими к нему водоемами, выложенными камнем. Слоны, верблюды и лошади путников помещались в загоне во дворе, вымощенном камнем или кирпичом. Повозки и колесницы оставались спаружи. Дома предместьев города строились из кирпича с известью или были глинобитными. Темно-красные кирпичи тщательно пригонялись и гладко отшлифовывались.

Все описания подчеркивают правильность планировки и общественное благоустройство столиц в долине Ганга в I тысячелетии до н. э. Без сомнения, в этот период уже существовала, по-видимому еще в устной форме, но уже достаточно развитая традиция архитектуры и градостроительства.

⁷ Суза — главный город древней Сузианы на нижнем течении Тигра, Экбатана — Мидии. Оба города были столицами при Ахеменидах (могущественная династия царей Ирана — 558—330 гг. до н. э.).

⁸ Позже столица была перенесена в соседнюю Раджагриху.

Сохранившиеся до нас рукописи трактатов «шастра» относятся большей частью к периоду династии Гуптов (правила с 320 г. н. э. примерно до 535 г.).

Источники по архитектуре и отчасти скульптуре и живописи для I тысячелетия до н. э. многочисленны, но еще мало изучены. Из них известно, что в древности развивались две великие школы архитектуры, позже пришедшие к сближению: северная, основанная полуполюгендарным Манасарой, и южная — архитектором Майя. Сохранились строительные трактаты — Манасара шильпа-шастра и Васту-видья; много глав по зодчеству и скульптуре имеется в древнейших Пуранах⁹, Агамах Южной Индии¹⁰ и других источниках. Однако ввиду неизученности вопроса выявить различие этих двух школ на сохранившихся памятниках трудно. Агамы не отличаются принципиально от Манасары, например, в главах о выборе места для строительства, обработке почвы пахотой, о системах измерения, солнечных часах; о планах городов и селений и их размерах; о храмах, домах из двух и четырех секций, о размерах этажей, дверях, воротах, колоннах, мебели, а также о павильонах, дворах, оградах, надвратных сооружениях и о дорогах.

Хотя в основном архитектура, как правило, была деревянной, но в деталях применялись также камень, кирпич и железо. Надо полагать, что иногда отдельные храмы создавались и целиком из камня, который применялся только для культовых сооружений, потому что брахманизм допускал прочные материалы лишь для «колесниц божества», т. е. для храмов. Жилища смертных, включая дворцы раджей, разрешалось строить только из дерева, вследствие чего они не сохранились.

Манасара перечисляет восемь типов планов для селений или городов и столько же для крепостей и для укрепленных городов. Это планы больших поселений с разнообразным составом жителей, размещенных по кастам, они тщательно разработаны и показывают зрелость традиции, их изучение очень важно для понимания принципов планировки, общественных отношений и уровня культуры Индии I тысячелетия до н. э.

Ось главных улиц шла с востока на запад и пересекалась более короткими улицами под пря-

⁹ Пураны — «Древние» — брахманские сборники легенд, космогоний и преданий, генеалогий, дидактических повествований в стихотворной форме. Основных — великих Пуран — 18. Древнейшие тексты сложились, по-видимому, около начала I тысячелетия до н. э., но дошедшие до нас тексты — не раньше рубежа новой эры.

¹⁰ Агамы — Пураны Южной Индии. Из 28 Агам только в одной Камикагаме 60 глав посвящено архитектуре и скульптуре.

мым углом. По такому крестообразному принципу устроен план типа «дандака». Его описание дает Рам Раз на основе Манасары шильпашастры. Две главные улицы пересекаются в середине. Более длинная — улица «раджапатха» («улица раджи») шла в восточно-западном направлении, другая, тоже широкая, но короткая, — «вамана» («южная») шла с севера на юг. Вокруг селения проходила дозорная дорога, обнесенная палисадником и называемая «мангалавити» («путь звездного благополучия»). По ней стража совершала обход — «прадакшину», отсюда культовый обход вокруг святыни, тоже именуется прадакшиной. Из восьми ворот четыре находились по концам двух главных улиц, т. е. по странам света, а другие четыре — по углам селения. Для трех храмов и двух прудов отводились определенные места. Обычно избегалась планировка улиц по радиусам, как неудобная для расположения домов и садов, ведущая к затору транспорта в центре схождения радиусов, неправильная по отношению к солнцу и невыгодная для обороны. Школы светские и духовные строились в самых тихих местах селения, т. е. по углам.

Другой план селения, типа «нандиаварта» («обитель счастья»), предназначался для смешанного населения различного социального положения и для разных сект брахманов четырех школ. В последнем случае селение называлось «пурам-мангалам». В расселении по кварталам строго соблюдались социальные градации жителей, причем высший класс занимал четыре центральных квартала, а в наружных, расположенных за воротами селения (назначение коих автором исследования не объяснено), очевидно помещались базары. В Умагга-джатаке часто упоминается о четырех базарах таких крупных селений, место для которых отводилось по четырем странам света. Две главные улицы этого плана тоже образовывали крестообразное пересечение в центре. В последнем, по указанию Манасары, благоприятно строить помещения для общих собраний жителей или храм Брахмы с четырьмя входами. Всего храмов, посвященных различным божествам, должно было быть семь, три из них строились вне ограды. В юго-западном углу селения выкапывался водоем.

План селения «падмака» назван по листу лотоса. Главные улицы здесь тоже не идут диагонально, но направлены на север — юг и восток — запад, пересекаясь под прямым углом в центре. Соответственно расположены и четверо ворот. Из четырех храмов один возводился вне ограды, у восточных ворот. В Манасаре говорится, что «частные жилища и строения могут иметь от одного до девяти этажей». Их число опреде-

лялось общественным положением владельца. Низшие касты никогда не имели права строить себе дома выше одного этажа. Здания с одинаковым числом этажей должны были иметь одинаковую высоту.

Изображения трехэтажных построек встречаются в барельефах ограды ступы в Бхархуте (рис. 2).

В Манасаре шильпашастре перечислено восемь типов укрепленных городов. Город-столица — «раждадья-нагара» с царским дворцом в центре, населенный многочисленными богатыми жителями, должен строиться предпочтительно на берегу реки. Подобный город, если в нем есть храм Вишну, построенный при въезде в город или в его центре, называется «раждадани». Обыкновенный город — «кевала-нагара» имеет четверо ворот, выходящих на четыре страны света и снабженных надвратными башнями — «гопура». В нем много домов для стражи и воинов; он населен купцами и опоясан оживленными рынками и зданиями храмов.

Город, называемый «пура», имеет сады, среди них и фруктовые. Состав жителей смешанный. Пура посещаем покупателями и продавцами, оживлен шумом торгующего люда. В нем находятся храмы семи божеств. Этот же тип города, но с царским дворцом, называется «нагари». Город «кхета» расположен около реки или горы, и в нем имеются жилища для слуг касты шудра, обнесенные высокой оградой. Тип города, называемый «кхарвата», изобилует жилищами разных каст, он должен располагаться среди плоскогорий, богатых пастбищами. Город «кубджака» является средним между типами кхета и кхарвата. Восьмой тип города — «паттана» — строится близ водных путей, предназначен для разных каст и служит центром сосредоточения купцов, ведущих торговлю с разными странами.

Многое в этих указаниях остается неясным и невозможным. Но можно сделать два общих вывода. Строительные трактаты были обработаны в период Гуптов, к которому относятся, как правило, их письменные версии. В это время произошло более резкое кастовое расслоение, отразившееся на планировке городских кварталов. Типы селений и городов были разнообразными, нередко с очень сложным составом населения.

Развитие культуры в середине I тысячелетия до н. э. было сравнительно высокое в целом, но крайне неоднородное по уровню в различных государствах Индии.

Литературные источники этого времени важны и интересны тем, что они рассказывают о периоде, от которого почти не сохранилось памятников, описывают главный, самый массовый и развитый вид зодчества — деревянное. Оно было

любимым в народе, служило прообразом каменной храмовой архитектуры и отличалось самыми крупными масштабами построек и богатством резной декорации и скульптуры.

Более точные и подчас захватывающе интересные сведения о гражданском и храмовом зодчестве дают буддийские тексты. Их свидетельство относится к ближайшим векам после жизни Будды (563—483 гг.), когда на всеиндийском и местных собраниях представителей общин верующих окончательно оформились буддийские писания, вошедшие в канонический сборник Трипитака («Три Корзины»). На этих буддийских соборах, особенно на втором (IV в. до н. э.), третьем, собравшемся при Ашоке (в 256 г. до н. э.), и на последнем — четвертом, созванном императором Канишкой в I в. н. э., первоначальные тексты были пересмотрены и комментированы.

В буддийскую религиозную общину принимались признававшие ее трехчленную уставную формулу: Будда — учитель (божеством он стал считаться впоследствии), «дхарма» — закон Будды и «сангха» — община.

Буддизм широко использовал изобразительное искусство для наглядной проповеди своего учения, поощрял строительство храмов и особенно монастырей. В этом он продолжал практику брахманизма, с той лишь разницей, что несравненно большее значение, чем брахманизм, придавал монастырской жизни. Буддийские монастыри — вихара или «сангхарама» — богато украшались живописью и скульптурой. Незадолго до начала новой эры Будда стал впервые изображаться не символами, а в образе человека, что привело к созданию огромного количества его статуй. Будда считался исторической личностью. Это придавало живописи и скульптуре с буддийскими сюжетами историчность и конкретность, сближало их с реальной действительностью.

Все это, а также философски возвышенный гуманизм, характеризовавший первоначальное учение буддизма и его искусство, отличало скульптуры и стенописи буддийских храмов от искусства, проводившего идеи индуизма с его космогонией, символизмом фантастических образов и атрибутов божеств, умалением роли личности и превращением истории в религиозное наставление.

Конечно, такая разница обусловлена не столько характером самой религии, сколько породившей ее эпохой. В большинстве своем сохранившиеся буддийские памятники древнее брахманских и относятся к рабовладельческому общественному строю периода его расцвета. Ранние произведения скульптуры, связанные с брахманизмом, когда они изображали божества,

были несравненно более антропоморфны, чем памятники поздних времен, когда брахманизм феодальной эпохи реформировался в индуизм и искусство стало значительно изменяться.

С другой стороны, и сам буддизм в лице поздней школы Махаяны усложнился и во многом подвергся влиянию индуизма; соответственно изменялось и искусство с буддийской тематикой. Но все же особенности буддизма способствовали развитию элементов реализма в искусстве, посвященном этой религии. Например, в живописи пещер знаменитой Аджанты V—VII в. н. э. много конкретности и историчности, тогда как памятники брахманизма того же периода нередко отличаются большей условностью и фантастичностью сюжетов и образов.

В буддийской литературе описываются главным образом монастыри, но упоминаются и жилища, города, иногда с некоторыми подробностями их устройства.

За строительством наблюдали монашеские ордена. Скульпторы и живописцы не только украшали монастырские постройки, но и проходили здесь теоретическую школу обучения. Нередко и сами монахи писали сцены из жизни Будды, как это было со знаменитыми стенописями в Аджанте. Но, конечно, принципы буддийского искусства оставались теми же, которые были давно разработаны в эстетике брахманизма, и буддийским его можно было называть только по содержанию.

Следует также иметь в виду, что в тематику росписей буддийских храмов и монастырей, например в Аджанте, проникали как древнейшие брахманские и более ранние божества, принятые буддийской традицией, так и чисто светские сюжеты.

Писания буддизма упоминают пять главных видов построек: вихара — монастыри (иногда это храм), «ардхайога» — особый тип построек культового или жилого назначения в Бенгалии, «прасада» — жилище в два или более этажа (иногда храм), «хармия» — более значительная по размерам и богатству постройка в несколько этажей и «гуха» — небольшое жилище, развившееся из землянки. Существовали и некоторые специальные виды зданий, например гостиницы — «арама», строившиеся вне города и укрепленные оградой и рвом.

В буддийском писании Махаватга¹¹ говорится, что один последователь буддизма построил для себя резиденцию, имеющую: «...спальни, конюшни, башни, строения с заостренным верхом,

¹¹ Глава из Винайпитака («Корзина послушания») палийского канона.

склад, лавку, этажное здание, аттик¹², пещеру, келью, кладовую, трапезную, помещение с очагом, кухню, личные внутренние покои, помещение для прогулок, дом для прогулок, источник, здание с источником, купальню с горячими ваннами, лотосовый пруд и павильон». Несмотря на то, что назначение и характер некоторых построек неясны, текст свидетельствует о главном — о большом развитии жилой архитектуры богатых горожан, причем были ли они буддистами или брахманистами — в данном случае не играло роли.

Буддийские вихара строились из бревен на кирпичном основании и иногда достигали семи этажей. Внутри и снаружи здания обычно покрывались тонкой штукатуркой — «чунам» и богато расписывались сценами с буддийской тематикой и орнаментальными узорами. Группы построек, образующих сложное хозяйство, и культовые сооружения буддийских монастырских общин строились до 10—12 лет, как, например, большие прасады.

Жилые и многие другие виды построек у буддистов продолжали традиции более раннего периода. Даже получившие в буддизме большое распространение погребальные и мемориальные памятники-ступы (в виде полусферы) произошли от древнейших добуддийских форм.

Буддийская литература, кроме общераспространенных построек, упоминает интереснейшие сооружения какого-то неизвестного нам назначения. Так, в Джатаках¹³ говорится о проведенном еще в добуддийские времена большом туннеле, строили который 60 тысяч воинов. Его стены были отделаны кирпичом и покрыты стуком, перекрытие сделано из плит. Туннель имел восемь больших выходов и 64 двери; искусный механизм запирал вход одним прикосновением руки. На каждой стороне туннеля было по 101 помещению для воинов со статуей женщины в каждом, стены были украшены живописью, изображавшей величие династии Саков, зоны священной горы Сумеру, море и океан.

Хотя постройки были в основном деревянные, в деталях применялись разнообразнейшие мате-

риалы: например, один дворцовый купол был из железа. Для колонн «особого назначения» (может быть декоративного характера) применялось 18 видов дорогих материалов. Украшения богатых домов делались также и из металлов, в том числе и драгоценных. В Раджагрихе была по крайней мере одна постройка целиком из камня, сложенного в виде исключения на растворе. Здания отличались богатством расцветки, так как покрывались полированной белой, красной или черной штукатуркой, нередко с росписями.

Приведенные описания городов и отдельных сооружений дают нам единственную возможность представить себе общую картину развития архитектуры в Северной Индии того времени.

Древняя литература, даже специально посвященная архитектуре, по большей части дает очень своеобразное описание зданий, в котором нет главного для понимания их типа: ясного плана, характера перекрытия и вида фасада. Все же она создает представление о больших масштабах, разнообразии форм, богатстве архитектуры и ее отделки, о высоком развитии главным образом деревянного зодчества в бассейне Ганга в период I тысячелетия до н. э., до династии Мауриев. Вместе с тем эти источники раскрывают некоторые интереснейшие стороны жизни и быта населения, главным образом знати, жившей в великолепных дворцах, окруженной роскошью и произведениями искусства, созданными руками талантливых ремесленников.

Эти сведения, хотя и отрывочные, имеют важное значение для понимания художественной культуры Индии и техники строительства, потому что осталось очень немного памятников архитектуры, начиная со времен Мауриев и от первых веков после них. Ни по своим малым масштабам, ни по отделке и сравнительному разнообразию назначения и форм они не могут дать хотя бы приблизительного представления о подлинно большом развитии строительства из дерева в бассейне Ганга. Этот материал и после более широкого внедрения в храмовой архитектуре камня (начиная с правления Ашоки — 273—232) на Севере Индии продолжал преобладать там, а на Юге почти безраздельно господствовал еще около тысячелетия — до VII в. н. э., от которого на Юге сохранились первые памятники архитектуры из камня¹⁴.

¹² Атик (*греческ.*) — стенка над венчающим карнизом. Иногда соответствует невысокому этажу (аттиковый этаж).

¹³ Джатака («Повесть о рождениях») — легенды о прежних жизнях будущего Будды на земле, когда он воплощался в виде животных и людей и назывался Бодхисаттвой. Эти народные сказания, легшие в основу обширной литературы на санскрите, оформились после жизни Будды, но отражают более ранний период.

¹⁴ Единственным известным нам исключением является ступа в Амаравати (штат Мадрас), основанная во II в. до н. э. и перестроенная во II в. н. э.

ИСКУССТВО ЗРЕЛОЙ РАБОВЛАДЕЛЬЧЕСКОЙ ЭПОХИ



Г л а в а 4

Искусство периода династии Мауриев (IV~II вв. до н. э.)



При Мауриях рабовладение в Индии достигло относительной зрелости. Основной ячейкой индийского общества в течение тысячелетий оставалась сельская община.

Общинники совместно владели землей. В менее развитых рабовладельческих государствах Индии они жили родами и обрабатывали землю сообща, в более развитых — объединялись в селения. Во владении общины могли быть и рабы. Земледелие в общинах было неразрывно связано с ремеслом.

«Эти организованные по-семейному общины покоились на домашней промышленности, на своеобразной комбинации ручного ткачества, ручного прядения и ручного способа обработки земли — комбинации, которая придавала им самодовлеющий характер»¹.

Царь являлся верховным собственником всей земли. Отдельный ее держатель — землевладелец — пользовался ею, т. е. был только ее условным владельцем, пока уплачивал ренту-налог.

Сельская община наложила глубокий отпечаток на характер рабовладельческого общества в Индии, на его культуру, религию, искусство.

Империя Мауриев была деспотией с огромной армией и иерархией чиновников. Однако она была далеко не однородной внутренне и включала ряд государств и племен разных ступеней развития и подчиненных царю не в одинаковой степени.

Сельское хозяйство и ремесла достигли при Мауриях большого развития. Об этом говорят и интереснейшие трактаты по земледелию. Орудия труда искусно делались из железа. В городах часть ремесленных изделий производилась в домашнем хозяйстве рабовладельческой знати и в придворных мастерских, где работали рабы. Но наиболее тонкие и дорогие предметы роскоши изготовлялись свободными ремесленниками. В деревнях всегда имелись свои мастера, обслуживавшие главным образом нужды односельчан. Сами земледельцы в свободное время занимались ткачеством и другими ремеслами. Однако были и крупные селения, где, по свидетельству Джатак, обитало, например, до тысячи семейств ткачей. Ремесло достигло при Мауриях большой специализации и высокого мастерства.

Хотя в деревнях преобладали натуральные отношения и их товарообмен с городом был невелик, торговля вообще в стране была развита сильно, в частности между Севером и Югом. Кроме внутренней, оживленной была и внешняя торговля. На рынках Паталипутры и других городов

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 9, стр. 135.

встречались товары всех стран мира. Искусные индийские ремесленники умели в точности воспроизводить любые виды чужеземных изделий. Шла торговля шелками, тонкими муслинами, парчой, вышивками, коврами, благовониями, пряностями, лекарствами, солью, вином, предметами вооружения, слонами, слоновой костью и изделиями из нее, ювелирными украшениями и золотом. С Юга на Север, в Западную и Центральную Азию шли жемчуг, бриллианты и сандаловое дерево. В Египет из Индии вывозили слоновые бивни, «черепаховую кость»², жемчуг, красители, особенно индиго, ткани для одежд, дорогие древесные породы и другие товары. Из Греции привозились рабы и дорогие вина. Предметом ввоза всегда были и верховые лошади, в частности, в более поздние времена — арабские. Рим получал из Индии в большом количестве тонкие сорта тканей и пряности.

Государство строго следило за торговлей, издавало правила для купцов и получало большой доход от пошлин. Царской монополией была торговля солью, ценными минералами и вином. В городском управлении самым важным был отдел, ведавший торговлей. Ремесленники и купцы объединялись в специальные корпорации — «шреени» и имели выборных старшин. За причинение вреда ремесленнику государство строго карало. В некоторых видах ремесленной техники, например, в шлифовке драгоценных камней, период до Мауриев оставался непревзойденным в последующие века. Дошедшие до нас редкие драгоценные изделия этого времени подтверждают высокое развитие ремесла.

О большом подъеме культуры при Мауриях говорят и различные литературные источники того времени, например Артхашастра — трактат об управлении государством, написанный Каутальей, главным министром Чандрагупты Маурия, и дошедший до нас с позднейшими изменениями.

Образование могущественной империи Мауриев способствовало сохранению внешнего мира и безопасности страны, а также упорядочению внутренних торговых путей, один из которых шел от Паталипутры в Афганистан, другой выходил к Аравийскому морю у Катхиавара. Был путь из Магадхи и к Бенгальскому заливу.

Усилению государства Мауриев при основателе династии Чандрагупте (322—300 гг. до н. э.) сопутствовал политический подъем, когда народ в Северной Индии восстал против греческих захватчиков, господствовавших в долине Инда после похода на Индию Александра Македонского в

327—325 гг. до н. э. Под предводительством Чандрагупты греки были изгнаны из страны и было отбито новое нападение правителя греческих владений на Востоке — Селевка Никатора на Индию.

Продвижение греков на Восток имело конечной целью овладение торговым путем в Индию, прославленную на весь мир своими богатствами.

Кратковременное завоевание Александром небольшой части Индии не оказало непосредственно никакого влияния на ее искусство. Но расселение греков у северо-западных границ Индии имело позже большие культурные и политические последствия. Надписи Ашоки упоминают поселения греков — «явана». Однако памятники художественного творчества индийских греков сохранились только в Гандхаре со времени незадолго до начала новой эры.

Развитие производительных сил и хозяйственной мощи огромной империи, включавшей весь Индостан на Юг до широты Мадраса и Афганистан, сосредоточение в руках Ашоки Маурия (273—232 гг. до н. э.) всей государственной власти и больших богатств, мирный период, наступивший после войны с калингами в 262 г. до н. э. до конца его правления, обеспечивали возможность широкого строительства храмов и ступ из камня, применение которого, как мы уже видели, было давно знакомо в Индии. Детали, а иногда и целиком все здание воздвигалось из этого материала уже в раннем периоде I тысячелетия до н. э. В долине Инда древняя практика обработки камня не могла к этому времени совсем прекратиться. Ашока, бывший до воцарения наместником в западной части Индии, мог наблюдать в Таксиле применение этого материала. Кроме того, он очень ценил культуру Ирана, где со времен династии Ахеменидов (558—330 гг. до н. э.) были широко развиты строительство и скульптура из камня. Интерес Ашоки к каменному зодчеству Ирана способствовал началу широкого применения этого материала, по крайней мере в культовом зодчестве. Он выписывал опытных мастеров, персов или мидян, для создания, например, отдельных каменных колонн своего прославленного деревянного дворца в Паталипутре, который в целом имел, без сомнения, своеобразный, чисто индийский вид. Чужеземные каменщики, работавшие в Индии при Ашоке, не могли оказать заметного влияния на характер индийской архитектуры, тем более ее исконных деревянных форм. Сделавшись около 261 г. до н. э. ревностным буддистом, Ашока повелел воздвигнуть огромное количество буддийских памятников из камня. Так, по преданию, при нем было построено 84 000 ступ и между ними разделены реликвии Будды, хранив-

² Собственно не кость, а наружный панцирь черепахи, так называемую черепаховую кость.

шиеся до этого, по преданию, в восьми больших ступах³.

При Ашоке велось огромное строительство, но сохранившиеся каменные и кирпичные памятники очень немногочисленны. Сюда относятся пещерные храмы, монолитные столбы и ступа № 1 в Санчи, а также некоторые не очень интересные в художественном отношении рельефы и терракота.

Сравнительно недавно было найдено несколько статуй низших божеств — «якша», которые, вероятно, следует отнести к периоду до Ашоки, но едва ли до Мауриев. Наиболее архаичная скульптура открыта в Паркхаме. Она изображает трактованную фронтально человеческую фигуру. Это гигант мощный и монументальный, изваянный незрело в смысле мастерства пластичности. Высота статуи — 2,64 м, материал — полированный песчаник. Явная связь с приемами обработки дерева особенно заметна в довольно сухой и прямолинейной трактовке опоясывающих лент и тканей одежды. Архаичность, фронтальность, подчеркнуто выпуклый живот (признак низших божеств в древности) и тесная преемственная связь с техникой обработки дерева, преобладающей над приемами подлинного ваияния из камня, — все заставляет отнести эту интересную, хотя и плохо сохранившуюся скульптуру к раннему периоду. Надпись говорит, что скульптуру исполнил Гомитака, ученик неизвестного нам мастера Куники. Возможно, что это изображение якша, которое датируют около 200 г. до н. э., однако такая архаичность трактовки фигуры нетипична для конца периода Мауриев, так как превосходная моделировка и отделка каменной скульптуры встречается уже в III в. до н. э. Но иногда такая незрелость трактовки объясняется провинциальным характером произведения, отличающимся от придворного искусства.

При Мауриях, до них и после создавались статуи якша, изображаемые вполне антропоморфно. Якши и якшини — это гении, стражи, слуги владыки сокровищ Куберы⁴, духи производительных сил природы, они тесно связаны с землей и ее недрами. Богиня плодородия — якшини, без

сомнения, происходит от богинь растительного царства, изображенных на печатках из Мохенджо-Даро и называемых позже «врикшака». Эти божества были восприняты брахманизмом и даже буддизмом, так как последний не отвергал старых верований народных масс и с самого начала имел много точек соприкосновения с брахманизмом, а затем вступил с ним в более тесное взаимодействие.

Поскольку в долине Ганга процветала культура обработки дерева и камень до Ашоки применялся в виде исключения, не удивительно, что даже и после Ашоки мы встречаем скульптуры, в которых отражается техника резьбы по дереву и кости — этим исконным материалам в долине Ганга со времен Вед.

Уже при Мауриях, даже до Ашоки, встречаются статуи, поражающие совершенством пластической моделировки форм и законченностью при сохранении большой силы и монументальности образа. Сюда относится великолепная статуя якшини из Дидарганджа (рис. 3) IV или III в. до н. э. Этот памятник типичен для монументального искусства древней эпохи. Богиня в виде молодой, цветущей женщины стоит с опахалом на плече. Ее пышно развитые тяжеловесные формы указывают на родственную связь с богиней плодородия. В остальном это весьма жизненный и правдивый образ человека, наделенный бытовыми аксессуарами. Высота статуи — 2,07 м. Народные основы искусства проявились в эту эпоху в чертах реализма в образах изображенных божеств, причем такие из них, как якши, богини рек и им подобные, в отличие от средневековых сложных символических изображений владык мира, представляли древнейшие народные верования.

Превосходная полировка, процветавшая еще до Мауриев, придает законченность формам якшини, трактованным с уверенностью и свободой пластического мастерства. Очевидно, статуя была установлена близ архитектурного сооружения и, следовательно, как и почти все монументальные скульптуры этого периода, была связана с архитектурой.

Описанные скульптуры относятся к основному течению индийского искусства, т. е. к наиболее древнему, типичному и самому распространенному, в котором нет чужеземных влияний, какие наблюдались, например, в скульптуре столбов Ашоки и еще более в гандхарском искусстве. Это течение можно считать основным или коренным для Индии. Оно не было кратковременным явлением в индийском искусстве, как особый тип скульптур капителей, существовавший только при Ашоке, или своеобразная гандхарская пластика, оказавшая лишь очень небольшое влияние на основное течение индийского искусства.

³ Были ли построены эти многочисленные маленькие ступы или нет — это число не случайно и имеет особое значение для буддизма и брахманизма. Одна из первоначальных восьми ступ была воздвигнута сородичами Будды Шакьями. Пеппе, открывший в 1898 г. ступу в Пипрахве, нашел в ней урну с надписью: «Сокровищница останков Возвышенного Будды является благочестивым сооружением братьев Шакьев с их сестрами, детьми и женами». См. Р. Пишель. Будда, его жизнь и учение. М., 1911, стр. 63.

⁴ Божество богатства Кубера или Вайшравана, правитель Севера, повелитель всех якши. Обитает в самом богатом небесном граде Алака.

Среди того, что было создано при Ашоке и является официальным или придворным искусством больших форм, выделяются только капители отдельно стоящих колонн, тогда как пещеры и ступа, а также рельефы времени Ашоки по типу тождественны с описанными выше произведениями основного течения индийского искусства.

Самостоятельные столбы или колонны («стамбха», «латх») ставились по велению Ашоки на местах, связанных с деятельностью Будды, и на дорогах паломников к буддийским святыням. Из тридцати столбов полностью сохранилось только десять. Они стояли технически свободно, т. е. не несли никакой нагрузки и сами ничем не поддерживались. Но в художественном отношении эти столбы служили деталью архитектурного ансамбля. Они были древнеиндийской формы, без баз, с монолитными и превосходно отполированными стволами. Капители целиком ваялись из одного каменного блока и скреплялись со стволом при помощи металлического болта. Столбы достигали 50 тонн веса и высоты до 15 м. На их стволах иногда вырезывались тексты указов Ашоки и его проповеди буддийской веры.

Наиболее знаменита «Львиная капитель» (рис. 4) из Сарнатха от колонны, поставленной между 250 и 232 гг. до н. э. на месте первой проповеди Будды в «Оленьем парке». На абаке возвышаются полуфигуры четырех сросшихся спинами львов, первоначально несших на себе традиционное колесо — «чакра» (символ учения Будды). Капитель великолепно изваяна из глыбы чунарского песчаника, в совершенстве отделана и отполирована до блеска; ее высота — 2,14 м. Изображение трех из этих львов является ныне гербом Индийской республики или ее «Государственной печатью».

Мастерство моделировки и совершенная законченность «Львиной капители» из Сарнатха, благородство облика царственных животных, умелая стилизация деталей, при общей эмоциональности образа, делают эту скульптуру шедевром древнего искусства. На абаке в рельефах изображены лев, лошадь, слон и бык — символы четырех стран света⁵, а также священный лебедь «ханса» и мотив лотоса. Но в буддийской религии лев символизирует не только Север, но и буддизм, который распространился с Севера (родина Будды — Капилавасту — расположена около подножий Гима-

лаев, в Непале), сам Будда именовался также «Львом Шакьев» и «Львом Закона». Уверенность моделировки форм и отделки деталей, характер условного обобщения прядей львиной гривы и другие детали указывают на некоторую близость к скульптуре Ирана. Это, вероятнее всего, объясняется тем, что мастером был индеец из долины Инда, быть может потомок тех древних племен, которые создавали высокохудожественную скульптуру из камня и бронзы в Мохенджо-Даро еще в III тысячелетии до н. э. При этом следы древнейшей местной культуры продолжались, например, в Таксиле, даже позже периода Мауриев. Этим объясняется столь зрелое мастерство ваяния из камня, своеобразная пластичность форм «Львиной капители» и черты западноиндийского искусства, связанного с искусством Ирана. При Дарии I Гистаспе (521—486 гг. до н. э.) долина Инда фактически входила в империю этого Ахеменида. В Индии и Западной Азии издревле встречаются общие декоративные и мифологические мотивы. Поэтому то, что создавалось из камня мастерами долины Ганга, например якшини из Дидарганджа, заметно отличалось от «Львиной» и прочих капителей столбов Ашоки. Подобные стамбха создавались только при Ашоке. Они являются своеобразным эпизодом в истории индийского искусства.

Противоречивые мнения искусствоведов о том, какому народу принадлежит автор «Львиной капители», заставляют нас подчеркнуть, что по общему характеру это замечательное произведение искусства не могло быть создано приезжим греческим мастером. Траптовка животных в греческом искусстве эллинистического периода сильно отличалась от индийской и никогда не достигала той тонкой и глубоко выраженной эмоциональности и понимания внутренней природы животного, какое мог выразить мастер-индус, считающий, что животный мир неотделим от человека и является лишь более низкой ступенью эволюции. Таково же рельефное изображение слона на абаке, которое по своей правдивости и жизненности является исключительно высоким. В греческом искусстве превосходно изображается, например, лошадь, но вовсе нет художественной традиции, которая могла бы хоть в какой-либо степени сравниться с индийской в передаче облика чуждого для греков животного, каким является слон, вошедший в индийскую мифологию еще во времена первых Вед — белый слон — Айравата — мусонное облако, вахан Индры⁶. Но самое главное, что образу льва,

⁵ Лев — символ Севера, а также Будды; льву отведено почетное место в Риг-веде. Лошадь — символ Юга и Солнца, так как Сурья едет в колеснице с семью конями, бык — Запада и Дьяуса, или Индры в Риг-веде, а позже — он вахап Шивы и называется Нанди. Слон представляет Восток, а также он — Айравата — мусонное облако, на нем, по описанию Вед, едет божество грозы и бури Индра.

⁶ Божества обычно имеют своих ваханов. Это животное или птица, на которых передвигается божество. Вахан может также быть спутником божества, его эмблемой. У Брахмы вахан — лебедь или гусь, у Вишну — человек-птица Гаруда, у Шивы — бык Нанди, у Картикеи — павлин и т. д.

олицетворяющему здесь силу и мир, придан оттенок буддийского символа.

Черты художественной связи капители с ахеменидским искусством Ирана, когда он был включен в состав эллинистической монархии Селевкидов, еще не говорят о персидском авторстве скульптуры, как и некоторые общие с Западной Азией мотивы, встречающиеся в деталях «Львиной капители». Форма перевернутой лотосовидной капители здесь несколько иная, чем в Иране, — более выпуклая сверху, чем у персепольских колонн Ахеменидов и почти равна в диаметре ее нижней части. Идеальная полировка этой скульптуры по своим качествам является чисто индийской. Шлифовка драгоценных камней стояла в Индии на очень большой высоте еще до Мауриев, она косвенно способствовала и совершенству полировки простых пород камня в монументальной скульптуре (даже стен в пещерах Ашоки). В отличие от полировки камня в других странах, например в древнем Египте, напоминающей блеск стекла, индийская полировка поверхности скульптур создает более мягкое впечатление драгоценной эмали.

В целом характер капители индийский и ее авторство следует приписать скульптору-индусу.

Особняком стоит добытая раскопками мелкая пластика из терракоты времен Мауриев и несколько более ранняя. Сюда относятся целые фигурки из терракоты и их фрагменты (головки). Это было искусство, не создававшееся по повелению правителя на государственные средства, как, например, столбы Ашоки, которые могут считаться примером «официального» искусства, поощряемого правителем для пропаганды его политических целей. Разнообразие этнических типов и почти индивидуальный характер изображений в этой интереснейшей терракоте говорят о свободе творчества народного мастера. Это было искусство культового и светского характера. Живость и непосредственность трактовки, большое стремление к конкретности, бытовые подробности, например хорошо разработанные прически, украшения для волос, — все говорит о значительном развитии реалистических черт этого подлинно народного вида искусства. Возможно, что стремление к портретности объясняется тем, что фигурки иногда изображали жертвователей на храмы.

Замечательна головка улыбающегося мальчика из Паталипутры (вероятно IV в. до н. э.). В ней чувствуется стремление к психологической характеристике, привлекает большая жизненность.

Некоторые рельефы периода Мауриев характеризуются скорее графическим, чем подлинно пластическим мастерством и показывают тесную связь с приемами резьбы по дереву. Они довольно плоски, отличаются четкими контурами и простой композицией. Все это говорит о том, что искус-

ство Индии при Мауриях, вообще нам очень мало известное из-за ничтожного количества сохранившихся памятников, было разнообразным по художественному уровню и сюжетам. Оно переживало бурный творческий подъем, о чем свидетельствуют такие шедевры, как «Львиная капитель», статуя якшини из Дидарганджа и другие памятники, отличалось мощью форм и полнокровной жизнерадостностью. Монументальное искусство, создававшееся на государственные средства под наблюдением правителя, и искусство собственно народное в эту раннюю эпоху были близки друг другу.

В феодальную эпоху изображения Шивы и других божеств получили весьма условный, отвлеченный и символический характер, выражая религиозно-эстетические идеалы касты жрецов-брахманов. Образы божеств времен Мауриев, подобные якшини, врикшака и т. п., вполне антропоморфны, хотя и не отличаются такой же непосредственностью, как чисто народные произведения мелкой пластики, например головка смеющегося мальчика из Паталипутры. Статуя якшини из Дидарганджа связана с идеей богини-матери и плодородия природы, но по существу она типологически близка к упомянутой головке мальчика того же периода.

В эту раннюю эпоху было много и локальных течений в искусстве. Наибольшее различие наблюдалось между Западной и Восточной Индией и, без сомнения, иной была художественная культура дравидийского Юга, где в архитектуре и скульптуре применялось дерево. Мы можем предполагать, что искусство Юга, как мы его знаем с VII в. н. э., продолжало древнейшие местные традиции.

Лучшие из дошедших до нас произведений искусства IV—II вв. до н. э., такие, как статуя якшини, животные капители столбов Ашоки и некоторые статуэтки из терракоты, говорят о замечательных достижениях индийского искусства в период Мауриев.

После этой династии, вплоть до I в. н. э. (когда на северо-западе Индии возникла своеобразная ветвь так называемого гандхарского искусства), в остальной Индии архитектура и скульптура продолжали развитие древних местных традиций.

Ступы — буддийские погребальные и мемориальные памятники, имевшие также реликварное и молитвенное назначение, — создавались, без сомнения, и до буддизма, но со времен Ашоки получили широкое распространение и стали строиться из долговечных материалов. Ранние ступы в буддизме служили для хранения реликвий Будды. От времен, предшествующих Ашоке, сохранились лишь руины огромной ступы в Пипрахве, на границе с Непалом, по-видимому IV в. до н. э., если не середины V в., судя по шрифту надписи, выре-

занной на реликварной каменной вазочке и гласящей, что в ней реликвии Будды.

Первоначально ступы имели вид полусферы. Такая форма восходит, очевидно, к перекрытию круглой хижины в форме улья. Естественно также предположить, что ступы имеют связь с погребальными холмами, поскольку в эпоху Вед покойники еще не сжигались. Но следует иметь в виду, что погребальные насыпи были круглыми только на Юге у доарийского населения, а на Севере они имели форму не полусферы, а усеченной пирамиды. Кроме того, новые виды архитектуры развиваются обычно не от насыпей подобной же формы или от природных образований, которые иногда напоминают некоторые типы построек, но от более ранних форм зодчества⁷. В данном случае связи с архитектурными прототипами тем более вероятны, что в Индии, на Малабаре, найдены круглые в плане и полусферические в вертикальном сечении погребальные пещеры (около VIII в. до н. э.). В их центре находится тонкий столб, подпирающий зенит полусферы, как у перекрытия тростниковой хижины в виде улья, от форм которой явно и происходят эти пещеры, а от них — ранняя полусферическая форма ступ.

«Большая ступа» в Санчи имела при Ашоке меньшие размеры, но во II в. до н. э. увеличена в объеме почти вдвое, с добавлением кругового обходного пути и пристройкой ограды, а позже и ворот — «торана». Поэтому в современном виде эта ступа относится ко II веку до н. э., когда правила династия Сунга.

Интереснейшим видом древнего зодчества были пещеры, высекавшиеся в монолитном массиве скал. Этот вид архитектуры начал широко распространяться со II века до н. э. в связи с обслуживанием культа буддизма.

От III в. до н. э. сохранилось только восемь небольших пещер (большинство их от времен самого Ашоки). Они высечены в очень твердых породах камня в районе Гайи: четыре — в холме Барабар, три — в скале Нагарджуни и одна близ Раджагрихи. Сильно отличаясь от позднейших буддийских пещерных храмов и монастырей, пещеры III в. до н. э. представляют собой более простой тип этого вида зодчества и могут быть объединены в одну группу, условно называемую, как и капители отдельных столбов, «школой Ашоки», но уже чисто индийского происхождения, связанного с простейшими деревянными святы-

щами. Не просуществовав и пятидесяти лет, этот тип пещер Ашоки исчез, будучи эпизодическим явлением в пещерном зодчестве, подобно упомянутым капителям.

Пещера Ашоки Судхамма-сабха в Барабаре высечена для секты Адживика⁸ в 261 г. до н. э. Ее первая часть прямоугольная. Из нее вход ведет в круглое в плане святилище («гарбха-гриха» — «лоно храма») с полусферическим потолком, диаметром около 6 м и высотой — 3,74 м. Стена, разделяющая оба помещения, изогнута соответственно круглой форме святилища и имеет нависающий вперед край. Поэтому в разрезе камера святилища дает точную копию деревянного прототипа — хижины в форме улья. Интересна отделка внутренней поверхности храма Судхамма: она идеально отполирована и в то же время на стене святилища проделаны бороздки, создающие впечатление конструкции из досок, как у деревянных жилищ.

Деревянный храм воспроизводит и одна из ранних пещер в Джуннаре близ Пуны, вероятно тоже III в. до н. э., и примыкающая к школе пещер Ашоки. Этот круглый однокамерный храм имеет в диаметре 7,8 м. В центре возвышается монолитная полусферическая ступа, потолок над которой такой же формы. Вокруг ступы стоят двенадцать колонн; между их кольцом и окружающей стеной камеры остается узкое круговое пространство с более низким и покатым к наружному краю потолком. В каменном рельефе в Бхархуте (около 200 г. до н. э.) есть изображение сельского деревянного храма с круглым в плане святилищем и полусферическим покрытием. Перед ним выступает веранда с покатой вперед односкатной крышей, называемой «чхаджа». Третья часть — входная — имеет двускатную, круто изогнутую крышу с острым хребтом, как это ясно видно на рельефе. В этом деревянном прототипе мы имеем все три части позднейших каменных храмов: святилище — гарбха-гриха, главное помещение для молящихся — «антарала» и входное помещение, род притвора, — «мандапам».

Разрез круглой в плане пещеры в Джуннаре дает сочетание первой и второй части упомянутого деревянного прототипа: круглого святилища и покатой крыши — чхаджа, покрывающей антарала. Входная часть — мандапам в Джуннаре отсутствует. Есть и другие ранние пещеры, воспроизводящие деревянные постройки, например, пещера Сита-Мархи близ Гайи, быть может времен первых Мауриев.

⁷ Например, североиндийский тип башенной надстройки над святилищем, называемый «нагара-шикхара», имеющий форму эллиптического параболоида, увенчанного плоским круглым навершием, удивительно похож на форму иногда встречающихся в Гималаях скал, но происходит не от них, а от башнеподобных деревянных конструкций.

⁸ Секта возникла в VI в. до н. э. и в древности имела большое значение. Учение адживиков было протестом против ритуализма. Поэтому секта не признавала ни брахманизм, ни джайнизм.

Однако подражание не носило искусственный характер и не являлось индивидуальной склонностью отдельных мастеров. Это было мощное и длительное влияние исконной и развитой народной традиции деревянного зодчества на архитектуру из нового строительного материала — камня. Деревянные формы были настолько привычными, что как бы непроизвольно переносились в камень. Поэтому формы пещер несут черты свободы, свежести и силы, а не надуманного подражательства.

Замечательна пещера Ломаса Риши в Барабаре, около 257 г. до н. э. (высеченная при Ашоке для секты Адживика), фасад которой является точной копией поперечного разреза перекрытия деревянной постройки. У этой пещеры святилище овального плана, а первое помещение — прямоугольное. Размеры, как всегда, невелики: зал $6 \times 10,27$ м при высоте — 2,29 м; святилище — $5,18 \times 4,27$ м. Стены внутри отполированы очень тщательно, что типично для архитектуры и скульптуры времен Ашоки. Фасад с декоративными целями воспроизводит круглую двускатную крышу из досок с острым хребтом и концы продольных брусев, несущих это перекрытие. На конце конька воспроизведен также деревянный клин, который в хижине проходит сквозь хребет крыши и пришивает его к коньковой прогонной балке, что было необходимо для защиты легкой крыши от напора бурь в период муссонов. Прямоугольный входной проем, заключенный в полуциркулярной нише, слегка расширен книзу, что создает впечатление его устойчивости. По сторонам ниши — два пилястра; над полукруглым сводом ниши два люнета в виде ажурных поясов: верхний с простой решеткой, в нижнем — рельефные изображения слонов, поклоняющихся ступам.

Фасад производит большое впечатление выразительностью четких контурных линий, цельностью и убедительной простотой, живостью, пластичностью и ритмом повторяющихся фигур слонов, образующих изящный полукруглый фриз. Все формы отличаются законченностью, но больше и прежде всего поражают лаконичной мощью очертаний входа.

Хотя более крупные буддийские храмы, высеченные в скалах начиная со II в. до н. э., по формам гораздо более развиты чем эти первые пещеры, они произошли от них. Их план имеет много общего с планами римских базилик, но восходит к плану ранних пещер. Поэтому называть его безоговорочно «базиликальным», как это встречается в литературе, нецелесообразно.

Кроме пещер, от II в. до н. э. сохранились ступы. Самая известная из них, упоминавшаяся выше, — «Большая ступа», № 1, в Санчи (рис. 5), построенная Ашокой около 250 г. до н. э. на месте, откуда его сын Махинда отправился проповедо-

вать буддизм на Цейлон. При династии Сунга, около 150 г. до н. э.⁹, ступа была увеличена в объеме наслоениями кирпича и облицована блоками красного песчаника. При этом она была обнесена основанием в виде барабана, по которому проходил обходной путь прадакшина, и к ней была добавлена мощная ограда — ведика. В середине I в. до н. э. были поставлены четверо ворот — тора, выходящие на четыре страны света. В зените усеченной полусферы ступы во II в. до н. э. устроен каменный куб — «хармика» с квадратной оградой вокруг. Из центра куба поднимается стержень с «зонтиками» — символами ступеней к достижению нирваны. На круговую дорожку по краю барабана ведет двойная лестница — «сопана». В центре ступы, называемом «анда», находилась небольшая реликварная камера, которая была в XIX в. взломана грабителями.

Высота ступы — 16,5 м, а до кончика стержня с зонтиками — 23,6 м; диаметр подошвы ступы равен 36,6 м. Каменная ограда состоит из трех рядов горизонтальных брусев — «сучи» («иглы»), пропущенных сквозь столбы, высотой 2,74 м. Поверх ограды положены балки, с которыми она достигает 3,35 м высоты. Форма ведики в точности воспроизводит деревянную сельскую ограду времен Вед.

Все ранние ступы были в форме полусферы, что соответствовало представлению о небосводе, т. е. бесконечности — символу нирваны и, следовательно, самого Будды. Их лаконическая простота и завершенность, монументальное величие и символический смысл соответствовали раннему этапу буддизма, когда от первоначальной школы — Хинаяна («Малая Колесница») еще не отделилась более сложная форма — Махаяна («Великая Колесница»).

Позднее ступы стали строиться более удлиненными вверх, как например в Гандхаре, в них развилось богатство и декоративность форм и деталей.

В Санчи сохранились меньшие по размерам полусферические ступы II—I в. до н. э. Из них интересна ступа № 3, с одними воротами (I в. до н. э.), в ее реликварной камере сохранились два каменных ларца с именами и реликвиями двух известных учеников Будды — Шарипутры и Махамогаланы.

Пещерное зодчество во II в. до н. э. сильно развилось и в нем появились формы, отличные от первоначальных. У новых пещерных буддий-

⁹ Династия Сунга господствовала в Магадхе с 185 по 73 г. до н. э.

Главнейшее значение в Декане в то время имела династия Андхра, правившая четыре с половиной столетия, примерно с конца III в. до н. э. до начала III в. н. э. К середине I в. до н. э. государство Андхра стало сильнейшим в Декане.

ских монастырей (вихара) и храмов (чайтья) размеры больше, чем у пещер Ашоки. Храмы имеют форму трехнефного зала с апсидным закруглением дальнего конца против входа. В конце центрального нефа, образованного двумя продольными рядами колонн, помещается монолитная ступа, играющая роль священного объекта храма. Вокруг колоннады и ступы совершался молитвенный обход прадакшина. Такой план новых пещерных храмов берет свое начало от пещер Ашоки вроде Судхамма Сабха, где круглое святилище со ступой отделено перегородкой от прямоугольного входного зала. При удалении этой промежуточной стенки мы получаем план позднейших буддийских храмов, где ступа остается на старом месте — в апсидном конце.

Все пещеры, особенно ранние образцы, несут явные следы происхождения от форм деревянного зодчества. Сюда относятся пещеры II в. до н. э. Так, у чайтья в Бхадже простые граненые колонны поставлены с легким наклоном внутрь, как было в хижинах из бамбука и тростника или в палатках, а на каменной фасадной стене был добавлен деревянный фасад, на потолке — ложные деревянные ребра.

В Кондане пещерный храм и монастырь II в. до н. э. позволяют особенно легко и четко воссоздать деревянные прототипы обоих помещений. Они показывают исключительное мастерство индийских плотников, глубокую продуманность, четкость и совершенство постройки. Чайтья — это величественный зал с двускатной выпуклой крутой крышей с острым хребтом. На фасаде выделяется внушительное окно, подковообразное по внутреннему контуру и с килевидным верхом. Перед входом — терраса с оградой — ведика. Рядом расположен монастырь с террасой на столбах, несущих галерею второго этажа. Ступенчатые края его перекрытия имеют большую толщину и сильно выдаются вперед. Таков фасад пещеры в Кондане, наиболее показательной для изучения деревянной архитектуры.

Ко II в. до н. э. относятся пещеры (чайтья) в западной части Индии: в Бхадже, Кондане, Питалкхоре и Аджанте (пещера № 10), и к I в. до н. э.: в Бедсе, Аджанте (№ 9), Назике и Карли.

Ряд пещерных джайнских монастырей и келий создан в Ориссе, близ Каттака. Так, в скалах Удайягири 16 пещер и 19 — в Кхандагири. Но из последних интересна только одна. В Удайягири самая большая пещера Рани Гумпха («Царицына пещера») с богатым рельефным фризом на фасаде (около 150 г. до н. э.). Одна из пещерных келий в Удайягири — Багх Гумпха («Тигровая пещера») высечена в скалистой глыбе, оформленной

в виде головы тигра с разверстой пастью, внутри которой сделан вход в келью.

Эта пещерная джайнская архитектура народа калингов в Ориссе, хотя и носит ряд своеобразных черт, имеет общие основы с буддийскими пещерами Западной Индии. В Рани Гумпха центральный прямоугольный открытый двор с трех сторон окружен кельями, высеченными в массиве скалы. С верхнего этажа первоначально выступали широкие террасы. Они поддерживались колоннами, образовывавшими галерею нижнего этажа. Общее устройство близко к описанным в литературе деревянным монастырям с прямоугольным двором и окружающей его внутренней галереей. Истоком же такого замкнутого и ориентированного во внутренний двор плана служит ранее описанный бассейн в Мохенджо-Даро.

Фриз, тянувшийся по стенам второго этажа монастыря Рани Гумпха, содержит серию эпизодов из каких-то джайнских легенд эпического характера, полных драматической напряженности. В сцене охоты выделяется фигура, очевидно князя, в позе стрелка, с луком в левой руке; правой он взмахивает стрелой. Около него стоит мальчик-конюший с лошады и люди из свиты. Все позы и движения переданы динамично, контуры коня упруги. Даже в стоящей прямо и неподвижно перед стрелком фигуре человека чувствуется напряженность ожидания, как будто он застигнут врасплох. Формы рельефа отличаются крепостью, усиленной четкостью контуров, при довольно плоской трактовке, придающей им графическую выразительность. Недостаток пластичности, некоторая резкость, даже угловатость фигур и скованность ритма композиции объясняются ранним периодом и особенностями местного искусства. Вместе с тем в нем не могла не отразиться и идеология религии джайнизма с его суровым аскетизмом и строгими монастырскими правилами. Позже это привело повсюду в стране к большей условности и сухости форм скульптуры и резьбы в джайнских храмах.

В празднества рельефы очевидно служили неотъемлемой частью ритуальных зрелищ, устраиваемых в этих монастырях.

После Ашоки пещерное зодчество прошло два этапа развития: II—I вв. до н. э. и после перерыва в строительстве — с V в. н. э. до конца X в. На первом этапе тип пещер достиг полного художественного развития в Бедсе и особенно в Карли, где фасады уже значительно иные и к ним добавлены монолитные портики.

С I в. до н. э. начинается этап развитого искусства рабовладельческого общества Индии, как это показывают памятники в Карли и других местах Северной Индии и редкие уцелевшие произведения скульптуры Юга страны.



Глава 5

Архитектура и скульптура

I в. до н. э. ~ III в. н. э.



В Карли, близ Бомбея, особенно великолепна пропорциями и скульптурой пещера I в. до н. э. (рис. 6). В ней пещерное зодчество впервые достигло «классической» зрелости, сохраняя монументальность и простоту форм. Перед фасадом стоят два структурных (не монолитных) столба с львиными капителями. Скальный вестибюль не сохранился, как и висячая деревянная музыкальная галерея, проходившая поперек внутреннего фасада. Выдающейся деталью фасада является огромное Солнечное окно с килевидным наружным контуром и с кончиками ложных брусев стропил по внутреннему — подковообразному контуру окна. С обычной для индийского искусства живостью и мастерством на боковом внутреннем фасаде вестибюля высечены полуфигуры слонов в виде протом¹. Три входа ведут в центральный и боковые нефы. Чайтья в Карли — наибольший по размерам пещерный храм: 37,8 м длины, 14,2 ширины и 13,7 м высоты. Великолепная мощная колоннада имеет по 15 колонн с каждой стороны и 7 — вокруг ступы в апсиде. На ступенчатом плинтусе покоится база колонны в виде горшка для воды — «лота», а восьмигранный ствол несет «колоколообразную» капитель. Абака расширяется ступенчато кверху. Ее венчает повторяющаяся с легкими вариациями чудесная группа: на двух коленопреклоненных слонах восседают попарно мужские и женские фигуры — аллегии власти и богатства. Пластичность их форм с плавной и ритмически льющимися линиями контуров, легкость и свобода передачи живой упругости тела, грациозность поз и легкого движения делают скульптуру в Карли выдающимся произведением искусства. Монолитная ступа в апсиде полусферическая, на цилиндрическом основании, с декоративными оградами-ведика. Зонт на ступе и ложные ребра на потолке — деревянные. Монументальная мощь и простота форм помещения оживляются скульптурными капителями, образующими почти непрерывный фриз. Колонны поставлены часто и пропускают мало света в боковые крылья зала. Свет, мягко падающий и ступевающий границы пространства, полутени на иссеченном ребрами потолке и скульптуре колонн создают удивительное впечатление легкости, и совсем не чувствуется давления скалы. Здесь применен излюбленный в индийской архитектуре прием игры света и тени, столь выгодный для скульптуры и меняющий внутренний облик архитектуры. Свет попадал внутрь рассеянным и дважды преломленным: через два окна с деревянными решетками (одно было в ныне не

¹ Протома — скульптурная фигура, у которой изображена только передняя часть туловища, как бы выступающая прямо из массива стены или скалы.

существующем фасаде вестибюля и второе — Солнечное окно).

На фасаде чайтья в Карли ряд рельефов; поздние из них — фигуры Будды — мало пластичны и гармоничны, зато рельефы, созданные одновременно с пещерой, прекрасно оформляют фасад. Это полуобнаженные фигуры мужчин и женщин — очевидно жертвователи на строительство храма² (рис. 8). Здесь, как и в статуе якшини из Дидарганджа, образ человека поражает гармоничным сочетанием жизненной правдивости с условностями, более заметными, чем у скульптуры богини, созданной на два-три столетия раньше. У мужчин могучий разворот плеч и тонкая талия — «львиный корпус». В трактовке женских фигур наблюдается слияние реального образа женщины и традиционной богини плодородия. Изображены они в динамических и ярко выраженных позах «трибханга» — «трех изгибов» ног, туловища и головы попеременно в разные стороны, чего нет у статуй IV—III вв. до н. э. Это один из наиболее типичных и распространенных канонов индийской скульптуры, применяющийся уже в Бхархуте. Встречается и поза в два наклона, преобладающая в рельефах того же Бхархута и позже. Древняя якшини из Дидарганджа стоит просто и естественно, несмотря на то что ее женские формы подчеркнуты. У мужского торса из Хараппы (III тысячелетие до н. э.) вовсе не видно стремления скульптора к условности. Но в этот далеко не ранний период рабовладельческого общества Индии простота и естественность ранней скульптуры все чаще и больше начинают нарушаться применением канонов.

Близка к описанной и скульптура ворот (торана) Большой ступы в Санчи (рис. 7), интереснейшего архитектурного памятника Индии того же времени. Все четверо ворот поставлены в I в. до н. э., с промежутками в несколько десятилетий. По форме они воспроизводят деревянные прототипы, но сплошь покрыты рельефами с добавлением круглой скульптуры. Высота ворот равна в среднем почти 10 м, количество изображений таково, что для полного воспроизведения скульптуры понадобилось сделать две тысячи снимков. Это наглядная энциклопедия индийской жизни того времени. По форме скульптура торана тоже относится к основному, или коренному, течению, индийского искусства, т. е. в ней представлены типичные качества индийской скульптуры. В южных торанах особенно ясно чувствуется связь с приемами резьбы по дереву, что обусловило большую плоскостность изображений, а вместе с тем зрелое и очень высокое декоративное мастерство.

² Известно, что главным жертвователем на создание чайтья в Карли был богатый купец.

Такова сцена на средней поперечной балке — поклонение слонов священному дереву. Здесь замечательна цельность впечатления, ритм расположения и поз фигур, выразительность контурной линии, превосходное «графическое» мастерство, создающее искусство действительно декоративного характера. Но это не мешает впечатлению естественности позы и движения каждой фигуры слона, великолепной передаче форм растительного царства, где каждый древесный лист кажется живым. Главное же, что привлекает, это неотразимое ощущение всепроникающей жизни, одушевляющей все формы. Радость бытия и мира, чувство любви к природе, преклонение перед ее изобилием и мощью, представление о единстве жизни, роднящее индийца со всеми существами, делают эти рельефы типичным искусством Индии, понятным и любимым широчайшими народными массами. Превосходное мастерство сложных многофигурных композиций, где каждая деталь — неотъемлемая часть целого, еще более усиливает впечатление единства всего сущего. Мы ощущаем не просто жизнь животных в скульптуре торана в Санчи, как и в Амаравати и тем более в стенописях Аджанты: всюду выражена глубина эмоций, участие в общей деятельности людей, животных и гениев, жизнь, торжествующая во всех проявлениях. Здесь основные идеи философии брахманизма и буддизма смыкаются с более простыми народными верованиями.

Прелестью реальной жизни полны живые сцены народного быта из Вишвантара-джатаки, изображенные на северных торана (рис. 10). Перед нами ряд сцен, объединенных общим повествованием. Слева — толпа людей в самых оживленных позах. Справа — отдельные сцены в дикой местности, среди цветущей природы. Перед хижинами с крышами из листьев сидят беседующие супружеские пары³. Их позы и жесты изображены с удивительной меткостью наблюдения и свободой. Выражение лиц передано тонко, с психологической характеристикой. Зрителю кажется, что одни из этих жителей деревни чем-то озабочены, другие сокрушаются о чем-то, иные слушают с глубоким интересом рассказ собеседника. Так оживленно скульптор сумел изобразить повторные пары принца Вишвантары и его жены Мадри. В стороне один мужчина с деловым выражением лица что-то получает от другого⁴. Рядом полуобнаженная женщина несет на голове корзину плодов, а прямо на нее выходят три льва⁵. Людей окру-

³ Сам принц Вишвантара и его жена Мадри в изгнании в джунглях у своих хижин.

⁴ Вишвантара уступает своих детей злему брахману, потребовавшему их в качестве дара.

⁵ Мадри, несущую корзину плодов манго, задерживают на ее пути домой львы.

жают дикие и домашние животные, птицы, и кажется, что между ними царит полный мир. Все это изобилие фигур и предметов, не оставляющих пустого пространства, образует единую декоративную схему, объединенную ритмичным чередованием изображений, поз и жестов, равновесием общих частей рельефа. Каждая фигура, взятая в отдельности, проигрывает, но замечательно гармонично входит в общую композицию. Кроме этой чисто внешней декоративной цельности широко развернутого повествования, мы чувствуем его неразрывное внутреннее единство: все живет одной жизнью, все проникнуто глубокой эмоциональностью. Ставя на первое место лишь жизнь простых людей и относясь к ним с большой любовью, творцы подобной скульптуры создали подлинно гуманистическое искусство. Сама Джатака идеализирует жизнь, полную отречения и самопожертвования, добра и всепрощения, проявленные принцем Вишвантарой — его путь совершенствования и достижения состояния Будды — нирваны. Но художник-скульптор запечатлел в камне реальную картину жизни и быта своих современников, не только далекую от идеализации, но и поражающую нас тем, что здесь, помимо формально буддийского сюжета, хотя он и развернут подробно и точно в соответствии с Джатакой, правдиво показана жизнь народа.

У северных и восточных ворот сохранились крупные фигуры врикшака — индийских дриад, в виде женщин-богинь растительных сил, качающихся в ветвях. Они играют роль угловых кронштейнов и как главные декоративные детали торана великолепно вписаны в углы между столбами и концами поперечной балки. Особенно удачна врикшака восточных ворот. Сплетаясь руками с ветвями, в свободном движении смело качается богиня, сильно изогнув свое тело в позе трибханга. Естественные формы ее рук и особенно икры сглажены, бюст и бедра, как обычно, подчеркнуты. Но округлое лицо не лишено конкретных этнических черт и приближается к монголоидному типу. Можно полагать, что это не случайно. Буддизм широко допускал к строительству сооружений своего культа любые племена и касты, принявшие эту религию. Образ женщины, неразрывно связанный с деревом, открытый уже в Мохенджо-Даро, прочно вошел в индийское изобразительное искусство и литературу. Идеал женской красоты описан Калидасой сравнением с образами, взятыми из растительного царства. Такова героиня его прославленной драмы Шакуптала: «Ее руки — нежные побеги, ее губы — красные цветы... Ее груди — свет цветочных чаш...». Приамвада, подруга Шакунталы, говорит ей: «Когда я тебя вижу там, ты напоминаешь виноградную лозу, вьющуюся вокруг мангового дерева».

Глубокая эмоциональность и ощущение единства жизни — важнейшая черта индийского искусства — действуют с неотразимой силой в подобных типичных произведениях индийской скульптуры. Все здесь полно жизни, но все наиболее действенно только как часть целого. Каждая фигура необычайно гармонично сочетается с конструктивными формами ворот или с другими фигурами, создавая удивительное единство композиции. Это великое мастерство, на которое индийское искусство способно больше, чем искусство любой европейской страны. Пластическое богатство и разнообразие рельефов усилено не только композиционным, но и внутренним ритмом, резьбой разной глубины с четкой игрой светотени, с чередованием рельефов с фигурами круглой скульптуры, помещенными на верхних краях архитравов и на их концах.

Пластика торана в Санчи типична для главного или коренного течения индийского искусства. Изобразительные мотивы торана однородны в своей эстетической и духовной сущности. Но мелкая резьба носит декоративно-прикладной характер, приближаясь к резьбе по кости, и не пропорциональна в масштабах с деталями торана. Крупные же фигуры слонов в роли атлантов, несущих верхнюю часть ворот и вышеупомянутых врикшака, созданные одновременно с конструкцией торана, удачно входят в архитектуру сооружения и показывают зрелый опыт вааяния из камня. Меньшие фигуры круглой пластики служат переходом от орнаментальной трактовки сюжетных сцен на архитравах к монументальной скульптуре.

Типичные качества древней индийской скульптуры достигают наивысшего развития в статуе Шивы в Гудималламе (рис. 9), I или II в. до н. э., т. е. почти того же времени, что и замечательная пещера в Карли и торана в Санчи. Это лучшее произведение не только древней эпохи, но во многих отношениях и всей истории индийского искусства. Статуя находится в святилище храма в Гудималламе (Северный Аркот), недалеко от Мадраса. На фоне лингама (фаллоса), как символа творческой энергии Шивы, изваяна горельефная фигура божества. Шива, изображенный молодым, полным сил и энергии человеком, стоит на плечах фантастического карлика-гана в виде чудовищного человекоподобного существа (высота памятника — 1,52 м).

Шива называется здесь Парашурамешвара потому, что по легенде ему поклонялся Парашурама («Рама с топором»), и представлен с палицей и сосудом для воды; правой рукой он держит за задние ноги свисающую фигурку миниатюрного барана. Образ божества глубоко человечен и лишь особая репрезентативность постановки фигуры, а также и наличие гана придают ему не совсем

земное значение. Пропорции фигуры на редкость совершенны, все детали отделаны и закончены со свободой и силой и в то же время с ювелирной точностью и тонкостью, причем статуя отполирована так искусно, что напоминает фактуру драгоценной бронзы. В этой непревзойденной и глубоко типичной для Индии скульптуре гениальный и как всегда неизвестный нам художник передал ощущение физической энергии божества, экспрессивность и одушевленность всей фигуры, радость бытия и активность творческих сил, бьющих ключом и символизирующих мировую творческую энергию.

В рабовладельческую эпоху образ божества был полностью человекоподобен, была типична более реалистическая трактовка изображений высшего божества. В феодальную же эпоху, как мы увидим далее, тот же Шива появляется в сугубо условном и отвлеченном, нередко в фантастическом виде, хотя и основанном на формах человека. Здесь скульптор сумел выразить не просто гармонию сложения и физическую силу Шивы, но прежде и больше всего его жизненную энергию, одушевленность. Это самое главное и тонкое качество изваяния в Гудималламе. Именно так решался в древности образ владыки творческих сил Вселенной.

Можно считать, что в этом самом раннем изображении Шивы мы имеем наиболее реалистическую и самую совершенную трактовку обнаженного тела в фигуре брахманского божества. Ей нет равных во всей истории древнего и средневекового индийского искусства. Наряду с блестящим мастерством, пластичностью и пропорциональностью, как и общей гармоничностью образа, достигнутыми в этой статуе Шивы, в ту же эпоху встречаются незрелые произведения скульптуры. Поэтому статуя Шивы одновременно и типична, являя полностью все лучшие и основные черты индийского искусства рабовладельческой эпохи, и уникальна по высоте художественных качеств.

Если в Карли, Санчи, Гудималламе и других глубинных областях Индии искусство продолжало ничем не нарушенное постепенное развитие исконных местных традиций индийского народа, то на северо-западной окраине Индостана, откуда через грозные кабульские «Ворота Индии» начинались все сухопутные вторжения неприятельских полчищ, вновь начались большие события, приведшие к большим изменениям в искусстве.

В самом начале новой эры на территории современного Таджикистана усилилось одно из племен тохаров, называемых в китайских источниках «юэчжи», в европейской же литературе — кушанами. При царе Кадфисе II (47—78) кушаны покорили ряд северо-западных индийских государств. Особенно расширились их владения в Ин-

дии при знаменитом царе Канишке. Дата его воцарения — 78 г. н. э. — сделалась началом эры, по которой в Индии шло летосчисление в течение всего средневековья. Владения Канишки в Индии простирались на Юге до реки Нарбады и на Востоке — до Бенареса. Столицей династии Кушанов была Пурушapura (Пешавар) — оживленный город, расположенный на главном пути между индийской и среднеазиатской частями гигантской Кушанской империи.

Кушаны под влиянием более развитой индийской культуры быстро индианизировались и приняли буддизм. Канишка восхваляется в буддийской литературе Индии как ревностный покровитель буддизма. Имя Васудэвы (140—178) — второго преемника Канишки было уже чисто индийским.

При Кушанах перед самым началом новой эры возникла особая ветвь индийского искусства, называемого условно гандхарским — по области его возникновения на территории Гандхары. Здесь среди жителей было довольно много греков, давно проникавших в эту северо-западную область Индии и в сильной степени воспринявших индийскую культуру. Уже за полтора столетия до начала развития гандхарской скульптуры греки, жившие в Таксиле, нередко принимали религию Индии. Так, Илиодор, сын Диона, прибывший из этого города в качестве посла индо-бактрийского царя Антиалкида ко двору принца Беснагара, поставил там столб Гаруды в честь Васудэвы (Вишну). Этот памятник датируется между 150 и 140 гг. до н. э. Для распространения буддизма кушаны повели большое культовое строительство и для создания первого в Гандхаре человекоподобного образа Будды привлекали греческих мастеров, не только местных, но и выписывали их из Малой Азии. Гандхарскую скульптуру создавали в основном местные, индианизированные греки и частично их ученики-индусы, поэтому и по содержанию, и по форме она в целом носит смешанный характер. И если произведения индийских греков отличались от скульптуры в Малой Азии, то неизмеримо больше они отличались от индийской.

Руины десятков буддийских монастырей открыты вокруг Пешавара, Равальпинди и в долине Сват. Лишь в одной долине Кабула их насчитывается до пятидесяти.

Гандхарское искусство известно преимущественно скульптурой, сохранившейся в большом количестве. Она отличается, как правило, прекрасными пластическими качествами. Благодаря появлению антропоморфного образа Будды сюжеты из буддийских преданий получили здесь особенно большое развитие. До этого в индийской художественной традиции Будда изображался только символами в виде колеса, трона, отпечатка ступней и т. п.

Архитектура Гандхары оказала некоторое влияние на культовые постройки не столько Индии, сколько буддийской Азии, скульптура же сыграла значительно более важную роль в создании подобной по содержанию и по канонам пластики во многих странах Восточной и Юго-Восточной, а отчасти и Средней Азии. В самой Индии гандхарский тип скульптуры получил лишь легкий и сравнительно недолгий отзвук.

Империя Кушанов существовала примерно с 20 г. до н. э. по 225 г. Гандхарское искусство продолжало развиваться и позже. Типологически гандхарскую скульптуру можно разделить на три группы, в целом совпадающие с хронологическими этапами: ранний период — первые сто или двести лет, когда искусство Гандхары только возникло и скульптура по внешней форме, особенно вначале, была более близка к прототипам греко-римского искусства. Следующий — наиболее интересный период, когда монументальная скульптура достигла большой утонченности выражения и сильно индианизировалась по форме. В этот период развился наиболее глубокий и внешне исключительно изящный образ Будды. Некоторые точно датированные образцы этой группы относятся уже ко времени после распада гигантской Кушанской державы. Третья группа — наиболее поздняя — скульптура из терракоты и стука⁶, когда было создано много мелкой пластики, причем на территории Афганистана во множестве найденных терракотовых головок наблюдается усилившееся влияние римского искусства и разнообразие этнических типов. Здесь искусство процветало с III до V в. включительно.

Типичным образцом раннего типа гандхарского образа Будды можно считать его статую из Хоти-Мардана (близ Пешавара), по-видимому, I—II вв. н. э. Она отличается прекрасной моделировкой объемности, красиво текучими складками одежды. Как не без основания считают, постановка головы и всей фигуры является отзвуком известной статуи Аполлона Бельведерского, IV в. до н. э. Но как сильно Будда из Хоти-Мардана отличается от своего прототипа! В нем подчеркнута мысль, а не чисто физическая красота и гармония. В этом выражается индийское понимание образа Будды как владыки разума, «познавшего Закон», не похожего на лучезарное божество Солнца — Аполлона.

В отличие от западной античной скульптуры в Гандхаре не встречается полностью круглых статуй из камня. В Индии почти все скульптуры — горельефы, связанные с архитектурой.

⁶ Алебастровая штукатурка, отличающаяся большой прочностью, удобная для резьбы и создания скульптуры.

В описываемой фигуре Будды больше индийского, чем может показаться с первого взгляда. Так, прическа в виде пучка волос на макушке, подобная «кробилосу» Аполлона, была обычной у индийских аскетов: они связывали волосы в пучок для защиты темени от палящего солнца (рис. 13). Одежда с ее глубокими параллельными складками, как бы почти отделенными от форм тела, хотя и напоминает тогу римских императоров I в. н. э. (например, на статуе императора Августа, 27 г. до н. э.—14 г. н. э., хранящейся в Терм-музее в Риме), является одеянием буддийских монахов, называемым «сангхати». Техника исполнения в Гандхаре аналогична римской, материалом же первые два-три века служил голубой сланец, а также зеленый филлит⁷. В III в. его начинают сменять стук.

Местные скульптуры из камня и стука первоначально покрывались грунтом в виде тонкого слоя штукатурки с росписью, а иногда и с позолотой. Вообще цвет, достигаемый росписью по белой полированной штукатурке, играл большую роль не только в индийской скульптуре, но и архитектуре.

Индианизация раннего гандхарского образа Будды дала замечательный образец скульптуры — сидящего Будду из Тахт-и-Бахи близ Пешавара, около 300 г. (рис. 11). Одухотворенность его облика, полного движения мысли и активности внешне спокойной позы, характеризует развитие индийских черт искусства. Ткань одежды тонкая, не как у ранних статуй, где она скрывает тяжелыми складками формы тела. Пальцы рук соприкасаются в изящном положении «поучения» («дхарма-чакра мудра»), сложение тела Будды — индийское. Сидячая поза со скрещенными и поджатými ногами идет от иконографии божеств на печатках из Мохенджо-Даро. Это «асана» — поза всех индийских аскетов и философов, именуемая лотосовой. Чудесная скульптура из Тахт-и-Бахи — один из шедевров гандхарского искусства, относящийся к индианизированной группе, представляющей собой вторую стадию развития местной скульптуры.

В сложных рельефах на буддийские сюжеты центральному крупному и сильно идеализированному образу Будды как вероучителя и полубожеества противопоставляется более реалистическая трактовка сопутствующих сцен из его жизни или с окружающими его учениками и почитателями. Таков рельеф «Нирваны Будды» из Лорийан-Тангаи, около рубежа II и III вв. н. э.

Но в рельефах часто чувствуется неуверенность руки мастера: стремление к полноценной объемности фигур, к их самостоятельному пластическому значению нарушает гармонию их компо-

⁷ Особая порода камня.

зиции. Рельефы лишены необходимой декоративности. В них не достигнуты лучшие качества ни греческого, ни индийского искусства и особенно заметен смешанный характер гандхарского искусства.

С распадом империи Кушанов монументальная каменная пластика Гандхары приходит в упадок, а в афганской Гандхаре, особенно в Хадде (близ Желалабада), около 160 км от Пешавара в глубь Афганистана, начинается расцвет скульптуры малых форм из стука и терракоты.

В скульптуре афганской Гандхары встречаются европейские, индийские, иранские и среднеазиатские этнические типы, различная техника вааяния.

В стилистическом отношении заметно как индийское, так и греко-римское влияние. В Хадде найден рельефный бюст из стука; это пластическое изваяние красивого юноши с цветами — «Антиной из Хадды», как его называют. Действительно, его прототипом могли быть статуи, воздвигнутые римским императором Адрианом (117—138 гг.) своему любимцу, почти обоготворенному его покровителем. В данном случае мы имеем дело с изображением Антиной в его вариации — Антиной Вертумнус — «Антиной с цветами». Афганогандхарский вариант близок к римскому прототипу, а не к идеалам индийского искусства. Лицо не индийского типа; в отличие от скульптур Будды и Бодхисаттвы оно передано более конкретно и человечно, легкая улыбка придает ему особую прелесть. Известковая штукатурка — материал более мягкий, чем камень, способствовала передаче тонкости в выражении лица и пластичности общих форм этой превосходно моделированной скульптуры.

Область Гандхары в последней трети V в. подверглась бурному вторжению полчищ «белых гуннов», или эфталитов, — кочевников монгольского происхождения, беспощадно разрушивших памятники искусства.

Влияние гандхарской скульптуры проникло в Кашмир благодаря переселившимся туда из Гандхары индийским мастерам. Деятельность их оставила яркий след: сохранились мастерски изваянные головки буддийских и светских персонажей из стука и терракоты; они очень живо изображают местные типы населения и отличаются эмоциональностью, пластичностью, проникновенной индивидуальной характеристикой. Найденная в Ушкаре и других местах Кашмира эта скульптура знаменовала широкий размах художественной деятельности талантливых мастеров в связи со строительством буддийских храмов в правление Лалитадити. Но это уже VIII в. и не гандхарское, а кашмирское искусство, хотя и связанное генетически с гандхарской скульптурой.

Одновременно с Гандхарой в Индии процветало немало центров искусства. Из них благодаря найденной скульптуре более известны такие города, как Матхура (Мутра), входившая в империю Кушанов, Сарнатх и Амаравати.

Матхура на Джамне переживала расцвет во II и III вв. н. э. Там, независимо от Гандхары и одновременно с нею, если не чуть-чуть раньше, был создан антропоморфный образ Будды, получивший, как и большинство буддийских персонажей, чисто индийскую трактовку, лишь с легким влиянием гандхарских канонов в деталях. Изображения простых людей и якшинь из Матхуры и ее окрестностей чисто местного типа, без всякого влияния Гандхары.

Таков сидящий Будда из Катры (под Матхурой), начало II в. н. э. Его поза дана в энергичном движении, черты лица оживлены острой мыслью. Они более конкретны, чем в гандхарской скульптуре. Правая рука поднята в положении «абхайя-мудра» — знак одобрения («подойди ко мне без страха»). Аскетическое, но сильное тело, смело моделированное почти гладкими плоскостями, сохраняет при обобщенности форм ощущение объема и материальности. За головой — нимб, окруженный ветвями священного дерева пипала, с двумя гениями, изображенными в полете. Еще выразительнее фигуры за плечами Будды, особенно человека с пышным опахалом, он взирает на Будду с живым интересом и в то же время почтительно. Скульптурная группа из Катры полна энергии и динамичности. Сложная композиция исполнена искусно и отличается гармоничностью. Этот памятник — одно из высших достижений искусства Матхуры кушанского периода в пластике с буддийскими сюжетами. Влияние Гандхары в нем очень слабое и проявляется лишь в деталях.

Еще более типична для основных качеств индийской скульптуры фигура женщины, омывающейся под струей водопада (Матхура, II в. н. э.). Здесь нет ни следа влияния гандхарского искусства, но продолжают развиваться художественные черты, уже ярко выраженные в скульптуре торана в Санчи. Неотразимое впечатление реальности производят не столько скульптурные формы самой фигуры, сколько сильно и тонко переданное ощущение наслаждения от свежей струи воды.

В трактовке тела сохраняется полное впечатление живой и нежной плоти, но анатомические детали сглажены. Фигура передана с заметной отвлеченностью от реальных форм, но от этого внимание сосредоточивается на том, что художник считал главным и что является особенно впечатляющим: на выражении эмоций и привлекательной женственности.

Отсутствуют чужеземные влияния и в горельефах обнаженных якшинь на столбах ограды,

исчезнувшей ступы в Бхутесаре, под Матхурой (рис. 12). Фигуры изображены в традиционном изгибе трибханга, но здесь этот канон не подавляет живости и естественности поз. Последнее было тем более трудно для скульптора, что у якшинь, как всегда, подчеркнуты признаки пола, а выпуклости икр сглажены. Однако скульптор избежал неуклюжести фигур. Основываясь на прекрасно изученной натуре, мастер, согласно канонам преувеличивая одни детали и подавляя другие, сочетал конкретность с отвлеченностью. Поэтому обнаженные фигуры не производят впечатления чувственности. Здесь в задачу искусства входило создание не просто образа женщины, но духа плодородия природы — якшини. Эта идея получает большее значение в искусстве феодальной эпохи.

Чудовищные карлики-якша⁸, попираемые богами, подчеркивают их сверхчеловеческое значение, хотя в облике якшинь больше земного. Последнее относится еще больше к сценам целиком бытового характера, к таким, как «вакханалия», где изображена женщина, охмелевшая на пире, «женщина под водопадом», «женщина с ребенком» и др.

Мужские статуи якша в Матхуре послужили прототипом для стоящих скульптур Будды (рис. 15). Материалом пластики матхурской школы всегда служил красный песчаник. В скульптуре из буддийских центров Средней Азии кушанского времени иногда встречаются черты связи именно с матхурской школой.

Другими важными центрами скульптуры в этот период были Сарнатх и Амаравати.

Оставляя пока в стороне Сарнатх, где пластика близка к матхурской того же периода и где наиболее известные памятники относятся к периоду Гуптов, рассмотрим скульптуру в Амаравати на Юге. Она исключительно интересна и ценна в художественном и историко-культурном отношении и во многом отличается от пластики Севера.

Амаравати — городок на реке Крише, в районе⁹ Гунтур, на месте древнего города Дхараникотта. В период господства местной династии

Андхра в Дхараникотте была воздвигнута (около 200 г. до н. э.) огромная и великолепная ступа, перестроенная во II в. н. э. и облицованная превосходными рельефами. Скульптура относится к четырем периодам. Последние добавления сделаны между 200—250 гг. н. э.

На сохранившейся плите облицовки изображена сама ступа в ее первоначальном виде и сцены из буддийских преданий. Форма ступы ранняя — полусферическая, ограда не в виде изгороди-ведика, как обычно, а сплошная, построена между 150—200 гг. н. э. и покрыта виртуозно-искусной резьбой, занимающей на ней и на самой ступе почти 17000 квадратных футов. Камень в сооружении — разной породы.

Ступа в Амаравати, без сомнения, являлась мировым шедевром, ее рельефы достигали наивысшего художественного уровня в искусстве Индии рабовладельческой эпохи. Изумительное мастерство сложных многофигурных композиций, создающих и тематическое, и декоративное единство всей сцены, энергичная и выразительная динамика поз, жестов, движения, глубокая эмоциональность и человечность образов — все здесь типично для коренного течения индийского искусства.

Перед нами сцена рождения Будды. Одна из женщин развернула ткань, чтобы принять ребенка, кругом стоят другие, ожидающие это событие. Их фигуры очень пластичны и очаровательно женственны; все проникнуто миром и чувством большой человечности. Живой реальности сцены не мешает присутствие духа дерева, появившегося, чтобы приветствовать грядущего Будду.

Скульптура в Амаравати говорит о чисто местной традиции народа Андхра, ее древних индийских корнях, о заметной роли четко разработанных канонов, которые, однако, отнюдь не подавляют верного изображения природы, свободного и творческого отражения окружающего мира. Создавая сложные сцены, художник вкладывал весь смысл в действия и эмоции людей, подчеркивал в их фигурах самое существенное, придавал им необычайную экспрессивность, усиливая этим значительность события, представленного в обычных бытовых сценах, где участниками являются главным образом простые люди (рис. 14).

Выдающаяся пластика Амаравати, Матхуры и Сарнатха послужила истоком более однородной индийской скульптуры времен Гуптов.

⁸ В буддийской литературе духи природы — якши, в брахманской — гана.

⁹ Всюду, где мы говорим «район», подразумевается мелкая административная территориальная единица, называемая в Индии «дистрикт».



Г л а в а 6

Архитектура и скульптура

IV ~ VII вв.



Огромная империя Гуптов (320 г. — около 485 г., династия — до 535 г.) была последней крупной и долговечной рабовладельческой державой Северной Индии. Она являлась одним из величайших азиатских центров высокоразвитой цивилизации. Хотя она далеко не достигла размеров империи Мауриев, ее политическое и культурное влияние в Индии и вне ее пределов распространялось очень широко. Раджи всей остальной страны, Цейлона и кушанские правители, еще сохранявшие земли на запад от Инда, признавали власть императоров Гупта. Наибольшего могущества держава Гуптов достигла при Чандрагупте II Викрамадитье (380—414). Около 400 г. ее влияние распространялось от Оксуса до Цейлона.

Династия Гуптов — чисто индийского происхождения, она возникла в 320 г., когда Чандрагупта I вступил на трон и породнился с правителем из сильного клана Личчави, объединив оба княжества.

Однако в V столетии мощь этого рабовладельческого царства стала подрываться внутренними противоречиями вследствие усиления развития феодальных отношений, зародившихся на Севере Индии, по-видимому, уже в первых веках новой эры.

Войны Гуптов были тяжким бременем для общин. К этому надо прибавить огромное строительство храмов и дворцов, массовое производство предметов роскоши, расходы по содержанию большого войска, столичных и местных чиновников, поборы жречества и праздной знати. Происходили восстания общинников против властей рабовладельческого государства. С середины V в. эта борьба стала заметно ослаблять державу Гуптов. Не выдержав напора кочевников-эфталитов, усилившегося в конце V столетия, она распалась на мелкие царства. Начался период феодальной раздробленности Северной Индии.

Могущество этой империи продолжалось около 165 лет. В V в. наблюдался наибольший подъем культуры. При Гуптах большого расцвета достигли ремесла, земледелие, торговля. Государство пересекали великие торговые пути к морским портам и в Афганистан. Из ремесел особенно распространенным было ткачество из хлопка. Наиболее тонкие и дорогие изделия выделялись для двора, городской рабовладельческой знати и богатых купцов. Обмен изделиями шел преимущественно между городами и с другими странами. Из Индии вывозили в основном те же товары, что и при Мауриях: тонкие ткани, ювелирные изделия, красители, особенно индиго, изделия из слоновой кости, благовония, пряности, редкостных зверей и птиц. Главными портами были Тамралипти в устье Ганга, Броч и Камбей на берегу Аравийского моря. В обмен за вывозимые товары Индия

получала много золота. На ее территории найдены клады римских, бактрийских, сасанидских и византийских монет.

При Гуптах усилилось международное значение Индии и возросли ее культурные связи с другими странами. Шло переселение, в частности, многих буддистов, в Юго-Восточную Азию, особенно на Яву и Суматру, и проникновение туда индийской культуры, религий брахманизма и буддизма. Посольские связи поддерживались с Цейлоном, Тибетом, Китаем и другими странами. Происходило дальнейшее смешение древних индийских племен между собою, а на западных окраинах — с греками и кушанами.

Длительный период, свободный от чужеземных вторжений, способствовал развитию индийской культуры и ее взаимодействию с достижениями в области мысли, науки и искусства эллинистического мира, Ирана, Китая и других соседей. При этом все влияния творчески перерабатывались. Поэтому индийское искусство при Гуптах не носит значительных черт заимствования и полнее выявляет общеиндийские качества: в этот период искусство Индии приходит к большей однородности, особенно в скульптуре и монументальной живописи; наблюдается консолидация творческих сил, большой подъем и расширение строительства и художественного творчества. Расцвет искусства во времена Гуптов происходил и в других государствах Северной и Центральной Индии. Так, комплекс архитектуры, скульптуры и живописи прославленной на весь мир Аджанты находится в соседнем государстве, которым правили различные другие династии. Однако искусство Аджанты типично для художественной культуры Индии в целом времен Гуптов.

В области мысли, как и верований, наблюдалась терпимость, чему способствовало и этническое смешение. Изучались науки, литература, философия и искусство разных индийских школ, а также греков и других народов. Особенно была развита математика, эта «индийская наука», как ее называли арабы, познакомившие с нею Запад, грамматика, астрономия, философия, а также медицина. Окончательно оформились шесть главных систем индийской философии. Наиболее древними из них были санхья и йога (связанные между собой как теория и практика одного учения). Древние устные трактаты (шастры) по различным областям знания получили теперь письменную форму, например трактат по ремеслу — Манасарашильпа-шастра и др. Появление письменных трактатов увеличивало значение брахманов, как ученой касты, в руководстве культурой.

Буддийские монастыри-университеты в Таксиле (Такшашила), Наланде, Викрамашиле, Валабхи, Канчи и, быть может, также в Аджанте сла-

вились за пределами Индии. В них изучались грамматика, логика, философия, Веды, йога, медицина, астрономия и искусства.

О великих постройках монастыря в Наланде (Бихар), высоком уровне постановки там образования и бесплатном обучении сообщает китайский буддийский паломник Сюань Цзан (630—643 гг.), изучавший в Наланде брахманизм и буддизм. В монастыре было 10 000 учащихся и 1510 учителей. Это был целый город с постройками (иногда достигавшими шести этажей) учебного, бытового и культового назначения. Открыты основания величественных храмов, десятка крупных монастырских построек и ступы. Окружавшая все кирпичная стена (488 м длины и 244 м ширины) имела угловые башенки. Храм, датируемый IV в., стоял на массивном и высоком пьедестале с нишами и рельефами на боковых сторонах.

Другой китайский паломник И Цзин (673—685 гг.) был поражен богатством буддийских монастырей Индии. В период V—VII вв. в стране насчитывалось не менее восьми крупных городов, служивших центрами буддизма.

При Гуптах началось возрождение брахманизма в его новой форме индуизма. Хотя цари Гупта и покровительствовали буддизму, но сами были вишнуитами и поклонялись Кришне и воительнице Дурге (супруге Шивы), а также Шиве, его сыну Картикейе — начальнику небесного воинства, и Сурье — божеству Солнца. Под религиозным знаменем возрождения брахманизма (в форме индуизма) шло патриотическое движение упрочения и развития национальных основ индийской культуры. Буддизм, одновременно с его упадком на родине, начинает усиленно проникать в Юго-Восточную и Восточную Азию. По-видимому, этому способствовало и начавшееся гонение на буддизм, что вообще было редким явлением. Однако основной причиной исчезновения буддизма в Индии была смена рабовладельческого общества феодальным, с его кастовым строем, которому соответствовал индуизм. Усилилось значение касты брахманов — главных соперников буддистов. Господствующая идеология средневекового общества усложнилась. Буддизм северного течения Махаяны фактически уже сильно сблизился с брахманизмом. В связи с развитием индуизма буддийские Джатаки уступили место великому эпосу, Пуранам («Древние»), сборникам рассказов, басен и сказок — Хитопадеше¹ («Добрый совет»), Панчатантре («Пятикнижие») и другим произведениям. Санскрит, давно сделавшийся непонятным народным массам, оставался

¹ Сборник сказок, басен и рассказов, выражающий житейскую мудрость народа.

литературным и научным языком. Большой расцвет при Гуптах переживали литература, драма, театр и музыка. Всемирно известный драматург Калидаса жил примерно между 400 и 455 гг. Он лучше и полнее всех передал в своих произведениях («Потерянное кольцо Шакунталы», «Облако-вестник» и др.) дух литературы и всей культуры Гуптов. Придворный театр, игравший в основном на санскрите, применял довольно сложные и своеобразные средства сценического выражения.

Период Гуптов называют «золотым веком» индийской культуры, а искусство — «классическим». Однако оба эти наименования условны, так как верны только отчасти. Внешне могущественная и блестящая держава Гуптов обнаружилась, как мы видели, внутреннюю непрочность уже в том столетии, когда она достигла высшего могущества и апогея расцвета, а ее утонченная культура была развита только среди знатных и богатых слоев населения. В скульптуре из камня по сравнению с предыдущей эпохой повысился общий художественный уровень и появились новые качества. Однако в древности отдельные достижения в пластике были выше, чем при Гуптах. Ювелирное дело в эту эпоху утратило свое былое совершенство. Лишь в монументальной живописи безусловно была достигнута наибольшая высота.

Искусство при Гуптах характеризовалось большой человечностью, пластическим совершенством скульптуры, ее монументальностью и сохранением связи с архитектурой построек; гармоничной умеренностью, целесообразностью и логичностью форм архитектуры. Между образом человека и божества еще не появилось такого большого расхождения, какое началось с VIII в.

Господствовавшая ранее тематика была больше связана с Буддой как исторической личностью. В индуизме божества были мифологическими, но изображались в виде людей, служа выражению религиозно-космических идей. Поэтому образ человека в буддизме и индуизме получил расширенное значение.

Основные качества искусства времен Гуптов сохранялись около двух веков после распада их империи и явные перемены в нем назрели лишь в VIII в. Все это дает основание относить, хотя и условно, сохранившиеся памятники искусства Индии IV—VII вв. (кроме Махабалипурама на Юге) к «искусству типа Гуптов». В целом можно считать, что оно продолжалось почти до утверждения династии Пала (725—1107 гг.), государство которых простиралось в период расцвета от Канауджа до Бенгальского залива.

Влияние этого искусства проникало всюду, где распространялся буддизм, особенно в Юго-

Восточной Азии: в Индонезии и странах Индокитая, меньше в Средней Азии.

Литературные и прочие косвенные данные рисуют нам картину великих достижений культуры и искусства Гуптов V—VII вв., описывают широкий размах строительства и великолепие построек, драгоценные материалы скульптуры, обилие ювелирных изделий. Однако сохранившиеся памятники архитектуры не соответствуют, особенно с первого взгляда, этой сложившейся в нашем представлении картине расцвета культуры в ее «золотой век».

Объясняется это прежде всего тем, что памятников до VIII в. сохранилось, если не считать пещер, очень мало, и все они, кроме Махабодхи в Бодхгае (рис. 16), небольших размеров. До нас не дошло деревянное зодчество, а именно в нем-то больше всего и выражались замечательные достижения в масштабах построек, их разнообразии и декоративном убранстве. Мы совершенно не знаем гражданской архитектуры за исключением ее деталей, изображенных в стенописях Аджанты. Камень, который клался насухо, без связующего раствора, не давал возможности создавать большие перекрытия, и внутреннее пространство зданий было невелико. Совсем другие возможности давали тиковые бревна и каменные колонны, при помощи которых в деревянных постройках создавались обширные залы. По шастрам видно, что некоторые монастырские здания строились более десяти лет и, как и дворцы, имели много этажей.

О зодчестве Гуптов мы можем судить только по уцелевшим до нас каменным храмам, жалким и случайно сохранившимся крохам былого великолепия. Однако и небольшие уцелевшие до нас каменные храмы показывают большой вкус и зрелое мастерство. Их скульптура немногочисленна, но превосходна по художественным качествам, богата по формам и размещена с большим искусством.

Архитектура Гуптов характеризуется идеальной пропорциональностью и почти «пластическими» формами, свободой композиции, простотой и уравновешенностью. Скульптура наземных храмов еще не превратилась в сплошное декоративное одевание архитектуры и сохраняет органическую связь с тектоникой здания.

Таковы храмы из камня в Айхоле близ Бадами: Лад Кхан, около 450 г., Дурги и Хучималигуди, оба VI в., храм № 17 в Санчи, начала V в., Капотешвара в Чезарля, IV в., и чайтья в Тер, около 415 г.

Буддийский храм (чайтья) в Санчи, № 17, во многом типичен для Гуптов. План его прямоугольный, перед почти кубическим святилищем — высокий колонный портик. Перекрытие

плоское. Вокруг святилища и портика проходит общий карниз. Здание построено из неотесанных каменных блоков. У четырех колонн портика высокие квадратные базы и восьмиугольные стволы с массивными капителями. На широких абаках изображены фигуры львов, прислоненных друг к другу спинами.

Идеальная уравновешенность всех частей, лаконичная сдержанность, умеренность пропорций, полная гармония и спокойствие общего облика и деталей, включая скупое, но исключительно удачно размещенную скульптурную декорацию, всегда неотразимо привлекают в храмах Гуптов. Основные качества их архитектурного стиля невольно напоминают гармоничную умеренность метрики прославленного Калидасы, они созвучны красоте, человечности и ощущению мира, проникающих в созданные им литературные образы.

Храм в Санчи — единственный уцелевший пример подобного типа чайтья, который, без сомнения, является завершением древней традиции, а не началом чего-то нового. Об этом говорят и его капители со львами, происходящими от «Львиной капители» Ашоки, и его совершенная пропорциональность.

Более грубый пример этого типа храма в виде единственной камеры святилища с колонным портиком, но не буддийский, а брахманский, сохранился в Тигава (тоже первая половина V в.).

Чайтья № 17 в Санчи в целом близка по форме к греческому храму Ники Аптерос («Бескрылой Победы») в афинском Акрополе (начат в 421 г. до н. э.). Но нельзя утверждать, что это заимствование Индии: искусство Гуптов, хотя и обогащенное знакомством с западными образцами архитектуры и скульптуры, особенно Малой Азии и Египта, в целом было глубоко традиционным и национальным как в скульптуре и архитектуре, так и в живописи. В своем творческом подъеме оно самостоятельно достигло почти античной рациональной ясности замысла архитектурных форм, их чистоты и логичности, соответствия качествам камня как материала. Храм № 17 в Санчи полностью отвечает духу великой эпохи Гуптов. Кроме того, при условии притока влияний чужеземных форм промежуток во времени бывает не так велик. Но между чайтьей в Санчи и храмом Ники Аптерос лежит более восьми веков! Затем, помимо сходства обоих зданий, у них имеется и заметная разница: в Санчи один колонный портик, а у храма Ники их два.

Храм Дурги в Айхоле, между 500 и 550 гг., брахманский, но продолжает планы буддийских чайтья, таких, как в Тер. Этот небольшой храм имеет апсидно закругленный конец, над

которым расположена невысокая пирамидальная башня — шикхара. Помещение делится двумя рядами колонн на три нефа. Особенностью храма является круговой колонный обход, примыкающий к портику с подобными же по форме колоннами. Крыша центрального нефа выше боковых, как эти последние выше крыши круговой галереи. Большие цельные плиты крыши, образующие ее ступенчатую структуру, входят как составная часть в архитектуру здания. Колонны галереи приземисты и просты, но поверхность ее внутренней стены расчленена многими деталями, украшена скульптурой.

Невелик и очень пропорционален простой с виду храм Хучималлигуди в Айхоле, VI в. Его прямоугольное святилище внутри трехнефное. Плоское перекрытие центрального нефа выше боковых. Над святилищем возвышается шикхара. На другом конце — входной портик с плоской крышей на четырех квадратных колоннах.

Более богато и изысканно украшен храм в Деогархе, около 500—600 гг. На квадратном постаменте с четырьмя лестницами возвышается такое же в плане святилище; к нему с каждой стороны примыкает по одному колонному портику. Пирамидальная башня поднимается над святилищем на 12,2 м. Все портики, кроме входного, украшены превосходными рельефами на темы мифологии брахманизма. В одном изображен Вишну, почивший на Эмее Вечности — Ананте (или Шеша). У ног божества его супруга — Лакшми, в небе гении и божества, внизу — ряд предстоящих (рис. 17).

В фигуре Вишну особая пластичность; обобщенные формы тела, моделированные чистыми, ясными плоскостями, не только сохраняют ощущение объемности и внутренней жизни, но и подчеркивают неземную мощь верховного божества. Впечатление величия, спокойствия и благородной простоты образа Вишну оттеняется окружающими его фигурами. Композиция с божеством в центре уравновешенна и четка. Скульптура заполняет не только всю нишу, наличники вокруг нее и пилястры декорированы рельефами с великим мастерством, изысканным эффектом и гармонией.

Пластика периода Гуптов и позднейшей Индии характеризуется глубиной и драматизмом идей и ситуаций, богатством содержания, тесно связанного с великим мифотворчеством индийского народа, его эпосом, преданиями и легендами.

Для рельефов Гуптов обычны фигуры богинь Ганга и Джамны, сросшие спинами львы на капителях; брахманская тематика все более преобладает над буддийской — как результат начала быстрого исчезновения буддизма.

Особенность скульптуры в структурных постройках из камня при Гуптах заключается в том, что она скупое, но эффектно вкраплена среди чистых плоскостей из неотесанного камня. Горельефы сосредоточены у дверных проемов, в отдельных панелях и нишах, на стволах колонн, капителях и т. п.

Иное их положение в знаменитой Аджанте на фасаде пещерного храма № 19 (VI в.), типичного для этого вида зодчества Гуптов (рис. 18). Там рельефные фигуры Будды, Бодхисаттвы с двумя якша-Дварапала («Стражи Врат») занимают всю поверхность фасада и боковых стен небольшого углубления в скале, образующего род дворика. Но все фигуры помещены в нишах, членивших поверхность фасада и потому связаны с архитектурной постройкой (рис. 19).

Если в структурных храмах Гуптов скульптура размещена скупое, то на фасадах пещер рельефы более сконцентрированы и создают впечатление богатства оформления. Таковы фасады не только описанной пещеры № 19 в Аджанте, но и Рамешвара в Элуре, VII в., и др. Между тем в храмах, сложенных из каменных блоков в VII и VIII вв., как и при Гуптах, крупные горельефные фигуры по-прежнему размещены в редких нишах, например, в храме Малегитти в Бадами, около 625 г., и Вирупакша в Паттадакале, около 740 г.

Среди буддийских персонажей на упомянутом храме в Аджанте прежде всего привлекают внимание идеализированные изображения Будды как божества и мощные Дварапала — Стражи Врат. Отвлеченность образа Будды заключается в обобщенности форм тела и лика, в моделировке которых некоторые детали сглажены или вовсе не выражены. В трактовке его фигуры обычные признаки жизни — движение, живость позы, внешняя активность подавлены. Но это не какая-то застылость или безжизненность. Будда находится в состоянии ясного спокойствия, внутренней гармонии и самоуглубленности. Художник стремился показать душевный мир Будды, достигшего высшего состояния сознания, и сосредоточить внимание зрителя на главной идее буддизма — нирване².

Богатая скульптурная разработка фасада чайтья VI в. в Аджанте имеет в целом и другое художественное значение: оттенить лаконичную мощь четких, точно из металла отлитых форм

огромного зияющего Солнечного окна. Его арка является главным, что привлекает внимание на фасаде. И если бы последний был скупое декорирован скульптурой, эффект был бы совсем не тот. Однако, как и во всех постройках Гуптов, здесь архитектору не изменяет чувство пропорций, и на фасаде нет перегрузки декорацией.

Скульптура Гуптов — результат длительного пути развития. В ней не создано ничего принципиально нового, но заметно распространились единые для всей Индии каноны. Произошел также большой подъем и расширение художественной деятельности в долине Ганга и Декане. Мы почти не имеем памятников крайнего Юга до VII в. и не можем судить о местной скульптуре, особенно буддийской по содержанию.

От влияния искусства Гандхары сохраняются лишь мелкие, чисто внешние канонические признаки Будды: курчавые волосы, сделавшиеся теперь условной стилизацией, волосы, собранные в пучок («ушниша») в виде шиньона, закрывающего возвышение на темени, и т. п. (рис. 19).

Образ Будды становится чисто индийским и почти одинаковым повсюду. Возникнув одновременно в Матхуре и Гандхаре, он пришел к значительному стилистическому единству, получив более отвлеченную и идеализированную форму.

Такова замечательная медная статуя Будды из Султанганджа (Бенгалия, начало V в.), высота стоящей фигуры — 2,29 м, ее вес — около тонны. Это образ отвлеченный, выражающий духовный идеал буддизма. В V в. буддизм уже слился с индуизмом, в котором развился тантризм³, повлиявший и на поздний буддизм. Поэтому в статуе Будды из Султанганджа впервые появляется оттенок экстаза.

Брахманская эстетика требовала выражения в художественном образе божества философских и мистических идей об устройстве мироздания, единстве всего сущего, о вечном движении мира, разрушении и возрождении форм.

В Махабхарате подробно описывается и восхваляется человек, преданный аскетической дисциплине. Из подобного понимания человеческого совершенства рождался образ Будды.

Поэтому и в Будде из Султанганджа создано впечатление неземной мощи. У него «львиный корпус» с широкими плечами и тонкой талией,

³ Тантризм — крайняя мистико-эротическая форма секты шактизма, развившаяся между V и VIII вв. в шиваитском индуизме. Его упрочению способствовал Нагарджуна, живший в VII в.

Шактизм — одна из ортодоксальных сект индуизма. Ее последователи почитают «шакти» («энергию»), олицетворяемую божественной Матерью Мира. В пантеоне богов это Дэви — супруга Шивы. Другой ее аспект — устрашения и разрушения, тогда она называется Кали, которой приносят кровавые жертвы.

² Нирвана — как освобождение от действия закона кармы — причины и следствия и зависимости от мира материальных форм и явлений, от «Колеса рождения и смерти» (по учению Хинаяны), абсолютное (как это считается в Махаяне) бытие, сознание, включающее весь мир.

но мускулатура, подчиняясь моделировке слегка криволинейными плоскостями, сглажена, и это создает впечатление идеализированной силы, легкости и чистоты. Трактровка фигуры подчеркивает идею внутренней освобожденности Будды, что в буддизме подразумевало достижение нирваны. Тело сильно обобщено в деталях, но по-своему очень пластично. Будда стоит в удивительно легко и изящно переданном каноне трибханга. Голова склонена едва заметно, правая рука в позе абхайя-мудра, она согнута в локте и приподнята ладонью вперед — жест ободрения.

За спиной Будды свисает плащ, создающий прекрасный фон для фигуры. Ткань, прикрывающая тело спереди, намеченная только легчайшими линиями складок, едва заметна. В лице нет и следа аскетической изможденности. Определенность и твердость в выражении лица говорят о великой уверенности и ясности внутреннего состояния. Полные губы почти разомкнулись, чувствуется вдохновение, близкое к экстазу, как следствие достижения идеала — нирваны. Подобное состояние не могло быть выражено в гандхарских изображениях Будды, исполнявшихся греческими ваятелями. Естественно, что в образе высших брахманских божеств и Будды ярче отражались те стороны религии, которые представляли идеологию господствующего класса. Брахманизм не только создал для изображений божеств свою эстетику, но и учил, что увеселительное в искусстве простых смертных — дело недостойное. После Гандхары образ Будды создавался по брахманским эстетическим нормам.

Ранние статуи Будды из Гандхары живее и человечнее. В период Гуптов его образ представляет гораздо более отвлеченное, строго канонизированное, характерно религиозное искусство. Другая известная статуя Будды — из Сарнатха, V в. (рис. 23), близка по идейно-образному содержанию к Будде из Султанганджа. Скрещенные ноги придают полную законченность как бы замкнутой в треугольнике фигуры. Спина и голова совершенно выпрямлены, руки в положении жеста поучения — «дхарма-чакра мудра», со сближенными ладонями, движение пальцев выражено тонко и изящно. Тело кажется почти обнаженным под прозрачной тканью. У сарнатхского Будды отвлеченность обобщенной трактовки тела не менее ярко выражена, чем у статуи из Султанганджа. Достигнуто это искусной и смелой заменой натуральных выпуклостей форм аскетического тела почти плоскими поверхностями. Но неподвижность сидящего в сосредоточенности Будды лишь подчеркивает работу мысли. Она видна и в игре пальцев, сим-

волизирующих как бы разрешение проблемы, в опущенных веках, как у мыслителя, погруженного в себя.

Однако это создает впечатление не покоя сна, а уверенности глубоко проникновенного и ясного мышления.

Внешнее спокойствие и полное бесстрашие, внутренний путь мысли к глубинам истины — вот что сумел искусно выразить ваятель в своей скульптуре. Он строго следовал общим канонам, но в их пределах проявил силу творчества и создал высоко художественный образ в соответствии с идеалами буддизма, мало уступающий статуе из Султанганджа.

В отличие от последней в статуе сарнатхского Будды добавлены некоторые прекрасно разработанные детали. Крупный нимб украшен красивым рельефом с рисунком растительно-цветочного типа. Фигурки гениев, изображенные по обеим сторонам нимба, «реют в полете». Их движение энергично, оно похоже на прыжок, так по древним канонам изображался полет. Чудовищные животные — «яли» и «макара» — олицетворения производительных сил природы, исполненные в рельефе на спинке трона, разевают пасть, высовываются из воды или поднялись на дыбы.

Декоративно-символическое окружение неподвижно сидящего аскета — Будды полно глубокого смысла. Оно оттеняет своей динамичностью внешнюю неподвижность Будды и подчеркивает напряженную внутреннюю жизнь того, кто в позднем буддизме Махаяны был фактически превращен в божество. Такова основная идея образа Будды, появляющаяся в конце периода Гуптов и развивающаяся в позднейшем искусстве.

Могущественная каста жрецов-брахманов требовала, чтобы в изображении божества в виде человека передавались не его конкретные черты и переживания, а высшие принципы жизни и идеалы отвлеченной философии. Однако влияние условных канонических правил было лишь частичным и проявлялось преимущественно в изображении высших божеств как индуизма, так и буддизма.

Скульптура чисто народного характера тоже существовала, однако созданная из непрочных материалов и связанная с вещами практического назначения до нас почти не дошла. Но народное творчество вносило и в храмовую скульптуру большие формы светские и фольклорные мотивы. К ним относятся в скульптуре Будды из Сарнатха: цветочная декорация нимба, жизненность мифологических чудовищ, жанровость сюжета на пьедестале Будды, где в рельефе изображены первые ученики Будды с «Колесом Закона».

Сами позы и жесты рук и пальцев (мудры), без сомнения, происходят от искусства танца, с его многообразным языком поз, жестов и мимики.

Но, конечно, народные основы искусства и свобода мастера от жреческих канонов сильнее проявляются в изображении простых людей. Такова горельефная фигура стоящей женщины, кормящей попугая, на косяке двери неизвестного храма из Раджамахала (Бихар), VI—VII вв. В ней искусно сочетаются естественность, жизненность и человечность образа с некоторыми каноническими условностями: поза фигуры подчиняется закону трибханга, рука свисает в положении «лола хаста» («поза раскачивания»). Но в отличие от позднего средневековья во времена Гуптов и первые два-три века после них еще нет порабощения канонами, в их пределах сохраняется большая естественность, свобода выражения, жизненность. Голова занимает одну шестую высоты туловища. Все это говорит о том, что правила шастр соблюдены. Прекрасно передана живая, сильная и нежная упругость округлой плоти, драгоценные украшения и тончайшая ткань (рис. 24).

Птицы и звери, почти всегда трактуемые свободно и исключительно живо и метко, еще более вводят нас в мир реального. Такую роль играет в описываемой скульптуре попугай. Удивительно верно выражено его усилие дотянуться с земли к руке женщины.

В целом в образе женщины с попугаем из Раджамахала много черт правдивости и жизненности, поэтичности и ощущение простой и живой человечности, столь характерных для искусства Гуптов.

Но нет женского образа, который не был бы связан с богиней матерью, богиней плодородия, почитание которой идет от времен Мохенджо-Даро. Тем более это относится к скульптуре, изображающей мифологических танцовщиц небесного двора Индры — поэтических апсара.

От великой эпохи искусства Гуптов сохранилось значительное количество произведений скульптуры: из Матхуры (на Джамне), Беснагара, Деогарха, Айохолы, Санчи, Патхари, Аджанти, Элур, Канхери и других мест. Рельефы и статуи V—VII вв. замечательны своей цельностью, сдержанностью, полной достоинства, изяществом, великой уравновешенностью и пропорциональностью, ясной пластичностью и высоким мастерством. Достоинства скульптуры Гуптов и в том, что она вводит условности с большим тактом, сохраняя жизненность земного образа, живость, общую гармонию и свободу форм, глубокую поэтичность и высокое благородство при общей ясности идей и простоте памятников. Условности в этом искусстве никогда не имели

самодовлеющего значения, но служили созданию образа божества. Подобный тип искусства Гуптов продолжался с небольшими изменениями примерно до VIII в. (рис. 25).

Очень важно, что в этот период скульптура, хотя и сохранившаяся преимущественно в виде рельефов, всегда связанная так или иначе с архитектурой и подчиненная ей, не теряет самостоятельного значения, а также известной монументальности и величия.

Заметно отличается от искусства Севера того же времени замечательная южноиндийская архитектура и скульптура VII в. в Махабалипураме. Здесь, у устья реки Палар, на побережье Бенгальского залива (недалеко от современного Мадраса) находился портовый город Мамаллапурам. Сохранившиеся памятники древнего Мамаллапурама находятся близ современной деревни Махабалипурама, откуда и происходит название места. Основал его Нарасимхаварман I Мамалла (правил около 630—660 гг.) династии Паллава. Столицей их царства был ныне существующий Конживерам (Канчипурам), расположенный недалеко, вверх по реке Палар. Эта область Декана населена тамилами и андра, относящимися к дравидийским народам.

Памятники в Махабалипураме созданы при Раджасимхе (около 685—725 гг.), когда власть Паллавов достигла наибольшей силы и была господствующей на Юге Индии. Между 876 и 895 гг. Паллавы были свергнуты правителем другой южноиндийской династии — Чола. Войны с соседними государствами ослабляли царство Паллавов и мешали строительству.

Поэтому в Махабалипураме большинство памятников не закончено (в частности, почти все пещеры).

Архитектура представлена здесь небольшими пещерными храмами-мандапам, монолитными скальными монастырями и храмами, получившими наименование «ратха» («колесница»), и одним так называемым «Прибрежным» храмом, сложенным из тесаного камня. Ратха и пещеры украшены высокохудожественными рельефами, около храмов стоит несколько крупных круглых скульптур (слопа, льва и быка). В Махабалипураме сохранилась наиболее ранняя каменная архитектура Юга; более древние памятники были, как правило, деревянными и потому не уцелели.

Из восьми монолитных ратха особенно известны пять, стоящие рядом и носящие имена Пандавов — героев Махабхараты: Дхармараджа-ратха, Бхима-ратха, Арджуна-ратха, Драупади-ратха и Накула Сахадэва-ратха (рис. 29). Однако эти названия произвольны и надписи на первой из ратх дают имена и титулы правителя. Формы ратх воспроизводят деревянные постройки. Некоторые

из них относятся к типу южноиндийской храмовой архитектуры, именуемой в индийской традиции «дравида-шикхара» (по форме перекрытия). «Шикхара» значит «вершина» и подразумевает башнеподобную надстройку над святилищем, которая в своей ранней форме, представленной в Махабалиपुरаме, имеет вид массивной ступенчатой пирамиды, увенчанной небольшим куполом или двускатной крышей. Южная шикхара в отличие от северной («нагара-шикхара») характеризуется четко выраженными горизонтальными членениями башни перекрытия (рис. 27).

Таков монолитный небольшой шиваитский монастырь, называемый Дхармараджа-ратха. Он квадратный в плане, первый этаж окружен галереями. Каждая ступень его тяжелой башни украшена миниатюрными башенками. Третий последний ярус увенчан красивым граненым куполом. Все эти детали придают формам здания пластичность. Прототипом Дхармараджа-ратхи является буддийский монастырь (вихара) в виде квадратного двора с кельями вокруг. Позже двор стал перекрываться крышей и над ним надстраивались этажи, которые в Махабалиपुरаме превратились в ступени шикхары, а кельи — в декоративные башенки, опоясывающие ярусы шикхары. Несмотря на небольшие размеры — 12,2 м высота и 8,85 м по стороне, — Дхармараджа-ратха производит вяжущее впечатление своей цельностью, монументальностью и силой архитектуры, которой подчиняются все декоративные детали сооружения. В архитектуре Юга VII в. чувствуется большая свежесть творчества и крепость форм, характерные для раннего периода в развитии всякой местной культуры.

Примером совсем другого типа перекрытия служит храм Бхима-ратха, тоже небольшого размера: 14,6 м длина и 7,93 м высота. Этот монолит, прямоугольный в плане, двухэтажный. Его характерная черта — выпуклое двускатное перекрытие с острым хребтом («Спина слона»). Оно происходит от буддийских храмов-чайтья и в разрезе дает форму их килевидного Солнечного окна. Подобная крыша, как мы видели, воспроизведена в фасаде пещеры Ломаса Риши (в Бихаре), III в. до н. э.

Таким образом, монолиты в Махабалиपुरаме представляют производные формы от буддийских монастырей и храмов (вихара и чайтья). Исключением является самый малый храм — Драупади-ратха. Он имеет вид простой кельи («паншала») со стороной в 3,36 м и высотой в 5,5 м. Высокая четырехскатная выпуклая крыша воспроизводит перекрытие из тростника сельской хижины Бенгалии. Его форма вызвана к жизни тропическими ливнями муссонов, особенно сильными на северо-востоке страны. Даже этот миниатюрный

скальный храм производит большое впечатление своей пропорциональностью, цельностью, монументальностью и простотой. В стенных нишах скупно, но гармонично размещены горельефные фигуры божеств. Скульптура органически сочетается с архитектурой постройки.

У изящно отделанного храма Ганеша-ратха ступенчатая башня дравида-шикхары увенчивается выпуклой двускатной крышей северного типа, как у Бхима-ратхи. Такая форма башни явилась прототипом позднейших надвратных башен — «гопурам» южных храмов Индии, сохранившихся с начала XI в.

В Махабалиपुरаме скульптура украшает большинство памятников архитектуры. Но наиболее известен наскальный рельеф, изображающий эпизоды из легенды о том, как великий священный Ганг, протекавший ранее в поднебесье, уступая призывам людей, низвергся на землю. Герои повествования, и среди них Арджуна, безуспешно старались аскетическими подвигами добиться своей цели. С невероятными лишениями и трудом достиг этого Бхаги-ратха. Он, как и Арджуна, изображен в рельефе, иногда называемом Аскеза Арджуны (Киратарджуния). Это сказание, называемое Гангаватарана, входит в Махабхарату.

Скала сплошь покрыта рельефами с фигурами людей, божеств и животных, участвующих в различных эпизодах. Примерно в середине скалы пересекается по вертикали расселиной, где видны скульптуры Нага и Нагини — духов вод в виде людей с змеевидным окончанием туловища. Во время дождя сверху по расселине устремлялась струя воды. Чередование фигур Нагов, их ритмично извивающиеся хвосты создавали впечатление движения этих духов вод в низвергающемся потоке, вероятно изображавшем сам падающий на землю Ганг. Слева вверху стоит на одной ноге Арджуна. Его весьма реалистически изображенное тело страшно истощено. Лидо выражает нечеловеческое напряжение и муку. Ниже, около сельского хранилища, сидит Бхаги-ратха, тоже очень изможденный, с выступающими ребрами, но непреклонный, как гранит, в своей глубокой сосредоточенности. Рядом с ним изображены два летящих небесных гения. Их поза очень динамична, но в то же время движение их сдержанно, фигуры даже спокойны и величавы.

Справа, по другую сторону расселины, выделяются две огромные, замечательно правдиво и жизненно переданные фигуры слонов. Выше расположено множество рельефных изображений людей, гениев и животных. Основные сцены легенды перемежаются со случайными фольклорными мотивами. Так, здесь с большим реализмом изображен сюжет популярной басни, встречающейся в Хитопадеше, Махабхарате и других источниках:

о притворных аскетах-котах, обманывающих доверчивых мышей. Кот стоит на задних лапках, вытянувшись и подняв передние лапы над головой. У его ног резвятся крысы. Их движения и повадки переданы с большим мастерством. Так же правдиво и метко изображены антилопы, обезьяны и птицы (рис. 28).

В скульптуре Махабалипурама обращают на себя внимание две особенности, отличные от искусства Гуптов. В ней видна большая сила и непосредственность выражения, особая крепость форм и энергия в передаче движения, она отличается монументальностью и простотой. Лица естественны и живы, отражают разнообразные чувства. В этом южная скульптура VII в. превосходит северную того же периода и даже времени Гуптов. Реалистические черты в скульптуре Махабалипурама выражены ярче и полнее, хотя они и на Юге сочетаются с каноническими условностями, общими в это время для всей Индии. Некоторая суровость, аскетизм и строгость, заметные даже в трактовке одеяний и в орнаменте, тоже несвойственны искусству Гуптов.

С другой стороны, скульптура Гуптов изысканнее, пропорциональнее и гармоничнее по формам и совершеннее в композициях многофигурных сцен, чем рельеф «Сошествия Ганга». Искусство Севера V—VII вв. показывает утонченность культуры, зрелость стиля. Это зависело, главным образом, от различия в этапах развития культуры и соответственно в социальном строе Севера и Юга в VII в. Юг переживал в это время как бы более древнюю эпоху. Но влияние Севера не могло не сказаться в местном искусстве, особенно в скульптуре, усвоившей общеиндийские каноны, проникшие из бассейна Ганга.

Типичные качества скульптуры Юга наблюдаются и в любой из местных пещер. Таков замечательный горельеф в храме 2 (Махишамардани). Он изображает Вишну Анантасайяну, возлежащего на Змее Ананте.

Фигура Вишну вытянута прямо и твердо на гигантски мощных кольцах Змея Вечности, правая рука сильно откинута назад, голова приподнята. Если Вишну в Деогархе (около 500—600 гг.) почитает на Змее с величественным спокойствием, то здесь в нем чувствуется напряженно действующая сила. Лежащая поза выражает не умиротво-

ренность, но идею, что деятельность божества незыблема и вечна. Статичность позы оттенена осеменяющими Вишну динамично вытянутыми вперед клубуками пятиглавого Ананты, а на другом конце — стоящими у ступней божества крупными фигурами могучих демонов: Мадху и Кайтабхи, грозивших ему оружием. Великолепно передана поза переднего демона: отвернувшись в четверть оборота, чтобы замахнуться, он через плечо не сводит глаз с Вишну. Фигуры демонов создают статичное и монументальное равновесие композиции в ее горизонтальной направленности. Пять меньших фигур завершают вертикальный баланс сцены. Из них три расположены внизу, на фоне колец Змея; четкий и крепкий ритм поз и поворотов способствуют зрительному единству этой группы. Справа Лакшми на коленях воздает почитание супругу жестом «анджали» — соединив ладони перед своим лицом. Остальные персонажи олицетворяют атрибуты Вишну. Левее Лакшми расположены очаровательно изящные, но крепко очерченные фигуры юношей: один — Сударшана (диск Вишну), другой — Нандака (меч). Вверху поверхность стены удачно оживлена рельефами летящих гениев. Из них карлик Панчаджания олицетворяет раковину Вишну, а прекрасная Каумодаки — его дубинку. В трепетно бурном порыве они вихрем несутся на демонов. Динамичность поз, размахивавшиеся руки и ноги, ленты, выходящие позади, создают прекрасное декоративное заполнение верхней части сцены.

Религией Паллавов был индуизм. Большинство правителей этой династии было шиваитами. В период создания памятников в Махабалипураме, по видимому, происходил переход к вишнуизму, господствовавшему тогда на Севере Индии. Великий эпос в описываемое время тоже был хорошо известен на Юге. Об этом говорят и названия ратха именами братьев Пандавов из Махабхараты, и легенда о Ганге, заимствованная отсюда же. Влияние искусства Севера было велико, но нет никаких следов связей с чужеземной художественной культурой. Искусство Махабалипурама — творчество местных народов.

Сохранность уцелевших скульптур хорошая, но в пещерах некоторые рельефы шиваитского содержания были сколоты членами секты вишнуитов.



Глава 7

Живопись в Аджанте и других пещерах (V—VIII вв.)



Великим видом искусства Индии, сохранившимся в основном от времен Гуптов, является стенопись. Она уцелела в пещерах: в Джогимара (в Сургуджа), III в. до н. э., Кхандагири (в Ориссе) и Аджанте (№ 10), в последних двух пещерах — II в. до н. э.; живопись 10-й пещеры Аджанты показывает уже уверенное мастерство, большую мощь и монументальность выражения.

Основное количество стенописей сохранилось здесь от времен господства на этой территории местной династии Чаулукья (550—642 гг.), но лучшие из них были исполнены при поздних раджах Вакатака, происходящих из Берара (около 250—275 гг. — до середины VI в.). Об этом свидетельствует надпись в 16-й пещере VI в. Следовательно, район Аджанты никогда не входил в государство Гуптов и им правили деканские династии, но живопись Аджанты всецело относится к тому, что мы называем «искусством Гуптов». «Классический» период монументальной живописи Индии падает в целом на IV—VIII вв., хотя уже в VII в., например в Аджанте, наблюдается некоторый упадок прежних качеств, перегрузка фигурами, при менее совершенной композиции, а подлинный расцвет относится к V в.

От классического периода индийской живописи уцелели прекрасные образцы и в других местах Индии, например в пещере в Багхе (Западная Индия, Гвалиур), VI—VIII вв., но их осталось там очень мало, по своему характеру они близки к росписям Аджанты, затем в пещерах в Бадами — 578 г., Ситтанавасале (близ Тханджавура — VII в.).

Аджанта представляет самый обширный в Индии уникальный комплекс монументальной живописи и уступает в числе произведений только помпейским фрескам. Первоначально были расписаны все свободные места пещер, но очень много живописи погибло. Стенописи Аджанты, даже созданные в одних и тех же пещерах, но, по-видимому, разными мастерами неодинакового таланта, не вполне однородны по художественному качеству.

Живопись сохранилась в шестнадцати пещерах из двадцати девяти, но больше в девяти пещерах: № 1, 2, 9, 10, 11, 16, 17, 19 и 21, особенно в 17-й. Древнейшими являются стенописи пещеры № 10, II в. до н. э., и пещеры № 9, I в. до н. э. Позднейшая живопись имеется, например, в пещерах № 19, середины VII в., и № 1, в виде добавлений, тоже VII в. Иногда встречаются и еще более поздние росписи, вплоть до VIII в.

По чьему повелению высекались пещеры, мы знаем только частично. Так, 16-я — по приказу Варахадэвы, министра раджи Харишены дина-

стии Вакатака, 17-я — по велению принца Ашмака. Интересное упоминание есть в сообщении китайского паломника-буддиста Сюань Цзана, посетившего Индию в VII в. Он пишет про Махараштру (ныне штат Махараштра): «На Востоке этой страны был горный хребет с кряжами один над другим, с ярусами пиков и чистыми вершинами. Здесь был монастырь, нижние помещения которого находились в темном ущелье. Его величественные залы и глубокие пещеры высечены в отвесе скалы, а ряды его зал и этажных террас имели отвесную скалу позади, выходя передними фасадами к долине. Этот монастырь был построен Ачалой из Западной Индии... Среди учреждений монастыря имелся большой храм, свыше 30-ти м высоты, в котором находилось каменное изображение Будды более 21 м в высоту. Его увенчивали балдахины в семь ярусов, неприкрепленные и ничем не поддерживаемые, с промежутком между ними почти в один метр. На стенах этого храма изображены события из жизни Будды, как Бодхисаттвы, включая обстоятельства достижения им «бодхи» (просветленного знания) и его ухода; все великое и малое здесь было начертано. За воротами монастыря на обеих сторонах — северной и южной — было по каменному слону...»

Надпись в 26-й пещере, относящаяся к периоду между 450 и 525 гг., говорит о создании «скалистого дома» почетным мудрецом Ачала.

Описание Сюань Цзана не вполне ясно, но во всяком случае показывает, что монастырских помещений и произведений скульптур в Аджанте в VII в. было гораздо больше по сравнению с настоящим временем. По-видимому, обвалы скал и какие-то разрушения уничтожили многое из того, что он описывает. Очевидно, тут были и большие деревянные постройки на берегу реки. Упомянутые им каменные слоны — вероятно те, что стоят у основания лестницы, ведущей к 16-й пещере. Но ничего подобного «ярусам» пещер и террас, помещениям «на вершине», храму свыше 30 м высоты и с 21-метровой статуей Будды теперь нет. По-видимому, современные пещеры являются только частью большого архитектурного ансамбля; нижние из построек, находившиеся «в темном ущелье», и есть все то, что сохранилось.

Место, выбранное буддийскими монахами для пещерного монастырского поселения, находится на крутом каменистом берегу речки Вагхоры (Багхоры — «Тигровая река»), которая течет от водопада Сат-Кунд («Семь каскадов») по неглубокому ущелью.

В 6,5 км от пещер находится деревня Фардапур, но название пещер искусствоведы дают по Аджанте — селению, расположенному отсюда

в 11 км и несколько более чем в 100 км на север от города Аурангабада в штате Махараштра.

Дорога от Аджанты к пещерам проходит среди невысоких плоских гор, с которых открывается обширный вид на соседнюю равнину. Ущелье Вагхоры очень уединенно и красиво, сурово и поэтично и как нельзя лучше соответствовало целям монастырской жизни. В то же время выбор места определялся проходившим неподалеку главным торговым путем с Севера на Юг Индии и Аджанта называлась «Воротами Декана».

Линия храмов и монастырей вытянулась по ущелью почти на 550 м, охватывая полукольцом поворот реки. Они высекались не по единому плану, а с перерывами, за период около восьми с половиной столетий. Около четырех веков здесь не было строительства (I—IV вв.). Пещеры расположены не точно на одной высоте, однако благодаря большой протяженности их линия кажется более стройной. На фоне окружающей природы они производят незабываемое впечатление сурового, величественного уединения. К каждой пещере от потока вели ступени, высеченные в скале. Но после обвала скалистого берега уделели только две лестницы — к пещерам № 16 и 17. Теперь все подходы к пещерам соединены новым общим путем в виде дороги, проложенной по уступу скалы вдоль берега. На дальнем конце русла, где струится водопад, ущелье делает новый поворот среди совершенно отвесных узких каменистых высоких берегов. Как и в Махабалипуре, Элуре и других местах, пещерная архитектура Индии не просто разнообразит и оживляет рельеф местности, но удивительно гармонирует со всем ландшафтом, составляя с ним единое целое.

По технике настенные и потолочные росписи в Аджанте не являются фресками, хотя, возможно, написаны и по сырому грунту. В технике фрески краски разводятся на воде, без связующего вещества, и накладываются на сырую известковую штукатурку. В Аджанте применялся иной способ. Сперва на пористую структуру каменистой стены накладывался слой из смеси глины, коровьего навоза и измельченного в порошок трапового камня. Для росписи потолков добавляли рисовую шелуху. По этому шероховатому слою толщиной от 4 до 18 мм накладывался очень тонкий грунт белой штукатурки — «чунам», какою покрывали также и скульптуру (для росписи или полировки). Чунам наносили щеткой и полировали плоской железной лопаточкой. Краски растирали с добавлением рисовой или льняной воды с патокой и клеем. Для росписи по этому грунту белой штукатурки рисовали коричневые или черные контуры, которые

затем заполняли красочной росписью и снова полировали железной лопаточкой. Общим с фреской было лишь то, что грунт долго оставался сырым и его смачивали перед росписью водой, если он высыхал. Но все остальное было иным, и в целом живопись Аджанты называть фреской нельзя. Из красителей здесь все, кроме ляпис-лазури, были местного происхождения, добываемые из окрестных горных минералов.

Поскольку пещеры полутемные, для работы в них вводили отраженный солнечный свет при помощи рефлекторов из металла или, может быть, даже из белой ткани.

В пещерах Аджанты были расписаны не только стены и потолки, но и колонны.

Надо отметить удивительный эффект свечения в темноте красок, по крайней мере одной — белесовато-телесного тона. После выключения электрического света в пещере № 2 начала VI в. через короткое время из темноты явственно выступают фигуры. Теперь они начинают напоминать мраморные скульптуры, получая большую объемность, чем казалось до этого. По-видимому, здесь применена в краске известь, дающая такой замечательный эффект, почему-то не исследованный в мировой литературе¹.

Росписи богато насыщены фигурами и сложны по содержанию, в то же время они прекрасно учитывают особенности архитектурного окружения. В целом они декоративны как по размещению и композиции, так и по самому характеру письма, не нарушающего впечатления плоскостности поверхности стен или потолков пещер. В них нет перспективного сокращения фигур, а их объемность слегка намечена произвольным расположением легких теней. Краски немногочисленны, но производят большое впечатление богатством своих сочетаний. Преобладает оранжеватый оттенок, коричневатый, белый, красный, зеленый, синий (ляпис-лазурь) и желтый. Все изобилие существ и предметов, как и красочная гамма, объединено ритмом. Линии горизонта нет.

Манера письма характеризуется твердыми, хорошо очерченными, но гибкими контурами фигур. Позы, жесты, движение выражены великолепно, прекрасно переданы народные типы, черты лица. Условности композиции забываются, ибо они позволяют развернуть богатую повествовательность сюжета, усилить насыщенность содержания, создать сказочную картину единства всех сфер жизни, единство цели исторических и легендарных событий.

¹ По другим предположениям в краску добавлялся порошок слюды.

По тематике росписи делятся на декоративный орнамент, применяемый больше на потолках, на отдельные фигуры и целые сцены из Джатак и жизни Гаутамы Будды. Миф и легенда, люди и животные, земное и небесное — все участвует рядом в общем течении жизни, все проникнуто ее единым дыханием, каждый лист трепещет радостью бытия. Среди пышной растительности, в окружении животных, божеств и поэтических небесных певиц и танцовщиц — апсара (рис. 20), музыкантов «киннара» и «гандхарва» великим потоком течет жизнь людей. Человек и природа нераздельны в представлении древнего индийца. Это ярко отражается и в Джатаках, давших самый обильный материал для живописного изображения в Аджанте.

Перед нами процессия выезда раджи Махаджанани через городские ворота (пещера № 1, V в.). Она подобна каскаду фигур в самых разнообразных поворотах, позах и движении. Впереди шествуют изгибающиеся танцовщицы, воины с мечами наголо, сам раджа восседает на слоне. А в стороне и выше показаны внутренние помещения жилищ — жизнь, которая идет там своим чередом.

В сцене рождения Будды (пещера № 2) мы видим живую, правдивую картину придворной жизни не крупного раджи. В небольшом помещении много фигур придворных, большей частью полубогаженных женщин. Одна из них стоит в стороне, прислонившись спиной к деревянной колонне, грациозно согнув одну ногу в колене. Это сама Махамая — мать Будды. Ее поза и вся фигура типичны для искусства Аджанты, образ поэтичен и дышит живой эмоциональностью. Зритель невольно увлекается разворачиваемыми событиями и забывает, вернее, не сразу замечает условные, канонические приемы. Фигура тонка и стройна, но пышная грудь преувеличена, как и разрез миндалевидных глаз. В остальном ритмично бегающая фигуру контурная линия сглажена и наиболее прямолинейна в форме ног, почти не обрисовывая выпуклости икр. Этот канон строго соблюдается и в скульптуре. Но в живописи он менее заметен, поэтому впечатление жизни в стенописях Аджанты глубже и полнее, чем в рельефах. И хотя жизнь человека, других существ и всей природы слиты воедино, центр тяжести действия, весь смысл и интерес перенесен на людей. Это искусство глубоко гуманистическое, по существу светское и народное. Оно достигло убедительного выражения полноты и единства жизни, одушевляющей все формы, высшие и низшие.

Роспись пещеры № 1 относится к высшему расцвету искусства Гуптов и является одной из лучших в Аджанте.

Трудно сказать, чему отдать предпочтение — богатству ли содержания стенописей Аджанты или чисто внешним формальным достоинствам композиции, рисунка и красочной гаммы. Недаром Аджанта стала символом величия древнеиндийской художественной культуры.

В 1-й пещере на одной стене изображена сцена приема послов, главные персонажи которой похожи на персов². Кроме персов, в Аджанте изображены, по-видимому, бактрийцы, скифы, монголы, евреи и другие народы.

Как наглядная энциклопедия жизни и быта Индии живопись Аджанты превосходила по количеству сцен рельефы торана в Санчи, так как все ее 29 пещер были сплошь расписаны.

Даже теперь, хотя живопись сохранилась только в 13 пещерах и лишь частично, мы видим в ней огромное богатство материала из жизни природы, а также этнографического, бытового и социально-исторического характера. Представление о разнообразии деталей и точности их изображения дает, например, тот факт, что у женщин можно различить до 240 разных видов причесок! Очень обширна и сама буддийская тематика. Только в 1-й пещере написаны сцены на сюжеты из Джатак: Шиби, Шанкхапала, Махаджанака и Чампейя, причем ряд сцен, может быть, заимствован из других легенд.

Велико и влияние школы живописи Аджанты не только в Индии, но и в других отдаленных буддийских странах. Это относится и к скульптуре Гуптов, в частности той, которая создана в Аджанте. По стилю она близка к стенописям пещер, что вполне естественно, так как все искусство времен Гуптов характеризуется однородностью основных стилистических признаков. Достаточно сравнить живописные и скульптурные фигуры Будды и Бодхисаттвы Аджанты с их строго отвлеченной красотой, выражающей буддийский идеал совершенного человека.

Зал вихары (1-я пещера) квадратный, со стороной в 19,5 м. Он обнесен галереей с 20 колоннами, на которую выходят кельи монахов. В задней стене, противоположной входу, в самом ее центре высечена глубокая поместительная камера святилища. Она тоже квадратная в плане, со стороной 6,1 м.

Живописные сцены в пещерах размещены с учетом расположения не только самого помещения, но и скульптуры. Прекрасным примером этому служит исследуемая вихара, относящаяся к последней четверти V в. Даже сохранившиеся росписи поражают тематическим богатством и выявляют последовательный план расположения

сюжетов, а отчасти и их общее композиционное построение. Зритель, следуя к святилищу, видит нарастание событий, приближение Бодхисаттвы к состоянию Будды. К сожалению, иллюстрации не могут передать общего вида пещеры и описываемый здесь сюжетно-тематический порядок живописных сцен можно оценить только на месте.

На стенах зала изображены сцены из Джатак — легендарных историй из прошлых жизней будущего Будды — Сиддхартхи Гаутамы, когда он на пути совершенствования воплощался в разные существа.

Последовательность тематики росписи на стенах завершается огромными изображениями двух Бодхисаттв, сразу привлекающих внимание вошедшего в вихару. Они написаны по сторонам входа в небольшой колонный вестибюль, высеченный в середине стены и ведущий в святилище. В задней стене этого храма монолитно изваяна горельефная фигура сидящего Будды. И гигантские фигуры Бодхисаттвы, того, кто находится близко к состоянию Будды, приводят нас к нему самому, как к конечной цели «пути».

Оба Бодхисаттвы написаны с вдохновением и мастерством. Их полуобнаженные фигуры кажутся почти невесомыми, и эта легкость как бы указывает на высокое духовное состояние Бодхисаттвы, но чувствуется пластичность отвлеченно трактованных фигур. Лица обоих Бодхисаттв одухотворены глубокой острой мыслью, направленной в истоки собственного сознания, об этом же говорит выражение их глаз. Левый Бодхисаттва держит лотос и потому именуется Падмапани. Его фигура сильно изогнута, в позе самого распространенного и типичного индийского канона — трибханга. И выражение лица и динамика позы искусно передают душевное состояние Бодхисаттвы. Он как бы внезапно был осенен идеей, ведущей к отказу от обычных целей и радостей жизни, увлеченный иными высотами, зовом высшей жизни, к которой он подошел через жизнь обычную. Но художник-буддист не просто противопоставил Бодхисаттву всей окружающей его жизни, а поставил тематически в центре нее и в то же время — над нею, над пройденной Бодхисаттвой ступенью жизни. Он показал в полном соответствии с учением буддизма (а по существу и брахманизма), что земная жизнь — это путь к достижению высшей жизни, и что Бодхисаттва прошел все эти земные формы, богатый опыт которых изображен на сюжетах из Джатак, ярко и подробно повествующих о его земных воплощениях. Бодхисаттва готов познать истину и стать Буддой. Это выражено не только в образе самого Бодхисаттвы, но и показом той жизни, все ступени которой он прошел, и эта

² В этой пещере есть и более поздние росписи несколько худшего качества.

земная жизнь возвышена художником как необходимая ступень к состоянию Будды.

Фон — это целая эпопея с несколькими тематическими центрами, составляющими единое декоративное целое, картина жизни земной и небесной сфер, тесно переплетающихся друг с другом. Несмотря на то, что фигур здесь немного, создается впечатление заполненности пространства растениями, животными, птицами, людьми и гениями небесных сфер. Эта жизнь не знает начала и конца, она вечна, как Вселенная.

Соотношение фона с огромной фигурой Бодхисаттвы, которая уравнивает его и господствует зрительно и тематически, служит ключом к пониманию всей сцены и представляет особый тип композиции, называемый «каруна».

Бодхисаттва господствует над всем окружением, но композиционно связан с ним, снова и снова притягивает к себе взгляд, скользящий по движениям и жестам остальных фигур. Эта зрительная связь способствует пониманию глубокого смыслового единства всей картины.

Слева от Бодхисаттвы стоит его супруга, женщина с опахалом и другие спутники. Но он никого не замечает, увлеченный своей идеей. Бодхисаттва написан по строгим канонам брахманской эстетики. Его обнаженное выше пояса аскетическое тело трактовано обобщенно. Но в нем чувствуется дыхание жизни, сила и, несмотря на сглаженность форм, некоторая объемность. Контуры очерчены четко, смело и свободно. Художник применяет легкие тени, особенно на лице, но не по законам подлинного освещения, а произвольно, и очень удачно. Черты лица Бодхисаттвы отражают сострадание и мудрость, глубокое раздумье. В левом верхнем углу небесный музыкант — киннара с человеческим туловищем и птичьими ногами — играет на струнном инструменте, рядом пролетают другие гении.

Вся эта группа сцен великого торжествующего бытия земли и неба, где не остается пустого пространства, создает фон второго плана. Он не соединен с первым, передним планом, представленным фигурой Бодхисаттвы и окружающей его группой лиц. Все живые существа и предметы второго плана сильно уменьшены по сравнению с Бодхисаттвой и написаны одни над другими, без соблюдения точных масштабов. Так образован самостоятельный план на одной плоскости, что соответствует общему декоративному характеру композиции стенописей Аджанты и состоянию живописи древней Индии, сочетающей черты условности и правдивости.

Поскольку первый план, представленный фигурами Бодхисаттвы и его спутников, и второй, образующий фон, оторваны друг от друга, мы имеем здесь нечто вроде так называемого кулис-

ного построения, но в своеобразной трактовке, поскольку «задний» план размещен выше Бодхисаттвы и общая композиция более декоративна, чем при настоящем кулисном построении.

Справа от входа в вестибюль святилища написан второй Бодхисаттва, которому раджа подносит лотосы, а сверху слева стоят мужчины и женщины, погруженные в самосозерцание.

Войдя в вестибюль, по сторонам от входа в само святилище мы видим еще две фигуры Бодхисаттв, из них правый держит жезл — ваджру (Бодхисаттва Ваджрапани).

В вестибюле на боковых стенках изображены дальнейшие ступени духовной жизни Гаутама: на левой — последний момент в развитии Бодхисаттвы, после которого он сделался Буддой («Пробужденным», «Просветленным») — его искушение воинством главы демонов Мары. На правой стороне изображен один из эпизодов уже из жизни Будды — «Чудо в Шравастии», совершенное им перед раджей Прасенаджитом.

Весь композиционный замысел изображений венчает гигантская высокорельефная фигура Будды в позе поучения («дхармачакраправартана-мудра») в торжественном окружении. Эта скульптура занимает заднюю стенку святилища. По бокам — предстоящие высокого духовного чина с опахалами «чаури». В углах наверху две летящие фигуры с гирляндами. На пьедестале — колесо-чакра между парой оленей — символ первой проповеди Будды в оленьем парке в Сарнатхе. Около левого оленя фигуры пяти первых учеников Будды. На нимбе и зонте — «чхатра» над головой сохранились следы раскраски. Дверные косяки украшены богатой резьбой с разнообразной тематикой. Вся скульптурная группа святилища необычайно пластична.

Таким образом, тематический план расположения живописи и скульптуры в пещере № 1 ясен и логичен. Входя в зал, верующий изучал по сценам из Джатак предыдущие жизни своего божества на земле, его воплощения как Нага, оленя, человека, всегда благого Бодхисаттвы, постепенно приближающегося к состоянию Будды. И в заключающей весь живописный цикл скульптуре Будда представлен во всем своем величии и славе, окруженный гениями и поучающий людей Закону.

Но этим не ограничивается тематика росписей пещеры № 1. Много второстепенных сюжетов, широко показывающих жизнь в Индии того времени, не связано непосредственно с учением буддизма. Они могут служить только общим фоном, изображением той мирской жизни, среди которой существовала буддийская община. Эти росписи помещаются на потолке и отдельных архитектурных деталях, например колоннах. Они

полны глубокого и исключительно интересного познавательного значения, отражая быт народа Индии, литературные сюжеты и природу страны (рис. 22).

В росписях на потолке великолепно изображены декоративные растительные и цветочные мотивы, плоды, птицы, а также животные, гении и сцены увеселений — пиршества, комические персонажи. В сцене пира с присутствием чужезмцев можно предполагать изображения иранского шаха Хосрова II и его возлюбленной Ширин. Наиболее замечательной сценой из жизни животных является бой могучих быков зебу, с великим мастерством и правдивостью написанный на капители одной из колонн зала.

Как и в 1-й пещере, высокого художественного уровня достигают росписи в пещере № 16. Это один из лучших по архитектуре монастырей Аджанты. Но здесь живописи сохранилось гораздо меньше, чем в 1-й и 17-й пещерах. Надпись на стенах гласит, что эта монастырская обитель предназначается для неизвестного нам «достойнейшего из аскетов» и что она создана по велению Варахадэвы — министра раджи Харишены (около 475—500 гг.). Далее говорится, что помещение имеет окна, двери, прекрасные картинные галереи, статуи небесных дев (апсара), орнаментированные колонны и лестницы, а также часовню, водоем и храм царя Нагов (духов вод). В пещере действительно уцелели почти все перечисленные в надписи детали.

Среди росписей обращает на себя внимание сцена смерти молодой жены раджи Нанды, по имени Сундари. Предание гласит, что, придя в родной город Капилавасту, Будда сделал своим последователем Нанду, приходившегося ему сводным братом. Отказавшись от мирской жизни и став монахом, Нанда прислал своей жене корону в знак отречения. В стенописи изображается момент, когда Сундари, увидев корону мужа, поняла все и, не выдержав этого удара судьбы, умерла.

Трудно сказать, что здесь наиболее высоко: реалистичность в передаче глубокого драматизма события и человеческих чувств или мастерство композиции с преобладанием в ней декоративных качеств, свобода письма и изящество деталей.

Сцена происходит в небольших княжеских покоях, заполненных людскими фигурами. У полубогаженных служанок и самой принцессы кожа коричневого оттенка. Этот цвет преобладает в росписи и увеличивает впечатление монументальности, придает некоторую суровость всей сцене. Окружающие жену Нанды люди внутренне объединены общим глубоким сочувствием к ней, а внешне — ритмом расположения фигур, их по-

зами, жестами, переданными с обычным для индийского художника великим мастерством. Жесты рук и пальцев служили средством наглядного выражения чувств и мыслей. Использована для этого и довольно разнообразная мимика, сильнее всего выраженная у двух слуг-мужчин — посланцев скорбного известия.

В центре, на скамье, бессильно откинувшись на подушку, полулежит умирающая Сундари. У ее ног слуга, почтительно преклонив одно колено, показывает ей корону. Видно, что он испуган, горячо сожалеет, но вынужден совершить то, что нанесет его госпоже смертельный удар. Он уже заранее предчувствует трагические последствия своей вести. У стоящего рядом слуги с воздетыми руками в чертах лица выражено почти молитвенное сострадание. Очаровательны и разнообразны позы служанок, любящей толпой окружающих свою царственную хозяйку. Одна, опустившись на колени рядом с Сундари, серьезно и сочувственно убеждает ее в чем-то, пробуя пульс умирающей. Около скамьи стоит девушка с опахалом. Всем своим существом она выражает душевную боль и жалость. Третья молодая служанка, склонившись к умирающей с серьезным и печальным видом, бережно поддерживает ее обеими руками. Но Сундари уже не отзывается на всеобщее сочувствие, утешение и помощь, на ее лице — печать смерти. Позади группы, в небольшой пристройке видны еще две фигуры из придворного штата принцессы. Они оживленно беседуют, выразительно и изящно жестикулируя пальцами. Возвышенная печаль и полное достоинства мудрое спокойствие отражены в правильных чертах лица женщины, держащей сосуд. Каждая из служанок индивидуальна, и одна дополняет другую в общих чувствах и мыслях в этой драме человеческой жизни.

Тематически и композиционно умирающая является центром сцены, справа и слева все фигуры и обстановка создают зрительное равновесие. И в то же время восьмифигурная группа кажется монолитной, так она едина по смыслу, так гармонично перекликаются друг с другом в ритмичном построении композиции участники действия.

В отличие от росписи с Бодхисаттвой, где ведущей идеей является буддийское учение о пути к нирване, в сцене с умирающей женой Нанды все построено на эмоциях живых людей, проникнуто глубокой человечностью, земными чувствами и мыслями.

В отношении гармонии цвета и выражения объемности мы видим и здесь приемы, обычные для искусства Аджанты. Художник с большим тактом, наметив объемность фигур, нигде не переходит грань, когда может быть нарушена

общая плоскостность живописного построения, он никогда не выходит за рамки общей декоративности росписи, как особого вида живописи, организующей поверхность стены (рис. 21) в неразрывное целое.

Стенописи Аджанты типичны для индийского искусства. Они являются его самым богатым и лучшим выражением во всей древней эпохе, завершением ее лучших художественных достижений.

Глубокая народность искусства Аджанты обусловлена и фольклорным оттенком самих сюжетов, житейской мудростью сказаний Джатак. Мы видим стремление творцов росписей отразить в формально буддийских сюжетах реальную жизнь во всем ее многообразии. Поэтому содержание живописи пещер Аджанты гораздо шире собственно буддийской тематики.

Выдающееся достоинство искусства Аджанты заключается также в его глубоком, философски возвышенном гуманизме. Жизнеутверждающий характер живописи периода Гуптов и ее художественные качества делают ее непревзойденной в истории индийского искусства.

Трудно переоценить все значение живописи Аджанты. Одной ею Индия внесла бессмертный вклад в мировую сокровищницу искусств.

В течение VII в. художественные качества росписей заметно снижаются. Перегруженные композиции делаются более декоративными. Стилизаторское нарушение пропорций фигур сменяет их былое изящество и благородство. Контурные линии утрачивают ритмическую плавность и выдают нередкое применение трафарета. Все чаще появляются любовные пары («митхуна»), не связанные с повествованием Джатак, но отражающие изнеженные нравы знати, веяние эпохи. Росписи, добавленные в VIII в., показывают уже большой упадок искусства Аджанты.

Интересна живопись в джайнском пещерном храме Ситтанавасала («Врата Освобождения», близ Тханджавура), но ее сохранилось мало, да и сама пещера невелика. Обычно этот храмик относят ко времени Махендравармана I Паллава (первая четверть VII в.), но росписи исполнены, вероятно, позже и по своим достоинствам уступают искусству Аджанты периода его расцвета.

Потолок фасадной галереи расписан в виде небесной обители, символом которой служит лотосовый водоем, где в буйной заросли листьев и цветов преувеличенных размеров резвятся гуси, наслаждаются водной стихией буйволы, слоны, плавают рыбки. Растения колышутся от ветра; впечатление

всеобщего движения усилено тем, что лотосы показаны в разных стадиях распускания бутонов и в пышном цветении. Сквозь заросли пробираются три человека, неся бутоны лотосов. Возможно, это небесные гандхарвы. Художник в удивительном декоративном слиянии сумел показать жизнь, объединяющую царства земли и высшие сферы. Все полно глубокого смысла, где немаловажную роль играет лотос — этот многогранный символ индийской философии. В нем — круг зарождения и цветения жизни: его корни под водой в земле, но свои цветочные чаши он торжественно несет над водной гладью.

На колоннах галереи сохранились изображения апсар-танцовщиц. Они очерчены легкими смелыми контурными линиями, исполненными всевластной гармонией ритма, мастерски моделирующими пластичность форм. Выразительность танца у одной апсары перенесена в движение рук и игру пальцев, при сдержанном ритме изгибов всего тела. Драгоценные украшения, локоны прически, свободно намеченные черты лица, все передано контурной линией с ювелирной изысканностью. Ритм танца и жестов апсары музыкален. В красоте богини всепокоряющая сила, танец и звуки пения — ее природа. Однако, несмотря на прекрасное общее впечатление, в рисунке можно найти погрешности, и это заставляет датировать эту живопись несколько позже VII в.

Другая апсара, наоборот, устремлена в воздушную стихию: выбросив вперед и вверх вытянутую левую руку, она всей фигурой следует за ней, легко и самозабвенно отдавшись движению. Кисть руки ниспадает вниз с текучей пластичностью, завершая и смягчая движение руки, а голова склонена назад — к правому плечу. Вся фигура полувоздушна, глаза почти закрыты, выражение лица томное. Художник стремился показать, что всем существом апсара упоена стихией движения в небесной сфере. Но и здесь искусство отошло от благородной простоты и лаконичной силы живописи Аджанты и получило подчеркнуто рафинированную форму.

Живопись классического периода уцелела и в других местах, но всюду в малом количестве, например, в Бадами (близ Биджапура, Махараштра), 578 г., в пещере № 3; в Багхе (Гвалиур), где буддийские пещеры созданы в VI или VII в., превосходные группы танцовщиц близки к искусству Аджанты.

Великое искусство Гуптов, длившееся примерно до VIII в., завершает развитие художественной культуры рабовладельческой эпохи.

ИСКУССТВО ФЕОДАЛЬНОЙ ЭПОХИ



Глава 8

Индийская эстетика



Большой период искусства Гуптов можно считать оконченным примерно вскоре после VII в., когда их держава уже давно распалась. Но некоторые черты художественной культуры Гуптов в известной мере продолжались и позже, сочетаясь с развивающимися новыми признаками искусства феодальной эпохи.

В скульптуре прекрасно, свободно и пластично выражена объемность, что являлось важной чертой и искусства Гуптов. В женских статуях ясно ощущается живое тело и канонические правила сразу незаметны (рис. 30). Начиная же с X—XIII вв., в подчеркнуто изогнутых позах фигур прежде всего обращают внимание изощренные формальные приемы, все больше получающие самодовлеющее значение. Разница особенно очевидна в однородных сюжетах. Так, фигура женщины с попугаем из Раджамахала (Бихар), VI—VII вв., поставлена в естественной и свободной позе, лицо оживлено улыбкой, чувствуется полнокровное здоровье и живость упругого, сочно налитого жизненными силами тела. Изящно изогнутая фигура женщины, играющей в мяч, Бхубанешвар, X в., искусно дана в трудном ракурсе. Скульптуре Сурасундари храма Вишванатха, 1002 г., в Кхаджурахо придано винтообразное движение, где виртуозность позы господствует над всем.

Однако в скульптуре X—XIII вв. еще много свободы в пределах канонов, если изображается обыкновенный человек или низшее божество в антропоморфном виде; встречаются исключительно живо трактованные бытовые сцены, хотя каждая фигура изображена строго по правилам канонов.

Но в образе высших божеств, выделяющихся среди изобилия скульптуры, украшающей храм, условность, отвлеченность и символика получают особенно развитое выражение и первенствующее значение. Последнее заметно уже и в раннее средневековье, о чем говорит бюст трехликого Шивы на острове Элефанты, VIII в.

В древности народные основы в искусстве выражались в тождестве образа божества и человека, в большей правдивости трактовки тела, причем статуи самостоятельного значения, т. е. не связанные с архитектурой, встречались чаще. В средневековом искусстве отдельных крупных фигур почти не создавалось, изображение же человека превращается в незначительную деталь декоративного скульптурного одеяния храма, сверху донизу покрытого тысячами фигур.

Народные основы искусства, реалистическая направленность творчества каст мастеров в новых условиях остаются, но проявляются в иной форме.

В скульптуре до Гуптов человек изображался преимущественно только как таковой, вне сферы какой-либо деятельности, как, например, пары жертвователей на фасаде пещеры в Карли, или в связи с религиозной историей буддизма, как в гандхарских рельефах или в живописи Аджанты. В искусстве же феодальной эпохи он стал чаще изображаться в бытовой и семейной обстановке; внимание художника теперь привлекается его обычными переживаниями, интересами и занятиями, его жизнь осмысливается шире и глубже, раскрывается внутренний мир человека, как, например, в скульптуре из Бхуванешвара «Любовное письмо» (рис. 40). И эти мотивы были чисто светскими, человек и его действия уже не являлись иллюстрацией к повествованиям буддизма или брахманизма, хотя его изображения по-прежнему связаны с храмами. Эта бытовая струя в храмовой скульптуре намечается уже в Матхуре, II в., потом получая более широкое распространение.

Правила шастр для ремесленников появились очень давно, и в живописи Аджанты они применяются неукоснительно. Но там они отнюдь не преобладают над впечатлением живой действительности: танцовщица, павшая ниц перед разгневанным раджей (пещера № 2), и Махамая — мать Будды (там же), стоящая у колонны в грациозной позе, женщины в превосходной группе с принцессой, смотрящейся в зеркало (пещера № 17), и другие сцены очаровывают прежде и больше всего жизненностью, благородством и теплотой, которыми проникнуты женские образы, любовью ко всему живому, основанной на буддийском мировоззрении. Но в изображении высших божеств, естественно, раньше и сильнее проявляются строгие правила эстетики, подвергшейся влиянию брахманизма (индуизма). Сюда относятся обобщение строения человеческого тела, появление символов, иконографических канонов.

В средневековом искусстве подобные черты отвлеченности и условности развиваются сильнее и распространяются шире, нередко приводя к фантастичности образа божеств — владык космических сил Вселенной (рис. 32).

В VIII в., когда в Северной и в Центральной Индии феодальные отношения уже вполне укрепились и существовали около столетия, новые качества в искусстве становятся преобладающими.

Непосредственным источником изменений искусства больших форм и особенно того, которое обслуживало храмы, явилось усиление в эстетике Индии влияния отвлеченно философских, космических идей индуизма.

Но так как непосредственными творцами художественных произведений были народные ма-

стера и в самом индуизме сохранилось много народных элементов, то и в храмовом искусстве черты условности, отвлеченности и символизма сочетаются с элементами жизненности и правдивости, и это искусство нельзя назвать полностью религиозным или светским, в нем и то и другое.

Индуизм — это брахманизм, видоизмененный в условиях феодальной эпохи и кастовой системы и реформированный под воздействием буддизма. Эта религия отличалась сложностью характера и практически совмещала в себе много разнообразных древнейших народных религиозных верований, обрядов и обычаев, иногда очень примитивных. Безудержная творческая фантазия, мифотворчество и фольклор индийского народа играли большую роль в создании огромного пантеона и иконографии изображений божеств.

В отличие от буддизма индуизм не может быть определен как религия кратко и четко. Но его разносторонность давала ему гибкость и широту охвата пестрого по этническому составу, социальному и культурному уровню населения и обуславливала жизненность и большую распространенность этой главнейшей религии Индии. Практически брахманы принимали в индуизм всех, кто признавал кастовую систему как священное установление, определяющее жизненный долг — дхарму человека, рожденного в данной касте, и главенство брахманов.

Мировоззрение отдельных крупнейших философов индуизма сильнее всего отличалось от верования народных масс, где большую роль играло почитание священных животных, деревьев и сложная обрядность. Основные идеи индуизма были разработаны философами Юга Индии, последователями Веданты¹, такими, как шиваит Шанкара Ачария (жил между VII и IX вв.; по одной версии родился около 788 г.), который был абсолютным монистом, и вишнуит Рамануджа, живший в XI в. (родился в 1027 г.). Индуизм все более развивает учение об абсолютном бытии (Брахмане) и о Майе — великой иллюзии.

Естественно, что подобной философии индуизма соответствовала эстетика, признающая наибольшую ценность отвлеченных форм искусства, необходимых для изображения высших божеств — олицетворений творческих сил мироздания, владык жизни и движения Вселенной (рис. 33).

Деятельность и влияние Шанкары значительно способствовали созданию изображений божеств в скульптуре Южной Индии.

¹ Веданта — «Конечная цель Вед», монистическая система философии о Брахмане и его проявлении в материальных формах Вселенной — его отражении. Веданта получила особую распространенность после почти полного исчезновения в Индии буддизма, примерно с VIII в. н. э.

Вместо прежних, вполне правдоподобных фигур низших божеств, тесно связанных с землей, растительностью, близких к человеку, как якши, гана, врикшака, богини рек и т. п., все большее значение получают такие полные символического смысла изображения, как, например, танцующий четырехрукий Шива Натараджа или упоминавшийся выше трехликий Шива пещерного храма Элефанты, столь далекие от образа Шивы в скульптуре рабовладельческой эпохи в Гудималламе (II—I в. до н. э.) и тем более от прототипа Шивы на печатке из Мохенджо-Даро, где он представлен как владыка зверей.

Жрецы касты брахманов все более усиливали свое влияние, суровость кастовых оков, сложность и ортодоксальность учений, все глубже проникали в быт народа, регулируя все стороны и события жизни человека, существование которого было немислимо вне кастовой общины. Жрецы давно сделали монополистами культовых ритуалов, связав ими каждый шаг жизни индуса, ввели обязательность «сати» — изуверского обычая сожжения вдов (высших каст), подкрепив таким образом свое господство методом жесточайшего террора.

Индуизм стремился умалить значение человеческой личности, увековечение которой в искусстве, как и постановка памятников умершим и народным героям, считалось делом недостойным. Но, конечно, индуизм, развившись из брахманизма, имел с ним много общего. Основы древнего мировоззрения сохранялись. Веданта возникла за много веков до получения широкого распространения. Остались неприкосновенными некоторые формальные стороны брахманизма, многие обряды, а также священное значение ведийских писаний.

Эстетические теории, большей частью древнего устного происхождения, подвергались при записи их на санскрите идеологической обработке могущественной и ученой кастой брахманов. Жрецы, естественно, не могли не оказать сильного влияния на подвластное им храмовое искусство, а также и на эпическую и прочую литературу.

В трактатах по искусству сохранилось много здравых практических правил, возникших в древности и выработанных многовековой практикой подлинных творцов искусства — народных мастеров. Но в том виде, как мы теперь читаем эти кодексы для ремесленников — «шилпа-шастры», «вастувидия» (наука о строительстве) и другие, в них обычно сильно чувствуется привнесенная искусственность чисто теоретической разработки, шаблонная регулярность, стремление к математической точности и формулам, отсутствие живого, гибкого подхода к действительности. В них перечислены все детали в архитектуре, классифицированы размеры дворцов по рангам правителей, начиная с теоретического «мирового властелина» —

Чакравартина и кончая низшим из девяти классов раджей и т. п.

Также представляются искусственными многие правила Манасара-шилпа-шастры, где дается, например, классификация восьми типов не только городов и селений (что вполне понятно, так как город мог считаться большим селением), но и крепостей.

Наряду со множеством ценных практических сведений сказывается сильное влияние кастовой идеологии и чисто религиозный подход к делу.

Характер взаимодействия народных основ искусства со сложными философскими идеями брахманизма-индуизма не был неизменным. Согласно брахманскому пониманию эстетики, божество в образе человека в средневековой скульптуре и живописи изображается не с индивидуальной конкретностью и правдивостью, а в идеализированном и обобщенном, отвлеченном виде.

Таковы, например, должны быть воплощения Вишну — Кришна, Рама, а также Будда (который в индуизме стал считаться также воплощением Вишну). Члены же высшей Триады: Брахма, Вишну и Шива — наиболее условны и наделены особыми признаками божественности.

В Индии, где человек считал себя неотъемлемой частью природы, в эстетике подчеркивалась тесная взаимосвязь всех видов искусства и необходимость их комплексного изучения. Об этом единстве красноречиво свидетельствует диалог между раджей (Ваджрой) и мудрецом (Маркандеей), приведенный в одном из трактатов шилпа-шастры:

«Раджа. О, безгрешный! Будь так добр обучить меня созданию скульптурных изображений.

Мудрец. Тот, кто не знает законов живописи, никогда не поймет законов создания скульптурных изображений.

Раджа. Будь тогда так добр, о мудрец, научить меня законам живописи.

Мудрец. Но понять законы живописи трудно без знаний техники танца.

Раджа. Будь милостив, в таком случае, наставить меня в искусстве танца.

Мудрец. Это трудно постигнуть без полного знания законов инструментальной музыки.

Раджа. Прошу, научи меня законам инструментальной музыки.

Мудрец. Но законы инструментальной музыки не могут быть изучены без глубокого знания искусства вокальной музыки.

Раджа. Если вокальная музыка является источником и концом всех искусств, открой мне тогда, о мудрец, законы вокальной музыки»².

² Mulk Raj Anand. The Hindu view of Art. London, 1933, p. 154.

Представлению о неделимости мира и взаимосвязи всех его проявлений соответствовала и идея синтеза искусств, органической связи скульптуры и живописи с архитектурой. Поэтому изобразительные искусства приобрели в Индии декоративно-прикладной характер.

Эмоции, которые в индийском искусстве передаются так ярко и полно, считаются важным проявлением жизни. Они называются «раса» и понимаются в особо возвышенном и глубоком смысле. Автор «Джаган-натха» говорит: «Раса — та сияющая сила блаженства сознания, когда преграды его самовыражения удалены, это блаженство выражается через любовь и другие эмоции»³.

Автор комментариев к Веданте Шанкара Ачария еще выше поднял значение раса: «Брахма — раса, раса — это блаженство»⁴. Отсюда вытекает, что «раса-видия есть Брахма-видия», т. е. познать раса значит познать Брахму. Но чаще раса понимается как экстаз, обусловленный глубокими эмоциями разного рода. Восемь эмоций считаются постоянными: любовь, возвышенное духовное состояние, пламенное возмущение, радость, удивление, печаль как сострадание, мир и недовольство. Иногда добавляется девятая раса — отрешенность, происходящая от сознания преходящего значения внешнего мира. Существуют и некоторые вариации в характере раса и их составе. Каждая из этих главных эмоций имеет свою группу временных чувств, с нею связанных, всего их тридцать три. Эти чувства в сочетании с основным мотивом — расой, создают разные оттенки эмоций. Наличие основной эмоции среди группы преходящих чувств считается необходимым. Об этом говорит и полубогатый мудрец Бхарата, которому приписывается трактат о танце Натья-шастра: «Как раджа для своих подданных, как учитель для своих учеников, точно так же главный мотив есть господин всех других мотивов»⁵. Так, возмущение и временное чувство возбуждения дают «рудра-расу» (ярость). Высокая духовность и временное чувство уверенности создают расу героизма — «вира» и т. п.

В некоторых трактатах изображения подразделяются на три рода: «саттвака» — истинное, когда божество сидит в позе йога, окруженное другими божествами; «раджас» — страстное, если оно восседает на вахане со многими украшениями и оружием в руках; и «томас» — ужасающее, когда вооруженное божество сражается с демонами.

Это деление основано на учении о трех «гуна» — качествах: «тамас» — инерция, грубость; «раджас» — активность, страстность, и «саттва» —

гармония, очищенность. Гуны имеют много подразделений. Художественное произведение должно обладать способностью возбуждать расу — быть «расавант», а зритель — уметь ее понимать, чувствовать — быть «расасвадана», возбуждать в себе соответствующую расу, воспринимать искусство эстетически вдохновенно.

Следовательно, созерцание зрителем художественного произведения должно быть активно творческим и его понимание красоты зависит и от его воображения. Неразвитый человек не может понять произведения искусства, видя в нем только факты, тематику. О таких зрителях Дхананджайя⁶ отзывается с большой иронией и сарказмом: «Обыкновенному человеку небольшого ума, говорящему, что от драмы, которая проливает радость, результат только знание, как от истории и ей подобных наук, — почет ему и уважение! Ибо он отвратил свой лик от того, что восхитительно!»⁷

Мы видели, что главнейшие религии Индии — брахманизм-индуизм, буддизм и джайнизм в целом поощряли изобразительное искусство, которое отрицалось только крайними реакционно-аскетическими течениями, вначале существовавшими, например, среди джайнского монашества, считавшего, что искусство может только вызывать удовольствие. Следует всегда различать монашеские общины от мирян этой же религии. Джайнские храмы строили богатые купцы, джайнизм в целом широко использовал искусство для религиозного наставления. Но поскольку в джайнизме аскетизм особенно строг и педантичен, в скульптуре джайнских храмов отвлеченность и условность форм развиты сильнее, чем в культовом искусстве буддизма и индуизма.

Искусство, как таковое, вне всякой зависимости от религии, было глубоко действенным для народа. Именно поэтому оно и осуждалось религиозным пуританизмом (например, в раннем буддизме школы Хинаяна), что считалось несовместимым с аскетизмом, так как обладало большой притягательной силой, воздействуя на чувства и возбуждая их. Об этом красочно повествует буддийское писание Висуддхи Марга, цитируемое известным знатоком индийской культуры Кумарасвами: «Живые существа из-за их любви к острым ощущениям высоко чтят живописцев, музыкантов, составителей благоговий, кулинаров и врачей, обладающих эликсирами, и других им подобных людей, создающих для нас предметы, возбуждающие различные чувства».

⁶ Автор трактата по поэтике драмы — «Даша-рупа», служивший министром малавийского раджи Мунджи династии Парамара, правившего с 974 по 995 г.

⁷ A. K. Coomaraswamy. The dance of Shiva. London, 1958, p. 39.

³ Ibidem, p. 163.

⁴ Ibidem, p. 162.

⁵ Ibidem, p. 152—153.

Ввиду сложности общественной структуры Индии с ее разнообразием каст, культурного уровня, профессий и т. д. отношение к архитектуре, музыке и к изобразительному искусству у различных слоев населения выражалось по-разному. Кумарасвами пишет: «...ученые, пандиты обращали внимание на правильность иконографии; набожные интересовались тематической стороной священных изображений; знатоки («расика») бывали затронуты выражением чувств и эмоций и любили изъяснять свое признание в технической терминологии или риторично; мастера искусств, собравшие художника, обращали внимание преимущественно на рисунок и техническое мастерство в целом, обычные люди из числа мирян любили яркие краски, изумлялись искусству художника. Те, кто были влюблены, интересовались больше всего портретами, отражавшими все очарование оригинала».

У Бхасы⁸ в его драме Дутавакия Дурюдхана, подробно описывая картину («пата»), изображающую сцену азартной игры, восклицает: «О, какое богатство красок! Как представлены оттенки настроений! Какое искусное наложение красок! Как все ясно в этой живописи! Я доволен!» В трактате Пратима-натака описано, как Бхарата, рассматривая каменное изваяние своих родителей, также приходит в восторг: «Ах, какое наслаждение дает такое мастерство обработки камня! Какое чувство воплощено в этих изображениях!»

Неоднократно отмечалось как положительное качество правдоподобие портретов.

Об архитектуре в Чулавамса⁹ говорится, что «творения из кирпича и камня являются эликсиром для глаз». Слушая музыку, Чарудатта в Мричакхатика¹⁰ восклицает: «Звуку были приданы чувства, то страстные, то сладостные, то спокойные, то томные и восхищающие, казалось, что это чудесный голос моей собственной сокровенной любви!»

Каноны стремятся утвердить благоприятные признаки и совершенные пропорции. Но идеализация форм исходит от реальной природы. Поэтому индийская эстетика характеризуется сочетанием принципов «садришьям» (сходства) и «праманани» (каноны пропорций), рассматриваемых ею не как абсолютно несовместимые друг с другом, а диалектически связанные между собой. Применение праманани основывается на элементах садришьям.

⁸ Бхаса — один из ранних драматургов Индии, живший во II—III вв. н. э.

⁹ Чулавамса — хроника на языке пали.

¹⁰ Мричакхатика — «Глиняная повозочка» — наиболее реалистическая из классических санскритских драм, являющаяся гениальной переработкой Шудракой (жившим около V—VI вв.) драмы Бхасы — «Даридрачарудатта» («Бедный Чарудатта»), герой которой остается героем пьесы Шудраки.

В живописи Аджанты одинаково сильно развиты оба эти принципа. Там особенно ясно и гармонично сочетаются правдивость и жизненность образов, движения, эмоций с искусной идеализацией форм, основанной на их обобщении и канонических условностях.

В более детальных правилах большое значение имеют асана (позы) и мудра (жесты рук и пальцев). Поза «в три наклона», встречающаяся уже и в первых веках новой эры, теперь играет все большую роль, становится все изощреннее и более искусственной, как и другие асаны и утонченные мудры.

Поскольку индуизм учил, что искусство должно способствовать движению человека на его пути к духовной цели, называемой в этой религии «мокша» (освобождение), т. е. к состоянию божества, то, естественно, что высшей целью этого искусства жреческая эстетика считала изображение божества. Так, Сукрачарья, средневековый автор трактата Сукранитисара, пишет: «Даже неудачное изображение божества предпочитается изображению человека, как бы привлекательно оно ни было»¹¹.

В процессе творчества художник должен основываться не непосредственно на природе, которую видит его глаза, а на своем творческом видении, которое исходит от действительности, но является его субъективным, созданным воображением образом.

Согласно идеологии индуизма произведения искусства должны выражать не земные отношения людей, а идеи высшей жизни, олицетворяемые образами божеств. Это, естественно, влечет к условности и отвлеченности их трактовки, к развитию символических признаков и атрибутов, к нарушению первоначального тождества образа божества и человека и к появлению фантастических форм. Но, с другой стороны, такой символизм и привнесение условностей нередко выражали в религиозной форме ряд глубоких и верных идей, отражающих научные представления того времени о Вселенной. Например, понятие о вечном движении выражено в образе танцующего Шивы (Натараджи).

Эстетические принципы и традиции подробно изложены также в одной из Пуран¹² — Вишну-дхарматтарам и Шилпаратнам, получивших письменную форму во времена Гуптов.

В комментариях XII или XIII в. Яшодхары на Кама-сутру Ватсьяны дается описание шести пунктов — «шаданга» («шесть членов») индийской

¹¹ Сукранитисара (Sukranitisara) — сочинение социологического характера с разделом о ремесле скульпторов и художников, относится к Нити-шастра — ветви Смрити. См. А. К. Coomaraswamy. The dance of Shiva, p. 177.

¹² См. сноску 9 на стр. 22.

живописи¹³: 1) «рупабхеда» — классификация типов форм; 2) «праманами» — каноны правильных пропорций; 3) «бхава» — выражение раса (эмоций); 4) «лавания-йоджанам» — изящество, очаровательность; 5) «садришьям» — соответствие с объектом; 6) «варника-бханга» — сочетания цвета («анализ красок»). Садришьям понимается отнюдь не как копия объекта в его изображении, а как соответствие идеи с объектом. Поскольку последняя выражена в изображении, мы говорим — соответствие изображения с объектом.

Как понимать это соответствие идеи с натурой, поясняется в Сахитья Дарпана¹⁴ на метафорах, например: «Крестьянин есть бык», «Ученик есть огонь», где идея быка и огня связывается даже с внешне совершенно чуждыми объектами. Это тоже считается садришьям.

В Самаранганасутрадхара упоминается восемь пунктов, которые больше относятся к процессу рисования и не совсем ясны. В работах Кумарасвами они переводятся так: 1) карандаш; 2) приготовление грунта; 3) нанесение контуров; 4) характерные черты (лица) типов; 5) производство (расцветки?); 6) оттенение объемности; 7) исправление; 8) окончательная отделка контуров.

В пластическом и живописном выражении ритм является главным средством и в Вишнудхармоторам говорится, что невозможно достичь подлинного выражения настроения в живописном произведении без знания искусства танца. Роль динамических ритмов, жестов и движений ясно видна в живописи Аджанты, в скульптуре Гуптов и более поздней. Художественный образ в целом создается высшим вдохновением мастера. Ему предписывается сосредоточение, размышление, чтение стихов и молитвенных формул, воздаяние почитания божеству.

К ремесленникам («шилпин», «рупа-кара» или «читра-кара») шастры предъявляли высокие требования. В одном из трактатов говорится, что живописец должен быть «хорошим человеком, не праздным, не поддающимся гневу, набожным, ученым, полным самообладания, благоговейным и милостивым, таков должен быть его характер». Он должен знать ведийское «мантры» (молитвенные формулы), религиозную философию, 32 шильпашастры и скромно изучать науки. Но хотя шильпины и должны были подчиняться давно вырабо-

ванным и записанным в шастрах канонам, все же и в средневековье они не совсем утратили свободу творчества, вносили в свои произведения правдивые жизненные черты, основанные на остром наблюдении окружающей действительности и отборе самого характерного, причем особенно выразительно и искусно они умели передавать движение, позы, жесты.

По мнению древнеиндийских авторов, трактаты по ремеслу с их канонами искусства не должны мешать свободному творчеству художника и порабощать его, потому что в шастрах даются общие правила пропорций и иконографии, в пределах которых происходит творчество. Поэтому и нет двух совершенно одинаковых произведений искусства, подчиненных одному и тому же канону.

Творческий процесс, согласно указаниям трактатов по искусству, должен проходить три стадии: самоочищение художника, создание им умственного образа объекта изображения, называемого «дхиани-мантра», и полное слияние с ним, затем наглядное выражение его в материале. Такой же путь указан и для литературного творчества. По преданию, поэт Вальмики сперва созерцал в своем воображении всех героев, которых он затем описал в Рамаяне: Раму, Ситу, Лакшмана и др. Точно так же и союзник Рамы, предводитель полчищ обезьян верный Хануман, прежде чем отправиться на разведку к Сите, плененной на острове Ланка, мысленно проделал весь опасный путь и лишь потом перешел к действию.

Сукрачария пишет: «Если надо создать фигуру (форму — «рупа») лошади, всегда нужно держать в памяти оригинал; если почему-либо его не удалось видеть, изображение не надо делать. Художник после зрительного изучения лошади, хорошо подметивший ее формы, должен приняться за свою работу, воплощая в ней идеал всех пропорций лошадей — для великолепия изображения, лишённого признаков дурного предзнаменования».

В Аттхасалини говорится, что в уме живописца должно возникать представление («читтасанна») о том, какая форма и как должна быть создана.

С точки зрения основных идей и эстетических принципов изображения Шивы, Вишну, Будды и Бодхисаттвы создаются одинаковыми и различаются только по внешним деталям. Это наблюдение (в отношении скульптуры лжайнов) сделал и Сюань Цзан, отметив, что «облик их Великого Учителя (джайнского Тиртханкары) они тайно приравнивают к Татхагате (Будде); он отличается только одеждой; элементы красоты совершенно те же»¹⁵.

¹³ Кама-сутра — наука о любви, изложенная в афоризмах. Ее автором, возможно не первым, был Ватсьяяна, живший, по-видимому, в III в. н. э. «Шесть членов» живописи объяснены у ряда авторов, например: R. Mukerjee. The Culture and Art of India. New York, 1959, p. 241 (глава о канонах).

¹⁴ Сахитья Дарпана — «Зеркало литературы». Автор — Вишванатха Кави-раджа («Царь поэтов»), живший вскоре после периода Гуптов.

¹⁵ R. Mukerjee. The Culture and Art of India, p. 241.

Конечно, выражение идей жреческой теологии в храмовом искусстве не отделено непроходимой гранью или резким скачком от чисто человеческих понятий, эмоций и сюжетов, вносимых творчеством исполнителей из народных масс.

Влияние брахманских отвлеченных религиозных идей о мироздании и народное художественное творчество находились во взаимосвязи, проявлявшейся по-разному. Как мы уже видели, в одном и том же храме наряду с чисто религиозными сюжетами встречаются сцены из быта обыкновенных людей и многочисленные изображения из жизни животного и растительного царства. Но и помимо двух параллельно развивающихся видов тематики — религиозной и светской, — в одном и том же произведении элементы жреческих космических идей и жизненность выражения сочетаются силой художественного творческого гения в органическом синтезе. Символика Натараджи глубока и отвлеченна, но ее воплощение в материале построено на движениях танца — этого древнейшего и необыкновенно распространенного в индийском народе искусства и на сопровождающей его тонкой игре рук и пальцев.

Народное творчество в искусстве проявлялось не только в светской тематике, оно питало и всю богатейшую мифологию и эпос, которые давали основную массу сюжетов в храмовой скульптуре и росписях.

Производственные организации ремесленников, называвшиеся «шрени» и «гана», переселялись туда, где была работа, и для построения крупных памятников оседали на одном месте на десятилетия. То, что нам сохранили минувшие тысячелетия от храмовой архитектуры, скульптуры и монументальной живописи, является созданием этих профессиональных мастеров. В оформлении храмов жрецы¹⁶ непосредственно не участвовали, они лишь стремились распространять через творчество мастеров свои идеи и могли это осуществлять преимущественно на изображениях высших божеств, придавая им символический смысл в системе тщательно разработанного учения о мироздании. Эта символизация нередко вела к нарушению антропоморфности образа божества, и, следовательно, здесь индуизм придавал не только теистический смысл изображениям, но отчасти влиял и на их формы. Но высшие идеи этой религии о проявлении Брахмана в Тримурти, затем в низших божествах и, наконец, в человеке смыкались с безудержным мифотворчеством народа, по-

рождавшим множество сюжетов храмового искусства. Какое бы идеологическое воздействие ни оказывали брахманы, народ всегда мыслил конкретными мифологическими образами, создавая сюжеты, богато изукрашенные бытовыми фольклорными мотивами. Космогония индуизма практически выражалась в мифологии и через искусство воплощалась в культовых изображениях и ритуалах, которые были, по выражению Свами Вивекананды — «детским садом религии»¹⁷.

Художественные качества произведений являются творчеством народных мастеров. В их многовековой практике выработались правила и художественные принципы искусства, дошедшие до нас в поздней письменной форме. Но, анализируя шесть перечисленных выше пунктов живописи шаданга, можно считать, что, пожалуй, только через третий пункт — бхава — выражение эмоций (раса) более непосредственно и полно проникало влияние идей индуизма, учившего о связи через раса с принципами божественной жизни Брахмы, с его проявлением в человеке. Такое правило, как шестое — варника-бханга — сочетание цветов, может иметь двойное значение, поскольку применяется и условные цвета — признаки божеств. Но четвертый и пятый пункты — лавания-йоджанам — изящество и садришьям — соответствие с объектом — целиком относятся к правдивости и художественности формы и в этом для нас заключается ценнейшая сущность искусства, независимая от религии.

Все народные сюжеты, изображения животного и растительного мира всегда производят неотразимое впечатление ликования жизни, неизменно выражают радость бытия, что является проявлением также и стихийного народного чувства любви к жизни и своей родине.

Влияние индуизма в эстетике средневековья уводит от обычных человеческих чувств и деятельности к идеям о вечности и принципам мироздания. Но, налагая отпечаток отвлеченности, идеология касты брахманов нигде не помешала художественности образа, записавшей от творчества непосредственных исполнителей, от общего состояния искусства в данный период общественного развития. Наглядным доказательством служит бюст трехликого Шивы Элефанты и бронзовые статуэтки Шивы Натараджи.

Индийская эстетика выработала ряд принципов и точных правил для передачи самых различ-

¹⁶ Жрецы касты брахманов не могли заниматься ремеслом, по крайней мере в эпоху средневековья. Но буддийские монахи не были ограничены в этом кастовыми запретами. В их общинах значение каст полностью не исчезло, но было сильно ослаблено.

¹⁷ Свами Вивекананда (Нарендро Натх Дотта), 1862—1902 гг. — выдающийся мыслитель, гуманист, просветитель и зачинатель национально-освободительного движения Индии, первый в стране общественный деятель, объявивший себя социалистом. The complete works of the Swami Vivekananda. Mayavati Memorial Edition. Almora, Kumaon, Himalayas, 1910, part V, p. 1086.

ных персонажей в живописи или скульптуре. Так, например, в индийском трактате о живописи — Читралакшана¹⁸, дошедшем до нас в средневековой тибетской версии, имеется много правил и приемов изображения людей, основанных на тщательном изучении натуры, а также условностей, имеющих целью выразить сверхземное значение божеств.

Читралакшана приписывается легендарным авторам — наставнику искусств Нагнаджиту и Вишвакарману — небесному архитектору, возглавляющему все искусства, фактически — художественные ремесла. У этого гения строительства и искусства было пять сыновей: кузнец, плотник, литейщик, каменщик и золотых дел мастер. Писал Читралакшану и третий гений — Прадада.

Единицей измерения в трактате считается «ангула» — ширина пальца, равная восьми ячменным зернам. Лицо делится на три части: лоб, нос и далее до нижнего края подбородка. Каждая из этих частей должна равняться 4 ангула, вся высота лица, следовательно, — 12 этим единицам, составляющим одну «тала», 10 которых составляют размер фигуры¹⁹. Окружность головы равна 32 ангула. Глаза помещаются на высоте ушных отверстий, длина бровей должна достигать четырех ангула, их ширина — четверть ангула. Прорез глаз имеет в длину два ангула, и таково же расстояние между глазами. Все части и черты лица определены в точных пропорциях, и указан их цвет. Глаза человека похожи на лист голубого лотоса и имеют по вертикали три четверти ангула, у женщин они подобны по форме рыбьему желудку и имеют в высоту одну ангула. Глаза испуганных и плачущих, похожие на лист белого лотоса, определяются в $1\frac{1}{8}$ ангула. Шея должна быть подобна раковине, руки — хоботам слонов, бедра — дереву смоковнице, туловище — львиное и т. д.

У великих человеческих существ икры, бедра, уши, ноздри, шея и лицо не покрыты волосами. У человекоподобных изображений божеств на лице нет ни бороды, ни пушка волос. Их тело — как у шестнадцатилетнего юноши. У повелителей и божеств волосы на голове должны изображаться тонкими, виться локонами и быть лазурного цвета.

«Прекрасен, как свет, повелитель мира, вращающий колесо (Чакравартин). Его лик бел, как свет лунного диска. Прекрасны его черты, как и

цвет волос на голове, блестящих, мягких, с завивающимися кончиками. Нос прям, губы точно покрыты кровью. Зубы чисты, как свежий жемчуг. Ресницы длинные и блестят, как лучшее масло. Глаза светятся лазурью, они удлинены и прекрасны».

С Чакравартином — царем царей — отождествлялся и Будда, и на него переносились признаки всемирного царя, идеальные черты совершенного человека. Существовало 32 великих и 80 малых признаков красоты великих существ.

Эстетические правила шастр, как мы видели, ясно показывают, что правдивая и прекрасная художественная форма является субъективным отражением художником реальной действительности. И какой бы философский смысл и отвлеченные идеи ни были вложены в произведение искусства, его художественные качества всегда выражали идеалы народа, его понимание красоты, его ощущение того трепета жизни, которые индийский мастер умел так искусно передавать в любом материале. Жрецы касты брахманов в ту эпоху, когда они зафиксировали письменно каноны искусства, в силу строгих кастовых правил сами не создавали никаких произведений искусства и могли давать только планы храмов²⁰.

Исключительное место в индийском искусстве, в частности, в храмовой скульптуре, принадлежит царству природы. Изображениям животных благодаря высоте художественного исполнения и их бесчисленному количеству принадлежит выдающееся место. Это глубоко характерная особенность художественной культуры Индии на протяжении рабовладельческой и феодальной эпохи.

Особенно часто и искусно изображались почитаемые животные, вошедшие в мифологию, эпос и имеющие символическое значение: зебу, слон, обезьяна, змея. В любом материале скульптуры, в живописи и в текстильном искусстве их образ воплощен с большим совершенством, выразительностью, жизненностью и проникновенностью, основанной на глубокой симпатии к ним.

Главной причиной такого выдающегося значения в индийском искусстве образов животных и зооморфных форм божеств является прочность древних корней культуры, обусловленная устойчивостью самодовлеющей сельской общины с ее пережитками древних общинных отношений и родо-патриархальных институтов, зависимостью человека от сил природы, ее животного и растительного царства.

¹⁸ Читралакшана («Характерные черты живописи») — трактат о живописи, время возникновения которого неизвестно.

¹⁹ Т. е. 120 ангула. В других трактатах фигура 7—8 тала.

²⁰ В древности, когда касты еще не вполне выкристаллизовались, брахманы иногда занимались делами касты вайшиев — земледелием и ремеслом.

Примитивные верования и древние культы сливались с тем символическим значением, которое в индуизме получали объекты поклонения этих примитивных религий. Так, дерево пипал, изображавшееся еще на печатках из Мохенджо-Даро вместе с богиней растительного царства и плодородия, получило священное значение в брахманизме, а потом и в буддизме, где оно сделалось символом познания.

В Бенгалии постоянный страх перед змеями вызвал поклонение их богине Манаса и моления о покровительстве. Но в брахманизме Ананта — это змей бесконечности, поглотивший кончик собственного хвоста, космический змей, на кольцах которого покоится Вишну, змей Шеша, о котором писал Калидаса, что он «не отдыхает никогда!» Но эта пропасть между почитанием реальных змей — главным образом кобры — и космогонией индуизма, где символике Змея Вечности принадлежит столь важное место, заполняется мифологической фантазией. Божественные Наги обитают в чудесном потустороннем мире в преисподней, где они владеют полным сокровищ дворцом Паталой. О благородстве царя Нагов Чампейи и его приключениях в мире людей красочно повествует буддийская Чампейя-джатака, причем этим царем был Бодхисаттва (будущий Будда). Сложность и богатство народных мотивов о змеях увеличиваются и тем, что последние делятся на божества добрые и злые. Поэтому одним из подвигов Кришны — пастуха и героя — является его победа над чудовищной коброй по имени Калийя, обитавшей в реке Калинди (Джамне). Калийя означает грех. Этот змей похищал коров и был изгнан Кришной, получившим за это эпитет «Калийя Даман».

Безудержная фантазия мифологического и эпического творчества индийского народа создала за время тысячелетий существования в этой огромной азиатской стране среди яркой и могучей, изобильной и подчас грозно-разрушительной природы целый сонм образов, почерпнутых из всех ее царств. В мифах, эпосе, сказаниях и легендах участвуют горы (священная Меру, Кайласа и др.), реки (Ганга, Ямуна, Сарасвати), деревья (пипал — индийская смоковница, дерево Бодхи буддистов, дерево Ашоки джайнов), растения и травы (тулси, куша), птицы, иногда фантастические, как Гаруда — человек-коршун, гусь, лебедь, павлин, пресмыкающиеся и земноводные (Курма — мифологическая черепаха), но больше всего домашние и дикие животные.

Божества имеют своими перевозчиками и спутниками (вахан) животных и птиц. Вахан Брахмы — лебедь, Вишну — человек-птица Гаруда, Шивы — бык Нанди, у Сарасвати — павлин,

у Лакшми — попугай; жена Шивы имеет много аспектов и разные имена, у одной из них — Дурги — ваханом служит лев. У вишнуитов Вишну воплощался на земле в образе так называемых аватаров, которыми были не только младшие боги и божественные герои, но и священные животные: рыба — Матсия, черепаха — Курма, вепрь — Вараха и Нарасимха — человек-лев.

Из младших божеств Картикейя, военачальник небесных сил, едет на павлине, божество ветра, Вайю — на антилопе, Агни, божество огня, — на баране, Кама, владыка любви, восседает на попугае, его супруга — Рати, богиня страсти, — на лебеде, а Индра, божество грозы и бури, позже царь неба, едет на Белом Слоне — Айравате, символизирующем дождевое облако муссона.

Сын Парвати и Шивы — божество ума, успеха в делах и благополучия — Ганеша, мудрый каллиграф, записавший эпос Махабхарату, продиктованную ему, по легенде, мудрецом Вьясой. Он изображается с туловищем ребенка и головой слона, который считается самым благоразумным и рассудительным животным. Ганеша имеет ваханом крысу.

Излюбленным в эпосе и искусстве является и Хануман — советник и полководец царя обезьян Сугривы (сына Солнца). Сам он — сын ветра и небесной танцовщицы — апсары. В Рамаяне Хануман является главным помощником Рамы в его борьбе с демоном Раваном; олицетворяет бодрость, деятельность, преданность, способность к ремеслам. Как и Ганеша, он глубоко очеловечен, представляет высокие качества и идеалы людей Индии. Недаром ему приписано почти божественное происхождение.

Верный Хануман не только оказал бесчисленные услуги Раме в его походе на Ланку против Раваны, но и сам неоднократно вступал в единоборство со страшным демоном, убить которого в конце концов смог только сам Рама — воплощение Вишну. В Рамаяне Тулси Даса подвигам ловкого Ханумана во время битвы придан чудодейственный размах.

С особенным блеском описаны в эпосе чудесные свойства несущего Вишну Гаруды — царя птиц и пожирателя змей, сына прародителя Кашьяпы. В Махабхарате так описан один из подвигов Гаруды: «И увидел он со всех сторон пламя. Яркое блистающее, оно отовсюду закрывало своими лучами небо. Оно навело ужас и, распространяемое ветром, казалось, должно было поглотить самое солнце. Тогда благородный Гаруда, создав у себя девяносто раз девяносто уст, быстро выпил при их помощи множество рек и со страшной быстротой возвратился туда. И

каратель врагов, имевший вместо колесницы крылья, залил реками пылающий огонь!»²¹

Эта неудержимая фантазия, нагромождение самых невероятных приключений и подвигов божеств, героев и животных были неиссякаемым источником самых разнообразных сюжетов и в изобразительном искусстве, где животному царству принадлежит такое почетное место.

Контуры башен-гопурам над воротами, ведущими во дворы святилищ на Юге Индии, растворяются в сонме фигур; архитектурное творение переходит в скульптуру, оно как бы очеловечено, живет, дышит и движется целым миром живых существ.

Изящные фризy, опоясывающие храмы, заполняют повторяющиеся иногда тысячами изображения одного и того же животного, например слона. В древнем искусстве монументальные скульптуры Айраваты входят в архитектуру построек. Замечательны фигуры слонов в роли атлантов, несущих верхнюю часть ворот ступы в Санчи, I в. до н. э., горельефы огромной скульптурной группы на скале в Махабалипураме, VII в. н. э. (на сюжет низвержения Ганга с неба на землю); слоны, поддерживающие святилище великого храма Кайласанатха в Элуре, VIII в.; исполненные с ювелирной законченностью и несравненным изяществом фризy со слонами на храмах Майсура (Декан, XII—XIII вв.), их гигантские фигуры у Храма Солнца в Конараке, XIII в., и др. Вплоть до XVIII в. традиция изображения слона держится высоко, она сохраняет большое мастерство даже в современном художественном ремесле.

Приходится изумляться, с какою меткостью всегда бывают охарактеризованы существенные признаки образа любого животного, как правдиво и живо переданы строение тела, движения, повадки, с искусным, незаметным с первого взгляда, но строгим удалением всего несущественного.

Когда такой великий мастер танца Катакхали, как прославленный Гопинатх, изображает слона, зритель великолепно ощущает не только внешние формы этого могучего и величественного животного, но и его внутреннюю природу, его мудрое спокойствие и неторопливость, его раздумывание, приготовление, затем мощный и мер-

ный шаг неотвратимо надвигающегося гиганта. Его ход спокоен и неодолим, как само время, как рок. Он знает, что было и что будет, и кажется, что с ним движутся столетия истории, и он не спешит и не опоздает к цели!

Поэтому общая жизненность изображений животных не только основана на поразительном искусстве передачи движений и форм, но и носит печать эмоциональных ощущений, передаваемых так тонко и проникновенно, как это может только народ, сроднившийся с идеей братства всего живого и опирающийся на художественную традицию, достигшую в своем развитии совершенства.

Особенно великолепно фигура слона в Конараке, где он поднимает хоботом пораженного демона Затмения в образе воина. Его облик — ярость и возбуждение борьбы с врагом, и в то же время он спокоен в движениях, зная, что победа уже решена и бездыханное тело демона в его власти.

Очень распространено в искусстве Индии всех эпох изображение коровы; среди всех превосходных примеров трудно выбрать лучший. Замечательны и бычьи капители колонн пещерного монастыря Гаутамипутры в группе Пандулена (пещера № 3, Насик, II в.), сцена с доением коровы в пещере Кришна-мандапам в Махабалипураме, VII в., статуя Нанди перед храмом в Канчипураме (Конживераме), VIII в., в Майсуре, XIII в., и многие другие изображения.

Особенно жизненны и правдивы изображения животных в ранних рельефах Бхархута, около 200 лет до начала нашей эры, хотя там в деталях нет того изящества и законченности отделки, как в более поздней скульптуре, в рельефах Санчи, I в. до н. э., Амаравати, II в. н. э.; в Махабалипураме, VII в., и особенно во фризах храмов в Майсуре, Соманатхапуре, Белуре, Халебиде и других местах Юга.

Нет необходимости перечислять все прекрасные памятники скульптуры с изображением животных, причем художественные достоинства этой традиции и ее характерные особенности сохраняются и в текстильном орнаменте и в живописи, вплоть до миниатюры XVIII в. включительно.

Все содержание искусства Индии на протяжении известных нам эпох неотъемлемо от изображения природы, где растительное и животное царства занимают столь почетное место.

²¹ Цит. по: «Всеобщая история искусств», т. 1. М., 1956. (Раздел «Искусство древней Индии» — Виноградова Н. А., Прокофьев О. С.).



Глава 9

Искусство раннефеодального общества (VIII~IX вв.)



Население средневековой Индии дробилось на множество каст, представляющих собой замкнутые профессиональные организации; принадлежность к касте переходила от отца к сыну.

В средние века кастовые правила сделались особенно строгими, и изолированность каст достигла предела.

За нарушение правил касты человека изгоняли из нее, и он терял все. Никто не мог существовать вне касты.

Обучение ремеслу и любому занятию в кастах шло по наследству от отца к сыну. На ранних этапах развития кастовая организация способствовала развитию ремесла, повышению качеств его изделий. Но постепенно эта положительная особенность кастового производства превратилась в свою противоположность: установившаяся техника производства и строгая регламентация труда начали сковывать дальнейшее развитие дела и творческую инициативу ремесленника. Его труд обезличивался, и касты со временем превратились в препятствие прогрессу производства.

В эпоху средневековья все более реакционной становилась каста жрецов-брахманов, усиливавшая свое влияние на все стороны жизни населения. Власть брахманов и их кастовая идеология сильнейшим образом сказывались в искусстве, обслуживавшем многочисленные богатые храмы, где скульптурные и живописные изображения божеств играли огромную роль в распространении жреческих учений, являясь как бы раскрытой книгой по религии и философии индуизма для неграмотных народных масс. Искусство средневековой Индии все больше канонизировалось, усложнялась иконография и символика бесчисленных изображений высших и низших божеств. В искусстве резко усилился разрыв между народными бытовыми мотивами и выражением отвлеченных теистических идей, проповедуемых жречеством. В самой религии индуизма развиваются все более сложные идеалистические учения. Для их воплощения в художественных формах применялась условность, отвлеченность и символизм.

В литературе средневековой Индии отсутствует творческий подъем, господствует подражание классическим произведениям времен Гуптов. Поэтические формы повторяются, появляется вычурность стиля, хвалебная литература возвеличивает деяния раджей. В философии также не создается ничего принципиально нового, но тщательно разрабатываются древние системы.

То же относится к архитектуре и скульптуре, где после VIII—IX вв., вплоть до XVII в., продолжают развиваться формы, сложившиеся в раннюю феодальную эпоху.

Характерные особенности средневековой (феодальной) художественной культуры сложились к IX в. В архитектуре скульптурное убранство храмов получило большое декоративное значение.

В VIII в. уже ярко проявились перемены, зародившиеся в искусстве времен рабовладельческого государства Гуптов. Это ясно видно на таких произведениях, как скульптура Шивы на острове Элефанты, открывающая новую страницу в развитии господствующих эстетических взглядов, связанных с индуизмом. Бюст Шивы еще имеет черты, общие с древним искусством, хотя бы по технике вааяния как скального монолита, по ярко выраженному архитектурному началу и монументальности. Но в целом в этом памятнике преобладают художественные черты и идеология феодальной эпохи.

Остров Элефанты, как его стали называть португальцы в XVI в., по-индийски — Гхарапури, расположен у бомбейской гавани. Среди его пещер интересна одна — храм Шивы, VIII в., где и находится гигантский бюст, монолитно изваянный неизвестным нам гениальным художником. В храме есть, кроме того, ряд очень значительных и интересных горельефов. В XVI в. все было варварски изуродовано завоевателями-португальцами.

В главном помещении пещерного храма Шивы имеется отдельный монолитный кубический храмик Брахмы. У него четыре входа с горельефными хранителями стран света по бокам. Внутри находилась великолепная статуя четырехликого Брахмы, замененная позже лингамом.

Главный из трех входов в храм ведет в центральный неф, отделенный от боковых двумя рядами колонн. Он подводит к нише, по сторонам которой две другие, отделенные от первой пилястрами с прекрасными огромными горельефными фигурами хранителей — врат Дварапала.

Гигантский, необычайно величественный бюст треликого Шивы в центральной нише, поднимающийся от пола на невысоком плинтусе, имеет 5,44 м в высоту и 6,94 м в окружности (рис. 33).

Все лики отличаются великолепно обобщенными чертами, носят печать мирового величия верховного божества, каким Шива сделался для его почитателей шиваитов, у которых он заменил древнюю Троицу (Тримурти) брахманизма. Средний лик выражает его основную сущность — вечное бытие Шивы. Образ этого Шивы — Татпуруши производит впечатление великого мирового покоя, сдержанной внутренней мощи космических масштабов. Его голова увенчана высокой сложной прической, роскошно украшенной ювелирными драгоценностями и напоми-

нающей корону. К правому плечу Шивы слегка склонился его второй лик, с небольшой бородкой и усами. В нем выражена неукротимая энергия, почти свирепость. Это Шива в его мужском аспекте экстаза разрушения и творчества мира, называемый Агхора-Бхайрава. У него на голове черепа и змеи, означающие, что яд кобры и смерть не страшны Шиве. И в то же время и от этого лика веет великим покоем, ибо космическая деятельность Шивы длится вечно. И только так мог понимать его образ средневековый художник.

Левый лик с красивым женственным профилем имеет умиротворенный и благостный вид. Это Ума — супруга Шивы, иначе — его женский аспект блаженства, мира и красоты.

Таков Шива Махешварамурти или Махадэва — верховное божество шиваизма, тройственный аспект которого выражает в своеобразной форме полноту круговращения мира, — та же идея, которая была вложена в символику Тримурти, но выраженная в несколько ином понимании и другой форме. В индуизме Шива получил всеобъемлющее значение.

У Махешвары четыре руки. Татпуруша (среднее божество) держит цитрусовый плод (или персик) и четки, у Агхоры-Бхайравы в руке кобра, у Умы — лотос, четвертая рука сильно повреждена. Татпуруша, представляя сущность бытия, является главным и занимает центральное место в скульптуре. Этот лик обозреваем с трех сторон, тогда как другие два только в профиль, и это подчеркивает значение главного аспекта бытия Шивы. Реалистически разработанные детали прически у среднего лика и богатое ожерелье на шее оттеняют обобщенность величественных ликов.

Шива получил значение высшего божества вследствие распада древней Тримурти, причем культ Брахмы — творца потерял былую роль и в индуизме остались два больших течения — шиваизм и вишнуизм. Для шиваитов Шива стал сущностью мира, вечным творцом и разрушителем форм Вселенной. Эти неразрывно связанные между собой процессы выражают представление древних мыслителей Индии о вечности жизни Вселенной и видоизменении форм, в которых проявляется жизнь.

Естественно, что подобные отвлеченные положения религиозной философии индуизма налагают условности и обобщенность форм в искусстве, которое в средневековье становится характерно теистическим, по крайней мере в храмовой скульптуре, посвященной изображению высших божеств.

Не только лики Шивы, но и его фигура трактована обобщенно и отвлеченно. Могучие плечи

и грудь поражают величию и мощью. Но объемы очерчены не строго, а свободно, как формы великого облака.

Баятель воплотил труднейший замысел, представляющий вершину его мировоззрения, с таким мощным вдохновением и мастерством, что и теперь Шива Элефанты производит незабываемое впечатление, несмотря на поврежденность скульптуры.

Прекрасны, хотя и наполовину сколотые, фигуры Стражей Врат по сторонам ниши с бюстом Шивы, они создают переход от центральной скульптуры к остальным рельефам зала. Среди последних особенно замечателен Шива, танцующий танец «тандаван» (рис. 32). Великолепно переданы мощь фигуры и ритм мерно-могучего размаха космического танца, исполненного особого величия.

Шива Тандава — прототип более поздних бронзовых статуэток танцующего Шивы Натараджи.

И если гений скульптора смог выразить величие сущности Шивы Махешвары в его неподвижности, то здесь неизвестный нам художник-баятель создал его образ путем вдохновенной передачи ритма движения, что всегда было сильной стороной индийских рельефов.

В великом пещерном зодчестве Индии VII—VIII вв., когда оно переживало предпоследнюю фазу развития, тоже появились новые формы.

К этому времени во многих областях страны дальнейшие шаги вперед совершило строительство из тесаного камня, но пещерное зодчество продолжалось еще более двух веков. Оно не являлось заменой обычной строительной техники из камня и кирпича, но развивалось параллельно со структурным зодчеством. Этим объясняется, что в нем мог быть перерыв более чем двухвековой длительности. После наблюдался новый расцвет скальной архитектуры.

С распадом крупных государств, возглавлявшихся сильными династиями, а также и больших богатых религиозных общин, создание пещер становилось делом все более непосильным.

Большую роль в прекращении пещерной архитектуры сыграло и быстрое исчезновение после VIII в. с территории почти всей Индии буддизма, а отчасти и религии джайнизма, способствовавших развитию монастырских общин. Структурное зодчество развивалось быстрее, а пещерное, породив ряд новых форм и увеличив при этом масштабы сооружений, почти исчерпало свои возможности и стало терять смысл. Разнообразие форм и большая доступность создания обычных построек из камня или кирпича в любом месте, независимо от наличия подходящих скал, также

способствовали отмиранию монолитного зодчества.

Новшества появились, например, в Элуре, где вихара VIII в. Тхин-Тхаль (пещера № 12) имеет три этажа, что является редким примером в индийской пещерной архитектуре. Но при больших возможностях строительства многоэтажных монастырей из дерева с каменными колоннами дальнейший рост этажности в монолитной технике терял смысл.

Выросли и размеры пещер. Так, Тхин-Тхаль достигает почти 800 кв. м в одном этаже, тогда как площадь самой крупной пещеры древности — в Карли (I в. до н. э.) равна лишь 532 кв. м (38×14 м). Еще обширнее брахманский храм Дас Аватар (пещера № 15) в честь десяти воплощений Вишну. Его второй этаж занимает 928 кв. м. Однако размеры площади вследствие трудоемкой техники высекания не могли беспрестанно расти.

Появились новые планы в виде уступчатого креста, например храма Шивы на острове Элефанты (VIII в.) и Дхумар Лена — брахманский храм в Элуре, пещера № 29, VII в. (называется также Сита Нахани). Длина и ширина креста почти одинаковы и достигают 45 с лишним метров. Кроме того, появились трансепты¹, входные дворы, увеличилось число входов (до трех), через которые проникал свет, как например, в Элуре и Элефанте (храмы Дхумар Лена и Шивы), портиков, галерей и т. п. Окружение пещерного храма дворами встречается на острове Элефанты (храм Шивы) и в Джогешвари — на острове Сальсетта (близ Бомбея), где брахманский храм датируется около 800 г. В подобных новшествах у пещерных храмов заметно влияние каких-то наземных, ныне не существующих типов построек. Однако увеличение доступа света в значительной мере подрывало значение и смысл пещерного зодчества.

Совершенно своеобразным по технике строительства является наиболее значительный из храмов Элур и вообще в истории индийской архитектуры (коренного течения) великолепный и несравненный шивантский храм Кайласа Натха («Владыки Кайласа»), VIII в. (рис. 34).

Элуро находится близко от Аурангабада (штат Махараштра) и знаменита своими 33 пещерами и храмом Кайласа Натха. По времени они относятся к династии Чалукья и Раштракута, но большинство из них создано в VII и VIII вв. В целом же они охватывают период примерно с 450 по 800 г. Пещеры № 1—12 относятся к буддийскому культу, № 13—29 — к брахманизму, № 30—34 — к джайнизму. Они высечены в

¹ Внутренний поперечный ход.

хребте Санхиадри и тянутся с севера на юг более чем на полтора километра. Многие пещеры очень интересны с архитектурной точки зрения и нередко украшены замечательной скульптурой.

Особняком стоит храм Кайласа Натха. Это не пещера, а скальное сооружение, однако совершенно своеобразного вида. Храму Кайласа нет подобных, кроме миниатюрного его повторения в той же Элуре, называемого Чхота Кайласа («Малый Кайласа»). Последний стоит во дворе перед пещерным джайнским храмом Индра Сабха (около 800 г.).

Для создания Кайласа Натха строители сначала вырубили в каменистом склоне горы ров в форме буквы «П». Из окруженного этой выемкой скального «островка» и было изваяно все здание, которое, таким образом, оказывается стоящим на дне огромного котлована, окруженным глубоким рвом с отвесными стенами.

Это был именно процесс ваения, причем строители шли сверху вниз, высекая здание одновременно со всей его богатой скульптурой. Не удивительно, что при таком способе создания архитектурных памятников их легче всего сделать пластичными по форме и осуществить синтез со скульптурой.

Характернейшая черта индийского зодчества — гармоничное слияние с окружающей природой — достигла у храма Кайласа Натха высшего развития. Как сокровище, он ревниво сокрыт на дне пропасти и открывается лишь тому, кто проникнет через вход в величественный глубокий двор и там, обходя здание вокруг, обнаруживает по частям его пластическое богатство. Двор, опоясанный пещерами с их красивыми, разнообразной формы входами, производит исключительно сильное впечатление и замечательно дополняет и заканчивает облик храма.

Длина выемки — 87 м, ширина — 46,9 м, а само здание храма Кайласа достигает 61 м длины, 33,2 м ширины и 29 м высоты — в высшей точке купола над святилищем. Здание сложно профилировано и имеет много деталей. Однако строители точно выдержали все пропорции, дойдя сверху до уровня грунта. Это было возможно благодаря давно разработанным и зафиксированным в письменной форме трактатам — шильпа-шастрам, где с математической точностью вычислены все соотношения частей и указания их пропорции, прежде всего по высоте здания, которая делилась на 120 частей. Имея заданную высоту, мастер вычислял практические размеры одной единицы измерения и затем, зная по шастрам установленные пропорции, с легкостью мог создавать верное соотношение частей и деталей.

По мнению архитекторов, метод высекания храма потребовал значительно меньше труда, чем производство из скалы каменных блоков и строительство из них. Поэтому обычное мнение о «веках», потребовавшихся для создания Кайласа, преувеличено, тем более, что на строительство можно было собрать любое количество каменщиков, число которых было ограничено лишь размерами строительной площадки. Известно, что в создании мавзолея Тадж Махал участвовали 20 тысяч рабочих, храма Солнца в Конараке — тоже огромного сооружения — 16 тысяч, причем первый строился 18 лет, а второй — 11 лет. Обычно строительство велось правителем, который, желая прославить свое имя, естественно стремился, чтобы дело было завершено при его жизни.

Храм Кайласа Натха создан по повелению одного из правителей династии Раштракута Кришны I, правившего с 757 по 772 г., собственно храм при нем и окончен² и, очевидно, одним архитектором. Имя его неизвестно, но сохранилась запись о нем на медной пластинке из Бароды и ему приписывается восклицание: «Как это могло быть содеяно мною!»³.

Храм, рожденный в недрах скал, еще теснее связан с ними через пещеры в окружающих его стенах. Это окружение дает замечательный эффект, показывая безошибочное художественное чутье и искусство главного зодчего-ваятеля: без пещерного пояса храм был бы стеснен надвинувшимися на него стенами скал.

Храм Кайласа состоит из трех частей: входной постройки, храма быка Нанди и собственно храма (главного объема здания). Последний внутри делится на две части: колонный зал для молящихся — мандапам и святилище. Все эти три части соединены «мостами» и имеют общий докол, высотой 7,6 м, который легко принять за нижний этаж.

От ворот сложной формы у западной стороны храма с башней-гопурам мост ведет к небольшому павильону со статуей быка Нанди — вахана⁴ Шивы. Другой мост соединяет храм Нанди с собственно храмом, первая часть которого имеет вид большого квадратного зала мандапам с плоским перекрытием, с 16 мощными приземистыми колоннами квадратного сечения, располо-

² Подразумевается главное здание. Окружающие пещеры и частично двор были закончены в течение двух столетий, а храм Нанди создан при предшественнике Кришны I.

³ Stella Kramrisch. The Art of India. London, 1954, p. 14.

⁴ Вахан Шивы — бык Нанди, его эмблема, спутник. Нанди обычно лежит отдельно или у ног Шивы, который реже восседает на нем, как Вишну на Гаруде.

женными ближе к углам помещения, группами по четыре. Так они образуют крестовидный план из двух пересекающихся нефов. Впечатление от зала велико: в нем царит полумрак и чувствуется гигантская нависшая тяжесть потолка. Пропорции и формы колонн и всего помещения полны мощи. Размеры зала: 21,3 × 18,9 м. Местами сохранились интересные стенописи, некоторые из них добавлены позже. У правой и левой стороны мандапам имеются балконы.

Из зала небольшой вестибюль ведет в святилище («вимана») в виде камеры с необычайно толстыми стенами. В ее центре возвышается каменный лингам Шивы. Из зала мандапам два выхода ведут на платформу, объединяющую пять добавочных монолитных храмиков, окружающих снаружи вимана и расположенных по краю общей с ним платформы.

По бокам павильона с быком Нанди возвышаются два столба («дхваджа-стамбха») дравидийского ордера и слева от входа огромная статуя слона. Пещеры в отвесных стенах окружающего двора опоясывают его с трех сторон.

В северной стене (налево от входа во двор) высечен храм богинь трех священных рек (Ганга, Ямуны и Сарасвати). Углубленный в скале в виде пещеры с колоннами по фасаду, он поднят на невысокой платформе, имеет скульптурный карниз, а в самом храме на задней стене в трех панелях изваяны фигуры богинь.

Далее вокруг двора храма Кайласа тянутся пещерные помещения с колоннами для паломников и монахов. На боковых стенах — северной и южной, прямо против мандапам храма, пещеры более обширны. От балкона правой стороны мандапам к пещере в южной стене двора вели мост, теперь разрушенный, а в левой (северной) стене, против другого балкона мандапам, находится пещера Ланкешвара. Она расположена над нижним этажом пещерного пояса.

Со стороны святилища стена наиболее величественна. Она падает отвесно на 33 м. Ее нижний край срезан и далеко нависает над входами в пещеры, показывая замечательное мастерство и смелость строителей.

Невозможно описать великое множество скульптур самого храма и его окружения. Они посвящены изображениям Шивы, Вишну и Брахмы, низшим божествам и сюжетам из Рамаяны и Махабхараты, но всюду преобладают фигуры Шивы. Здесь представлено все богатство индуистского пантеона, впервые полностью описанного в Пуранах, мифологии, эпосе. Это искусство, полное напряженного драматизма, выражало бурное возрождение брахманизма в его новой форме — индуизме.

Сложностью композиции и богатством деталей отличается сцена, изваянная в нише южной стены храма: великий демон Равана пытается потрясти гору Кайласа — священную обитель Шивы. Необычайная динамика и энергия выражены в усилии, с каким многорукий демон в подземелье, упершись в стены, в диком напряжении стремится низвергнуть вместе с горой сидящего наверху Шиву. Рядом с Шивой изображена его жена Парвати, испуганно схватившая его за руку. Но величественно-спокойный Шива одним движением ступни навеки пригвоздил демона к его подземной темнице. Так же невозмутимы и Дварапала, изваянные по бокам ниши. Их крупные фигуры объединены с божествами глубоко продуманным ритмом. Кругом другие гении.

Живым бытовым моментом в торжественной сцене с Шивой является изображение убегающей в испуге служанки. Ее движение передано прелестно. Здесь мастер вместо фантастичности, условности и идеализации образов божеств выразил чисто человеческие чувства и проявил непосредственность в их передаче. Подобные контрасты земной жизни и космической символики становятся характерными для средневекового искусства Индии. По стилистическим данным эту скульптурную группу относят к X в.

Огромные изваяния слонов и других животных, так свободно несущих на себе гигантский груз основной части здания величественного храма, поистине неподражаемо гармонируют с архитектурой, исполнены величия и достоинства, при исключительном изяществе деталей.

Однако пластика храма Кайласа Натха не лишена и недостатков, знаменующих отход от «классического» искусства Гуптов. В ней нередко чувствуется перегрузка деталями, некоторое беспокойство, а иногда и измельченность более поздних форм.

Даже в современном сильно поврежденном виде храм Кайласа производит поразительное впечатление. Его значение в истории индийского искусства уникально.

По общей форме Кайласа связан с южноиндийской, дравидийского типа архитектурой времен династии Паллавов. Его башня (шикхара) над святилищем по общему типу близка к дравид-шикхаре монолитного скального храма в Махабалиपुरаме — Дхармараджаратха, VII в. Но по общей композиции Кайласа Натха в Элуре повторяет формы наземного храма в Канчипураме (Конживераме) того же названия, построенного около 700 г. Имеет он общее и с храмом Вирупакша в Паттадакале, около 740 г. (рис. 35).

Таким образом, Кайласа в Элуре является типичным образцом дравидийской традиции ар-

хитектуры Декана. Он подтверждает также, что монолитная скальная архитектура подражала наземным структурным деревянным и каменным постройкам и вовсе не являлась единственной ввиду якобы неразвитости последних.

По исполнению храм — творение гениев, как и бюст трехликого Шивы из Элефанти. И оба связаны с прошлым искусством, но еще больше развивают новые черты художественного творчества феодальной эпохи.

От этого же периода раннесредневекового искусства сохранился первый образец нового северного типа архитектуры, получившего полное развитие с X—XI вв. — так называемого нагара-шикхара, где Нагара — имя полуполюгендарного зодчего Севера, а шикхара значит «вершина». Так называются храмы Северной Индии с высокой крутой башнеподобной надстройкой над святилищем, в отличие от дравид-шикхары — южного типа башни дравидийской архитектуры, уцелевшей с VII в. в Махабалипураме.

Ранний пример нагара-шикхары имеется в Бхубанешваре (Орисса). Это небольшой храмик Парашурамешвара, около 750 г. У него башня мвятилища — «деул» — еще невысока. К ней пристроен прямоугольный в плане с плоским перекрытием «джагамохан» — помещение для молящихся.

Типом северной шикхары можно считать и великий храм Махабодхи («Великого просветления» Будды) в Бодхгае (близ Бенареса), основанный на том месте, где, по преданию, Будда постиг истину, сидя под Деревом Бодхи. Это мемориальный памятник, по существу храм, по форме он подобен северной шикхаре (высота 63 м).

Махабодхи трудно отнести к какой-нибудь определенной дате: он был основан еще при Ашоке, но получил форму высокой башни, по-видимому, во II в. н. э. при Кушанах или во всяком случае не позже Гуптов (VI в.). После его перестроен бирманскими буддистами в 1105 г. и позже и английской реставрации в 80-х годах XIX в. он внешне сильно изменился, хотя и сохранил вид высокой башни. На одной глиняной табличке I или II в. н. э. изображает-

ся храм в виде башни ярко выраженного типа нагара-шикхара, возможно сам Махабодхи. Там его башня имеет выпуклый профиль, как у типичных северных шикхар. На наружной стене в нише находилось крупное изображение Будды.

Внутреннее пространство храма мало развито. У него два помещения, одно над другим. Храм квадратный в плане, пирамидально суживается кверху и увенчан острым навершием. На одном с ним доколе по углам размещены четыре такой же формы, но небольшие шикхары. В этом виде он связан с бирманской строительной традицией XII—XIV вв.

В VIII в. башня нагара-шикхары, определяющая основной облик этих храмов, предстает перед нами в уже совершенно установившейся форме, а детали — тщательно разработанными. Однако ближайшими сохранившимися прототипами храмов VIII в. был, очевидно, не Махабодхи, более сходный с типом ступы, как мемориальным памятником, а храмы Декана времен преобладания в Индии культуры Гуптов, VI в., например в Айхоле. У них на плоском перекрытии над святилищем возвышается миниатюрная башенка, имеющая вид детали постройки. В VIII столетии у храмов Ориссы, таких, как Парашурамешвара (рис. 42), северная шикхара имеет уже развитую форму, господствующую в общем облике храма. Но у Парашурамешвары еще сохраняется плоское перекрытие джагамохана. В следующем столетии храмы Ориссы уже отходят от этой ранней формы, так как перекрытие у джагамохана получает вид невысокой массивной надстройки с декоративными горизонтальными членениями. Таков изысканно отделанный храм Муктешвара в Бхубанешваре первой половины X в. (рис. 49). Затем башня святилища растет вверх, достигая иногда около 50 м высоты, становится выше крыши и остальных частей храма.

Храм типа северной шикхары символизировал священную мифологическую гору Меру. Он распространился далее на восток от Индии и в Камбодже получил наиболее полное и величественное выражение в виде знаменитого Ангкор Вата, XII в.



Глава 10

Архитектура и скульптура на Севере Индии и в Декане X—XVIII вв.



В X в. пещерное и вообще скальное зодчество окончательно изжило себя, достигнув наибольшего развития уже в VIII в. Процветавшее параллельно с ним строительство из камня, иногда служившее образцом монолитной архитектуре (например, храму Кайласа Натха), достигло вершин в XI—XIII вв. как по величине масштабов, так и по совершенству полностью сложившихся форм. В этот период северный тип шикхары дал ряд превосходных образцов, после чего стал повторяться в более слабых формах и его развитие постепенно пошло по наклонной линии, точно так же, как и скульптуры.

На Юге же с XII в. сохранились особого типа местные храмы в виде системы обширных concentрических оград с величественными надвратными башнями — гопурам. Мандапам и другие части этих южноиндийских средневековых храмовых комплексов характеризуются плоским перекрытием, иногда в виде одной гигантской монолитной каменной плиты. В конструкции здесь господствовали горизонтальные линии в отличие от Севера, где в контурах шикхары преобладало вертикальное устремление.

В скульптуре в X—XIII вв. тоже сложились основные черты, господствовавшие вплоть до колониальной эпохи. Архитектура храмов, в частности нагара-шикхара, украшалась множеством изваяний.

К XI в. в Ориссе у народа калинга башнеподобная надстройка над святилищем получила развитые формы. Таков храм Раджа Рани, около 1000 г., тоже в Бхубанешваре, где сохранился и ранний образец нагара-шикхары Ориссы — храм Парашурамешвара, VIII в. Контуры башни святилища, как обычно для северного типа, имеют изящный профиль, приближаясь к эллиптическому параболоиду. Шикхара вся как бы облеплена тесно прильнувшими к ней малыми полубашенками разных размеров. Это создает богатство и разнообразие форм, впечатление нарастания подъема вверх. Вся поверхность башни как бы насечена мелкими горизонтальными членениями. В нижних частях полубашен двумя поясами вкраплены горельефные человеческие фигуры. Храм Раджа Рани очень изящен по своим формам.

В развитом виде орисский тип храма нагара-шикхара имеет в плане четыре части: святилище — «деул» (или «шри мандир»), колонный зал для молящихся — «джагамохан» (или мандапам), зал для ритуальных танцев («нат-мандир») и зал для приношений даров («бхог-мандир»).

Примером может служить Большой храм Лингараджа, около 1050 г., в Бхубанешваре. Первоначально он имел лишь две основные части — деул и джагамохан, а залы для танцев и приноше-

ний были пристроены через столетие или позже. Все четыре части расположены на одной оси (восток — запад), протяженностью в 64 м. Башня святилища менее богата и изящна, чем у Раджа Рани, но выше — около 48,8 м. Мелкие горизонтальные членения всех деталей имеют, как это типично для северного типа шикхары, чисто декоративный характер. Верх увенчан слегка выпуклым диском «амалака» (или «амала-шила») — стилизованным плодом водяной лилии — с навершием в виде вазы («каласа») с трезубцем Шивы на ней. Эти традиционные формы придают башням нагара-шикхара совершенство законченности.

Перекрытие у джагамохана в основании квадратное, выше — круглое с коническими суживающимися ярусами, оно поддерживается четырьмя столбами. Общая высота — 30,5 м. Зал для танцев (нат-мачдир) более чем вдвое ниже джагамохана и имеет круглое перекрытие без заостренного навершия, а у первого помещения — бхог-мандира — крыша несколько выше и конусовидна, примерно как у джагамохана. Профиль храма Лингараджа создает ритм взлета ввысь его четырех частей. Это достигается понижением второй части после входной — нат-мандира, потом резким скачком вверх джагамохана и еще более высоким святилищем. Ритм композиции храма искусно подчеркивается разнообразием формы такой важной детали здания, как перекрытие: у зала танцев, в отличие от соседних помещений, не резко профилированный, конический и высокий верх, а в виде округлого холма с почти плоским срезом вершины. У всех этих частей храма, кроме святилища, внутри стоят по четыре колонны.

Особо следует отметить полуразрушенный, но величественный храм Солнца (Сурья Деул) в Конараке, воздвигнутый около 1245—1256 гг. и широко известный как «Черная Пагода» (рис. 46). Построен храм при радже Нарасимха-Дэве I Ганга (1238—1264 гг.). Лучшее всего сохранился огромный джагамохан, другие части уцелели меньше, башня святилища (деула) совсем исчезла.

Это был стройный комплекс построек внутри прямоугольной ограды, размером 264 × 165 м. Входящий во двор сперва встречает отдельное, ныне сильно разрушенное помещение для танцев в виде квадратного в плане здания на постаменте, с пирамидальной крышей. Далее лестница ведет на платформу джагамохана; его высота 30,5 м, такая же ширина. К нему вплотную примыкало святилище, имевшее примерно 69 м высоты.

Джагамохан состоит из основного объема — «бада» кубической формы и крыши — «пида» в

виде пирамиды. Бада имеет уступчатые стены и потому не дает в плане правильного квадрата. Это же относится и к крыше сложного профиля.

Внешний эффект создается преимущественно оригинальной формой перекрытия, с его энергичными линиями горизонтальных членений. Оно состоит из трех ступенчатых «этажей», конически суживающихся кверху. Вообще для данного типа орисских храмов такая его форма оригинальна не в принципе, а только в трактовке деталей. Между поясами или этажами расположены платформы с чудесными фигурами апсар на них, поистине выдающегося художественного достоинства и своеобразия. Верх как обычно круглый, увенчанный диском стилизованного плода — амалака. Внутри джагамохана однокамерное помещение, со сторонами по 18,3 м. Потолок поддерживают четыре колонны.

В Индии храмы считались также колесницами божества. На Юге мы встречаем и теперь подлинные колесницы (деревянные) для ритуальной перевозки статуи божества. В Храме Солнца идея колесницы выражена тоже буквально, хотя, конечно, в условных пропорциях: вдоль боковых сторон лестницы перед джагамоханом выполнены из камня семь скачущих коней — по числу дней недели, три с южной стороны и четыре с северной, и по 12 колес по сторонам джагамохана и деула, общее число которых (24) означает 12 месяцев в году и 12 знаков зодиака — «Домов», через которые проходит Солнце. Часть их сохранилась. Эти колеса имеют в поперечнике 2,95 м и украшены тонкой резьбой с миниатюрными фигурками (рис. 45).

Несмотря на несоответствие размеров с самим храмом, колеса и кони дают большой эффект, они изящны и красивы, и благодаря им огромный храм кажется менее тяжелым.

Храм Сурьи богат архитектурными деталями и скульптурой, представленной в виде рельефов на стенах и женских фигур более крупного масштаба на крыше. Снаружи, по боковым сторонам плинтуса, изобилие рельефных сцен грубоэротического характера¹ и невысокого художественного уровня. Однако, являясь необходимым украшением стен, они приобретают большое декоративное значение в целом. Гораздо лучше исполнены рельефы с танцовщицами на стенах натмандира.

Совсем другого рода крупная, почти в два с половиной метра фигура Сурьи (рис. 48). Она

¹ Эротические сцены, иллюстрирующие «Кама сутру» — трактат о телесной любви, имеют символический характер и отражают развитие тантризма. В своем происхождении подобные сюжеты восходят к древнейшим культам богини плодородия.

исполнена какой-то особой ясности, достоинства и благородства, хотя ее трактовка отличается отвлеченностью, что вполне естественно для изображения главного божества и тем более в такой далекой не ранний период средневекового искусства. Вытянувшись совершенно прямо на колеснице, он неподвижен, сияющ, благостен, но это не застылость, а величие Солнца, стоящего в зените. Детали украшений тонко разработаны, но в целом изображение не лишено некоторой сухости в трактовке, что становится особенно заметным в изображении божеств этого периода.

Проникнуты своеобразной прелестью поз, движения и тонкой поэтической эмоциональностью фигуры апсар на платформах крыш (рис. 47). Они неизъяснимо очаровательны в своих позах спокойного ритма танца под легкие удары цимбал, и по их улыбкам кажется, что они, упоенные звуками и движением, пребывают в неземных сферах. При сильной обобщенности форм тела в чертах лиц ясно передан своеобразный этнический тип, ныне нигде не встречающийся в Индии.

Замечательны и внушительны фигуры животных во дворе храма. У северных ворот гигантский слон, изваянный с исключительной силой и живостью, несет хоботом демона затмения в виде воина. Иной образ создан в скульптурной группе у южных ворот, где изображен воин с конем, бешено топчущим и грызущим поверженного врага. У коня большая тяжелая, точно «каменная» голова, короткие, неуклюжие, но мощные ноги. Но это не неумение скульптора. Он стремился создать образ тяжелой сокрушительной силы, почти слепой ярости. Это апофеоз победы, передан с такой же силой и отвлеченностью трактовки и в образе самого воина, ведущего коня.

Храм Сурьи в Конараке во многом типичен для орисской архитектуры, но и уникален, как колесница. Его внушительные размеры, энергичные линии ступенчатой крыши и скульптура на ней производят неизгладимое впечатление. Сам композиционный замысел всего комплекса построек в ограде отличается смелостью и продуманностью вариации обычного орисского храма.

Поскольку этот тип местной архитектуры уже изживал себя, естественно, что и здесь появились черты упадка. Так, джагамохан Большого храма Лингараджа в Бхубанешваре, созданного на два столетия раньше Сурьи Деула, пропорциональнее, цельнее, пластичнее по формам, в которых еще чувствуется свежесть творчества по сравнению с Храмом Солнца, где уже появляется некоторая сухость форм и в линиях постройки, и в статуе Сурьи.

Но архитектура имеет более широкие возможности для дальнейшего творчества и может давать больше нового, чем скульптура. Это обу-

словлено многими особенностями архитектуры. Во-первых, большим разнообразием ее видов: гражданским, культовым, оборонительным, в которых тоже имеется ряд подразделений. Формы построек зависят и от местных природных и бытовых условий. Изменения плана, материалов и техники сооружений вызвали необходимость нового творчества и, следовательно, тоже меняли их облик. Влияние идеологии индуизма, все более сковывавшее скульптуру, не могло в такой же степени воздействовать на архитектуру — искусство неизобразительное.

Создав интересную вариацию плана размещения основных построек храма и окружающих деталей и скульптур, придав ему вид колесницы и большие масштабы, зодчий обогатил тип орисского храма новыми чертами. Внутри эти храмы лишены скульптуры, которая сосредоточена лишь на наружных поверхностях.

Формы храмов орисской архитектуры народа калингов частично распространились в Бенгалии и Бихаре, но главная их группа находится в Бхубанешваре, где сохранилось более тридцати крупных памятников. Развитие орисского типа нагара-шикхара продолжалось пять веков.

Ввиду утраты самых ранних примеров северных храмов, нельзя с уверенностью доказать источник происхождения подобной конструкции. Возможно, что ее прототипами были какие-то древние деревянные постройки с высокими перекрытиями, создаваемыми на Севере, быть может в Магадхе, для лучшего противодействия муссонным ливням. Изображения подобных деревянных конструкций имеются в каменных рельефах Бхархута (штат Мадхья Прадеш), II в. до н. э. Это «кутагара» — сельские храмики в виде будки без окон и с крышей в форме слегка заостренного купола. Таковы же были, без сомнения, их прототипы — лесные хижины отшельников с полусферической крышей.

Еще больше напоминают башню нагара-шикхара ритуальные колесницы Бенгалии с высокой надстройкой из гнутого бамбука, с профилем как у северной шикхары (ср. святилища храмов Бхубанешвара). На примитивную форму этой башни похожи и шпилевидные крыши с положенным наверху плоским камнем святилищ племени тодов, обитающих в горах Нильгири на Юге Индии. Есть и другие близкие аналогии. Но вероятнее всего, что первые прототипы североиндийской храмовой башни нагара-шикхара относятся к той эпохе, от которой не сохранилось никаких материальных данных.

Превосходные и своеобразные формы нагара-шикхара дают храмы в Кхаджурахо (штат Мадхья Прадеш), где сосредоточено более 30 памятников периода 950—1050 гг. (в государстве

Чхатарпур, династии Чандела). Одни из храмов — вишнуйские, другие — шиваитские, есть и джайнские, но различие в религии не влияло на их формы.

В отличие от Ориссы, на Севере храм представляет собою не группу примыкающих друг к другу зданий, а одну постройку, хотя все же в ней можно различить членение на три или четыре части; они подняты на высокой террасе, окружающей стены нет. Первая часть — входной портик — «ардха-мандапа», затем зал для молящихся — мандапа, вестибюль перед святилищем называется «антарала» и святилище — «гарбха-гриха» («лоно храма»). Вестибюль иногда отсутствует, и тогда остаются три главные части. У наиболее развитых образцов добавлен трансепт². План храмов в Кхаджурахо подобен латинскому кресту.

Великолепным образцом является храм Шивы — Кандарья Махадэва, около 1000 г. Его четыре тесно соприкасающиеся части поднимаются своими крышами одна над другой, создавая единство и силу динамического и ритмичного устремления ввысь, завершаемого шикхарой святилища (рис. 50). Высота храма — 35,5 м, длина — 33,2 м, ширина — 18,3 м.

Впечатление нарастающего движения вверх подчеркнуто малыми полубашенками, поднимающимися все выше и выше по объему главной шикхары. И не только разница в размерах, особенно наглядная благодаря однородности форм всех башен, но и ритм внутри этой композиции усиливают впечатление ее движения.

Можно привести аналогию подобных храмов Индии с готическими соборами, вроде Реймского (XIII в.), где тоже выражено пламенное стремление ввысь, правда, не столь эмоционально, как в Индии.

В соборах преобладают архитектурное начало, ясность и четкость форм, контурных линий и прямой направленности осей, полностью развито и освещено внутреннее пространство.

В индийских нагара-шикхара во внешнем облике господствует «скульптурность» и сочетание пластических форм с декоративным скульптурным одеянием храма, богатое разнообразие сюжетов, их повествовательность; сильнее выражена и динамика движения вверх. В то время как формы этих построек и наружная декорация исключительно богаты, внутреннее пространство развито несравненно меньше, чем в готических соборах.

В средневековых храмах в Кхаджурахо, Бхубанешваре, в Конараке, Раджастхане и других

местах наблюдается резкое увеличение масштабов, необычайное богатство скульптурного одеяния и мелких архитектурных деталей. Пластичность общей формы новых храмов сильно отличается от геометрически четких и простых форм архитектуры Гуптов. Средневековые храмы устремлены ввысь и, поднятые на высокие стилобаты, как бы намеренно отделены от земли. Крутые лестницы ведут во входной портик. Внутри царит таинственный полумрак. Снаружи множество скульптур дев-апсар и других небожителей и божеств создают впечатление целого небесного мира. Эти храмы поражают прежде всего величием своего архитектурного облика и многообразием украшающих их скульптурных фигур и деталей.

Северный тип шикхары процветал также на территории современного штата Мадхья Прадеш с VII по XI в.

Большое развитие тип нагара-шикхара получил в Гуджарате, славящемся своей архитектурой, процветавшей с X по XIV в., особенно при династии Соланка (Чаулукья), господствовавшей в Гуджарате и Катхияваре в период около 941—1311 гг., а также в соседнем Раджастхане, народ которого — раджпуты — были великолепными строителями.

Прекрасным образцом служит беломраморный джайнский «храм Вималы», посвященный Адинатху — первому Тиртханкаре (вероучителю джайнов) в Дильвара, на священной горе джайнов Абу — «Гора мудрости» (Южный Раджастхан). Построен он по заказу министра Вимала Васахи в 1301 г.³ при правителе Бхима-дэве.

Прямоугольный двор храма, 44,2 × 29 м, окружен кельями, выходящими внутрь, как у буддийских монастырей. В кельях помещены статуи Адинатха. Храм опоясан двойным рядом столбов. План главного здания близок к кресту, длиной 30 м и шириной 12,8 м. Однако у местных храмов, хотя и причисляемых по форме башни святилища к типу нагара-шикхара, очень много принципиальных и детальных отличий.

Весь архитектурный и скульптурный эффект сосредоточен внутри здания. Сперва мы попадаем в прямоугольный в плане шестиколонный павильон с условным изображением в его центре священной горы, окруженной статуями основателя храма и его семьи, сидящих на слонах. Затем идет восьмиколонный купольный входной портик, из него посетитель попадает во двор и видит двойную колоннаду, за которой открывается собственному храму в виде восьмиугольного зала со столькими же колоннами. Его диаметр 7,6 м, а

² В Кхаджурахо наивысший расцвет местной архитектуры представлен храмом Кандарья Махадэва.

³ Министр Вимала Васахи, или Вимала Шах. По его имени храм обычно называется храмом Вималы.

высота купола — 9 м. В зале применена система аттика, поддерживающего края купола. Колонны соединены витыми перемычками. Пройдя зал, посетитель попадает в слегка возвышенный вестибюль, расположенный поперек, наподобие трансепта, с двумя рядами колонн по четыре в ряду. За вестибюлем начинается закрытая часть храма. В восьмиугольном зале колонны, капители с четырьмя крошечными, потолок — все детали покрыты глубокой изощренно тонкой резьбой.

Фигурная скульптура и резной орнамент в этой части Индии отличаются особой тщательностью и точностью обработки, большей динамичностью передачи поз и вместе с тем некоторой сухостью и даже угловатостью форм. Иногда сложные узоры с мелкими фигурами или орнаментом напоминают резьбу по слоновой кости или даже по металлу, с его остротой форм.

Особенно это ясно видно на декоративной резьбе мраморного храма в честь Неминатха — 22-го Тиртханкары. Его повелел выстроить раджа Теджахпала⁴ в 1230 г., тоже в Дильваре. Здесь резьба на потолке поистине подобна какому-то металлическому кружеву.

Из летописей известно, что мастера-резчики по мрамору получали оплату за свой искусный труд не с обработанной площади поверхности здания, а по весу удаленной мраморной пыли, потому что их техника была не резьбой, а выскребыванием углублений в мраморе. Так тонка была их работа!

Упомянутый храм продолжает местный тип архитектуры, претерпевший через два века после храма Адинатха лишь небольшие изменения в деталях. Но все же начало упадка уже заметно, сила и первоначальная свежесть форм начинают постепенно утрачиваться, сохраняется лишь ремесленное мастерство, все более склоняющееся к чрезмерной утонченности, детализации и сухости. Статуи Тиртханкар трактованы условнее, чем статуи индуистских божеств. Отчасти это связано с идеологией джайнизма, где особенно развит монашеский аскетизм.

Как обычно, и в этой западной части Индии храм состоит из святилища и колонного мандапа⁵, но в несколько иных сочетаниях.

Планы местных храмов делятся на два типа: 1-й — более ранний, когда святилище и мандапа соединены, образуя общий параллелограмм; 2-й — каждая часть — квадрат, и оба соединены диагонально, т. е. углами.

В вертикальном построении здесь, как и всюду, североиндийский тип храма состоит из трех

главных частей; 1 — основание или базис — «питха»; 2 — стена — «мандовара» (до карниза); 3 — перекрытие — шикхара. В Западной Индии это деление выявляется постоянное и четче.

Великолепный и оригинальный по общему виду (хотя и поврежденный), Храм Солнца, 1027 г., в Модхера (Барода, Гуджарат, штат Гуджарат) построен по плану первого типа и с дополнительным отдельным колонным мандапа (рис. 51). Это целый ансамбль сооружений. От водоема широкая лестница поднимается к платформе, на которую ведет узкая крутая лестница к арке — «кирти-стамбха» (сохранившейся частично). Сразу за нею возвышается входной (добавочный) мраморный павильон «сабха-мандапа». Он имеет вид роскошно украшенного резьбой открытого зала с колонными арочными входами на всех четырех углах своего слегка ромбовидного плана. Крыша зала была в виде низкой ступенчатой пирамиды. Колонны в двух внутренних рядах соединены друг с другом арочками с причудливыми фестонами. Вся поверхность архитектурных деталей покрыта тонкой глубокой резьбой. Масса света, роскошная резная декорация с фигурами и растительными мотивами, динамично взметнувшиеся арочки — все придает торжественный вид этому входному мандапу.

Вторая часть храма начинается сразу после сабха-мандапа. Снаружи кажется, что два здания разной формы приставлены друг к другу, но в плане это одна постройка, лишь внутри состоящая из двух вышеупомянутых частей; это «гудха мандапа» — зал для молящихся, и святилище — гарбха-гриха. У мандапа восемь колонн, святилище — квадратное, с обходным путем вокруг. Длина гарбха-грихи с примыкающими мандапа 24,4 м, ширина — 15,3 м, а вместе с входным мандапа длина достигает 44,2 м.

Постройки стоят на обширной платформе. Вместе с водоемом, на террасах которого было много миниатюрных часовен, все создавало стройный и богатый ансамбль, прекрасный по замыслу, также удачно выполненный, как у Храма Солнца в Конараке.

В Западной Индии, например Катхиаваре и Раджастанхана, сравнительно широко распространена религия джайнизма, и очень многие храмы относятся к ее культу. Все они типичны для северной архитектуры нагара-шикхара. Джайны представляли зажиточный слой населения. Создание храмов, по их религиозным обычаям, считалось самым священным делом. Они строились всегда на горах и холмах. В течение веков неуклонно застраивались многие возвышенности, например, священный холм Сатрунджайя, около города Палитаны, гора Гирнар, близ города Джупагадх (оба в Катхиаваре), Дильвара на горе Абу

⁴ Храм обычно называется по имени этого правителя.

⁵ На Юге произносится «мандапам», как и «гопурам», на Севере — «мандапа», «гопура».

(Раджастан). Там образовались целые города джайнских храмов — «тиртха». Как лес, возвышаются они своими стройными шикхара северного типа, образуя обширнейшие, свободно и красиво сгруппированные архитектурные ансамбли поистине сказочного вида.

Вокруг такого «города» воздвигалась общая стена, внутри создавались кварталы, как в крепостях. Однако вследствие обычая джайнов неносить обветшавшие постройки и воздвигать новые из их материалов сохранилось очень мало храмов древнее XV в. Ансамбли, создаваемые веками, не организовывались по заранее продуманному плану, храмы размещались свободно, но при этом всецело учитывалась конфигурация холма и имеющиеся постройки.

Именно эта свобода и разнообразие, удивительно гармонирующие с общим видом на холмы, и составляют главное очарование живописных джайнских городов-храмов, превосходящих по масштабам, богатству деталей и разнообразию форм такие заслуженно прославленные памятники архитектуры мирового значения, как Ангкор Ват в Камбодже, Боробудур на Яве и др. В празднества в эти джайнские священные «города», где среди сотен храмов нет ни одного жилого дома, стекаются многотысячные толпы паломников.

Построек полностью или частично гражданского назначения сохранилось значительно меньше. В княжестве династии Соланки в Гуджарате создавались кирти-стамбха — арки перед храмами, «джайя-стамбха» — «башни победы» и т. п., встречающиеся также в Раджастане.

Замечательна Башня Славы в Читоргархе (крепость Читора, Раджастан), около 1100 г. По сравнению с более поздней Башней Победы, там же, 1450 г., эта стамбха своим четким энергичным профилем и смелыми членениями по горизонтали несравненно сильнее выражает архитектурное начало. Она показывает близость к периоду творческого подъема, когда господствовала смелость и оригинальность замысла. Художественные качества прежде всего проявлялись в превосходной композиции частей башен и богатой детализации профиля. Характер скульптуры и архитектурных деталей говорит о далеко не первом этапе развития мемориальных башен. Обе стамбхи изобилуют скульптурой.

Такие башни ставились перед джайнскими храмами. Но здесь первоначальный храм не сохранился и в XIV в. был построен новый. У Баш-

ни Славы восемь очень резко выделенных «этажей», увенчанных легким и изящным открытым павильоном на тонких колоннах, с невысокой пирамидальной (в современном виде) крышей. Формы этажей «скульптурны», украшены башенками, окнами-балкончиками, богаты декорацией.

Крепость форм в сочетании с большим изяществом, их смелость и богатство, удачное подчинение скульптуры архитектурному замыслу — все говорит о высоком уровне местной архитектуры. Она продолжала развитие древних традиций, для которых самым типичным был синтез со скульптурой.

Северный тип средневекового храма распространен и в западной части Декана (штат Махараштра), между рекой Тапти и верховьями Кистны, где уцелели постройки XI—XIII вв.

Деканские шикхары своеобразны: вместо полубашенок, прилегающих к нижней части главной башни, они украшены «балясинами», расположенными одна над другой вертикальными линиями, которыми изобразжена вся башня сверху донизу. Эти детали близки к «балясам» у таких храмов, как Удайшвара в Удайпуре, XI в., но там более подчеркнуты их горизонтальные ряды, а в Декане — вертикальные.

Планы деканских храмов обычно построены по диагонали, т. е. вход помещается с угла, стены богато оформлены уступами; колонны южного типа. Размеры храмов очень невелики. Таковы храмы: Гондешвара в Синнаре, Махадэвы в Джхогода (оба в районе Насика) и другие.

Один из ранних и типичных — храм Махадэвы (Шивы) Амбарнатха, 1060 г., в Кальяне (район Тхана), близ Бомбея. Две главные части его размещены по диагональной оси, соприкасаясь углами, стены в плане образуют выступы и уступы и украшены изобильной скульптурой. Длина постройки 27,45 м, ширина — 22,88 м.

Храм Гондешвара, начало XII в., окружен стеной с двумя входами. Внутри двора на платформе перед главным входом находится павильон с быком Нанди, сам храм стоит в центре платформы, а по углам — четыре малых храма, что создает тип «панчаятана», т. е. «пятиричного» храма. Мандапа с пирамидальным перекрытием примыкает к башне святилища, украшенной обычными в этой части страны балясинами.

В целом описанная храмовая архитектура Декана имеет общие основы с североиндийским типом нагара-шикхара, различия наблюдаются только в деталях.



Глава 11

Архитектура и скульптура Южной Индии X~XVII вв.



Между культурой Севера и Юга всегда наблюдалось больше различия, чем у других областей, хотя, конечно, не могло быть и взаимовлияний, в частности в архитектуре.

Ранний из сохранившихся типов южной башни мы встречали уже в Махабалипураме (VII в.). Согласно установившейся индийской традиции, этот южный тип именуется дравида-шикхара и, следовательно, связывается с древнейшим населением Юга дравидийского происхождения. Его распространение совпадает примерно с областью господства тамильского языка и ему родственных. На Востоке северная граница южноиндийской архитектуры проходит у устья Кришны, на Западе она идет по той же реке до Дхарвара. Это древняя Дравида-деша — земля дравидийских народов.

Южноиндийская — дравидийская архитектура прошла пять периодов развития, совпадающих с правлением династий: Паллава (VII—IX вв.), Чола (X — середина XII вв.), Пандия (XII — середина XIV в.), и с существованием государства Виджайнагар (середина XIV в. — 1565 г.) и Мадурай (с 1600 г.).

В периоды, когда северный тип шикхар дал свои наиболее развитые формы, на Юге шикхары дравидийского типа тоже достигли большого значения в архитектуре местных храмов. Вначале подобные башни строились над святилищем, как, например, в Тханджавуре в Большом храме, около 1000 г. Но вскоре они стали воздвигаться над воротами и под названием «гопурам» получили большое распространение в южноиндийском храмовом зодчестве.

Важнейшей особенностью южноиндийских башен — дравида-шикхара — является сохранение четкости горизонтальных членений, происходящих от подлинных этажей — их прототипов. Это придает башням уступчатый вид, как, например, у Дхармараджа-ратхи или Ганеша-ратхи, VII в., в Махабалипураме. Однако с течением времени у гопурам, развивающихся от типа, подобного Ганеша-ратхе, с ростом башни в высоту горизонтальные членения приобретают все более декоративный характер.

Самый ранний из дошедших до нас образцов дравида-шикхары, близких к гопурам, имеется у великого храма Шивы Брихадишвара в Тханджавуре, около 1000 г. (рис. 53), и в Гангайконда-чолапурам (близ Кумбаконама), 1025 г., где башня достигает 45,7 м высоты. Но обе башни увенчивают не ворота, а святилище.

Тханджавурский храм повелел воздвигнуть Раджараджа Великий (985—1018 гг.) династии Чола. Здесь еще не появилось концентрических оград и надвратных гопурам. У храма Шивы два двора, примыкающих друг к другу: первый — квадратный, 76 м по стороне, ранее включавший

различные, ныне исчезнувшие постройки, и второй — вытянутый прямоугольником, длиной 152,5 м.

В центре этого двора, окруженного стеной, на одной оси расположены павильон быка Нанди, входной колонный портик и большой зал собраний. К последнему примыкает башня вимана (святилища) с квадратной в плане высокой двухэтажной базой, на которой возвышается огромная, постепенно суживающаяся кверху надстройка, увенчанная красивым небольшим куполом. Здесь еще ясны горизонтальные членения башни на 13 поясков, но все же они приобрели уже декоративное значение. Высота вимана, сочетающего грандиозность с простотой, — 58 м (Лингараджа в Бхубанешваре только 48,8 м).

Начиная с XII в. сохранились храмы в виде системы концентрических оград с надвратными башнями — гопурам, простейшим прототипом которых можно считать отдельный входной портал у храма Кайлаша Натха в Конживере (Канчипураме), около 700 г. Верхушка гопурам там такая же, как у монолита Ганеша-ратхи в Махабалипураме, тогда как башни вимана в Тханджавуре и Гангайкондачоллапураме по общей форме и куполу указывают на свою генетическую связь скорее с типом Дхармараджа-ратхи.

В XII—XIII вв. в государстве Пандия гопурам, как надвратные башни, впервые выступают в развитом виде, во всяком случае более ранние примеры, кроме вышеупомянутых первоначальных форм, не сохранились.

Концентрические ограды, окружающие внутренние дворы — «пракарам», имели также и оборонное значение. Эти стены, преследовавшие чисто практическое назначение, обычно очень просты; иногда они снабжались внутренними платформами и бойницами. Гопурам играли также роль сторожевых башен. Обширность подобных храмовых комплексов Юга обуславливалась и массовым характером празднеств с участием раджей.

Крупнейшим из ранних храмов этого типа является вишнуитский храм в Шрирангаме, близ Тиручирапалли (Тричинополи), XIII в., с позднейшими добавлениями до XVIII в. включительно. У него семь концентрических оград с двадцатью одной надвратной башней (считая и незаконченные). Размеры внешней стены 878×755 м. В центре находится собственно храм. Тринадцать гопурам расположены на одной продольной оси. Они постепенно становятся ниже к центру. Одна из неоконченных надвратных башен замышлялась в 91,5 м высоты.

В архитектурном отношении интересны четыре внутренних двора. Ограда четвертого от центра пракарама равна 377×259 м. Ворота в одной из ее четырех стен нет. В северо-восточном углу,

близ восточных ворот, расположен «Зал тысячи колонн», обычный в подобных храмах. Он прямоуголен в плане, с плоской, типичной для южной, дравидийской архитектуры крышей; его размеры: $152,5 \times 42$ м. Продольные ряды монолитных гранитных резных колонн, числом более 900, ведут к святилищу в дальнем конце.

Близ этих ворот находится и один из типичных южных мандапам, знаменитых своими замечательными колоннами в виде вздыбленных коней. Этот мандапам «Сешагири-Рао» построен около 1590 г. Монолитно высеченные группы каждой колонны представляют собой эффектные и сложные, выполненные с виртуозным мастерством композиции круглой скульптуры, с дополнением рельефов. Кони, несущие всадников, вздымаются на высоту до 2,8 м. Перед ними, под взметнувшимися вверх копытами группы людей, хищные звери; пьедесталы богато украшены рельефами. Несмотря на такую труднейшую по смелости и сложности задачу, разнообразие каждой группы и ее динамичность, колонны этих «Конских дворов» поражают гармоничной цельностью, замечательным сочетанием своего архитектурного назначения с декоративными качествами.

У третьего двора, с двумя воротами, ограда $234 \times 153,5$ м. Южные ворота ведут в колонный зал — Гаруда мандапам, где в центре стоит храм с куполом, возвышающимся над плоской крышей. Сбоку от него находится крытый водоем солнца — Сурья-пушкарани. На другом конце этого двора — «Лунный» водоем.

В следующий, второй от центра, двор (крытый) ведут двое ворот: с южной и с северной стороны. Размеры ограды: 130×90 м. Внутри — колонные павильоны. Самый внутренний двор, размерами 73×55 м, окружает главное святилище. У него одна входная гопурам в середине южной стены. Святилище внутри круглое, но снаружи квадратное, окруженное прямоугольным в плане помещением. Его блистающий золоченый купол возвышается над плоским перекрытием.

В подобных огромных комплексах много помещений различного вспомогательного значения: религиозные школы, водоемы, окруженные колонными галереями, и прочие постройки.

Создаваемые в течение веков (как в Шрирангаме), эти ансамбли не отличаются цельностью и гармоничным единством, но высокие гопурам, с красивыми завершениями и скульптурой, вытянутые по продольной оси дворов, производят все же величественное впечатление. Однако у башен нет стройной последовательности в изменении размеров в направлении от центра к наружной ограде.

Примерно из 30 южноиндийских храмовых комплексов с гопурами наиболее интересны 10,

среди них: Джамбукешвара, Рамешварам, храмы в Тируваруре, Чидамбараме, Мадураи, Шрирангаме и в других местах.

Для этих храмовых комплексов типичны протяженность прямых горизонтальных осей как в планировке, так и у многих отдельных зданий, плоские перекрытия мандапам, нередко в виде одной гигантской каменной плиты в сотни тонн весом, наличие «Тысячелонных» мандапам и «Конских дворов», распространившихся в зодчестве времен государства Виджайянагар, XIV—XVI вв. Реже встречаются статуи раджей-строителей, приставленные к колоннам, например в Мадураи, Шрирангаме и Шривиллипуттуре (Рамнад). Важнейшим признаком этого рода храмов служат величественные гопурам, тогда как собственно храм — невысокое здание в центре — почти скрыт в общей панораме храмовых дворов. Но ряды гопурам, понижаясь по продольной оси к центру и как бы ступенькаясь перед святилищем, подчеркивают его значение и «приближение к земле», создавая настроение интимности. Однако ряды надвратных башен далеко не всегда выдержаны в соответствующей высоте, что обычно зависит от разновременности их постройки и мешает целостности впечатления.

Как мы видели, главный тип южноиндийской архитектуры, именуемый в индийской традиции дравидийской, характеризуется горизонтальными членениями, надвратными башнями и другими признаками. Но с XI в. н. э. в Декане сохранились памятники еще одного типа зодчества, хотя и имеющие ряд признаков первого вида, но в целом сильно отличные по общему виду. Этот особый род архитектуры назван довольно условно по имени династии Чалукьев, при которой он стал развиваться или по крайней мере откуда идут самые ранние из уцелевших до нас памятников.

Интересным примером позднего типа архитектуры Чаулукьев, развившегося в основном при династии Хойсала (свергшей Чаулукьев), являются храмы в государстве Майсур, периода 1050—1300 гг., которых сохранилось около 80. Они построены из мелкозернистого голубовато-черного хлоритового сланца, очень подходящего для тонкой резьбы, столь характерной для храмов стиля Хойсала.

Храм строился в центре двора, обнесенного стеной с рядом монастырских келей, выходивших на внутреннюю колонную галерею, окружавшую весь двор. Состав помещений храма был обычным: перед небольшим святилищем (гарбха-гриха или вимана) находился вестибюль (антарала, в Майсуре называется «сукханаси»), соединявший святилище с колонным залом (мандапам или «наваранга»). Нередко перед входом в него ставился еще отдельный открытый колонный павильон —

«мукха-мандапам». Но особенностью храмов Хойсала является повторение святилища, а также и колонного зала два и больше раз, даже до пяти. Наружные стены вимана имеют в плане звездчатую форму (план «астабхадра»), что, впрочем, встречается и в других частях Декана. Храм и павильон мукха-мандапам всегда стоят на высокой платформе, контуры которой идут уступами параллельно стенам храма. По краю платформы совершался ритуальный обход («прадакшина-патха»), внутри же храмов такой путь отсутствовал. Башня-шикхара отделена от стен вимана карнизом, но звездообразный в плане контур стен как бы продолжается на ней и придает башне своеобразный «канелированный» вид. При этом горизонтальные членения остаются ясными. Шикхара конически суживается и увенчана зонтикообразным навершием. Но перекрытия колонных залов плоские, как обычно на Юге. Таковы храмы: Кешава в Нагамангала, 1170 г., и в Соманатхануре, 1268 г., Хойсалешвара в Халебиде (Майсур), 1150 г., Лакшми-Нарасимха в Нутгихалли, 1249 г., и другие.

У стен также подчеркнуты горизонтальные членения. У вимана их бывает в основном три, а у мандапам — два. Обе эти части храма объединены общим карнизом и доколом, который поднимается вертикально вверх метра на три и опоясан фризами с рельефными изображениями. Пояски со слонами, всадниками, растительными мотивами и масками в виде ликов Солнца поднимаются один над другим. Но все это близко и доступно: на уровне глаз обычно проходит фриз с сюжетами из великого эпоса, затем идут мифические «яли»¹ — символы Ганга, опять лиственные спирали и наверху священный лебедь — «ханса». Изображения на храмах Майсура времен Хойсалов полны жизни и движения, все отделано с ювелирным совершенством, соперничать с которым едва ли могут скульптуры других храмов. У вимана над более узкими поясами проходит широкая полоса, в которой помещены крупные горельефные изображения божеств в роскошно украшенных нишах.

Очень характерны и колонны майсурской архитектуры. Их монолитные стволы обтачивались на вращающемся колесе и они получали вид баясин со многими горизонтальными членениями и на стволе и на капители. Это придает колоннам несколько сухой вид. Вся их поверхность покрыта тонкой резьбой.

В целом зодчество Хойсала представляет собой сильное видоизменение дравидийской архитектуры Юга.

¹ Яли изображаются с разверстой пастью, с гибким чешуйчатым туловищем, средним по форме между рыбой и крокодилом.

Типичным для описываемого культового зодчества является храм Кешава в Соманатхапуре (Майсур), 1268 г. Он помещается в прямоугольном дворе, окруженном 64 монастырскими кельями с колоннами по фасаду; размеры его — 65,6 на 54 м (рис. 52).

Сам храм системы «трикутачала», т. е. с тремя святилищами — вимана, крестовидный в плане, $26,5 \times 25,3$ м. В центре храма — квадратный зал-мандапам (наваранга) с четырьмя колоннами. С трех сторон, кроме восточной, он окружен тремя вимана, соединенными с залом вестибюлями (сукханаси). Башни святилищ поднимаются на высоту 9,1 м. С восточной стороны к центральному залу примыкает большой зал — мукха-мандапам с 12 колоннами и с выходным портиком. Перекрытие — совершенно плоское. Довольно высокая платформа имеет уступчатые края, согласно конфигурации стен храма, и оставляет место для круговой прадакшины. Стены мукха-мандапам и портика ажурные, со многими членениями, очень пропорциональные, как и все части и детали постройки. Звездообразные в плане вимана и их канелированные шикхары, горизонтальные фризы с рельефами — все типично для архитектуры Хойсала.

Три шикхары, окружающие плоское центральное перекрытие, придают некоторую разбросанность общему виду храма Кешавы, композиция которого никак не может даже отдаленно сравниться с компактностью форм северных нагара-шикхара, вроде храма Кандарья Махадевы в Кхаджурахо. Вместо устремления ввысь здесь подчеркнута растянутость по горизонтали. Однако благодаря малым размерам храм сразу охватывается взором при входе во двор, а превосходная скульптура на стенах здания прекрасно видна с круговой платформы. Но вблизи она открывается постепенно и это сосредоточивает внимание на деталях. В то же время части постройки уравновешены и удивительно пропорциональны, в особенности взятые в отдельности.

Техника ваения статуи Кришны в святилище представляет загадку: будучи монолитной, она звучит при ударе как полая.

Считается, что по своим деталям и скульптуре наиболее замечательным памятником местного зодчества является незаконченный храм Хойсалешвара, около 1150 г., в Халебиде (80 км от Майсура). Как архитектурное целое он не был бы эффектен, даже если бы две его шикхары были построены, он все-таки представлялся бы искусственным соединением двух зданий, что является типичной чертой архитектуры Хойсала (рис. 61). Это был главный храм древнего города Дарасамудра, три века служившего столицей государства Хойсалов. Надпись гласит, что храм построил

Кедароджа — зодчий Нарасимхалы, повелителя из династии Хойсалов (1141—1182 гг.), под наблюдением главного управляющего общественными работами Кетамалла.

Две одинаковые крестовидные постройки стоят бок о бок, соединенные между собой коридором. Каждая из них состоит из колонного мандапам, вестибюля и камеры святилища, заключающего лингам, и имеет два входа; впереди стоит открытый колонный Нанди-мандапам со статуей быка. Размеры каждой половины храма: $34,1 \times 30,5$ м, и высота лишь 7,6 м. Но обе вместе, включая и храмы с Нанди, занимают квадрат со стороной свыше 61 м. Все постройки возвышаются на общей высокой платформе с обычными уступчатыми краями соответственно конфигурации стен храма. Три пояса с рельефами, составляющими главную славу храма, проходят вокруг всех его частей по уступам стен. Здесь с исключительным богатством представлены мифы и легенды, многочисленный пантеон индуизма, животный и растительный мир. Кругом по террасе тянется фриз длиной 216 м, и в нем изваяны две тысячи скульптур слонов — этих любимых в Индии животных. Выше — пояс со стилизованными львами — «Шардула» — эмблемой династии Хойсала Балала, построивших храм, затем всадники, сцены из Рамаяны, небесные звери и птицы. Эти фризы перемежаются поясами растительного орнамента. Отдельно изображены апсары с высшими божествами. Интересно, что на восточном фасаде есть фриз, где изображения божеств и символов заменены сценами на различные бытовые сюжеты с целыми группами людей.

Камень, послуживший для постройки и высекания скульптуры, вулканической породы, мелкозернистый, приятного кремового оттенка, прекрасно поддающийся (как мрамор) полировке. Так как этот камень, довольно мягкий в грунте, обладает свойством затвердевать на воздухе после его выломки, то существует мнение, что это облегчало резьбу по нему. Однако это могло относиться только к производству блоков. Они затвердевали после их установки в стенах до их обработки резбой. Твердость материала никогда не смущала индийских камнерезов. Мрамор, гранит и самые крепкие породы гнейса, амигдалоидный трапп (образуется из лавы), в массиве которого высекались пещеры Западной Индии, не мешали тонкости, пластичности и свободе скульптурных форм. Несмотря на то что рельефы храма Хойсала существуют восемь веков, они кажутся только что исполненными.

К этому же типу майсурских храмов стиля Хойсала относится и ряд других, в том числе храм Ченна Кешава, 1117 г., в Белуре. Следует признать, что как ни виртуозна скульптура Хойсалешвара в Халебиде, где Кришна поднимает гору

Говардхана, в белурском храме она выше, например изваяние богини Маданики. В фигуре последней и ее окружении больше пластичности и, при всем богатстве деталей, нет перегрузки, совершеннее ритм, а в четкой и ясной композиции проявлено больше организованности и силы.

Говоря о раннесредневековой скульптуре Юга, надо иметь в виду, что древний обычай создания отдельных статуй не только божеств, но и людей, например народных героев, здесь держался дольше, чем на Севере. С распространением индуизма эта практика прекратилась и, по-видимому, все крупные круглые скульптуры, изображавшие простых людей, были уничтожены по воле жрецов. Сохранились небольшие стеллы с рельефами в честь погибших доблестных воинов и охотников, вдов, совершивших обряд самосожжения, и несколько произведений круглой скульптуры, изображающих божества и вероучителей.

Наиболее известна статуя джайнского аскета Гомматешвара — сына первого Тиртханкары (основателя джайнизма), на холме Додда-бетта в Шравана Белгола (район Хасан, Майсур), высотой 17,4 м (рис. 54). Видимая издали статуя Гомматешвары является величайшей в мире среди свободно стоящих изваяний. Она высечена по повелению Чамунда-раджи в 983 г. из скалы. Как принадлежавший к секте Светамбара («Одетых в небо»), аскет изображен совершенно обнаженным стоящим неподвижно, в глубоком внутреннем сосредоточении, совершая этим один из обычных подвигов аскетов и йогов, не замечая ни змей, ни муравейников у ног, ни ползучих растений, обвившихся до самых предплечий. Тело трактовано строго отвлеченно, черты лица обобщены, мочки ушей удлинены, широкий разворот плеч сочетается со сглаженной мускулатурой. Все выдержано по канонам, цель которых показать в человеческом облике не физический, а духовный смысл бытия. Аскет изображен по тем же правилам шастр, что и божество, но без нарушения антропоморфности. В его образе нельзя не ощутить ясного спокойствия и в то же время сосредоточенности, чистоты и возвышенности мысли.

От последующих веков свободно стоящих статуй из камня не сохранилось. Скульптура представлена только рельефами. Лишь в храмах иногда высекались у колонн статуи раджей — строителей этих святилищ.

Особо следует остановиться на оригинальных и замечательных бронзовых статуэтках танцующего Шивы. В искусстве Южной Индии они играют выдающуюся роль. Они найдены также на Цейлоне и, очевидно, завозились туда из Индии во времена господства там тамильских правителей или создавались на острове приезжими тамильскими, а иногда и местными мастерами. Образ

Шивы Натараджи («Владыка танца») был тщательно разработан и строго канонизирован и продолжал воспроизводиться с VIII в., к которому относятся самые ранние сохранившиеся памятники, и до XVIII в., когда безжизненная трафаретность уже преобладает в любом памятнике Шивы этого времени. Если монументальный скальный бюст трехликого Шивы Махешварамурти на острове Элефанта впервые являет развитые черты искусства феодальной эпохи и типичен для периода раннего средневековья, то на примере Натараджей мы видим, как образ Шивы уже полностью утрачивает связь с древним искусством, его монументальность, величие и технику монолитного валяния и представляет собой утонченную, полностью развитую форму выражения высших философских идей индуизма.

Бронзовые статуэтки Натараджи, отливаемые при помощи древнейшей техники «вытапливаемой восковой модели», отличаются высоким мастерством исполнения и вполне установившимся с X—XI вв. типом со всеми деталями и атрибутами (рис. 55).

Шива изображается в позе танца, с приподнятой правой ногой. Две пары его рук, ноги и изгиб корпуса находятся в сложном и гармоничном ритмическом взаимоотношении. Танец Шивы означает движение — жизнь Вселенной, творческой энергией которой у шиваитов считается это божество. Поза равновесия, искусно выраженная скульптором, символизирует вечность этого космического процесса. Развевающиеся волосы, устремленные длинными прядями в обе стороны, означают радиацию силы, исходящей от Шивы. Ногой он попирает распростертого карлика — демона Апасмара-пуруша (или Майялака) — своего врага, олицетворяющего силы зла, иллюзию и неведение. Шива же считается также царем знания.

Согласованный ритм жестов и положения четырех рук Шивы выразительны и гармоничны. В левой верхней руке Натараджа держит огонь — символ уничтожения и божественной очистительной милости. В правой верхней — «дамару» — маленький барабанчик, означающий пробуждение нового мира к бытию через вибрацию звука — первую стадию эволюции. Правая нижняя рука божества обращена ладонью вперед в жесте уверения или покровительства (абхайя-мудра) почитателям. Натараджа вмещает в себе и свою шакти — женскую половину, и его двуполость обозначена удлиненной мужской серьгой в правом ухе и круглой — женской серьгой — в левом. На голове Шивы в волосах справа обычно помещается дева вод — символ священного Ганга, слева — полумесяц и кобра, яд которой Шива выпил для спасения мира. Другая змея, обвивающая кольцом поясницу божества, означает его энергию. Глаза

Натараджи представляют Солнце и Луну, третий глаз — во лбу — Огонь, череп у нижнего края короны — символ разрушения, а ожерелье из черепов Брахмы, Вишну и Рудры означают инволюцию и эволюцию Вселенной.

Тройной изгиб туловища Натараджи, определяемый каноном трибханга, — важнейшая и характерная черта индийской скульптуры; она неизменно встречается в статуэтках танцующего Шивы, как и у многих спокойно стоящих фигур. При этом ноги, корпус и голова попеременно наклонены в противоположные стороны, создавая живой ритм движения. Здесь явно чувствуется влияние приемов танца — этого наиболее распространенного в индийском народе искусства.

Вся фигура Натараджи обычно окружена красивой подковой пламенеющего нимба — «тирувази», символизирующего материальные силы Вселенной, силы Майи, и Шива непременно соприкасается с ним, выражая связь духа с материей, согласно философской концепции индуизма.

Формы тела Шивы всегда трактованы отвлеченно, поскольку все сохранившиеся образцы Владыки танца относятся к VIII в. и позже и, следовательно, представляют искусство, типичное для феодальной эпохи. Тонкая талия и широкие плечи выражают мощь верховного божества шиваитов. Мускулатура тщательно сглажена, но аскетическое и трактованное отвлеченно тело Шивы оживлено «дыханием жизни». Черты лица тоже сильно обобщены. Одна из лучших статуэток Танцора, XI в., происходит из Тирувелангаду (в Мадраасском правительственном музее).

Образ Шивы Натараджи в целом теистичен, символичен и отвлечен от реальных форм, земных понятий и чувств и характеризует храмовое искусство, призванное выражать идеи мироздания, вылившиеся в религиозной философии индуизма.

Таким в индийское средневековье сделалось искусство Индии, удовлетворявшее культовым требованиям создания образа высшего божества.

Народные черты искусства проникают в этот богато разработанный и насыщенный деталями образ Натараджи не только с широкой струей фольклорных мотивов, расцветивающих основные философские идеи, воплощенные в мифе о Танцоре, но и сам танец служит в качестве основной символики Натараджи. Художественные же качества его изображений в литой бронзе: мастерство и жизненность в передаче движения, гармоничность сложной и трудной композиции всех деталей, ювелирно-изысканная законченность отделки и общее изящество скульптуры — всегда были важнейшими достижениями народного художественного творчества Индии, особенно развившимися в искусстве рассматриваемого периода.

Как далек этот образ Шивы от типичного для индийского искусства рабовладельческой эпохи изображения Шивы в Гудималламе II—I в. до н. э.! Эти перемены ярко проявились и в скальном бюсте трехликого Шивы VIII в. на острове Элефанты.

Смена социально-экономических формаций в конечном результате порождала новые черты искусства. Как мы видели на примере развития образа одного и того же божества — Шивы, его трактовка сильно видоизменялась под воздействием новых эстетических воззрений, связанных как с практикой народного художественного творчества, так и с философией индуизма — идеологией господствующего класса феодалов средневековой Индии. Иным стало само содержание образа Шивы, его смысл и значение.

Поэтому Шива — это древнейшее божество Индии, прототип которого имеется уже в ведийском пантеоне и даже в Мохенджо-Даро, получил в средневековом искусстве новое идейно-образное толкование и новые формы воплощения в материале.

Натараджа вводит нас в мир интереснейшей южноиндийской металлической скульптуры, достигшей высшего развития в этот период (династия Чола, X—XIII вв.). При Паллавах (VI—IX вв.) на Юге иногда создавались высокохудожественные бронзовые скульптуры, но в общем техника отливки и отделки была тогда менее совершенна и пластика литых форм не столь свободна и изящна. Фигуры высших божеств отличались суровой крепостью мощного телосложения, иногда архаической простотой, даже почти жесткостью форм и деталей. Но выражение их лиц тогда было более конкретно и живо и их тип был этнически не совсем неопределенным, как это стало позже, при Чолах.

Перемены в южноиндийской бронзовой скульптуре, произошедшие от времен Паллавов к XI в., особенно заметны при сравнении трактовки образа одних и тех же персонажей. Натараджа периода Чола являет собой утонченно развитый образ как в смысле формы, так и его философской сущности, тогда как скульптура верховного божества, например Вишну, VIII в., отличается строгостью и монументальностью трактовки даже и в деталях.

Менее суровы и более человечны изображения полубожеств или гениев, считающихся воплощением Вишну. Таков Кришна (рис. 57), по легендам прекрасный Пастух, одновременно полубожественный и земной, или царевич — герой Рама. Они несравненно ближе к земле и человеку, чем символический Шива Натараджа.

Прекрасный пример — статуэтка Рамы периода ранних Чола, X—XI вв., из тханджавурского

района (штат Мадрас), бронза (высота 112 см). Она высоко совершенна в своей пропорциональности и гармоничности всей фигуры и деталей, включая тонко и с великим мастерством и вкусом исполненные ювелирные украшения. Этот Рама сияющ, как Аполлон Бельведерский, точно он действительно лучезарное божество Солнца. Его мощь передана в исключительно утонченной и изящной форме, типичной для средневекового искусства Индии и особенно для периода Чола, когда пластичность в бронзе Юга была уже высоко развита, а сила и известное величие образа еще не были утрачены.

Рама стоит в позе легко и красиво выраженного канона «трех наклонов». Обнаженное выше пояса тело очень искусно моделировано почти плоскими поверхностями. Крепкое сложение показано контрастом тонкой талии и изящно обрисованных широких плеч. Высокая корона типа «кирита-мукута», длинные, сложной драконоподобной формы серьги — «макара-кундала», ожерелье — «хара»; на бицепсах — украшения «кей-юра» изящного рисунка; браслеты — «канкана» и священный шнур высокой касты — «яджнопавита» через плечо, пояс с традиционной маской чудовища «кирти-мукха»; на щиколотках — декоративная цепочка «падасура» — все традиционные украшения и детали изображены здесь с неукоснительной точностью. Но они не перегружают фигуру, а очень удачно гармонируют с нею, подчеркивая ее стройность, чистоту контурных линий и гладкость кожи. Несмотря на тщательность разработки иконографии этого традиционного образа, в нем не чувствуется шаблонности или сухости трактовки, он является совершенством изящества и гармонии.

Красивое лицо с правильными тонкими чертами идеально гармонирует со всей фигурой. Оно не выражает никаких эмоций, что было типично для изображений божеств, особенно в металле, так как в этом материале все правила искусства были особенно строгими. Фигура Рамы кажется легкой, как будто она едва касается земли. Он застыл в своей позе, и в то же время он в движении, в нем выражены динамичность и мир.

Еще живее и человечнее образ Ситы — супруги Рамы (рис. 58). По иерархическому рангу — она ниже своего супруга, и в ее изображении художник был более свободен. Это бронзовая головка Ситы, XII в., из Южной Индии. Лицо очерчено чистыми, ясными контурными линиями, с тонкими изящными надбровными дугами и миндалевидными глазами. Тип лица скорее северный, а не тамильский. Волосы изящно собраны в пышный узел. Это образ идеализированный, вернее опозитизированный в многовековой традиции, но земной. Сита представлялась художнику

и конкретной личностью, и идеалом любви, преданности и чистоты.

Еще менее обобщен и тесно связан с местным этническим типом «портрет» в бронзе княгини тамильской династии Чола, из района Чинглепут (штат Мадрас), XIII в. (рис. 59). Статуэтка (высотой 53,5 см) находится в частном собрании Сарабхаи, Ахмадабад.

Не только черты лица, но, пожалуй, еще больше трактовка форм ее фигуры приближает нас к реальному человеку; с точки зрения современников индийцев — это портретная статуэтка. Она изображена в позе смягченных «трех наклонов». Приподнятая левая рука, очевидно, держала лотос, правая свободно опущена в позе «лола хаста» (поза раскачивания). Тело выше талии обнажено и богато украшено драгоценностями.

Значение особы царствующего дома, которая к тому же, вероятно, внесла вклад храму или общине, решившей поставить ее статуэтку в священном месте, подчеркнуто стилизованными и оттянутыми вниз мочками ушей, лotosовым пьедесталом и более чем сдержанным, почти застывшим выражением лица. Округлое лицо и вся голова, довольно крупные губы и сильно выдающийся тяжелый нос характеризуют местный этнический тип.

Эта скульптура великолепно моделирована, с красивыми текучими контурными линиями. В металле ощущается упругость живой плоти сильного женского сложения. В то же время обнаженное тело не оставляет впечатления чувственности, вся четкость женских форм трактована сдержанно, с большим благородством. И прежде всего становится ясным, что это человек, а не гений или полубожество, как Рама.

Реалистические черты в бронзе Южной Индии постепенно стирались по мере развития искусства от времен Паллавов, и к XIII—XIV вв. в ней заметно начинает преобладать стандартность, схематизм, отвлеченность, усиливающиеся к более позднему периоду средневековья. Но это относится преимущественно к образам высших божеств.

Статуэтка княгини Чола XIII в. является исключением. Причина этого в реальном, светском объекте скульптуры. Интересно сопоставить ее с почти одновременным бронзовым изображением богини Умы (супруги Шивы, в ее благостном аспекте) тоже из Южной Индии, XII—XIII вв. (высота 42,2 см, находится в Музее изобразительных искусств в Бостоне).

Ума сидит в позе «ардха-парианка», со свободно свисающей с сиденья левой ногой. Правая рука — в позе обсуждения — «катака-мудра», левая — в положении «варада-мудра» — благоговения. Как у богини высшего ранга, у нее пред-

ставлены все лучшие украшения и корона кирита-мукута, серьги тоже высшего достоинства — макара-кундала и т. д. Формы ее фигуры более условны, в ней есть мастерство исполнения, но нет той жизненности и живой красоты, как у статуэтки княгини Чола. При широких плечах талия слишком тонка, впечатление натурального человеческого тела нарушается, лицо подобно застывшей маске. Ткань одежды передана сильно стилизованными складками.

Это изображение богини уже заметно отличается от образа женщины хотя бы и высшего, царского ранга. И тем более это относится к Натарадже, представляющему пример наиболее резкого расхождения между идейно-образным выражением сущности божества и человека.

К XV в. наблюдается дальнейшее увеличение сухости форм, ремесленное повторение канонов, теряется ясное ощущение жизненности обнаженного тела, как, например, у Парвати, XV в., из Тханджавура. Это уже явный упадок прежнего высокого искусства бронзовой скульптуры (рис. 60).

Последний этап развития каменной скульптуры средневековой Индии на Юге падает на конец существования государства Виджайянагара (основано между 1336—1350 гг., погибло в 1565 г.), владевшего всем Югом Индии от мыса Коморина до реки Кришны (Кистны). Расцвет этого мощного царства и строительства в нем относится к началу XVI в. (время правления Кришны Дэвы Райи — 1509—1530 гг.).

Сведения о Виджайянагаре оставили европейские и восточные авторы-очевидцы. Итальянский путешественник Николо Конти, посетивший столицу в 1420 г., пишет: «Город занимает в окружности шестьдесят миль, его стены доходят до гор и охватывают долины у их подножья... Считают, что в городе живет девяносто тысяч человек, способных носить оружие»². Персидский посол араб Абд-ар Раззак, находившийся в Виджайянагаре в 1442—1448 гг., говорит про столицу: «Она окружена семью укрепленными стенами, расположенными одна за другой... Страна столь густо населена и богата, что невозможно в немногих словах дать об этом представление. В казначействе правителя имеются комнаты, под которыми вырыты подвалы, наполненные расплавленным золотом, превращенным в сплошную массу. Все жители страны как высокого, так и низкого происхождения, вплоть до ремесленников на базаре, носят драгоценности и позолоченные украшения в ушах, вокруг шеи, на руках, на запястьях и на пальцах». Посол описывает также аллею, вдоль которой стоят статуи львов,

тигров, пантер и других животных, «так хорошо раскрашенных, что они казались живыми»³. Путешественник Дуарто Барботсе добавляет, что город был «обширным, густо населенным и являлся центром оживленной торговли местными алмазами, рубинами из Пегу, шелками из Китая и Александрии, а также киноварью, камфарой, мускатом, перцем и сандалом из Малабара»⁴.

Важнейшим портом на западном побережье был Каликут. Через него шла торговля с Европой и странами Дальнего Востока. В Виджайянагаре строились морские корабли для внешней торговли, игравшей большую роль в экономике государства. Существовали ремесленные и купеческие организации. Однако тонкое ремесло, применявшее дорогие материалы, обслуживало преимущественно дворы центрального правительства и наместников-найяков. Роскошь знати резко контрастировала с нищетой крестьян, которые терпели притеснения наместников и были вынуждены платить большую часть урожая в качестве налога. Больших расходов требовала огромная армия государства. Паэс сообщает, что у Кришны Дэва Райи было 700 000 пехоты, 32 600 всадников и 651 боевой слон, не считая артиллерии и обоза. После поражения армии Виджайянагара соединенными силами мусульманских султанов Декана у Таликота в 1565 г. город был ограблен и разрушен. Историк Ферришта пишет: «Военная добыча была так велика, что каждый рядовой воин приобрел себе золото, драгоценности, палатки, оружие, лошадей и рабов...»⁵

В столице, в пределах ее укрепленной части, уцелели руины только нескольких крупных гражданских и религиозных построек придворного характера. Они дают нам представление о наиболее значительных образцах столичной архитектуры.

Очень интересны остатки ансамбля виджайянагарского дворца, состоявшего из павильонов, гаремных, купальных и прочих помещений, построенных из гранита и расположенных в саду. Отметим из них зал для аудиенций — «Тронную платформу» или «Дом Победы», воздвигнутый Дэва Раджей после покорения им Ориссы в 1513 г. Это колонный павильон, стоящий на террасе и увенчанный пирамидальной крышей. Повидимому, подобные постройки явились прототипом залов общих и частных аудиенций в столицах мусульманских падишахов в Дели и Агре, называемых «Диван-и-Ам» и «Диван-и-Хас», но в Виджайянагаре этот павильон имел, по свиде-

³ Ibidem, p. 268.

⁴ Ibidem, p. 266—268.

⁵ Ibidem, p. 266.

² H. G. Rawlinson. India. A short cultural History. London, 1937, p. 268.

тельству современников, несколько этажей. Замечателен из сохранившихся дворцовых построек «Лotosовый павильон», 1575 г. (рис. 64). Его перекрытие с многоступенчатыми краями продолжает древние местные традиции, но система уступчатых арок, как бы вписанных своими контурами одна в другую («перспективная арка»), происходит от индо-мусульманской архитектуры Северной Индии. В очертаниях здания и во всех его линиях много энергии и динамики.

В столице было два главных храма: в честь Виттхала (одна из форм Вишну) и Хазара Рама. Первый стоял во дворе, окруженном монастырскими помещениями, образованными тройным рядом колонн. Все три входа во двор были с башнями (гопурами). Внутри ограды находилось не менее шести построек, группировавшихся вокруг главного храма. Последний имел вид прямоугольной в плане, удлиненной одноэтажной постройки длиной в 70,2 м и высотой 7,6 м, но с незаконченным перекрытием (строился при Ачьюте Радже — 1529—1542 гг.). Впереди был открытый колонный портик (ардха-мандапам), затем крытый зал для молящихся (мандапам) и, наконец, святилище (гарбха-гриха). Имелся и колонный трансепт.

Стиль архитектуры Виджайянагара распространился и в Веллоре, Кумбаконаме, Конживере, Тадпатри, Виринджипуре и Шрирангаме (рис. 62). Лучшая скульптура времен Виджайянагара сохранилась в Тадпатри (район Анантапур, Мадрас) на входной гопурам, XVI в. Таков горельеф сбоку от «входа», изображающий богиню реки, стоящую на макара (водяное чудовище, напоминающее одновременно рыбу и крокодила — символ производительных сил природы). В фигуре богини прекрасно выражена свобода, живая динамичность позы трибханга и пластическая гибкость.

Выделяется роскошной резьбой Калийяна мандапам храма в форте Веллора, XVI в.: крылатые кони, бешено вздыбившиеся при нападении хищников, и «драконы» колонн по энергии выражения и богатству деталей орнаментных мотивов являются непревзойденными в индийском искусстве этого периода.

Убранство и отделка дворцовых помещений столицы отличались чрезвычайной роскошью. Так, португалец Парс, посетивший дворец Кришны Дэвы Райи в городе Виджайянагаре в 1522 г., пишет, что виденное им помещение сверху до низу было сплошь выложено пластинками «с изображением роз и цветов лотоса — все из слоновой кости, и все так хорошо исполнено, что лучше не могло быть»⁶.

После распада государства Виджайянагара его наместники — найяки в городе Мадурай ос-

новали независимое царство того же наименования, где южноиндийская тамильская архитектура феодальной эпохи переживала последний расцвет. В столице сохранился ряд крупных памятников дворцовой и храмовой архитектуры, причем последняя была, как обычно, богато украшена скульптурой.

«Большой храм» в Мадурай или «Храм Минакши» — лебединая песнь южноиндийского зодчества (рис. 65). Общие для всей Индии черты начала упадка искусства феодализма проявляются здесь, например, в детализации и некоторой сухости форм монументальной скульптуры, но все же храм в Мадурай — один из наиболее интересных и во всех отношениях типичен для южных храмов (в виде системы концентрических оград с воротами в форме башен). Основные постройки в этом комплексе созданы в XVI в., есть и гораздо более древние и позднейшие добавления, вплоть до XX в. Ряд скульптур из камня высечен в 1877 г.

Внешняя ограда почти квадратная, размерами 221 × 259 м, имеет четыре башенных входа, каждый выше 46 м. Одиннадцать гопурам идут, понижаясь, от наружной ограды к центру и расположены на одной оси дворов. Входящий в первую ограду через восточные ворота попадает в Виравасантарайя-мандапам, начала XVII в., в виде 46-колонного помещения, вытянутого вдоль продольной оси храма, размерами 67 × 27,5 м, с павильоном священного быка Нанди внутри. Затем подход ведет к гопурам второго пракарама, размерами 128 × 94,5 м, частично перекрытого крышей, и тоже с четырьмя башенными входами.

Третий внутренний двор, 76,2 × 47,6 м, тоже неполностью перекрытый, имеет один восточный вход, без башни. В него толпы молящихся не допускаются, так как там находится главный храм в честь Сундарешвара (Шивы), состоящий из трех частей: общего зала, вестибюля и святилища. Невысокая башня последнего блистает как золотая корона над плоской крышей.

Все дворы, крытые переходы и залы во дворах мадурайского храма имеют колоннады. Левее храма Шивы, ближе к южным воротам, расположен «Пруд Золотых лилий», окруженный со всех сторон галереями с белой колоннадой, размерами 50,3 × 36,6 м. С западной стороны примыкает двор, 68,6 × 45,8 м, с двумя входными гопурами. В нем стоит второе, с золоченым куполом, святилище супруги Шивы богини Парвати, именуемой здесь Минакши («Рыбоглазая»).

⁶ H. G. Rawlinson. India. A short cultural History, p. 271—272.

Из наиболее значительных построек надо отметить также «Тысячеколонный» мандапам, 1569 г., занимающий северо-восточный угол первого двора. У него внушительные размеры: $73,2 \times 76,2$ м и 985 колонн, украшенных скульптурой. Длинные ряды этих сложных по форме колонн создают главный эффект внутреннего вида. Снаружи здание с его плоской крышей выглядит очень просто.

Вне храма, перед входом в восточную гопурам, перпендикулярно к ней расположен удлиненный 124-колонный Пуду-мандапам, обычно называемый Тирумала Чолтри, построенный раджей Тирумалайя Найяк в 1623—1633 гг. Его размеры: 102×32 м. Внутри зал продольно расчленен четырьмя рядами резных колонн на центральный неф и два боковые крыла. Ряды колонн создают внушительное и богатое впечатление, хотя скульптура их утратила подлинную силу выражения, пластичность и живость передачи движения, в ней появилась сухость трактовки, как, например, в десяти статуях, прислоненных к колоннам, изображающих раджей династии мадурайских Найяков.

Во всем комплексе построек Большого храма в Мадураи чувствуется разбросанность. Внутри зданий заметна перегрузка скульптурой. На башнях она измельчена и не связана с архитектуроникой постройки, превратившись в ее чисто декоративное одеяние, сплошь покрывающее сверху донизу громаду башни, контуры которой как бы растворяются в тысячах фигур из раскрашенного стука⁷. Сам факт отказа от камня говорит об утрате монументального характера пластического оформления гопурам. Однако некоторые скульптуры внутри храма довольно интересны, у них очень динамично выражены движение и позы, ювелирно отделаны детали, созданы разнообразные персонажи и атрибуты, хотя перегруженность и сухость форм чувствуется почти всюду (рис. 63).

Прекрасна цельностью композиции каменная горельефная трехфигурная группа обручения Минакши, XVII в. Полны достоинства позы и жесты богини, Шивы, стоящего с ее левой стороны, и Вишну, тонко разработаны украшения; гармоничное единство фигур показывает, что великое наследие высоких качеств индийских рельефов не совсем утрачено.

⁷ Термин «стук» здесь условен, так как техника и материал скульптуры своеобразны. Каркасом фигур служат медные прутья, заполнением — кусочки кирпича, скрепляемые особым раствором извести с песком. Сверху скульптура покрывается чистой известью — чунам, по которой форма отделяется ложечкой вроде лопаточки. Известь затвердевает через два дня и раскрашивается.

Если в этой скульптуре все же заметна излишняя детализация и недостаток свободной полноценной пластичности, то этим не страдает превосходное оформление колонны в «Тысячеколонном» зале в виде группы: лебедь и на нем Рати — богиня страсти, супруга Камы (божества любви). Она исключительно удачна смелой, изящной, полной динамики композицией и подлинной пластичностью. Самостоятельное значение этой фактически почти круглой скульптуры замечательно гармонично сочетается с ее декоративно-прикладным характером в отношении к колонне. Пластика этого мандапам выделяется по своим художественным качествам по сравнению с другой скульптурой в Большом храме Мадураи, потому что она была создана раньше, так как «Тысячеколонный» мандапам построил министр основателя династии мадурайских Найяков Ариянатха Мудалиар в 1569 г. Он и сам изображен здесь сидящим на вздыбленном коне.

Такие огромные комплексы построек, как храмы типа мадурайского, естественно, не могут целиком охватываться взором входящего. Кроме того, внутри не создано постепенного увеличения силы впечатления от основных сооружений путем соответствующего их расположения на главной оси, так, чтобы посетитель мог чувствовать приближение к какой-то конечной, более значительной цели. В Мадураи, например, ему приходится переходить от внушительных построек к более скромным и, следуя через гопурам, т. е. по главным осевым линиям храма, он оставляет в стороне такие величественные залы, как «Тысячеколонный» мандапам.

Более стройным планом отличается храм в Рамешварам (начат в XV в. — окончен в 1769 г., рис. 66). Однако еще меньше регулярности в таких комплексах, как храм в Тирувалуре, где разные части относятся к X—XVIII вв.; но отдельные постройки, например восточная башня, хотя и созданная очень поздно — в начале XVIII в., сохраняет хорошие архитектурные традиции.

Несмотря на указанные недостатки подобных тамилских южноиндийских храмов (относимых к архитектуре дравидийского происхождения), они оставляют большое впечатление своими величественными надвратными башнями и колонными коридорами, длина которых, например в комплексе Рамешварам, превышает в общей сложности 1200 м.

Как и на Севере, гражданская архитектура на Юге сохранилась от очень позднего времени: религиозный запрет применения камня для строительства некультовых сооружений действовал очень долго. Он был нарушен благодаря влиянию новой, североиндийской архитектуры, развившейся при господстве династий мусульман, при кото-

рых различные общественные постройки, дворцы и вообще гражданская архитектура свободно создавались не только из дерева, но и из более прочных материалов (камень, кирпич).

На Юге не сохранилось, вплоть до времен государства Виджайянагара, никаких зданий, кроме каменных храмов. Но затем, по примеру архитектуры мусульманских государств, на Юге получило распространение гражданское зодчество из камня и кирпича. От него сохранились дворцы в Мадурани, Тханджавуре и Чидамбараме, садовые дворцовые павильоны, помещения для слонов (в городе Виджайянагаре) и т. п.

Появившаяся на Юге гражданская архитектура была совсем новым видом творчества. Традиции местного храмового зодчества в ней не продолжались, и различие между религиозной и гражданской архитектурой осталось с тех пор на Юге навсегда.

Большое применение получили арки, в частности фестончатого типа, заимствованные от северной, так называемой индо-мусульманской архитектуры, давно уже распространившейся из долины Ганга в более южные области Индии. Арки были необходимы для расширения внутренних помещений дворцов.

Интересен и своеобразен мадурайский дворец раджи Тирумалы (рис. 67). Он прямоуголен в плане, как и его открытый двор ($30,5 \times 48,8$ м), окруженный рядами аркад с каменными колоннами высотой 12,2 м, соединенными кирпичными арками, достигающими с антаблементом 18,3 м высоты. Орнамент исполнен резьбой по стуку (по-индийски чунам). К западному концу двора примыкает Сварга виласам («Небесный павильон»), служивший в последнее время помещением Верховного суда (его размеры — $71,7 \times 32$ м). Из трех куполов, вытянутых в одну линию, центральный — больший — держится на двенадцати колоннах, соединенных арками и образующих квадрат в 19,5 м по стороне. К северо-западному углу примыкает импозантный зал для приемов в виде прямоугольника, размерами $38,1 \times 21$ м и высотой в зените сводчатого потолка в 17 м, окруженный арками на круглых колоннах.

Индийские мастера-зодчие, создавшие дворец, ранее работали в португальской колонии в Гоа, где строили христианские церкви, затем от гонений португальской инквизиции они бежали в Мадурани, куда и занесли из Гоа тип этих колонн с чистым круглым стволom.

Стрельчатый свод мадурайского дворца имеет, как в готических соборах, ребра и опирается на столбы, стоящие внутри помещения. У арок, соединяющих колонны, наружный контур стрельчатой формы, внутренний — фестончатой. В мадурайском дворце можно наблюдать довольно удачное сочетание элементов национальной ар-

хитектуры различных частей Индии и даже португальской. Это было результатом творчества народных мастеров, свободно вносивших собственные навыки и приемы.

Дворец в Чандррагири (Северный Аркот), начала XVII в., тоже характеризуется сочетанием элементов различного происхождения. Он трехэтажный, вытянутый по фасаду, который сильно выступает в центре, образуя два боковых крыла. Эта центральная часть увенчана ступенчатой башней, окруженной малыми башенками, и кажется ажурной благодаря сплошным окнам. Второй и третий этажи открыты наружу огромными стрельчатыми арками, а нижний этаж — тройными окнами. Боковые стороны крыльев также выступают вперед и увенчаны башенками. В каждом этаже большую часть площади занимают колонные залы с арками.

До сих пор наш обзор касался основных периодов в истории развития древнейшего по происхождению и наиболее распространенного течения в искусстве Индии от первых сохранившихся памятников до колониальной эпохи, когда начался упадок всех видов искусства и прежде всего его больших форм. Это течение мы называем основным или коренным.

В своем развитии оно очень редко и лишь частично и кратковременно подвергалось воздействию чужеземной художественной культуры, которая творчески перерабатывалась и потому на индийской почве индианизировалась. Так было и с самими народами, приносившими это влияние: все они в конце концов принимали религию Индии и ее культуру.

Со своей стороны это основное течение индийского искусства оказывало большое влияние на художественную культуру стран Юго-Восточной, Восточной, Центральной и отчасти Средней Азии в период распространения там буддизма, примерно от начала новой эры и в течение около тысячелетия.

В рабовладельческую и феодальную эпохи народные основы искусства находились во взаимодействии с идеологией господствующих классов и всегда имели первенствующее значение. Но это взаимодействие в каждую эпоху, естественно, проявлялось по-разному. В средневековье усиливается роль канонов, отвлеченных принципов религиозной жреческой эстетики и символики образов. Это было результатом кристаллизации каст, роста значения жречества и его ортодоксальности. Брахманы внедряли в изобразительное искусство религиозно-философские идеи, ученые архитекторы из их касты давали планы храмов, но художественное исполнение построек и их скульптурного оформления целиком зависело от творчества мастеров-шильпи, вносивших в изображение народные мотивы.



Г л а в а 12

Новая архитектура в индо-мусульманских государствах XII~XVI вв. (домогольская)



На Юге искусство Индии продолжало развивать древние традиции. Храмовая архитектура там по-прежнему представляла собой синтез со скульптурой и живописью и отличалась разнообразием форм, богатством и глубиной идейного содержания изобразительных мотивов. На Севере же в искусстве Индии, в первую очередь и в наибольшей степени в архитектуре больших форм, возникло новое течение. В нем сочетались индийские принципы и традиции зодчества с чужеземными, проникшими в Индию в результате тесных связей с искусством Передней и Средней Азии, развивавшимся совсем на других основах, чем древнеиндийское искусство.

С проникновением на Север Индии завоевателей из этих стран и установлением власти сильных мусульманских династий в новых государствах Индии официальной религией становится ислам. Эта религия возникла в VII в. среди арабов в Аравии и распространилась от Пиренейского полуострова на Западе до Ирана и Афганистана на Востоке, проникнув затем в Индию и даже отдаленную Индонезию.

Изменения в искусстве Северной Индии начались с XII в. и происходили преимущественно в архитектуре новых государств, управляемых пришлыми в Индию династиями тюркского происхождения. Они начали упорно и энергично внедрять новые формы зодчества, связанные с их религией — исламом. С развитием ортодоксальности в исламе его последователи стали осуждать скульптуру и вообще изображения человека и животных в культовом зодчестве, как это было во всех мусульманских странах, особенно ислама суннитского толка, преобладавшего в Индии. Его идеологи проповедовали единобожие, были ревностными иконоборцами, особенно в Индии, и идея синтеза архитектуры и скульптуры была им абсолютно чужда. Уже по одной этой причине индо-мусульманская культовая архитектура получила облик, резко отличный от брахманских храмов. Она была основана не только на иных эстетических воззрениях, иной была и техника строительства в тех странах, откуда пришли в Индию династии завоевателей-феодалов.

Новая архитектура развивалась по мере укрепления государственной власти мусульманских правителей. На Севере Индии возникла империя, простиравшаяся от Афганистана до Бенгалии. Она образовалась в результате походов на Индию правителя Газни (в Афганистане) Мухаммеда Гури и захвата в 1193 г. города Дели его полководцем и ближайшим помощником Кутб-уд-дин-Айбеком. После гибели Мухаммеда Гури, убитого в Индии в 1206 г., его тюркские военачальники (феодалы) держатели земель — «иктадары» возвели в этом же году на делийский престол его

индийского наместника Кутб-уд-дин-Айбека, сдлавшегося родоначальником династии Гулямов («Рабов») и основателем независимого от Газни Делийского султаната. В этой огромной державе, созданной завоевателями-феодалами, выходцами из Гура, Хорасана и Средней Азии, господствовали главным образом тюрки, а также таджики и афганцы. После Гулямов (1206—1290 гг.) султаном правили династии: Хильджи (1290—1320 гг.) и Туглукидов (1320—1413 гг.). При Мухаммеде Туглуке, к 1340 г., власть мусульман окончательно утвердилась в основных областях Индии, кроме Кашмира и той части Юга, где сохранилось государство индусской династии Хойсалов. Но после этого апогея внешнего могущества Делийский султанат распался, утратив мощь уже в 1413 г., — вскоре после поражения, нанесенного Туглукидам Тимуром.

Делийский султанат был типичной восточной деспотией и слабо централизованным феодальным государством: в него входили княжества, возглавляемые мусульманскими наместниками и индусскими вассалами. Раджпуты оставались неподчиненными, Юг тоже не примирился с господством мусульман. Главной причиной развала Делийского султана явились острые внутренние противоречия в этом огромном, сколоченном военной силой государстве. Крупные мусульманские феодалы-иктадары и наместники областей — «вали» постоянно вели междоусобные войны и стремились к независимости от центральной власти султанов, сидевших в имперской столице Дели. Кровавые распри опустошали страну. Восставали общинники и горожане, облагаемые непосильными налогами. И, как это случалось не раз, воспользовавшись ослаблением государства, в страну вторгались кочевники. Особенно страшным оказалось нашествие полчищ Тимура. В 1398 г. он разбил делийского султана Туглукида, разорил Дели и все попутные области. Покидая Индию, Тимур угнал с собой в Самарканд множество индийских ремесленников.

Однако все внешние бури не изменяли внутренней структуры индийского общества, его основной ячейки — сельской общины: «Восточный деспотизм и господство сменявших друг друга завоевателей-кочевников в течение тысячелетий ничего не могли поделать с этими древними общинами»¹, — писал Энгельс.

Во времена Делийского султаната в Северной Индии было разрушено много древних городов. Процветание уцелевших или вновь возникавших городов сильно зависело от пребывания в них султана или вали. Городские ремесленники об-

служивали преимущественно двор султана, феодальную знать и крупных купцов, вообще богатых городских заказчиков, а также наемную армию. Круг их потребителей был довольно узким. На султанов в их мастерских — «кархана» работали тысячи ремесленников, не являвшихся свободными людьми. Особенно многочисленны были ткачи. Большую роль играло производство предметов роскоши, которыми феодалы пользовались лично или продавали в другие страны. Для усиления заморской торговли много искусных ремесленников было переселено в крупные портовые города, где процветали разнообразные виды ремесла. На Малабарском побережье шла заморская торговля с арабскими странами Азии и Африки, Ираном, Средней Азией и Китаем. Появлялись и новые виды художественного ремесла. Этому отчасти способствовал приток мастеров из других стран мусульманского Востока. Во всем мире еще высоко ценились индийские текстильные и многие другие изделия. Арабские авторы писали, что на базарах больших городов работало бесчисленное множество оружейников, ювелиров, вышивальщиков, шорников и прочих мастеров, обслуживавших «людей оружия и пера» и простой народ.

Из Индии вывозились: тонкие ткани, главным образом из хлопка, а также и из шелка, прочные красители для пряжи, замечательная, прославленная на весь мир булатная (литая узорчатая) сталь в виде полос для клинков и готовое, богато отделанное оружие, ювелирные и прочие изделия, а также ценные продукты сельского хозяйства. В течение долгого исторического периода наблюдалась большая устойчивость основных видов вывозимых из Индии ремесленных изделий, среди которых главную роль всегда играли тонкие хлопчатобумажные ткани. В ввозе же ремесленной продукции видное место стали занимать китайские товары: фарфор, шелк и изделия из лака. В портовых городах Малабарского побережья шла также торговля драгоценными металлами и лошадьми, постоянно ввозимыми из стран Передней и Средней Азии. Но в целом заморская торговля Индии в феодальную эпоху сильно сократилась по сравнению с первыми веками новой эры.

В XII—XIV вв. многие города были разорены, ремесленники истреблены или уведены в плен, резиденция султана была временно перенесена из Дели в Дэвагири, а затем Дели был ограблен Тимуром. Все это отразилось на экономике севера страны, ремесло там было сильно подорвано.

После распада Делийского султаната большая часть индийских территорий все же оставалась под властью мелких мусульманских династий. Некоторые индусы из высших каст — феодалы и

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 166.

купцы, а также миллионы крестьян и ремесленников принимали ислам, чтобы сохранить положение в обществе и избежать «джизья» — особого налога на «неверных» и других преследований. Низшим кастам это было нужно для облегчения кастового бесправия, так как среди новообращенных мусульман кастовые различия смягчались, хотя и не исчезали совсем. В результате такой политики мусульманских правителей к XVI в. примерно каждый четвертый житель Индии стал мусульманином.

Из Ирана, Аравии, Турции, Средней Азии и других стран, где господствовал ислам, в Индию как сушей, так и морем (в Декан) постоянно прибывали мусульманские художники, поэты, духовенство, «люди меча» и др. Главенствующее положение в политике, экономике и руководстве строительством архитектуры занимали пришлые мусульмане, образовавшие высшие слои феодального индийского общества. Индийские раджи почти повсюду, где они уцелели, были на положении вассалов. Много мусульманских земледельцев и ремесленников населяло Пенджаб и Бенгалию. В этих областях, а также по Верхнему и Среднему Гангу и Джамне значительная часть ремесленников и служилых людей в городах исповедовала ислам. На Юге страны, Западе и в Ориссе ислам никогда не был широко распространен. Различие религий не вносило антагонизма в жизнь широких трудящихся масс Индии. Но султаны, ведя завоевание чуждой для них страны, активно и упорно стремились к усилению религии ислама и создали огромное количество памятников культовой архитектуры. Почти всюду, где длительное время господствовали мусульманские феодалы, и прежде всего в Мультане (Пенджаб), Аджирире и в Дели, шесть веков являвшемся столицей мусульманских династий, в искусстве Индии, главным образом в архитектуре больших форм, произошли радикальные перемены. Но они почти не коснулись массового народного художественного ремесла, где в орнаменте продолжалась практика изображения живых существ, независимо от религиозной принадлежности мастеров.

Ко времени возникновения индо-мусульманского культового зодчества в других мусульманских странах уже давно существовали зрелые традиции мечетной и мавзолеевой архитектуры. Эти виды культового зодчества по своим архитектурным принципам и техническим приемам являлись новыми для Индии. Мечети и мавзолеи принципиально отличаются от индусского храма, так как они создаются по иному плану, лишены скульптуры и даже пластического орнамента.

Однако на общей индийской почве древние и новые принципы искусства не могли не прийти

к более или менее тесному сближению, особенно там, где народные мастера любой религии могли творить свободнее. При таких условиях даже в культовой архитектуре, в которой наиболее ярко и непримиримо выражались различия эстетических воззрений индуизма и ислама, выработались общеиндийские идеалы и понятия красоты, жившие в сознании народных масс, возник прекрасный синтез старых традиций и новых идей. Эта общность в гораздо большей мере относилась к гражданскому, например дворцовому, и еще более крепостному зодчеству, где господствующая идеология ислама не могла играть значительной роли. Там древние традиции давно стали общеиндийскими. В областях, отдаленных от столицы султаната, например в Гуджарате и Бенгалии, новая индо-мусульманская архитектура находилась под гораздо более сильным воздействием традиционного местного зодчества. Там, на окраинах Индии, она представляла особенно полный и замечательный синтез старых традиций и новых эстетических воззрений и техники, но с преобладанием древнего принципа единства в многообразии, представленного, однако, в культовых постройках не скульптурой, а архитектурными деталями. В конечном итоге произошло большое обогащение индийского искусства, главным образом архитектуры, новыми формами и видами построек. Поэтому, как мы увидим далее, индийская архитектура является самой разнообразной в мире.

Большинство мусульманских правителей разрушало индийские культовые постройки, а также все архитектурные памятники, украшенные скульптурой. Это соответствовало их политике исламизации местного населения. Поэтому главной причиной борьбы с «языческим идолопоклонством неверных» было то, что господствующая верхушка военно-феодальных властителей-мусульман, пришедших в Индию как завоеватели, стремилась сделать ислам своим знаменем, под которым она консолидировала свои силы среди подавляющих по численности масс индусского населения.

Особенно широко разрушение индусских храмов проводилось в начальные периоды завоевания Индии мусульманами. Одновременно новые правители вели большое строительство культовых и гражданских сооружений. На второй стадии развития индо-мусульманского зодчества многие индусские храмы разбирались на материал для мечетей, медресе и мавзолеев, а иногда перестраивались под них.

В результате во многих областях страны, не только на Севере, главным образом вокруг Дели и Аджирира, но и в Декане, не осталось памятников древней индийской архитектуры, представ-

лявшей синтез со скульптурой, процветавшей тысячелетия до мусульманского завоевания. Но она продолжала развиваться на Юге и в областях, где власть мусульманских династий была слаба или существовала недолго, хотя и на дальнем Юге мусульмане разрушили или разграбили много крупнейших храмов. Так поступили войска Малик Кафура в 1311 г. с несметно богатыми храмами в Чидамбараме, Шрирангаме, Мадурани и других местах. Но на Юге архитектура древних традиций постоянно возобновлялась. Позднее камень для постройки мечетей и мавзолеев стал добываться уже не путем разрушения индусских храмов, а в каменоломнях, и это сохраняло старую архитектуру.

Прежняя пластичность форм сменилась в индо-мусульманском зодчестве геометрически четкими контурами с преобладанием плоских и криволинейных поверхностей; огромное значение получил купол и стрельчатые арки; вместо перекрытий из горизонтальных балок широко распространился портално-купольный тип мавзолеев, а также мечетей; появились минареты, «сталактиты», стилизованный растительный, геометрический и арабский эпиграфический орнамент, использующий великолепные декоративные качества выразительных, красивых и ритмических начертаний арабской каллиграфической вязи. Благодаря применению сводов, выложенных на растворе, важная роль стала принадлежать более развитому внутреннему пространству. Переход от многоугольного основания к круглому в плане куполу достигался созданием «парусов». Первостепенное значение приобрели такие прекрасные и красочные строительные материалы, как белый мрамор и удобный для обработки красный песчаник приятного коричневатого-розового оттенка. Новая индийская архитектура отличалась особой широтой и ясностью замысла, и, поскольку преобладающим началом в ней стала геометрическая правильность линий и пропорций, архитектурные качества получили особую четкость и силу выражения.

Это зодчество удовлетворяло эстетическим требованиям индийских духовных и светских феодалов-мусульман: ничто в нем не должно было нарушать представление о едином невидимом божестве, все было рационально четко и просто. Впечатление цельности облика и единства форм особенно подчеркивалось в мавзолеех с их центральным куполом и одинаковыми фасадами. Это было единство целого без прежнего многообразия скульптуры и деталей.

Наряду с появившейся в Индии широкой практикой возведения сводчатых перекрытий и кладки на растворе индусы применяли многие старые строительные приемы. Новая техника давала

большую прочность построек и экономию материалов. Дворцы и все виды гражданских сооружений теперь неограниченно разрешалось строить из камня.

Мусульманские правители по достоинству оценили мастерство индусов в обработке камня и использовали их при создании мусульманских мавзолеев и мечетей. Индийская архитектура нового типа быстро приобрела определенность своеобразного, так называемого индо-мусульманского стиля в культовых постройках. Новые для Индии эстетические воззрения в искусстве, связанном с исламом, тесные контакты с зодчеством других мусульманских стран в сочетании с активным творческим подходом строителей-индусов к чужеземным принципам культовой архитектуры привели к замечательному синтезу: индийские мечети и мавзолеи, строившиеся в огромных количествах, получили ярко своеобразную и высокохудожественную форму.

Индо-мусульманские мечети и особенно мавзолеи отличались большими масштабами и богатством форм. Разнообразны были их локальные вариации. Столь величественные и богатые по формам и декорации усыпальницы, как в Индии, едва ли можно встретить в других мусульманских странах.

Выражение массы объема в пространстве и вообще архитектурное начало получило в Индии большое значение, и это способствовало выражению особой крепости и цельности облика индо-мусульманской архитектуры.

Яркость и нарядность облицовки глазурированными цветными изразцами, создающей «живописные», блестящие красками и золотом стены и своды, как, например, в зодчестве Ирана, требуют не столько силы архитектурного выражения, сколько гармонии форм построек, имеющих гладкую поверхность, соответствующую яркому декоративному эффекту их красочного одевания. В Индии же такая облицовка была исключением и преобладал цвет самого материала постройки, а декорация была преимущественно не глазурированными изразцами, а инкрустацией камнем в камне или резьбой. Среди строительных материалов в Индии главную роль стал играть камень, но не кирпич, как в других мусульманских странах.

Своеобразной чертой индийских мавзолеев, а также мечетей было возведение их на платформе. Этот прием идет от очень древних традиций, если вспомнить постройки в Санчи, Махабодхи в Бодхгайе, многие храмы Гуптов, великий монолит Кайласа Натха, храмы Майсура XI—XIII вв., дворцовые павильоны Виджайянагара и многие другие.

Многочисленность мелких декоративных деталей также отличала индо-мусульманское зодчество.

Особенно это относится к таким городам, как Ахмадабад и Чампанир (Гуджарат), Биджапур (Декан), Гаур (Бенгалия) и другим, более удаленным от главного центра имперского стиля — Дели. Там больше сохранились высокоразвитые местные архитектурные традиции. В таких городах, как Ахмадабад, где синтез старых традиций и новых строительных принципов был наиболее полным, индо-мусульманские культовые постройки нередко принимали древний тип плана «панч-ратна» («пять драгоценностей»). Купола мечетей получали форму куполов буддийских ступ (в пещерных чайтьях и дравидийских храмах Юга). Декоративные мотивы тоже были во многих случаях древнего происхождения. В результате мы видим, например, в мечети Рани Сепари в Ахмадабаде такое богатство архитектурных деталей, изобилие украшений и пластичность форм, что общий облик ее отдельных частей с первого взгляда мало отличим от типичного брахманского храма, несмотря на отсутствие скульптуры.

Но если мусульманские мечети и мавзолеи, хотя и получившие в Индии своеобразную форму, явились по своему общему замыслу, плану и основным принципам новым для Индии творчеством, то гражданская архитектура Индии, в частности, крепостная и жилищная, продолжала развивать древние индийские традиции. Однако сохранилось преимущественно культовое зодчество, хотя из литературных свидетельств и археологических данных ясно, что виды сооружений были очень разнообразны. Так, Фироз Шах династии Туглукидов (правил в 1351—1388 гг.), разрушавший индусские храмы и использовавший их материал, вел строительство очень энергично. Для проведения общественных работ в одном только Дели было захвачено и обращено в ислам 180 000 индусов. Летописи приписывают Фироз Шаху создание 40 мечетей, 30 медресе и стольких же водоемов, 50 плотин, 100 общественных купален, 100 больниц и 150 мостов. Он основал величественную столицу Фирозабад (ныне Котла в районе современного Дели), города Джаунпур и Хиссар; и, по мусульманским хроникам, еще около 200 небольших городов.

К наиболее ранним сохранившимся индо-мусульманским постройкам относятся мавзолеи: Шах Юсуф Гардизи, около 1150 г., Шах Бахау-л Хакк, около 1262 г., Шамс-уд-дин Табризи, 1276 г. (все в Мультане); затем построенные Кутб-уд-дин Айбеком и его преемником Шамс-уд-дин Альтамашем (1210—1236 гг.) в Дели мечеть с монастырем Кувват-уль-Ислам (1200—1229 гг.), минарет, входящий в ее ансамбль, Кутб Минар (1200—1236 гг.), могилы Султан Гхари, 1231 г., Илтутмыш, 1235 г.; в Аджи-ми-

ре — мечеть Архад-дин-ка-Джомпра, около 1205 г., и другие постройки. Все эти памятники представляют главный или «имперский» стиль архитектуры, так как они созданы в Дели и в Мультане, где этот стиль зародился. В столице, естественно, наблюдение за строительством культовых сооружений было строже и эстетика, связанная с исламом, неизменно соблюдалась в оформлении всех мечетей и мавзолеев.

Значительное строительство монументальных сооружений велось и в XIV в., хотя целых памятников сохранилось немного.

Индо-мусульманская культовая архитектура в Дели, а также и в других местах Индии испытала при тюркской династии Гулямов воздействие сельджукского зодчества, образцы которого представлены, в частности, в городе Конии (Малая Азия), где лучшие из них относятся к XIII в. В Конии применялся белый мрамор и красный песчаник, получивший теперь в Индии широкое распространение. Заостренные арки, своды, купола, мощные стены, сочетание архитектурно-художественных качеств с богатым украшением резьбой, «сталактитами» и т. п. сделали характерной чертой также в зодчестве Дели и других городов этого периода.

Во времена правления в Индии тюркских династий, после огромных опустошений монголами ряда стран, часть сельджукских мастеров переселилась во вновь отстраивавшуюся столицу Делийского султаната и это сказалось на архитектуре Дели XIII—XIV вв. Затем стало заметным влияние архитектуры тимуридского Ирана и Афганистана, где при тимуридских правителях в XV и XVI вв. наблюдалось большое развитие искусства. При последней крупной мусульманской династии Бабуридов, так называемых Великих Моголов (1526—1707 гг.), усилились связи с культурой и искусством Сефевидского Ирана. Но на индийской почве эти влияния претворялись очень своеобразно или быстро прекращались, как это было при некоторых из Моголов.

За почти шестивековой период своего развития новая индийская архитектура дала множество прекрасных построек и подлинных шедевров.

Главный — имперский или столичный стиль новой архитектуры, центром которого был Дели, продолжавшийся около трех с половиной веков, представлен архитектурой Дели и других городов при династиях Гулямов, Хильджи, Туглукидов, Саидов (1414—1444 гг.) и Лоди (1451—1526—1557 гг.).

Кроме того, было восемь провинциальных стилей архитектуры, почти нигде не совпадавших с первым по времени. Они нашли свое выражение в зодчестве: 1 — Пенджаба; 2 — Бенгалии; 3 — Гуджарата; 4 — Джаунпура; 5 — Мальвы;

6 — государства Бахманидов (Кульбарга, Бидар); 7 — Биджапура; 8 — Голконды (последние четыре в Декане). Затем крупнейшим явлением зодчества был могольский стиль, возникший при Акбаре (1556—1605 гг.). Этот Великий Могол закрепил и расширил завоевания своего отца Хумайюна и деда Бабура и являлся фактическим основателем могущественной империи.

Были также более мелкие и незначительные местные течения в архитектуре; особая ее ветвь возникла в Синде, куда в VIII в. проникли арабы, но местное индо-мусульманское зодчество мало сохранилось.

Однако описание всех местных вариаций архитектуры в такой обширной стране, как Индия, потребовало бы воспроизведений слишком многих памятников и едва ли дало бы полную картину всего богатства и разнообразия индийского зодчества при господстве мусульманских династий. Поэтому, оставив локальные разновидности архитектуры, проследим ее развитие по периодам и на наиболее выдающихся и типичных примерах имперского стиля индо-мусульманского зодчества.

Следует отметить, что в раннюю эпоху архитектурное влияние, проникавшее в Индию из других мусульманских стран, шло через Газни — блестящую столицу династии Газневидов. Однако судить о зодчестве этого разрушенного города можно только по немногим уцелевшим постройкам, к тому же мало изученным.

Всюду новая архитектура получила большой стимул развития. Это объясняется притоком чужеземных зодчих, более совершенной техникой и удачным сочетанием новых идей в зодчестве и опыта других стран с исконными местными традициями и мастерством индийских каменщиков. Отсутствие скульптуры усилило архитектурные качества построек, крепость и цельность форм.

Как и древняя архитектура Индии, это течение видоизменялось от мощных и монументальных форм к более утонченно изящным и изысканно декоративным.

Несмотря на то что традиционная архитектура Индии, являющаяся синтезом со скульптурой, и новая, хотя и связанная с первой, все же представляли собой два различных типа индийского зодчества, между ними, как уже отмечалось, установились линии связи и некоторого взаимовлияния, разнообразно проявлявшиеся в отдельных областях и периодах. Сочетание старых и новых форм очень заметно, например, на раджпутской архитектуре.

Наиболее полно новые принципы индо-мусульманского культового зодчества осуществлялись лишь в Дели и поблизости от важнейших центров

постоянного господства мусульман. Одним из наиболее замечательных ранних памятников зодчества при новых династиях в Дели является минарет Кутб Минар, воздвигнутый около мечети Кувват-уль-Ислам. Это поразительно красивый минарет пучкообразной формы, имеющий без сомнения мировое значение как архитектурный шедевр (рис. 68).

Его строительство начал султан Кутб-уд-дин Айбек в 1200 г., а закончил Шамс-уд-дин Илтутмыш около 1236 г. Четвертый и пятый ярусы построил Фироз Шах Туглук вместо одного верхнего, разрушенного в 1369 г. молнией. Это один из высочайших минаретов мира, поднимающийся на высоту 72,6 м; диаметр основания равен 14,03 м, к вершине он суживается до 3,05 м. Своим величием и размерами, пропорциональностью, богатством и изяществом форм Кутб Минар производит незабываемое впечатление, стройно возвышаясь над районом Старого Дели около руин многих построек.

Минарет облицован песчаником² двух цветов: коричневато-розоватого и кремового оттенка. Нижний ярус Кутб Минара состоит как бы из плотно сложенного пучка полуколонок, чередующихся с пилястрами, поставленными углом, второй — из одних полуколонок, третий — из пилястров в виде углов, образующих в плане многолучную звезду. Ярусы минарета необычайно красиво увенчаны круговыми балконами богатых форм, со «сталактитами» — по нижнему краю. Эти детали нарушают гладкую поверхность, удачно обогащают башню и создают игру светотени, что издревле было очень характерно для индийского зодчества. Верхние два яруса восстановлены из белого мрамора и не соответствуют по форме всей постройке. Последний из них увенчивался купольным «киоском»³, который был разрушен землетрясением в 1803 г., восстановлен в 1829 г., но потом снят. Внутри минарета вьется спиральная лестница в 379 ступеней, с выходами на балконы.

Воспроизведения Кутб Минара не дают должного впечатления, особенно если он снят издали. Вблизи, откуда можно охватить всю его высоту, он неподражаемо великолепен. Динамика устремления этажей ввысь усиливается сужением их

² Внутри он построен из местного гранита. В раствор для усиления его связующих качеств добавлялся сок сахарного тростника.

³ Киоск — особый вид архитектуры малых форм. Название происходит от турецкого «кёшк». В Индии представляет собой род миниатюрного павильончика или беседки с куполом на тонких колоннах и обычно применяется в виде архитектурной детали на крышах построек. Высота Кутб Минара действительно придавала ему значение своеобразной Башни Славы. Но вероятно он играл роль и обычного минарета, так как для призыва верующих на молитву в мечеть муэдзин мог выходить на нижний балкон.

кверху и разнообразием профиля каждого из них. Балконы создают ритм остановок, разбивая это движение, чтобы подчеркнуть его вновь с последующим ярусом.

Очарование от изящной крепости и четкости форм минарета усиливает его мягкая, но удивительно приятная и гармоничная расцветка. Благодаря чередованию двух оттенков камня создается дополнительное впечатление устремления вверх всей постройки. Глаз, невольно привлекаемый переменой оттенков камня, следует за взлетом ярусов минарета все выше и выше.

Прекрасным декоративным добавлением на каждом из трех нижних этажей являются изящные пояски с крупными надписями на арабском языке, исключительно высокого каллиграфического мастерства, рельефно вырезанные на камне.

Целью постройки минарета было возвеличение ислама, распространившегося на Востоке. Здесь, на окраинах владения мусульман, Кутб Минар должен был «...осенить тенью Аллаха Восток и Запад», — как сказано в одной из надписей. И если его идея, быть может, и была тождественна с назначением Башен Победы раджупуты, то по форме он не имеет с ними ничего общего. Поэтому нельзя допустить предположение некоторых авторов, что Кутб Минар построил последний перед мусульманами правитель Дели махараджа Притхви Радж. Если он и основал башню, то при султанах она была переделана до неузнаваемости.

Прототипы формы Кутб Минара имеются в Средней Азии, например в Джар-Кургане (Узбекистан), где сохранился ребристый минарет 1108—1109 г., а также в Конии.

Одна из надписей на минарете гласит: «Эта постройка была завершена под руководством раба Мухаммеда Амир Коха». Другие указывают имена и строителей-индусов: реставрацию в XIV в. производили зодчие Лол (Лакшман) и Нах⁴.

Богатство форм Кутб Минара, стремление к их пластичности, игра светотени на балконах показывают сильное воздействие коренного индийского зодчества на архитектурные принципы и идеи, принесенные из других мусульманских стран.

Однако механическое перенесение идей, простое заимствование или подражание не может создать целый и совершенный памятник архитектуры или подлинно художественное произведение в изобразительном искусстве, которое к тому же отличалось бы местным своеобразием. Для этого необходимо вдохновенное творчество местных мастеров, неминуемо придающее своеобразие, жизненность и художественное достоинство воплощению в материале новых принципов зодчества.

Проследить развитие новой архитектуры луч-

ше всего можно на каком-нибудь одном ее виде, например на мавзолеях, сохранившихся с наиболее раннего времени и в большем, чем мечети, количестве.

Оставляя в стороне самый ранний мавзолей Шах Юсуф Гардизи в Мультане (Пенджаб), прямоугольный в плане, с плоской крышей, близкий к иранским прототипам, остановимся на своеобразной и превосходной по форме мусульманской усыпальнице Шах Рукн-и-Алам (1320—1324 гг.), находящейся в том же городе.

Форма мавзолея подобна крепости, что было типичным только для раннего периода. Высокая стена, почти четырехметровой толщины, окружающая мавзолей, слегка наклонена внутрь. Этот прием придает всей постройке особую монолитность, устойчивость и мощь. В плане мавзолей восьмиугольный, диаметром 27,4 м, с двумя этажами, высотой до купола 22,9 м, а до кончика тонкого навершия — 35 м; стоит он на террасе около пяти метров высотой и виден издали на фоне однообразного пейзажа.

Полубашни на восьми углах мавзолея, тоже слегка наклоненные внутрь, обогащают формы стены и придают ей законченный вид, прекрасно сочетающийся с возвышающимся в центре зданием самого мавзолея. Все завершается превосходно очерченным невысоким куполом, близким к шлемовидной форме, но более приземистым. Как мы увидим далее, с отходом от мощных монументальных форм купол все более округляется, приближаясь к сферическому (в XVII в.).

Однако ранние мавзолеи в Мультане не лишены и ярких декоративных черт, присущих могилам Шах Юсуф Гардизи и Шах Рукн-и-Алам. У последней орнамент вкраплен как дополнительный элемент: в поверхность кирпичных стен вставлены полосы деревянных балок, украшенных резьбой, которая встречается и на кирпичной поверхности; местами ярко блещут цветистые изразцы. Шпиль изящный, как и контуры мавзолея, придает законченность его красивому декоративному оформлению, не нарушающему впечатления силы, цельности и монументальности форм, характерных для ранних образцов индийских усыпальниц мусульманского культа. Если применение глазурированных изразцов проникло извне, то сочетание с деревом искони применялось в Индии в пещерных буддийских чайтьях.

Общий облик гробницы Шах Рукн-и-Алам с ее органической цельностью, массивностью стен и силой архитектурного начала — индийский, но в ней также сочетаются в гармонической форме черты архитектуры других стран ислама (изразцы, купол).

Большой простотой и тяжеловесностью форм отличается и мавзолей Гияс-уд-Дин Туглук-Шаха,

⁴ K. S. Lal. History of the Khaljis, p. 373.

1325 г., в Дели. Эти качества вообще присущи архитектуре Дели времен Туглукидов.

Мавзолей расположен за пределами сильно укрепленного Туглукабада и представляет собой подлинную крепость со стенами, первоначально окруженными водной гладью огромного искусственного водоема. Построенный на расстоянии 229 м от задней мощной и высокой стены крепости и соединенный с нею возвышенным переходом, он мог играть роль ее укрепленного аванпоста или же последней опоры при отступлении из цитадели. Поражает рациональность его лаконично простых форм, смягченных, однако, прекрасным цветовым сочетанием материала: красного песчаника и белого мрамора (купол, «михраб»⁵, верхняя половина внутренних стен и декоративные детали — мраморные). Внешние стены мавзолея имеют форму неправильного пятиугольника, с сильными круглыми наклонными башнями по углам; их бойницы, как и у стен, направлены отверстиями вниз. Неправильная форма плана диктовалась очертаниями возвышенности, на которой возведено сооружение. Наибольшая длина пятиугольника — около 90 м. Внутренняя площадка двора расположена очень высоко. В ее наиболее широком конце стоит сам мавзолей.

Квадратный в плане, с сильно наклонными стенами и большим очень пропорциональным куполом, он прост и мощен как сама крепость. Его размеры невелики: 18,6 м по стороне и высота с навершием — около 25 м. В трех сторонах усыпальницы, посередине каждой стены, помещен арочный вход, а с четвертой глухая арка, так как в самом здании, напротив нее, находится михраб.

Внутри — камера, освещенная через входы. Мраморный купол, внешним диаметром 16,8 м, перекрывает большую часть крыши и увенчан красивым навершием, напоминающим каласа на шикхаре индусского храма.

Наклон стен — характерная черта этого мавзолея, а также и Шах Рукн-и-Алама и вообще главного — имперского или официального стиля архитектуры мусульманских династий Индии. Поощряемый центральной властью, этот стиль проник из Дели в провинцию.

Не удивительно, что описанные усыпальницы, обе крепостного типа, все же внешним видом сильно отличаются друг от друга, что зависело от местных условий развития зодчества в разных областях страны. В дальнейшем усыпальницы крепостного характера встречаются редко.

Но в мечети Атала-масджид, 1408 г., в Джаунпуре, стена святилища напоминает крепостное

⁵ Михраб — молитвенная ниша, обязательная в мечетях и обращенная в сторону Мекки — священного города мусульман всех стран.

сооружение. Фасадная стена почти глухая, ее средняя часть выступает вперед и фланкирована двумя полубашнями, квадратными в плане. Купола святилища раннего типа — монументальные, низкие, широкие, мощные по форме. В мечети заметна преемственная связь с архитектурой Туглукидов в Дели, но в целом она очень своеобразна. Для ее создания были использованы, как и обычно, организации профессиональных каменщиков-индусов, всегда вносивших свои собственные строительные навыки и приемы. Поэтому новая для Индии архитектура мусульманских культовых сооружений так заметно отличалась от мечетей и усыпальниц других стран Азии.

Мавзолеем крепостного типа, но уже более облегченного вида, можно считать замечательную гробницу афганского правителя Шер Шаха Сур, 1540 г. (рис. 69). Находится она в Сасараме (Бихар) и возвышается на островке посреди искусственного водоема размерами 427 × 427 м. Построил ее зодчий Аливал Хан, автор другой, менее интересной усыпальницы Хасан-хана, 1535 г.

Из воды поднимаются ступени квадратной платформы, на которой расположена высокая терраса со стеной, образующей квадратный двор, с красивыми купольными павильонами по углам. В его центре большое пространство занимает сам мавзолей, восьмиугольный в плане, с широким приземистым куполом и навершием на лотосовом основании. Вся постройка приближается к ступенчатой пирамиде, удивительно пропорциональной, сильной и красивой по форме. В каждой из восьми стен нижнего этажа, служащего круговой галереей, по три изящных стрельчатых арки. Второй этаж с глухой стеной и с павильонами по углам. Над ним возвышается круглый барабан купола, тоже окруженный легкими колонными павильончиками. Этажи пропорционально уменьшаются в высоте, простые формы верхних ярусов оживлены павильонами, а нижний этаж, благодаря системе тройных арок, облегчает вид всей постройки и очень обогащает ее. Мощный купол не кажется слишком тяжелым благодаря сплошному массиву стен террасы двора. Они удачно дополняют общий облик мавзолея, усиливая его монументальность. Вместе с платформой получается пять «этажей», сочетающихся в одно гармоничное и прекрасное целое. Усыпальница Шер Шаха является подлинным шедевром культовой индо-мусульманской архитектуры.

Размеры мавзолея: общая высота — 45,6 м, диаметр стен — 76,3 м, самого мавзолея — 41,2 м, купола — 21,6 м.

Игра водной ряби на водоеме создает впечатление движения могучего здания как корабля.

Уединение усыпальницы среди водной глади подчеркивает ее величие. Подобные тонкие эффекты очень характерны для индийского зодчества. Здесь оригинальна сама идея движения, приданная архитектуре мавзолея.

Материалом для постройки послужил превосходный песчаник из чунарских каменоломен, расположенных поблизости и известных еще во времена Ашоки Маурия. Спокойный серый оттенок камня очень гармонирует с формами постройки. Но первоначально мавзолей был декорирован росписью и изразцами красного, синего, желтого и белого тонов, причем главный купол был сияюще-белым, с золоченым шпилем, что, конечно, выглядело исключительно эффектно. Позже к мавзолею был устроен с берега переход, охраняемый небольшой, но мощной входной постройкой в роли предмостного укрепления.

Множество изящных и не столь монументальных мавзолеев появилось и до XVI в., но в XVII столетии мощный крепостной характер мавзолеев и мечетей исчезает, как и ранняя форма низкого и широкого купола. Архитектура все более теряет первоначальную силу и цельность форм.

Примечателен мавзолей Мухаммеда Адиль Шаха — Гол Гумбаз — «Круглый купол» (Биджапур, штат Майсур), законченный в 1660 г., после правления Мухаммеда (1627—1657 гг.).

Эта гигантская усыпальница очень внушительна и не только размерами. Открытая со всех сторон, облегченная угловыми прорезными башнями и другими деталями, она уже не похожа на крепость. Ее купол утратил выразительную силу линий своих контуров и, как во всех более поздних постройках, приблизился к полусфере (рис. 70).

Здание, поднятое на террасу, имеет форму, близкую к кубической, со стенами в 59,8 м ширины и 25,3 м высоты до карниза. В стенах огромные глухие арки. Башенки у каждого угла восьмиугольные, семиэтажные, с арочками со всех сторон и со сферическими куполками. Огромный центральный купол достигает почти 44-х метров во внешнем диаметре и весит несколько тысяч тонн. Он поднимается на высоту около 61 м, а со шпилем — 66 м. Перекрываемое им квадратное внутреннее пространство со стороной 41,3 м превышает площадь Пантеона в Риме (II в.). Конструкция купола показывает мастерство и техническую смелость индийских мастеров.

Пропорции мавзолея просты: его ширина с угловыми башнями равна его высоте (без шпиля). Его архитектурный облик оживлен и облегчен не только ажурными башнями, но и открытой галереей, проходящей вокруг мавзолея над карнизом, а также парами миниатюрных минаре-

тов на парапете каждой стороны и ожерельем из «лотосовых лепестков» у основания купола.

Ажурные угловые башни соединены друг с другом упомянутыми галереями с арочками той же формы, что и у башен, и это создает удачное, логически законченное и необходимое декоративное оформление здания. Но все же башни не вполне гармонируют с основным объемом мавзолея. Возможно, что этот недостаток был смягчен тем, что первоначально гигантский купол был покрыт золоченой медью и его блеск, без сомнения, облегчал весь облик Гол Гумбаза. Кроме того, для правильного суждения о нем его следовало бы рассматривать в ансамбле, который не был закончен, но замышлялся с добавлением ворот, Музыкальной галереи (Наккар хана), мечети, Дома отдыха (Дхармшала) и других сооружений в общей ограде. Из них построены только ворота, также отличающиеся солидными размерами: $28,7 \times 26,8$ м. Недаром Мухаммед Адиль Шах желал затмить усыпальницу своего предшественника Ибрахима Адиль Шаха II (1580—1627 гг.), если не богатством изысканных деталей, то размерами.

Усыпальница Ибрахим-рауза, 1615 г., в Биджапуре, показывает, насколько велико разнообразие архитектуры индо-мусульманских мечетей и мавзолеев, представлявшей местные традиции, особенно в Декане и еще более в Гуджарате. В богатом ансамбле раузы (гробницы), где главными объектами являются роскошно украшенные мавзолей и мечеть, начинает ярко проявляться желание нарушить строгое однообразие плоских поверхностей зданий если не скульптурой, безусловно запрещаемой исламом, то множеством архитектурных деталей. Общий облик, хотя бы отдаленно, напоминает богатство форм индусских храмов, несмотря на все отличие характера деталей у тех и других.

Оба здания стоят друг против друга в пределах одной ограды, на общей платформе, с водоемом и фонтаном в роли связующего архитектурного звена между ними. Усыпальница и мечеть однотипны по своему общему облику, но первая богаче и пропорциональнее. Центральная камера усыпальницы окружена, как обычно, аркадами круговой галереи. Ее широкие стрельчатые арки красиво чередуются с более узкими. Выше проходит сильно выдвинутый карниз на кронштейнах. Парапет тонкий и изящный, со многими миниатюрными башенками типа минаретов и высокими тонкими «минаретами» по углам. В центре перекрытия возвышается квадратная в плане надстройка, также богато и изящно оформленная, с кронштейнами внизу, «бойницами» наверху и маленькими башенками по углам. Она несет высокий округлый купол с ожерельем из лепестков лотоса

у основания и красивым навершием. Нарядность и изящество форм, выполненных в мраморе, создают радостно-приподнятое, почти праздничное впечатление.

Окружающий сад с дополнительными киосками, фонтанами, караван-сараями и колоннадами по внутренней стороне ограды усиливает и дополняет красоту и роскошь этого выдающегося ансамбля. И если древняя пещерная архитектура Индии идеально использовала естественную среду для гармонического сочетания с нею, то теперь обычным становится искусственно созданное окружение, включающее зелень парка.

Другим отдаленным от Дели районом, где новая архитектура во многом подчинилась местным традициям, была Бенгалия, в частности одна из столиц местных мусульманских династий — Гаур.

Не перечисляя все разнообразие местных стилей, отметим только, что в Гауре, например в мечети Кадам Расул, 1530 г., массивные столбы явно происходят от индусских храмовых колонн, а простая, прямоугольная в плане, с двускатной крутой выпуклой крышей гробница Фатх Хана (около этой мечети), построенная в 1657 г., напоминает бенгальские хижины.

Другой окраиной, где больше сохранились древние местные элементы зодчества, был Гуджарат, вообще прославленный своей архитектурой, расцвет которой падает на время Махмуда I Бегарха (1459—1511 гг.). Здесь в лучших образцах встречаются композиционные приемы, прямо заимствованные от местных индусских или джайнских храмов. Богатство мелких архитектурных деталей как бы стремится заменить «скульптурность» форм прежнего зодчества.

Таков интересно и богато разработанный восточный вход во двор соборной мечети Джами-масджид, 1485—1508 гг., в Чампанире — новой столице (с 1484 г.) Махмуда Бегарха, недалеко от Ахмадабада. В прямоугольный двор («сахн», «харам»), окруженный с трех сторон открытыми аркадами, ведут три входа. Собственно святилище («кибля»), как обычно, своим фасадом перерезывает поперек весь двор в его дальнем конце (против восточного входа). У кибля три продольных ряда куполов, оригинально расположенных: два крайних ряда по четыре купола, а между ними ряд только в три купола, размещенных в шахматном порядке. По фасаду святилища пять арочных входов, из них центральный более высокий и вдвое шире боковых, фланкируемый двумя минаретами по 30,5 м высоты.

Размеры мечети — 65,9 × 54,3 м, святилища — 51,7 м по фасаду и 24,7 м в глубину, по его четырем углам возвышаются башни в 15,2 м высоты. Центральный купол поднят гораздо выше

остальных, красиво и торжественно возвышаясь над двумя этажами открытых колонных галерей.

В воротах мечети в Чампанире, разработанных с необычайным богатством и изяществом деталей, местные мастера сделали все возможное, чтобы восполнить пластическое декоративное одеяние индуистского храма — деула, не нарушая мусульманского запрета скульптурных изображений. Здесь применены ажурные ниши, резные парапеты со сложными кронштейнами, киоски по углам крыши и т. п. Прототипом этой мечети в Чампанире служила оставшаяся непревзойденной Джами-масджид Ахмадабада (1412—1425 гг.).

С таким же стремлением нарушить гладкость поверхностей орнаментирована могила 1525 г., находящаяся во дворе мечети Нагина-масджид в Чампанире. Однако в ней больше дробности, измельченности и нет богатства и строгости предыдущего образца. Это уже явный признак начала упадка былых высоких качеств местного зодчества.

Трудно перечислить все прекрасные постройки Гуджарата этого периода. Упомянем мавзолеев — рауза Рани Сепари (Рани Сабараи) в Ахмадабаде, начала XVI в. (рис. 71), выдающийся совершенством своих пропорций, легким и тонким изяществом всех форм и ювелирной законченностью отделки множества мелких деталей, придающих его частям пластичность и богатство, напоминающие древний тип архитектуры как синтез со скульптурой.

В мечети Сиди Сайида (Ахмадабад, 1572 г.), незаконченной и в целом незначительной, в орнаменте окна святилища мы опять встречаем интереснейшую, чисто местную черту (рис. 72). Окно закрыто каменной резной ажурной ширмой, как это было обычным в Гуджарате. В ажуре изображены деревья; их извивающиеся раскидистые ветви с пышной листвой равномерно заполняют всю поверхность ширмы, делая ее очень изящной. Эстетическое чувство ортодоксального мусульманина требовало в культовой архитектуре, строгой и сильно стилизованной, порой даже геометризированной схемы растительных мотивов. В передаче форм природы, превращаемых в орнамент, избегалась пластичность. Но здесь, вопреки мусульманской непримиримости, в большой степени сохранилось стремление передать природу живо, свободно и в движении. Кажется, что видишь шумящий лес, где стволы деревьев энергично изгибаются, пробиваясь сквозь чашу. Сплелись и вновь свободно раскинулись гибкие ветви, пальмы стройно изогнулись в разные стороны. Ритм изгибов стволов и ветвей создает внутреннюю связь декоративной композиции, ее органическую цельность.

Архитектура Ахмадабада замечательна также качающимися минаретами. Так, против Сарангпурских ворот сохранилась отдельная арка мечети с двумя минаретами на ней, расположенными по краям. Их общая высота около 23 м. Раскачиваемый человеком, находящимся внутри него, один минарет создает упругую и быструю вибрацию второго. Техника, при помощи которой достигается это поразительное явление, до сих пор остается тайной. Дата постройки — 1450 г.; архитектор — Хафиз Сиди Башир.

Каменные постройки практического назначения менее значительны по масштабам, чем мечети и усыпальницы, но очень интересны в архитектурном отношении.

Так, близ предместьев Ахмадабада, в Асарва, сохранился замечательно оформленный источник Дада Харир, 1499 г. На поверхности земли возвышается красивый легкий купольный павильон на 12 колоннах. От него глубоко вниз спускается крытая лестница, марши которой ведут от одной площадки к другой и, наконец, к водоему, над которым поднимается восьмиугольная башня с куполом. Строго и изящно оформленные, исключительно соразмерные части всего сооружения делают источник Дада Харир выдающимся в мировой архитектуре этого вида.

Своеобразно претворилось влияние архитектуры Западной Азии в Декане, особенно в государстве династии Бахманидов, воцарившейся в Гульбарге в 1347 г. Ее основатель Хасан происходил из Ирана и принял титул Бахман-шаха. Чужеземные ремесленники, архитекторы, духовенство и различные предприимчивые люди прибывали к западному побережью Индии морем с Персидского залива. Мусульманские иммигранты, которые были преимущественно персами, легко находили покровительство у Бахманидов. Вместе с ними в Декан проникло сильнейшее влияние архитектуры Ирана, иногда сочетавшейся в известной мере с делийским стилем зодчества.

Ранние мавзолеи подражали гробницам Тулукидов в Дели, но в XV в. в Бидаре появляется влияние этого стиля с иранским, многие постройки вообще мало отличались от чисто иранских. Архитектура Декана изменялась дважды: с перенесением столицы Бахманидов в 1425 г. в Бидар, где после Бахманидов правила династия Барид-Шахи (1487—1619 гг.), и с переходом власти к правителям Кутб-Шахи, которые в 1512 г. перенесли столицу в Голконду.

Постепенно деканское зодчество все больше развивает самостоятельные черты. Мавзолеи

Кутб-шахов в Голконде (близ Хайдарабада), происходя от бахманидских усыпальниц Бидара, получили чисто местные архитектурные и декоративные детали, придающие им своеобразие и богатство оформления. Если купол у индо-мусульманских мавзолеев всегда играл выдающуюся роль, то здесь кажется, что вся постройка предназначена нести купол, являясь только постаментом.

Такова гробница Абдуллы Кутб-шаха (умер в 1672 г.), квадратная в плане, двухэтажная, с огромным шаровидным куполом. Первый этаж открыт наружу рядами стрельчатых арок и увенчан по краю парапетом, у второго глухие ниши такой же формы и богато разработанный, круговой ажурный балкон с выступающими на кронштейнах краями. Миниатюрные башенки на балконе, подобные минаретам, ожерелье из лестников лотоса у основания купола усиливают декоративные черты. Однако между этажами и куполом нет полной гармонии масштабов, что говорит о начале некоторого упадка архитектурных качеств местной архитектуры конца XVII в.

Еще более своеобразны ворота Чар Минар («Четыре Минарета») — особый тип триумфальной арки с внутренним помещением (рис. 73). Они построены из гранита в 1591—1593 гг. на главной улице Хайдарабада в память избавления местного населения от чумы. Это своеобразное сооружение, очень заметное издали, квадратное в плане, открыто на четыре страны света большими стрельчатыми арками. Выше поднимаются три декорированных, слегка отступающих этажа: два нижних с аркадами и кронштейнами, верхний — с ажурной балюстрадой. Раньше здесь размещалась мусульманская школа — медресе. Прилегая к углам здания, вздымаются четыре башни типа минаретов, придающие воротам оригинальный вид. Размеры Чар Минара значительны: 30,5 м по стороне и минареты 56,7 м высоты. Его общий вид внушителен и в известной мере даже торжествен.

Чар Минару нельзя также отказать в четкости и относительной крепости форм, пропорциональности и удачном расположении архитектурных деталей, создающих богатство общего впечатления, без малейшей перегрузки форм.

Индийская архитектура достигла особого изящества и завершенности форм на следующем — последнем большом и важном этапе развития, когда она получила название «могольской».



Глава 13

Могольская и раджпутская архитектура (XVI~XVII вв.)



Во второй половине XVI в. в архитектуре Северной Индии во вновь образовавшейся империи Великих Моголов получил развитие новый стиль, называемый «могольским», который стал распространяться и в Декане.

Перемены в политической и общественной жизни Индии были обусловлены установлением власти пришедшей мусульманской династии завоевателей. Ее основателем был Бабур — по происхождению ферганский эмир, из потомков Тимура и Чингис-хана. Проникнув из Средней Азии в Афганистан, он совершил оттуда пять походов на Индию и в 1526 г., разбив местного правителя афганца Ибрахима Лоди, взял Агру, а затем и другие города и основал династию Бабуридов («Великих Моголов»).

Но Бабур правил только четыре года после победы на Панипате над Лоди и умер, оставив далеко не покоренную страну сыну Хумаюну (1530—1556 гг.), который в 1542 г., под давлением афганского правителя из южного Бихара — Шер Шаха Сур, отступил в Раджастхан и оттуда должен был спастись в Кандагар и далее в Иран и лишь через 13 лет — в 1555 г. — сумел вернуть себе Лахор, Дели и Агру, но уже через год после этого умер.

Подлинным основателем мощной империи был его сын Акбар (1556—1605 гг.), окончательно утвердивший власть Моголов и включивший в границы государства Северную Индию и часть Декана до княжества Голконды.

Объединение большей части страны, значительная централизация власти, хорошее состояние оросительных сооружений, улучшение земельно-податной системы и развитие внутренней и внешней торговли при Акбаре способствовали экономическому подъему Могольской империи, процветанию строительства и искусства, продолжавшемуся более столетия и при преемниках Акбара: Джахангире, Шах Джахане и отчасти при Аурангзебе. В руках этих Моголов, которые по своей политической мощи и обширности их империи действительно могут считаться «Великими», в отличие от преемников Аурангзеба, сосредоточивались огромные материальные средства, позволявшие им вести большое строительство памятников архитектуры, представлявших собой имперский стиль зодчества. Впрочем, Аурангзев, непрерывно ведший большие внутренние войны, не мог в достаточной мере использовать государственные ресурсы для строительства, как это было при Джахангире и Шах Джахане.

Как и прежде, в многочисленных городах процветало наиболее дорогое и утонченное ремесло, обслуживавшее главным образом феодальную знать и многочисленный, необыкновен-

но роскошный могольский двор. Большое число особенно искусных ремесленников привлекалось в столицы — Дели и Агру, а также и в Лахор, затем в резиденции крупных «джагирдаров», получавших от падишаха огромные земельные пожалования — «джагиры» и содержавших войска для нужд центральной власти. У индусских раджей-«заминдаров» были свои столицы. Владения этих феодалов из коренного индийского населения находились на окраинах империи: в Раджастхане, Бенгалии, Ориссе. Наиболее знаменитые центры паломничества, такие, как Бенарес на Севере Индии, тоже были крупными городами, где выделялось много разнообразных изделий для прибывающих на празднества паломников. В приморских портовых городах, например в Сурате, обычно развивались специальные виды ремесел, изделия которых пользовались широким спросом на чужеземных рынках.

Морские пути из Индии при Моголах шли в Китай, Малайю, Аравию, Иран, Европу и Африку. Караванные пути вели через Кабул в Иран и Среднюю Азию и через Кашмир — в Китай. Торговля с чужими странами шла преимущественно дорогами негромоздкими товарами. Из ремесленных изделий вывозились, как и прежде, больше всего тонкие ткани, ввозились же предметы роскоши. Во внешней торговле, помимо купцов, участвовали и джагирдары. Хотя при Моголах не создано общендийского рынка, шла весьма значительная торговля между областями страны. Большим водным путем служил Ганг. Из ремесленных изделий по нему везли в Бенгалию дорогие кашмирские шали, предметы вооружения работы искусных мастеров Лахора и Дели; из Бенгалии по реке переправлялись наиболее ценные сорта хлопчатобумажных и шелковых тканей. В Гуджарате, находившемся на скрещении важных сухопутных и морских торговых путей, достигли большого развития города, ремесла и торговля. Оттуда продукция шла не только во внутренние области страны — Махараштру, Мальву и Раджастхан, но и за море.

Ремесленники, организованные в касты, представлявшие весьма слабую защиту от произвола феодальных правителей, были фактически бесправны. Феодалы оказывали большое влияние на производство и сбыт продукции; от них зависело назначение глав городских ремесленных каст и руководителей торговыми сделками. Профессиональное обучение в кастах шло от отца к сыну и было консервативным, отсутствовали ступени продвижения вперед от ученичества к разряду подмастерья и затем мастера. Старыми оставались в основном и производственно-технические навыки. Однако их многовековая разработанность, великие традиции ремесла, огромное

трудолюбие, терпение и высокий художественный вкус мастеров различных каст поддерживали ремесло на большой высоте. Но обеспечивалось это не совершенством орудий труда, созданных человеком, а превращением самого человека в такое орудие. Ткач, как паук, ткал свою тончайшую паутину, возмещая примитивные качества старинного ткацкого станка изумительным мастерством рук, остротой глаз и затратой длительного времени на производство. Многие от былых высоких качеств ручного художественного производства дошло до наших дней.

Джагирдары имели почти неограниченную власть не только над крестьянами, но и над купцами и ремесленниками. Полезных работ общественного назначения производилось мало. Шло огромное строительство роскошных мавзолеев, мечетей, дворцов, домов знати, причем нередко дорогие постройки вскоре забрасывались, как было с фортом в Фатехпур Сикри.

Франческо Пелсарт — глава голландской фактории в Агре — пишет, что если кому-нибудь из имперских чиновников нужен работник, то его «хватают в доме или на улице, здорово бьют, если он осмеливается возражать, и к ночи платят половину его заработной платы или, быть может, не платят вовсе»¹.

Ярким примером всему этому служит и история сооружения всемирно прославленной усыпальницы Тадж Махал в Агре, строившейся около 20 лет. В Агре поселились тысячи рабочих с семьями, в городе росла дороговизна. Строители голодали и гибли на тяжелой работе от истощения и несчастных случаев.

Страшный голод посетил империю Монголов как раз в период строительства Таджа, о чем пишет голландский купец Ван Твист: «...целые семьи топились в реке, и людоедство совершалось открыто. По дорогам грабили банды отчаявшихся людей. Многих выживших скосила чума... Главной причиной бедствия был чрезмерный налог и жадность чиновников, не оставивших крестьянам запасов»².

К концу правления Аурангзеба (1658—1707 гг.) Могольская империя достигла наибольшего расширения границ, но еще при Шах Джахане (1628—1658 гг.) стала обнаруживаться внутренняя слабость государства, приведшая при Аурангзебе к упадку, а после него и к быстрому распаду империи.

Расцвет культуры, науки и искусства в империи Моголов начался при Акбаре. В мусульманских мечетных школах — медресе препода-

¹ H. G. Rawlinson. India. A short cultural History. London, 1937, p. 340.

² Ibidem, p. 212.

валось не только богословие, здесь собирались для изучения математики, астрономии и медицины ученые всей страны. Поэтому в столичных городах Моголов, особенно в Дели, а также и в Агре, медресе стали крупными центрами учености. При Акбаре особенно расширился обмен достижениями культуры во всеиндийском масштабе. Сам Акбар отличался большим стремлением к знаниям, веротерпимостью и проводил политику союза с индусскими феодалами-князьями. Большой интерес проявлял он и к европейской технике, особенно военной. Благодаря приезду европейских купцов и миссионеров ко двору Моголов индийские художники могли познакомиться с европейским искусством, причем они умели создавать поразительно искусные копии с европейских произведений.

При Акбаре было начато строительство прежде всего в Агре и Фатехпур Сикри. Возникла новая школа миниатюрной живописи, называемая могольской; процветали и художественные ремесла. Новая, могольская архитектура на всей территории своего распространения была более или менее однородной.

В зодчестве больших форм усилились красочность и декоративные эффекты материала, белый мрамор и красный песчаник получили теперь господство в архитектуре дворцов и культовых построек. В могольском зодчестве все более развиваются легкость и изящество форм, роскошь декорации, в которой применялись инкрустации из полудрагоценных камней, позолота и серебряные детали. Мавзолеи и мечети портално-купольного типа отличаются стройностью и пропорциональностью, их красота увеличивается тем, что они, как драгоценная ваза на подставке, возвышаются на платформе. Выдающую роль в облике могольской архитектуры играют красивые, тонко очерченные контуры изящных, легких куполов, стрельчатых и фестончатых арок, иглы минаретов и совершенство ансамблей, заключенных в общую ограду, нередко оживленную надстройками в виде особых колонных павильонов — «барадари». Сады и парки с каналами, водоемами и фонтанами были неотъемлемой частью мавзолеев и дворцов, выгодно оттеняя их красоту.

Дворцы в Дели и Агре имеют вид открытых аркадами колонных павильонов с купольными киосками на крыше. Наружные и внутренние поверхности богато украшены узорами цветочного и растительного характера из врезанных в белый мрамор самоцветов или орнаментом из белого мрамора в красном песчанике. В дворцовых помещениях применялась искусная игра света и тени, создаваемая при помощи ажурных мраморных перегородок и таких же наружных

стенок. В защищенных от палящего зноя залах устраивалась сказочно эффектная игра освещения и цвета благодаря искусной системе ламп, зеркал, стекла, мозаике и прочим утонченным декоративным приемам. Большое значение всегда придавалось проведению во дворцы воды, снабжавшей бассейны и купальни, журчавшей в каналах, проложенных в полу, или бившей фонтанами. В помещениях, предназначенных для отдыха в жаркий сезон, иногда делались стеклянные полы, под которыми плавали в воде рыбки красивых пород. Благодаря прекрасным пропорциям, богатству форм предвратных укреплений, красоте башен и бойниц, нежным оттенкам коричневатого-розового песчаника даже мощные крепостные стены могольских фортов были не просто инженерными, а высокохудожественными сооружениями.

Усиление культурных связей с Ираном (а также и с другими азиатскими странами) привело к значительному влиянию персидской культуры на придворную могольскую. Это ярко сказывалось, например, в той роли, какую начал тогда играть персидский язык, принятый не только при дворе, в официальной переписке государственных чиновников, но и в литературном творчестве. В производстве некоторых видов дорогих тканей и особенно в ковроткачестве при дворах Моголов и раджей влияние Ирана, прославленного этим видом искусства, сыграло большую роль. Об этом говорит открытие в Джайпуре дворцового собрания великолепных индийских ковров. Их тематические орнаментные мотивы своеобразны, но явно связаны генетически с искусством Ирана.

Усилилось влияние и иранской архитектуры. Однако это вовсе не значило, что могольская архитектура получила иранский облик. Наоборот, происходила дальнейшая индианизация индо-мусульманского зодчества: при Моголах оно испытало влияние местных школ архитектуры, в частности раджпутской, а также бенгальской и менее — других областей Индии.

Могольская архитектура пережила при Акбаре творческий подъем, характеризовавшийся силой и крепостью форм, и достигла полной зрелости при его внуке Шах Джахане, когда в ней развивается декоративизм и утонченное изящество, красный песчаник уступает белому мрамору, украшенному декорацией позолотой и инкрустацией полудрагоценными камнями.

К замечательным образцам раннемогольского зодчества следует отнести форт Агры — одной из столиц Акбара, заложенный им в 1564—1565 гг. и оконченный под руководством Мохаммеда Касим Хана в 1574 г. Смелость и размах замысла, искусство планировки и композиции

дворов, переходов, расположенных на разных уровнях дворцовых построек, мощь стен и входных укреплений — все вызывает восхищение.

Форт возвышается на берегу Джамны и образует неправильный треугольник с периметром стен около 2413 м. Стены двойные, из красного песчаника, высотой 21,3 м, с четырьмя сильно защищенными входами и с двумя рвами (один исчез). Внутри стен теперь стоят постройки времен Джахангира (1605—1627 гг.) и Шах Джана — последние из белого мрамора.

«Ворота Дели» фланкируются двумя восьмиугольными башнями, что было обычным и в древней Индии, судя по рельефам ворот ступы в Санчи. Вообще в крепостной архитектуре новые традиции выразились скорее в декоративных деталях, чем в планировке и конструкциях отдельных сооружений. Башни превосходно инкрустированы белым мрамором и увенчаны двумя купольными киосками.

Часть многочисленных белораморных сооружений форта стоит на стене из песчаника коричневато-розоватого оттенка и составляет с ним прекрасное цветовое сочетание.

Наиболее полное представление о зодчестве времен Акбара дает его новая, но вскоре же покинутая столица Фатехпур («Город Победы») в Сикри, расположенная в 40 км от Агры. Единый по стилю, где не было добавлений и изменений, построенный по строгому плану, форт города, возвышающийся на холме, производит своим расположением и оригинальными сооружениями из красного песчаника незабываемое впечатление, хотя масштабы дворцовых построек невелики. По формам и декоративным мотивам они во многом чужды эстетике ортодоксального ислама. Это было характерно для зодчества, поощряемого Акбаром, и соответствовало его политике сближения с индусами, его веротерпимости, интересу к изобразительному искусству, в частности к живописи, и к древнеиндийской культуре вообще. В архитектуре Фатехпур Сикри полнее воплощается сочетание древних и новых традиций, общенародные идеи красоты, сложившиеся независимо от принадлежности строителей к индуизму или исламу. При этом в Индии, как и во всех странах, где распространился ислам, большинство мусульман было местными жителями, обращенными в эту новую религию. Поэтому и неудивительно, что народные мастера, получив при Акбаре большую свободу художественного творчества, смогли обогатить архитектуру светского характера изобразительными мотивами. Форт был закончен за пять лет — 1569—1574 гг. Рядом простирался оживленный город. Англичанин Ральф Фитч пишет: «Агра и Фатехпур — очень большие города, каж-

дый из них гораздо больше, чем Лондон. Вдоль всей дороги между Агрой и Фатехпуром тянется базар продовольственных и других товаров»³.

В 1583 г. Акбар уже покинул Фатехпур Сикри, перенес столицу в Лахор. Через пятьдесят лет после своего основания Фатехпур Сикри совершенно обезлюдел. Главной причиной этому был, по-видимому, недостаток хорошей воды.

Форт имеет 9,65 км в периметре и с трех сторон его окружают высокие стены с бойницами, а с четвертой он был защищен искусственным озером (теперь осушенным). Но стены не имели особого военного значения, так как в случае необходимости падишах и его двор могли укрыться в Агре. Фатехпур Сикри замечательно распланирован, с широкими естественными террасами, дворами и сгруппированными вокруг них дворцовыми павильонами из красного песчаника.

В ряде деталей построек ярко проявилась «скульптурность» форм и другие коренные традиции индийского зодчества. Хотя круглой скульптуры здесь, конечно, не могло быть, но встречаются рельефы и тематические росписи. Примером своеобразия местной архитектуры служит Диван-и-Хас («Зал частных приемов»). В центре стоит интереснейшая по форме колонна — постамент для трона. Она увенчана огромной круглой резной капителью в форме прилегающих друг к другу кронштейнов. От нее в разные стороны идут четыре узких перехода к галереям в четырех углах зала. Верхние края капители и боковые стороны переходов обрамлены ширмами. Акбар, восседая на этом своеобразном постаменте, принимал придворных, размещавшихся на галереях и внизу на полу.

Пятиэтажный дворцовый павильон Панч-махал напоминает буддийский монастырь — вихара (рис. 75). У него уменьшающиеся кверху изящные открытые этажи, несомые на резных колоннах различной формы. В декорации встречаются даже изображения людей и животных. Но в отношении мечетей при Акбаре было, конечно, более строгое соблюдение мусульманского запрета изобразительного искусства. Такова Джами-масджид — Соборная мечеть, вся из красного песчаника, законченная в 1572 г. Огромный открытый двор, 165,3 × 133,6 м, окружен с трех сторон аркадой монастырских помещений с двумя величественными входами. Один из них — Буланд Дарваза («Высокие Ворота») — построен в 1576 г. как триумфальная арка в память похода Акбара в Гуджарат и называется также «Ворота Победы» (рис. 74). В этих величайших в

³ H. G. Rawlinson. India. A short cultural History. London, 1937, p. 315.

Индии, наряду с Чар Минаром, ворота крепость и цельность форм, сила архитектурного начала, характерные для раннемогольского зодчества, сочетаются со строгим изяществом контуров, декоративных деталей и орнамента, инкрустированного белым мрамором в красноватом песчанике. Их высота — 40,9 м, под ними ступенчатая платформа, поднимающаяся на 12,8 м; поперечник переднего фасада — 39,7 м. Буланд Дарваза не просто ворота, а целое здание большого объема. Это искусно подчеркнуто внутренним пространством, открывающимся через арку. Портал сильно выдвинут вперед, его боковые стороны скошены, придавая силу и изящество фасаду.

Огромная стрельчатая арка центральной плоскости создает, как и лоджии в скошенных стенах, впечатление внутренней глубины здания, усиленное искусным и изящным приемом: в арке задняя сторона оформлена в виде пяти граней с арочками и нишами в них, что расширяет границы замкнутого пространства. Внутренность вида Буланд Дарваза увеличивается тем, что от платформы идет спуск вниз, к селению, откуда ворота вырисовываются на фоне неба всей своей стройной и строгой громадой.

В общем облике триумфальной арки Акбара заметно влияние зодчества Ирана, но боковые лоджии, система миниатюрных куполов и техника декорации (инкрустация камнем в камне) — индийские. Цветовой эффект получился сдержанный, соответствующий общему облику мощной постройки. Еще своеобразнее богато разработанный задний фасад ворот. Он имеет три арочных входа, над которыми верх фасада отступает тремя ступенями, увенчанными многими красивыми киосками.

Входящий через Буланд Дарваза в мечетный двор видит в середине его правой стороны «Царский вход», слева — святилище мечети с тремя куполами, а впереди, вдали, близ четвертой стены, небольшую, но замечательную беломраморную усыпальницу Салима Чишти, 1573 г., длинную жемчужину мечети и всего форта (рис. 76), а рядом, справа, — более крупную могилу наваба Ислам Хана из красного песчаника. Из-за слишком больших масштабов мечетного двора не все постройки целостно входят в ансамбль. Мавзолей Салима Чишти надо смотреть вблизи, как ювелирное произведение.

Квадратный в плане, со стороной 14,61 м, с небольшим изящным портиком и куполом, он стоит на платформе, над которой нависает широкий карниз на кронштейнах оригинальной формы. Наружная стена ажурная, она образует круговую галерею вокруг центрального помещения. Ажурная резьба, мраморная мозаика плат-

формы и пола, как и выкладка перламутром на деревянном балдахине над кенотафом⁴, весь изысканный, блестящий переливами перламутра, золотом и красочными росписями орнамент строго геометризovan. Но в форме змеевидно изогнутых кронштейнов колонн портика и карниза явно чувствуется стремление к пластичности, как отзвук древнейших традиций. В целом могила Салима Чишти отражает черты архитектуры Мальвы и Гуджарата.

Красный песчаник всегда придает архитектурным формам крепость и материальную весомость, сдержанность его расцветки усиливает тектонические качества. Удивительно, в какой степени поздние постройки времен явного упадка зодчества Индии, например в XVIII в., выигрывают, если они созданы из песчаника, а не из мрамора.

Естественно, что в архитектуре времен Акбара преобладал красный песчаник, так как в художественном отношении он соответствовал крепости форм первого периода строительства, когда был подъем могольского зодчества. Применение белого мрамора в этот период — редкое явление в архитектуре Моголов, типичные особенности которой проявились в полной мере и в мраморе, но, конечно, по-иному, чем в песчанике. Пропорциональность, сила и четкость контурных линий, карниза и других частей усыпальницы Салима Чишти, мощная и изящная форма купола превосходят все, что было создано из белого мрамора впоследствии, когда при Шах Джахане в архитектуре Великих Моголов наступило господство этого изысканного материала.

Все культовые и гражданские постройки времен Акбара высокого художественного качества. Таковы и прекрасный мавзолей Хумаюна, 1576 г., в Дели (рис. 77), и величественный двухэтажный дворец Джахангири-махал в форте Агры, где почти все постройки Акбара были заменены при Шах Джахане новыми — из белого мрамора. Дворец близок по общему виду, деталям и обильной резной декорации к раджпутским постройкам соседних княжеств Раджастан. Он является промежуточным звеном между раджпутскими дворцами, как, например, Ман Мандир в Гвалиуре, около 1500 г., и могольскими.

В Фатехпур Сикри интересен дом раджи Бирбала, 1571 г. Первый этаж с двумя портиками, пристроенными с противоположных сторон, стоит на прямоугольной платформе. У него широкий карниз на великолепных резных кронштейнах, внутри — четыре зала. Второй этаж

⁴ Кенотаф — вторая ложная или пустая гробница, она ставится в помещении, под которым обычно бывает захоронение.

оригинален: два кубических помещения с красивыми приземистыми куполами соединены углами и поставлены по диагонали на плоском перекрытии, где остается место для террас, огражденных парапетом. У широких портиков купола четырехскатные.

Очень компактный, динамичный по композиции главных частей, монументальный и крепкий по формам и контурным линиям, дворец достаточно богат, но без перегрузки, украшен глухими нишами, прочими деталями и резьбой. Он близок к зодчеству времен династии Лоди в сочетании с чисто могольскими и раджпутскими мотивами.

Его каждая деталь удивительно пропорциональна и ее местоположение логически обосновано, все продумано с глубоким пониманием и уверенным мастерством. Это показывает, на какой высоте стояла могольская архитектура в период ее подъема и как мало нам известно о богатстве гражданского зодчества более древних времен. Постройки в Фатехпур Сикри отличаются разнообразием форм.

В царствование Джахангира происходил переход от простого камня к мрамору. Тогда был создан ряд интересных построек: мавзолей Акбара, 1613 г., в Сикандре, совершенно оригинальный, не купольного типа; гробница главного министра — Верховного казначея, облеченного титулом «Итимад-уд-Даула» («Доверия государства»), в Агре (рис. 78), начатая в 1622 г. и законченная через год после смерти Джахангира.

Остановимся на типичных постройках Шах Джахана, после которого почти не было создано ничего примечательного.

Уже гробница Верховного казначея, квадратная в плане, своеобразной пятиричной системы (древнеиндийская панч-ратна — «пять драгоценностей») — в виде центральной надстройки и четырех угловых башен, вся из белого мрамора (на платформе из красного песчаника), с тонкой декорацией, сплошь покрывающей стены, представляет собой известный переход от типа построек времен Акбара к зодчеству Шах Джахана.

Однако при последнем утонченные, изысканно-изящные декоративные черты беломраморных дворцов, мечетей и усыпальниц развиваются в ущерб силе форм и архитектонике и подводят могольскую архитектуру к началу упадка, уже явного в конце XVII в.

Для последнего периода ее расцвета типичны дворцы в Дели и Агре, созданные при Шах Джахане из полированного белого мрамора с инкрустациями полудрагоценными камнями. В них ярко сказалось стремление к утонченной декора-

тивности, изысканному изяществу, драгоценным цветным материалам, но архитектурное начало явно ослабевает и приходит в упадок с постройками Аурангзеба (мавзолей его жены Раби'а-уд-Даурани, 1678 г., в Аурангабаде).

Нам теперь трудно представить себе все декоративное великолепие дворцов Шах Джахана, например, в форте Дели. После неоднократных ограблений и разрушений в стройной системе планировки форта многого не хватает.

В Красном форте (Лал Кила или Кила-и-Шахджаханабад) (рис. 79) в Дели посетитель попадает из огромных, солидно укрепленных главных «Лахорских» ворот в наубат-хана или накар-хана (музыкальная галерея), служащую входом во двор. В его конце расположен первый большой дворцовый павильон из красного песчаника — Диван-и'ам («Зал общих приемов», рис. 80). Перед ним по боковым сторонам двора были другие постройки с аркадами, ныне исчезнувшие. Они образовывали замкнутый двор. Позади павильона, за водоемом, расположен Рангмахал («Цветной дворец»), у которого от бывшего орнаментального богатства, давшего ему наименование, почти ничего не осталось. Его потолок ранее был покрыт серебром и расписан золотыми цветами. Плоский, очень красивый бассейн в виде лотоса был инкрустирован крупными резными самоцветными камнями в форме цветов и листьев и покрыт стеклом. Когда вода струилась, казалось, эти чудесные цветные растения волновались.

В планировку фортов всегда входили также сады и система орошения, которая в Красном форте действовала через Нахар-и-бахит («Райский поток») — канал от Джамны (но теперь он лишен воды).

В Индии, как и в других странах, например в Китае и Иране, задачи зодчества отнюдь не ограничивались созданием постройки, а включали глубоко продуманные ансамбли, окруженные зеленью. Богатые жилища и дворцы украшались яркими тканями и т. п.

С левой северной стороны под прямым углом к Цветному дворцу подходит ряд других беломраморных построек. С одной стороны они ограждены стеной форта, выходящей к Джамне, причем уровень грунта в форте значительно выше, чем за стеной на берегу Джамны, с другой стороны к павильонам примыкает парк.

Первым влево от Ранг-махала стоит Хас-махал («Частный дворец»), украшенный росписями, позолотой и красивыми решетками в окнах. Примером тонкой, исключительно изящной резьбы служит ажурная мраморная ширма. На ней изображены «Весы правосудия» (рис. 81), вокруг них звезды, выше — декоративные цветоч-

ные мотивы, наверху — солнце; все исполнено в золоченых рельефах. Ниже — сама ширма, где на фоне тончайшей сетки ажюра выделяются медальоны, заполненные растительными мотивами. Все они сильно стилизованы, почти геометризваны. В отличие от более свободного орнамента древнего индийского искусства, насыщенного фигурами живых существ, здесь мы видим строгость и геометрическую точность композиции декоративных форм, в которых нет ни малейшей вялости. Это говорит о том, что в XVII в. декоративно-прикладное искусство Индии еще переживало расцвет. В других видах творчества, например в текстильных изделиях, высокие художественные качества держались еще дольше, чем в декорации архитектуры больших форм.

Как и Хас-махал роскошью отделки отличается примыкающая к нему Мусамман бурдж («Восьмиугольная башня») с восьмигранным куполом, ранее облицованным золоченой медью. Внутри пять ее наружных стен превращены в ажурные мраморные ширмы, рассеянный свет падает на сплошные росписи и позолоту на стенах и потолке. Мрамор прекрасно отполирован. Все отделано с ювелирной тонкостью. С балкончика башни видна вся могучая стена, тянущаяся вдоль Джамны.

Далее на север на мраморной платформе возвышается роскошный и большой Диван-и-Хас («Зал частных приемов»), где принцы ожидали императора (рис. 82), закончен между 1639 и 1648 гг. Он имеет вид беломраморного павильона, окруженного с трех сторон открытыми аркадами, с плоской крышей, четырьмя киосками на ее углах и широким карнизом. Его план прямоугольный, $27,5 \times 20,4$ м. В каждой стороне по пять фестончатых арок испано-мавританского типа. Перекрытие несут 32 прямоугольные в плане колонны.

Павильон украшен превосходной плоской резьбой и инкрустацией самоцветами. Потолок ранее был обложен серебром, стоимостью в 2,9 млн. рупий. Колонны, играющие важную роль в облике павильона, арки, орнамент отличаются превосходными пропорциями и каллиграфически изысканным изяществом контурных линий.

Весь декоративный эффект постройки сосредоточен в интерьере, где изящные детали и орнамент поверхностей играют первенствующую роль. Здесь на мраморной подставке стоял знаменитый «Павлиний трон» Шах Джахана. Он был сделан из золота весом в сто тысяч «тола». На спинке великолепное изображение двух павлинов, выложенное из драгоценных камней, подобранных под натуральный цвет оперения. С самоцветами сочетались эмаль и золото. Семь лет делали трон ювелиры. Он обошелся в 90 миллио-

нов рупий⁵. Восторг придворных панегириков выражен здесь в персидской надписи над аркой: «Если на земле есть рай, он здесь, он здесь, он здесь».

Декорация в этом дворце сохранилась сравнительно лучше, чем в большинстве других павильонов, поэтому Диван-и-Хас особенно эффектен, но Ранг-махал едва ли уступал ему в годы своей славы. В стенах дворца Диван-и-Хас произошло много важных для Индии политических событий.

Нельзя не упомянуть Жемчужную мечеть (Моти масджид), стоящую поблизости от описанного павильона (рис. 83), выстроенную по воле Аурангзеба в 1661 г., чтобы служить его личной мечетью. Она невелика, компактна и пропорциональна, с тремя арками по фасаду. Ее белый мрамор превосходно отполирован. Три шаровидных купола кажутся не совсем удачными по форме. Но они являются реконструкцией второй половины XIX в., так как первоначальные купола, золоченые по меди, были снесены снарядами английской артиллерии при подавлении индийского национального восстания 1857—1859 гг.

Лебединой песнью могольского зодчества, самым крупным и наиболее прославленным зданием Индии является всемирно известный мавзолей Тадж Махал («Венец Дворца») под Агрой (рис. 85), выстроенный по повелению падишаха Шах Джахана для погребения его любимой жены Арджуманд Бану Бегум, прозванной Мумтаз-и-Махал («Избранница Дворца»). Она умерла в 1630 г., когда Шах Джахан был в походе в Декане. По возвращении, в 1631 г., он утвердил план и макет постройки. Разные части этого большого прекрасного ансамбля и в первую очередь здание самой усыпальницы закончены между 1648 и 1653 гг.

По идее Шах Джахана, мавзолей должен был достойно осуществить последнее желание его супруги создать для нее непрезыйденный мавзолей и выразить архитектурным языком идеал чистоты и женственности, олицетворяемый Мумтаз-и-Махал.

Был создан совет лучших зодчих всего мусульманского мира: из Средней Азии, Ирана, Афганистана, Ирака, Сирии и Индии. Для каждой части постройки были свои специалисты. Архитектором, чей проект был принят, был Устад Мохаммед Иса Эфенди — турок, происходивший из Малой Азии, но, по-видимому, работавший до этого в Ширазе (Иран) и Кашмире. Однако, несмотря на сотрудничество зодчих многих стран, по-

⁵ 9 крор рупий, по сведениям Бадшах-нама. При ограблении Дели Надир Шахом в 1739 г. «Павлиний трон» был вывезен им в Иран: «Тола» = 11,5 грамма.

стройка получилась не эклектическая, а очень целостная и характерная для Индии.

Вопрос о том, кто был главным проектировщиком усыпальницы, освещен в индийской литературе времен Моголов недостаточно. Почти нигде не встречается упоминание Мохаммеда Исы. Это объясняется тем, что в создании проекта Таджа участвовал сам Шах Джахан, образованный прекрасный архитектор, и выдвигать имя официального зодчего современники, очевидно, считали неудобным. Возможно, что Мохаммед Иса и не осуществлял лично свой проект и строительство продолжал главный архитектор Шах Джахана Устад Ахмад Лахори, а окончание работ приписывается некоторыми источниками Макраамат Хану и Мир Абдул Кариму. Все это способствовало превратным мнениям об авторстве Таджа. Но на конкурсе в 1631 г. был принят проект именно упомянутого турецкого зодчего и по его чертежам сделана деревянная модель, утвержденная Шах Джаханом.

Миссионер, испанского иезуитского ордена патер Манрико, посетивший Агру в 1641 г., пустил в ход выдумку, что архитектором Таджа был итальянец Веронео. Эту версию поддерживал еще в 1920 г. В. Смит в своей Оксфордской истории Индии.

Тадж Махал построен из лучшего белого мрамора из Макарана (близ Джайпура), его красный песчаник — из окрестностей Фатехпур Сикри, ляпис-лазурь — с Цейлона, хризолит — из Египта, сердолик — из Багдада, бирюза — из Тибета, рубины — из Бадахшана, малахит — с Урала и т. д. Была сооружена наклонная дорога длиной 3,2 км, поднимавшаяся к вершине мавзолея. Постройка обошлась примерно в 30 миллионов рупий⁶.

Тадж связан с предыдущими индо-мусульманскими мавзолеями, хотя является единственным в своем роде. Более всего он генетически близок к усыпальнице Хумаюна, 1576 г. (из красного песчаника с беломраморным куполом), и Хан Ханана, около 1627 г., обе в Дели.

Мавзолей представляет собой в плане квадрат со срезанными углами, все его четыре фасада с огромными стрельчатыми арками в порталах одинаковы. Четыре небольших купольных киоска окружают огромный центральный купол. Следовательно, это строго центрическое, портално-купольное сооружение. Самой красивой, пропорциональной и эффектной частью мавзолея является купол. Киоски подчеркивают его величественные размеры и чудесные пропорции.

По бокам порталов по две глубоких стрельчатых ниши одна над другой и такие же на скошенных сторонах Таджа. Мавзолей поднят на квадратном, тоже беломраморном постаменте, с четырьмя башнями в виде минаретов по углам.

Высота мавзолея — 57 м, из них на купол приходится 24 м. Мраморный постамент имеет 5,5 м высоты и 95,4 м по стороне квадрата. Ниже постамента лежит платформа из красного песчаника. Кончик тонкого навершия на куполе вздымается почти на 74 м (от грунта). Высота минаретов — 41,8 м. Ширина фасада Таджа — 56,7 м.

Пропорции Таджа безукоризненны и просты: высота равна ширине фасада, верхний край парапета портала приходится на середине общей высоты самого здания (без платформ).

Художественные достоинства Таджа — в идеальной уравновешенности и совершенстве пропорций, легкости и красоте очертаний, в большой цельности, изяществе и гармоничности, действительно выражающих архитектурным языком идеал чистоты и женственности.

Наиболее строен необыкновенно совершенный и изящный по контурам огромный, но легкий купол — выдающаяся часть мавзолея. Луковичного типа, близкая к сферической форма его генетически связана с иранскими прототипами, но у окружающих киосков купола чисто местных традиций, не закругляющиеся книзу. Этим они выгодно оттеняют сферическую изогнутость главного купола. Замечательно удачной и необходимой деталью Таджа являются четыре минарета. Они дополняют и как бы завершают форму мавзолея, «дематериализуют» его в пространстве, придавая особую торжественность его виду. При этом интересно отметить, что минареты вообще свойственны в Индии мечетям, но не мавзолеям, и возвышаются на стенах здания, а не стоят отдельно от него, на одном с ним уровне, и никогда и нигде не окружают постройку с четырех сторон, как у Таджа. В этом можно усматривать смелую вариацию композиции турецких мечетей, созданных знаменитым зодчим Османской империи Синаном (1489—1588 гг.). Если учесть, что автор Таджа Мохаммед Иса Эфенди был турком и к тому же, возможно, учеником Синана, то такое расположение минаретов, применявшееся в Стамбуле и Эдирне его учителем, было, вероятно, не случайным.

Геометрическая ясность очертаний Таджа, чистота гладких поверхностей максимально выявляют декоративные качества благородного материала. Как и у всей поздней архитектуры Великих Моголов, достоинства Таджа в утонченной декоративности, органически слитой с простыми, ясными, легкими, идеально подходящими для этого формами. Целостность Таджа усиливается

⁶ По данным персидских и арабских источников, опубликованных Кале Ханом: Kale Khan, Mohd. Guide of the Taj Agra. Agra.

совокупностью гармоничных ритмических сопоставлений его плоскостей, углублений ниш и порталов, венчаемых полусферой купола.

И здесь первостепенную роль играет исконная черта индийской архитектуры — гармоничное сочетание художественного облика творения зодчего с окружающей природой. Но если пещеры Аджанты были искусно вписаны рукой художника в ландшафтную панораму, а храм Кайласа Натха — в массив скалы, и они представляют художественное целое с рельефом местности, то Таджу придана иная взаимосвязь с природой. Красота его геометрически правильных масс, контурных линий и мраморной белизны прекрасно оттеняется зеленью разбитого перед ним парка. Здание чудесно отражается в зеркале центрального водоема, а его художественное значение усиливается обширным архитектурным ансамблем.

Но еще более своеобразный эффект создается полировкой мраморной поверхности здания, отражающей перемены в потоках света, льющихся с неба на Тадж в разные часы дня или при луне. Он гармонирует не только с окружающим архитектурным ансамблем и парком, но и с небом. Недаром его купол в Индии называют «облачком, отдыхающим на воздушном троне».

Свет солнца или луны, отражающийся в полированном мраморе, сливает неоднородные оттенки облицовочных плит в сплошное сияние. Именно это придает воздушную легкость, сказочный вид Таджу. При полной луне он становится гигантским видением, зеленовато-светлым, матовым, но по-прежнему идеально очерченным. Рассеянный свет сквозь облака придает ему материальную плотность. Под пылающим солнцем оттенки мрамора неуловимо меняются в разные часы дня. Когда полуденный жар спадает, на краткие минуты в мраморе появляется самый красивый нежный розоватый оттенок. Проплывающие облачка отбрасывают на мавзолей тени, воздушные, как на прозрачной воде, но придающие формам большую осязаемость и объемность. Огромные порталы и ниши с глубокими тенями усиливают это впечатление.

Ближайшим дополнением к мавзолею служат два здания, стоящие по бокам на концах общей платформы из красноватого песчаника и обращенные фасадами к Таджу. Это мечеть и «джамаат-хана» или «михман-хана» («дом для гостей»), где собирались родственники и знать, желавшие почтить память Мумтаз-и-Махал в годовщину ее смерти. Форма обоих зданий и цвет материала строго учитывают их назначение — оттенять достоинства Таджа. Будучи одинаковыми, они назывались на архитектурном языке строителей «джаваб» — «ответ». Построенные из крас-

ного песчаника, они выделяют Тадж как беломраморную жемчужину, а их купола перекликаются цветом с Таджем.

С северной стороны платформа служит набережной Джамны. На другом берегу реки Шах Джахан замыслил создать второй мавзолей для себя. Он должен был быть построен из черного мрамора и соединен мостом с Таджем. Но внутренние политические события помешали исполнению этой новой архитектурной мечты Шах Джахана.

Лучший вид на Тадж открывается со стороны главных южных ворот парка. Через входную арку Тадж красиво, как в рамке, вырисовывается позади обширного, тщательно распланированного сада (с системой водоемов с фонтанами), обнесенного стеной из красного песчаника.

Южные ворота Таджа — это огромное трехэтажное превосходное сооружение из красного песчаника с отделкой из белого мрамора. Их размеры: $46 \times 35,7$ м и 30,5 м высоты. Вход и выход из здания ворот имеют вид портала со стрельчатой аркой и боковыми нишами. По четырем углам на башнях — изящные киоски, по верхнему краю порталов — ряд миниатюрных беломраморных куполов. Красивые, каллиграфически изящные строгие надписи, исполненные из черного сланца, дают завершающий декоративный штрих воротам, вполне достойным открывать первый вид на Тадж.

Стены ограды с правой и левой стороны парка сложные по форме: у каждой парапет с бойницами, ворота и трехэтажный барадари — «двенадцатиколонный» павильон. На южных концах — по восьмиугольной башне с киосками наверху. Парк квадратный, 296 м по стороне, разбит перекрещивающимися каналами на четыре секции; каждая из них дробится еще на четыре. В центре скрещения каналов — водоем, откуда мавзолей выглядит наиболее выгодно и его пропорции кажутся особенно восхитительными. В этом строго продуманном ансамбле мавзолеей является главным зрительным объектом (размеры ансамбля 579×305 м).

Мавзолей сильно выигрывает от искусно распланированного парка и окружающей его архитектуры, где ни одна деталь не отвлекает от него внимания. Первоначально у Таджа и главных ворот были серебряные орнаментированные двери, которые, по-видимому, особенно гармонировали с мрамором.

Внутри мавзолея восьмиугольное помещение, как и в усыпальнице Хумайюна, и вспомогательные залы по углам. Кенотафы ограждены ажурной мраморной ширмой тонкой работы. Но в ее орнаменте чувствуется некоторая вялость и спутанность форм, нет типично ин-

дийских черт, четкости композиции, изящной строгости линий, как, например, в ширме с «Весеми правосудия» в Хас — махале. Орнамент напоминает флорентийскую резьбу. Вероятно, это работа тех нескольких приезжих итальянских мастеров, которые были на службе у Шах Джана.

Среди знатоков архитектуры XIX — XX вв. было распространено мнение, что из лучших сохранившихся во всем мире построек наиболее знамениты семь: Парфенон в Афинах, собор св. Марка в Венеции, собор св. Софии в Константинополе, Реймский собор, дворец-замок Альгамбра в Гранаде, собор Василия Блаженного (Покровский собор) в Москве, а Индия представлена Тадж Махалом.

Популярность Таджа зависит и от легкости восприятия его форм, отличающихся не только простотой, но и тем, что в них воплощены в идеально гармоничном, «классическом» виде основные, наиболее типичные, всемирно известные черты культовой архитектуры всех мусульманских стран Востока, где купол, портал со стрельчатой аркой и минареты составляют ее сущность. Эта универсальность форм Таджа как мавзолея выражена в самой регулярной центрической портално-купольной композиции, усиленной удачной расстановкой минаретов.

Но как ни знаменит Тадж, он не свободен от недостатков, знаменующих близкий упадок архитектуры феодальной Индии.

Стремление к особой декоративности было результатом начала увядания архитектурного начала. Мелкие детали Таджа вялы и сухи, например столбики на парапете, как и рисунок многих наружных инкрустаций на больших поверхностях, не соответствующий масштабам здания.

Но гармония пропорций основных частей, включая и минареты, идеальна, и это, конечно, главное. Поэтому Тадж заслуженно причислен к знаменитой семерке шедевров.

Помимо могольской архитектуры и южноиндийской, продолжавшей древнейшие традиции, в XVI и XVII вв. существовала еще одна своеобразная ветвь индийского зодчества. Она представлена великолепными дворцами-замками раджпутских феодалов, сохранившимися в Раджастхане и соседнем Бунделханде (около тридцати памятников).

В Раджастхане, где в силу местных условий дольше сохранялись пережитки феодализма даже в его не вполне развитой форме и патриархальные отношения, архитектура замков продолжала какие-то местные традиции, более древних примеров которой не сохранилось. Испытав в деталях декорации некоторое влияние архитектуры, развившейся при мусульманских династиях,

раджпутские замки-дворцы сохранили своеобразие, мощь форм и имеют вид могучих крепостей. Несмотря на яркие декоративные черты, в них всегда преобладает архитектурное начало.

Таков дворец Ман Сингха (1486—1518 гг.) в цитадели Гвалиура, называемый Ман Мандир, построенный около 1500 г. или в самом начале XVI в. (рис. 86).

Раджпутские замки и форты удивительно гармонизируют с ландшафтом, над которым они доминируют, величественно возвышаясь на скалистых холмах, красиво завершая их отвесные обрывы. Иногда вершину холма обтесывали и высекали из него первые мополитные этажи дворца, как бы вырастающие из скалы. Замки и другие здания, связанные с обслуживанием двора раджи и окруженные общей стеной, образуют цитадель или форт.

В Гвалиуре богатая архитектурными декоративными деталями стена дворца очень удачно увенчивает скалу; ее выдающееся достоинство — часто поставленные красивые полубашни, несущие купольные павильоны. Еще богаче оформлены «Слоновые ворота»: стены блещут разноцветной глазурью, украшены изображениями деревьев, птиц, животных и мифологических существ, купола киосков ранее сверкали золоченой медью, как пишет султан Бакур. Помещения дворца также щедро украшены цветным орнаментом и резьбой.

Главный объем дворца состоит из двух этажей: в нижнем — 40 дворов и комнат небольших размеров; у восточной стены устроены два подземных этажа с помещениями для жаркой погоды. В центре дворца два открытых двора. Его наружные размеры: по восточной стене $91,5 \times 48,8$ м и высота восточной стены 30,5 м. Скала возвышается на 91 м.

Великие Моголы и другие правители дополнительно возводили постройки в Гвалиурской цитадели. Всего там 6 дворцов, 6 храмов, мечеть и другие сооружения разного времени.

Более компактен могучий замок раджи Бир Сингх Део (1605—1626 гг.) в Орча (Бунделханд), названный Джахангир Мандир, по имени этого Могола, вассалом которого был раджа. Его стены 67,1 м по стороне квадрата, по углам тонкие круглые бастiony, увенчанные купольными киосками. По верхнему краю дворца — по углам и посередине — возвышаются восемь куполов древнеиндийской формы. Вход ведет через зал первого этажа в открытый квадратный двор с террасой.

Двор окружают различные помещения и террасы, устроенные в три этажа. Первоначально вокруг замка располагались дополнительные постройки, преимущественно садового типа, без

сомнения, очень оживлявшие возвышавшийся среди них в парковой зелени замок. Все было защищено стеной с башенками. Как всегда, и здесь мы имеем дело с прекрасно разработанным ансамблем, который в свою очередь гармонично сочетался с окружающей природой.

Не столь мощен с виду дворцовый комплекс в Удайпуре. Город основан махараной Удай Сингхом в 1568 г. после разрушения Акбаром Читора — древней столицы государства.

Постройки замечательно красиво вписаны в ландшафт, занимая склон горного берега озера Пичола. Дворцы тянутся на 450 м и, поднимаясь террасами на гору, завершаются Бари Махалом («Большим Дворцом»), великолепно господствующим над местностью.

Подход к нему от города ведет вверх, через Бари Пол («Большие Ворота»), на которых размещен оркестр махараны. Далее дорога идет через Трипула («Тройные Ворота»). Они имеют вид трех фестончатых арок, богато и изящно оформленных надстройками в виде галерей и павильонов — «чхатри». За ним расположен двор, куда выходит фасад главного дворца — Бари Махала, крупнейшего в Раджастане. Он построен из гранита и мрамора, прямоуголен в плане и состоит из пяти этажей. Первые три из них — глухие, образующие высокий сильно члененный выступами и уступами фасад крепостного вида, оживленный лишь опоясывающими его карнизами с острыми краями. Внутри размещены колонные залы. Два верхние этажа жилые, с многочисленными окнами с ажурными решетками — «джхарока», чхатри, и с восьмиугольными башнями, увенчанными дольчатыми, округлыми и четырехскатными куполами. Роскошное разнообразие верха дворца удивительно гармонично сочетается с его крепостным характером, подчеркнутым неприступным с виду нижним фасадом. Внутри все блещет полированным белым мрамором с многоцветными мозаиками, инкрустациями и изразцами, с фигурами павлинов, подобранных из самоцветов.

С южной стороны примыкает дворец, состоящий из трех открытых наружу этажей с большими залами и с башней, несущей чхатри с племовидным покрытием.

Старейшая часть комплекса подходит к самому озеру. Оттуда она выглядит массивным нерасчлененным кубом с немногими окнами наверху, за которым высится стройная громада башен и куполов Бари Махала.

Раджпутские строители и здесь превосходно использовали рельеф и пейзаж местности и всегда сохраняли чувство ансамбля, добавляя постройки вплоть до последних десятилетий XIX в. И если новые формы становились беднее и суше, они никак не портили уже созданное гармоничное целое.

С верхнего этажа открывается чудесное строй-

ное разнообразие дворцов, спускающихся террасами, и прекрасный вид на живописно раскинувшийся внизу город.

Гармония с природой не только в том, что она так удачно украшена архитектурой, но и сам ландшафт открывает свои красоты тому, кто стоит на верхних этажах Бари Махала.

Итак, в XVII в. продолжали развиваться две великие ветви индийской архитектуры: южная (дравидийской традиции) и северная, представленная главным образом могольским зодчеством. На северо-западе выделяется также раджпутская архитектура. Хотя она испытала известное влияние могольского зодчества, но сохранила в основах местное своеобразие, о чем свидетельствуют замечательные замки Раджастана и Бунделханда.

Эти три школы индийской архитектуры — дравидийская, могольская и раджпутская, — хотя и очень различны по числу памятников, но вполне достойны друг друга в художественном отношении. Они развивались, конечно, не изолированно друг от друга. В XVII в. даже на крайнем Юге — в Мадураи, в дворцовой архитектуре встречаются черты заимствования от североиндийского зодчества. То же наблюдалось, как мы видели, и в гораздо большей степени, в Раджастане, расположенном недалеко от главных центров Могольской империи, и во многих других областях Индостана.

Рассмотренное нами зодчество поражает разнообразием. Если бы нам пришлось изучать народную архитектуру, представленную жилищами и небольшими сельскими общественными сооружениями, то мы увидели бы, что, несмотря на простоту этой архитектуры, она тоже очень разнообразна по форме в различных областях этой огромной страны: в Гималайских горах, Кашмирской долине, на равнинах Бенгалии, в полупустынях Раджастана и в Декане. Дома, особенно городские, нередко отличались прекрасными пропорциями и рациональностью устройства. К сожалению, жилища архитектуры почти не изучена и сохранилась только от позднего времени.

Исключительное многообразие индийской архитектуры объясняется особыми условиями развития индийского искусства.

На всех этапах истории Индии, до превращения ее в колонию, искусство жило и развивалось, сильное народным творчеством, великими традициями, взаимными связями местных течений и школ, творческим освоением чужеземных влияний, обогащавших местную художественную культуру, как это было со всякой великой цивилизацией.

Лишь в колониальную эпоху национальные традиции и свободное развитие индийской архитектуры оказались нарушенными.



Глава 14

Гуджаратская и могольская миниатюра



Новым явлением в искусстве средневековой Индии было развитие миниатюрной живописи.

В то время как былые достоинства древней школы стенописей в средневековую эпоху постепенно приходили в упадок и в XVIII—XIX вв. окончательно исчезли, миниатюра в XVI—XVII вв. быстро прогрессировала.

И хотя продолжали создаваться росписи стен, и иногда очень интересные, например, у народа малаяли в Кочине (Кэрала) и в Раджастане, в период XVI—XVIII вв. не в стенописях, а в живописи миниатюр полнее и шире выражался художественный гений индийского народа, создавшего в этом виде искусства подлинные шедевры.

Однако в некоторых частях Индии, в силу своеобразия местных условий, в монументальной живописи стали усиливаться реалистические черты, роднящие ее с миниатюрой, для которой это было характерным качеством, получившим развитие с XVI в. Примером служат исключительно ценные для понимания больших сдвигов в искусстве Индии и редкие стенописи во дворце Маттанчери близ города Кочина, датируемые примерно от 1600 по 1800 г.

Они показывают, что упадок одних качеств старого искусства сопровождается развитием других. Так, в росписях Кочина исчезают многие былые несравненные достоинства древней живописи (например, Аджанты): монументальность, глубокая человечность идей, величие, благородная простота, ощущение мира, спокойствие выражения. Появляется излишняя декоративность, все свободное пространство между фигурами заполнено мелким орнаментом, избыточными украшениями, деталями. Композиция тоже стремится к чисто декоративному эффекту. В Аджанте больше внимания уделено человеку, и само содержание Джатак в высшей степени гуманистично. В живописи дворца Маттанчери все гораздо символичнее. В содержании преобладает религиозный характер, а в трактовке многих персонажей заметны условности, причем в них чувствуется связь с своеобразным местным танцевально-пантомимическим театром Катакхали. Движения и позы становятся крайне динамичными, изображения подвигов героев и полубожества экспрессивнее, их лица — стандартнее, а у простых людей — естественнее. Исчезли прежняя великая гармоничность, уравновешенность, благородное достоинство трактовки обнаженного тела, сдержанность в проявлении сильных эмоций и высокая поэтичность, характерные для искусства древних стенописей.

Но наряду с развитием условности и декоративности, детализации и фантастичности в живописи Кочина появились и новые реалистические черты, знаменующие позднюю эпоху в искусстве Индии, причем впервые появляется пейзажный жанр.

Монументальная живопись Кочина не подвергалась влиянию миниатюры, сохранив полную местную самобытность. По своему духу она является ортодоксально-индустской, и в то же время в ней наблюдается развитие внутренне противоречивого процесса: усиливается условность и отвлеченность в изображении религиозных персонажей и одновременно появляется стремление к жизненно правдивой и естественной трактовке образов простых людей, их действий и сцен из повседневного быта.

В росписях Кочина реалистические черты развиты сильнее, чем в Аджанте, но поэтичности в них несравненно меньше.

Такова живопись в пятом зале дворца Маттанчери, исполненная около 1800 г. Одна из сцен изображает Кришну, держащего над головой холм Говардхана, чтобы защитить им, как гигантским зонтом, народ и стада от губительных потоков ливня, насланного на Бриндабан Индрой.

Толпа людей теснится вокруг Кришны, фигура которого сильно увеличена. Но гораздо интереснее изображения людей и животных на переднем плане: молодая мать заботливо и поспешно поднимает своего малыша на руки, чтобы защитить его от ливня. Выражение ее лица отличается конкретностью, с теплотой передано ее материнское чувство, условности невольно забываются. Рядом старуха ковыляет с посохом к убежищу и ей помогает другая женщина. Правдивость сцены обусловлена прежде всего отсутствием символики и религиозных мотивов. Холм Говардхана представляет собой развернутый пейзаж, где среди деревьев бродят антилопы, львы, обезьяны. Охотник отражает нападение льва, в высшей степени искусно изображенного контурными линиями.

В другой сцене изображен восьмирукый Кришна с флейтой, возлежащий в павильоне, окруженный толпой «гопи». Позы женщин оживленны и разнообразны, чувствуется стремление передать объемность фигур, лица выразительны и индивидуальны. Здесь уже сделан большой шаг вперед по сравнению с древним искусством. Стремление художника реалистически изобразить тех, кого он постоянно наблюдал в окружающей жизни, дало замечательные плоды.

В то же время в других росписях дворца лица героев Рамаяны однообразны и неподвижны, как маски. Поскольку танцы Кришны происходили согласно легенды, в роше Бриндабана, она и изображена непосредственно под описанной сценой. Пейзаж получает здесь самостоятельное значение. Мы видим просторы лугов и живописной рощи, где по-настоящему чувствуется пространство, его обширность не только по горизонтали, но и в глубину, причем деревья во втором ряду уменьшены в масштабах. Их кроны расположены на одном

горизонтальном уровне, однако нет впечатления искусственности такого построения и однообразия. Листва деревьев, в отличие от миниатюр, трактована живописно и свободно, в заднем ряду она сливается в сплошную горизонтальную полосу, усиливая впечатление густоты рощи.

Однако линии горизонта нет, так как пейзаж срезан в верхней части чертой, обрамляющей павильон с Кришной. Поэтому пространственность чувствуется, но не доведена до зрительно логического и естественного перспективного завершения. Пейзаж оживлен превосходным изображением стада пятнистых оленей, пасущихся в роше. Поскольку здесь нет фигур людей и конкретной тематики, то присутствие животных увеличивает значение пейзажа как такового; в нем нет ничего нарочито условного и фактически никакой видимой связи с религиозно-эпическим содержанием легенд о Кришне.

Среди немногочисленной сохранившейся до наших дней поздней монументальной живописи Индии пейзажи в Кочине являются уникальными и интереснейшими образцами этого вида искусства, отличающегося художественной высотой.

Развитой пейзаж встречается и в поздней раджпутской миниатюре, например, в изображении Кришны и Баларамы с пастухами, около 1700 г., и во многих миниатюрах школы Котак последней трети XVIII — первой половины XIX в., но там пейзаж все же играет роль фона событий, хотя по общему впечатлению может быть и равноправного с главным сюжетом. Самостоятельный пейзаж в миниатюре Индии встречается в виде редкого исключения.

Росписи стен дворца в Кочине относятся к периоду, когда уже бурно развивался новый вид живописи — миниатюра.

Век ее зарождения едва ли когда-либо удастся установить с достоверностью. Вероятно, она уже существовала как иллюстрация рукописей во второй половине I тысячелетия н. э. Однако самые ранние школы миниатюрной живописи пока известны лишь с XI в. по образцам гуджаратской, бенгальской, а также непальской миниатюры.

Тибетский историограф лама Таранатха (XVII в.) писал, что древняя Западная школа живописи была основана в VII в. художником Шрингадхарой из Марудеша (Мевар). Она восходит, очевидно, к традициям, породившим великое искусство Аджанты. Из литературы известно, что и в Синде, около Раджастанхана, во времена арабского завоевания раджпутские художники развивали портретную живопись. В Раджастанхане сохранились стенописи в Ахаре (близ Удайпура), 1260 г., и более поздние во дворцах Биканира, Джодхпура, Удайпура и других. Эти стенописи служили

соединительным звеном между «классическим» искусством, связанным главным образом с буддизмом и раджпутской миниатюрой. При этом можно предположить, что древняя традиция стенописей Западной Индии не только обусловила зарождение миниатюры на территории Гуджарата и Раджастана еще до выделения собственно раджастанской школы, но и продолжала влиять на раджпутскую миниатюру, существуя рядом с нею как живое искусство до последнего времени.

Миниатюра, возникнув как декоративная роспись страницы рукописной книги и подчиненная вначале начертаниям текста, в конце XVI в. достигла полного развития и вступила в период расцвета, приобретая значение самостоятельной картины: еще являясь иллюстрацией, она нередко уже композиционно не связана с текстом. Затем, в XVII в., миниатюра окончательно отрывается от книги и делается «станковой» картиной на отдельном листе — «лаух». Такие миниатюры любители собирали в альбомы — «муракка».

Гуджаратские рукописи на пальмовых листьях, украшенные миниатюрами, известны со времени около 1060 г.

Однако гуджаратская миниатюра еще и в XV в. остается в подчинении чисто декоративной схемы рукописной страницы, она совершенно условна по композиции, довольно примитивна по рисунку и ярка по колориту. Таковы иллюстрации в джайнской Кальпа-сутре, где повествуется о рождении последнего из 24-х джайнских Тирханкара — Вардхаманы Махавиры, по прозвищу «Джина» («Победитель»), жившего в VI в. до н. э.

Мы видим плоские фигуры, обращенные в профиль или четверть оборота и расположенные горизонтальными рядами одна над другой. Получается равномерное заполнение красного фона с преобладанием бледно-желтого и темно-зеленого тонов. Изображения и по композиции, и по расцветке прекрасно гармонируют с бордюрами, создавая декоративное целое.

Все фигуры условны, с очень характерными для гуджаратской миниатюры удлинёнными чертами лица, большими глазами и острыми, клювовидными носами. При обороте фигуры в три четверти один глаз всегда сильно выступает за линию контуров лица, как будто хочет выскочить из орбиты. Движение и позы очень выразительны и гибки. Часто применяются синий цвет и золото. Поэтому красочная гамма декоративна, хотя и немногочисленна тонами. Кроме литературы назидательно-религиозного характера, в Гуджарате иллюстрировались и произведения мирского содержания, например Васант Вилас и Ратирахасия, повествующие о весне и любви (рис. 88).

Бенгальские миниатюрные иллюстрации к рукописям буддийских писаний XII в. менее интенсивны по краскам и не так энергичны по рисунку, как гуджаратская живопись. Однако они, как и все позднее искусство при династии Пала, отличаются изящными линиями, особой деликатностью трактовки и явно происходят от стенописей. Но генетическая связь с ними вовсе не означает, что эта миниатюра сохраняет черты монументальности древней эпохи. Это типично средневековое искусство, как и скульптура Пала этого же времени. Она характеризуется утонченностью форм, в ней начинают преобладать декоративные черты, чего нельзя сказать про живопись Аджанты.

Миниатюры Бенгалии, а также Непала XII—XIII вв. по художественным качествам, мастерству, богатству средств выражения и элементам реализма несравненно выше сильно отвлеченной и декоративной гуджаратской живописи рукописей XV в.

В XVI в., в связи с расцветом миниатюры резко возросло количество ее произведений, от XVII в. их сохранилось очень много. В Западных Гималаях миниатюра создавалась и в XIX в., хотя она уже не давала ничего принципиально нового.

Художники работали во многих городах Индии и естественно, что в такой огромной стране существовали различные местные вариации живописи. Наибольшее значение имели и лучше всего изучены могольская, раджпутская и деканская школы миниатюры. Появились миниатюры и смешанных школ. В северной части Индостана всю индийскую миниатюру в целом можно подразделить на два течения: более древнее, уходящее истоками в местное искусство, и новую — могольскую школу. Первое было более консервативным, генетически связанным со стенописями и на огромной территории имело, конечно, локальные школы, причем важнейшей из них сделалась раджпутская. На Западе страны эта коренная по происхождению миниатюра все же испытала некоторое чужеземное влияние.

Ознакомимся сперва с могольской миниатюрой, потому что раджпутская школа, хотя и более древняя по происхождению, от XVI в. сохранила меньше образцов, чем могольская, а с другой стороны, пережила эту последнюю.

Наиболее характерной чертой индийской миниатюры могольской школы, с самого начала ее зарождения (XVI в.), является стремление к правдивому и точному отображению окружающей действительности, что скоро становится общим явлением и в других индийских школах — раджпутской и деканской. Она замечательна тем, что ведущими среди ее качеств являются

реалистические устремления и чисто светские интересы, внесшие новую, свежую струю в средневековое искусство Индии. Это не было случайным явлением, а явилось результатом значительных сдвигов в жизни общества, развития новой идеологии и общего подъема культуры в Могольской Индии.

В XV—XVII вв. происходит дальнейший процесс разложения общины, который вообще в Индии был затяжным, отделение ткачества от земледелия, имущественное расслоение среди ремесленников, рост мелких феодалов, кастовой раздробленности, усиливается давление брахманов в быту индуистской общины. В силу этих обстоятельств вспыхивают сильные антифеодальные движения, освободительные восстания различных народностей, угнетенных могольской властью.

Широкие общественные потрясения во внешне могучей Могольской империи, неисчислимые бедствия народных масс, рост их классового и национального самосознания прежде и непосредственное всего отразились в литературе, породив в ней религиозно-реформаторское, очень активное и широкое движение «бхакти». Оно характеризовалось общественно-политической направленностью против всякого угнетения светских и духовных феодалов.

Крупнейшие поэты бхакти вышли из среды ремесленников и принадлежали к разным религиям и народностям. Кабир (1440—1518 гг.) был ткачом-мусульманином, писавшим на хинди, Тукарам и Намдэв (XIV в.) были из народа маратхов, Чайтанья (XV в.) — бенгальцем. Тулси Дас (1532—1624 гг.), бедняк из касты брахманов, прославился, написав на хинди версию Рамаяны, проникнутую духом демократизма, человеколюбия и призывавшую народы к единству.

В живописи новые веяния эпохи отразились в гораздо более косвенной форме и не так широко, как в литературе. Мотивы бхакти коснулись не могольской, а раджпутской школы миниатюры, способствуя развитию в ней лирических и любовных сюжетов, широкого изображения народного быта, преобладающего даже в религиозно-мифологических сюжетах. Но в могольской миниатюре, как мы видели, целиком возобладало светское содержание, правдивость, конкретность и историчность сюжетов, хотя и ограниченных преимущественно изображением жизни повелителя, его двора и знати.

Традиционное влияние персидской литературы в выборе тематики живописи встретило реакцию при Великом Моголе Акбаре. Знаменательны слова его сына Данияла: «Старинные тягостные повести о Лейли и Маджнуне, мотыльке и соловье утомили нас. Пусть поэты и художники изображают то, что мы видим и слышим».

Интерес к реальной жизни, развитие реалистического подхода к ее отражению — черты, в высшей степени свойственные могольской живописи, неотделимы от общего подъема культуры в государстве Моголов, прогресса наук, точных знаний и техники. Возникли крупные научные центры, главным образом в столичных городах, где происходил широкий обмен мнений ученых всей Индии и других стран.

Наконец, появление в Индии европейцев не только знаменовало начало постепенного колониального ее подчинения, но и способствовало расширению кругозора образованных людей. Придворные художники Моголов были первыми в Индии, кто мог более широко познакомиться с европейским искусством и использовать некоторые его особенности, новые для Востока.

Светская тематика могольской миниатюры была обусловлена не только повышенным интересом к окружающей жизни и историческим событиям, но и принадлежностью Моголов к исламу ортодоксального — суннитского толка.

Эта религия не давала материала изобразительному искусству, а тематику индуизма и других древних верований Индии, которым ислам был враждебен, Моголы поощрять не могли. Поэтому их миниатюре оставался путь только нерелигиозных интересов. А это в свою очередь способствовало развитию реалистических стремлений могольской миниатюры — первой в истории индийского искусства чисто светской школы живописи. Она служила образованной и утонченной могольской знати не для религиозного наставления, а для развлечения и познания, а также для возвеличения власти и личности падишахов в качестве своеобразной художественной документации их деяний.

Следует также учесть, что в возникновении могольской живописи и развитии ее характерных качеств видную роль на первых порах сыграли выдающиеся миниатюристы Средней Азии, приглашавшиеся Моголами на руководящие должности в их придворных художественных мастерских.

Трезво-прозаический подход и значительное развитие реалистических черт, свойственные светской живописи художников Бухары и Самарканда, были созвучны тем новым веяниям в индийском искусстве, которые породили могольскую школу миниатюры, а также сыграли известную роль в деканской и даже в более консервативной раджпутской живописи.

Могольская школа индийской миниатюры названа так условно по имени династии Великих Моголов. Она возникла при них как придворная миниатюра примерно в середине XVI в. в Северной Индии и тесно связана со всей могольской

культурой. Через два века эта миниатюра слилась с другими школами живописи (главным образом с раджпутской). Примерно с середины XVIII в. она перестала существовать как самостоятельное явление в индийской средневековой живописи и как искусство, процветавшее при дворе правителей мощной империи, которая к этому времени уже распалась.

Могольская школа миниатюры была очень однородной по стилю и не связана непосредственно со стенописью. Она развилась как своеобразная ветвь индийского искусства, поскольку ее среда была индийской, хотя для руководства придворными мастерскими нередко приглашались знаменитые чужеземные художники, и вступила в тесное взаимодействие с общеиндийской живописью. Этому способствовал переход могольских художников при Аурангзебе и после него в раджпутские княжества, к правителям Ауда, Хайдарабада и отчасти в Патну. Взаимодействие любых местных школ всегда давало благие результаты, что говорит об активном творчестве в каждом художественном течении, о близости условий жизни и все большем слиянии местных культур в общеиндийскую цивилизацию.

Название этой школы миниатюры «индо-персидской» неправильно, потому что подразумевает ее двойное лицо или постоянное сильное влияние персидской живописи, которое сыграло особую роль лишь в возникновении новой миниатюры в Индии, к тому же это влияние шло от миниатюры позднетимуридских государств Восточного Ирана, Афганистана (Герат) и Средней Азии (Самарканд), а основной базой явилась местная раджпутская школа индийской миниатюры. Приезд к могольскому двору выдающихся чужеземных мастеров, назначаемых руководителями придворных мастерских, способствовал быстрому развитию новой школы, но так же быстро эта школа приобретала своеобразные черты, отличные как от раджпутской, так и от иранской и среднеазиатской миниатюры. Поэтому ее можно называть, хотя и довольно условно, «могольской» школой североиндийской миниатюры. Первые три из Великих Моголов очень ценили прославленного гератского художника Бехзада. Но в ранний период и позже, когда отдельные художники иногда писали в стиле «ирани калам», т. е. под иранскую миниатюру, они все же не воспроизводили чужеземную живопись, а трактовали ее по-своему. Поэтому могольская миниатюра в целом, начиная со времен Акбара, когда она сложилась, всегда сохраняла своеобразие.

Отличие миниатюры Ирана или, например, его архитектуры времен Сефевидов, от могольской аналогично в ряде основных принципов. В могольской миниатюре больше «архитектони-

ки», централизованности, уравновешенности и монументальности в композиции, сильнее выражение тяжеловесности и объемности в фигурах и предметах.

Уже Хумаюн пригласил художников: Мир-Сайд Али¹ из Тебриза, Ходжа Абду-с Самада (перс из Шираза) и др. При Акбаре работали: Ака-Риза из Герата, Надир Мухаммад и Мухаммад Муррад из Самарканда, Фаррук-бек из Средней Азии. Продолжал свою деятельность и Абду-с Самад, ставший главой придворных мастерских. Но из 104 известных нам художников Акбара, судя по именам, мусульман было меньше четверти и, конечно, многие из них не были приезжими. По данным Зеркала Акбара — хроники везира и историка Акбара Абу-л-Фазла, лучшими мастерами были художники-индусы Басаван и Дасвантх — сын носильщика. Эти ученики Надир Мухаммада, по мнению Абу-л-Фазла, превосходили своего учителя. А при Джахангире выделялись Мансур и Бишандас.

Ака-Риза и Фаррук-бек вошли позднее в состав мастерских Джахангира. Их манера письма была тесно связана с иранской. Сын первого — Абу-л-Хасан стал любимейшим художником Джахангира и получил почетный титул «Надир аз-Заман» («Чудо времени»); с ними работал его брат. В миниатюре Абу-л-Хасана, изображающей повозку с упряжкой пары быков, чувствуется смешение индийских и иранских приемов письма, даже заимствование от китайской живописи. Однако портреты его кисти исполнены не в иранском, а явно в могольском стиле.

Влияние Ирана и Средней Азии индианизировалось благодаря творчеству местных, преимущественно раджпутских художников. При Акбаре в целом уже обрисовался характер могольской миниатюры.

Могольская живопись прошла краткий, но блестящий путь развития от Акбара до правления Шах Джахана включительно.

Миниатюра Ирана, иллюстрировавшая персидскую поэзию, отличалась поразительной чистотой красок и нередко напоминала своей узорностью и колоритом ковер. В могольской же миниатюре краски стали плотнее, контрасты и блеск расцветки смягчились. Этому соответствовал и характер контурной линии, каллиграфически менее изысканной и не столь ритмичной, как в иранской живописи. Общий строй этой последней был декоративнее благодаря более строгой плоскостности и развитию блестящей цветовой гаммы. В могольской миниатюре иной пей-

¹ Он же известен как поэт под именем Джудди. Как и Абду-с Самад, он был до этого придворным художником шаха Тахмаспа I.

важный фон и другие детали; появляются намеки перспективного сокращения.

Связь с поэтической литературой и лирика, столь свойственные иранской живописи, почти не нашли отклика в произведениях могольских художников. В миниатюре Ирана иногда встречается самостоятельный пейзаж, чего нет в могольской живописи. Зато в последней несравненно шире и больше было развито искусство портрета.

Могольская миниатюра представляет интереснейшее в культурно-историческом отношении и замечательное по художественным достижениям явление в истории искусства Востока. Миниатюра, как и архитектура Моголов, показывает, как сильно были культурные связи Индии с Ираном и Средней Азией. Но воздействие искусства даже таких выдающихся в художественном отношении стран, как Иран, неизменно своеобразно претворялось при его освоении художниками Индии. Так, на основе традиций и индианизации чужеземных влияний вырабатывались новые художественные школы и течения, вступавшие в творческие связи с уже существующими школами, как это произошло с могольской и раджпутской миниатюрами.

Могольская школа индийской миниатюры в целом является отнюдь не эклектической, а синтетической и светской по содержанию. В центре ее внимания находится повелитель империи, жизнь его двора, могольская знать, утонченно образованная и умевшая понимать и ценить миниатюру. Но несмотря на то что эта миниатюра служила ее прославлению, она отличается большой правдивостью и даже искренностью.

Повелитель империи падишах Акбар лично интересовался работой своих мастерских, давал указания и оценивал успехи художников. Везир Акбара и его биограф Абу-л-Фазл пишет, что его повелитель сказал: «Многие ненавидят живопись, но я таких людей не люблю»².

Для могольских художников в высшей степени характерен интерес к конкретной личности, к хронике, историческим событиям. Их творчество было более индивидуально, чем у раджпутских художников. До нас дошли многие их имена, известна кисть отдельных мастеров.

При Акбаре иллюстрировали мемуары, повести, эпос, например, Чингис-нама («Книга Чингиса»), Зафар-нама («Книга побед»), Разм-нама («Книга сражений» — Махабхарата), Акбар-нама («Книга Акбара»), Наль Даман («Наль и Дамаянти»), Айя-и Даниш («Пробный камень знания»), эпическая поэма Рамаяна (рис. 90), сборник басен — Калила и Димна и т. п.

В ранних миниатюрах народ изображался придворными художниками Моголов чаще всего как сопровождающие повелителей челядь и воины, позже появились сцены из народного быта. Могольской живописи осталась в целом чуждой гигантская по объему, необычайно богатая образами и сюжетами древняя мифология Индии, но все же в ней встречаются сюжеты из эпоса и легенд древней Индии, как и иллюстрации к персоязычной поэзии, например, Диван («Сборник») Хафиза, Дастан-и-Амир-Хамса («Рассказ об Амине Хамсе»), Бахаристан («Страна Весны») Джами, Хамсэ («Пятерица») Низами и другие произведения (рис. 89). Однако поэтические и религиозные мотивы были исключением для трезво-прозаической могольской миниатюры.

На первом этапе развития миниатюры, при Акбаре, преобладало иллюстрирование военных эпизодов, исторических событий, мемуаров основателя и первых представителей династии Великих Моголов, а также эпоса. Все это отражало период становления империи, подъем мощи ее повелителей, их победоносную борьбу за власть в Индии.

Великолепным образцом уже сложившегося и типичного стиля могольской живописи времен Акбара служит серия иллюстраций — миниатюр из рукописи персидской версии, так называемых «Мемуаров» султана Бабура — «Бакур-намэ», хранящаяся в Государственном музее искусства народов Востока в Москве. Она близка к иллюстрациям мемуаров 1598 г. в Национальном музее в Нью-Дели, хотя богаче последних по насыщенности фона фигурами и предметами, но еще ближе к миниатюрам «Книги Бабура» в Британском Музее.

Миниатюры нашего музея посвящены похождениям Бабура и событиям в Средней Азии, Афганистане и Индии, включая интересное изображение флоры и фауны Индии. Они исполнены неизвестными нам мастерами Акбара в последнее десятилетие XVI в. в одной из его столиц, вероятно в Лахоре, куда Акбар выезжал в эти годы со своим двором.

Могольская живопись отличалась наиболее высоким профессиональным и техническим мастерством, более совершенным, чем в раджпутской миниатюре.

При дворе могущественных падишахов Индии были собраны лучшие художники страны. Они могли обогащаться опытом прославленных на Востоке миниатюристов Ирана и применяли наиболее дорогие материалы: бумагу, краски, кисти. В могольской миниатюре встречаются наиболее сложные и завершенные многофигурные композиции, тщательность отделки и богатство деталей.

² H. G. Rawlinson. Op. cit., p. 364.

Сохраняя известную декоративность, могольская миниатюра уже со времен Акбара не только развивает реалистические элементы в деталях, но и стремится правдиво передать события и облик современников. Наиболее условной является композиция, основанная на одном или нескольких плоских вертикальных планах, расположенных один над другим, почти без уменьшения отдаленных фигур, иногда даже с обратной перспективой при изображении главного персонажа (повелителя). Размещение фигур, а также архитектуры, скал, деревьев и т. п. строго уравновешено. Композиция, отличающаяся централизованностью и завершенностью, является организующим началом миниатюры. Ей подчиняется ритм чередования фигур, крупных предметов и цветовой гаммы. Сцены и группы людей, объединенные тематическим замыслом, расположены одна над другой. Они одинаково приближены к зрителю. Эта условность позволяет наиболее богато развернуть повествовательность трактовки сюжета и насытить его деталями.

По существу мы нередко имеем несколько картин, искусно объединенных в единое целое. В пределах общей плоскостности могольская миниатюра стремится передать впечатление пространства не только рисунком, но и тональностью.

Сочетание цветовых контрастов удивительно гармонично. Изолированные удары кистью почти не встречаются, обычно они находят отклик в ритмичном повторении. Все строго и точно организовано в единое декоративное целое. Но в большинстве случаев не условность композиции и декоративные качества живописи привлекают внимание, а изображенные события и правдивость деталей. Это обуславливалось самой конкретностью и историческим характером содержания могольской миниатюры, благодаря которым она является таким ценным культурно-историческим документом эпохи. Умело и с большой силой передается динамичность событий и действий, очень выразительны движения, жесты, позы. Лица обращены в профиль или слегка повернуты к зрителю. Они портретны у главных персонажей, но лишены эмоций, бесстрастны даже в разгар рукопашной схватки воинов. Динамика действий, драматизм событий передаются позой, жестом, композицией. Это зависело прежде и больше всего от общедекоративного характера миниатюры, от ведущей роли композиции, большого значения ритмичной, красочной гаммы. Но были и косвенные причины отсутствия живых эмоций в чертах лица: это отчасти зависело и от жизни самого двора и знати, которые обычно служили объектом изображения. Придворный церемониал этой огромной централизованной империи с иерархией военачальников-администраторов был упорядоченным и сдержанным,

подчинялся строгому этикету. Яркое проявление эмоций было неуместным. Чинопочитание и ранги были точно определены. «Дурбары» (царские приемы) проходили очень торжественно и чинно, с великолепием, пышностью и организованностью.

Конечно, это не могло быть непосредственной причиной описанных особенностей индийской и вообще средневековой миниатюры, но они находились в соответствии с общим характером жизни высших слоев общества. Краски далеко не везде чисты и локальны, особенно в пейзажном фоне, они отличаются мягкостью, нежной тональностью и передают воздушную среду.

Превосходным примером служит миниатюра «Бегство эмира Хасан-Якуба с места охоты в Самарканд». Эмир изображен скачущим во весь опор на коне. Его полукольцом окружают скалы, деревья, охотники и животные. На нижней плоскости — «переднем плане» — охотники с собаками у воды, выше — в обратной перспективе — фигура всадника. На третьем — верхнем вертикальном плане — скалистые холмы. Постройки на них уменьшены, но горные козлы почти равны им по размерам. Антилопы вдали под горами, спасающиеся от охотников, такой же величины, как и животные на первом плане. Их стремительный бег в обратную сторону по отношению к скачущему Хасан-Якубу подчеркивает общее движение, несмотря на то что, взятая в отдельности лошадь всадника кажется почти застывшей на месте в позе скачки.

Такая композиционная цельность и единство замысла, которому подчинены все детали, типичны для могольской живописи, особенно времен Акбара. Сам эмир, главный персонаж повествования, помещается в центре миниатюры, композиционном или тематическом, и все обращено к нему, даже животные как бы являются участниками события, а ландшафт образует неразрывное звено декоративного окружения. Тем не менее и здесь Хасан-Якуб, как и сам падишах в других миниатюрах, является лишь главной деталью картины. В этом выражаются декоративные принципы художественного строя миниатюр.

Описанная миниатюра восхитительна подробностями, их верностью и тонкостью рисунка, гармоничностью расцветки. С удивительным мастерством переданы животные и их повадки, в чем сказывается отзвук великой древней традиции индийского искусства, тщательно изображены одежда, предметы и растительность. Именно в таких миниатюрах больше и прежде всего привлекает реальная жизнь и лишь потом зритель отдает себе отчет в строгости и своеобразии правил и приемов письма, условностях композиции.

В сцене пира Бабура в Герате в гостях у Бад-и-аз-Заман-мирзы фигуры пирующих и слуг впи-

саны в круг со смело и свободно и в то же время изящно и сдержанно выраженным ритмом различных положений и жестов участников сцены и цвета их одеяний. Фонтан и деревья прекрасно оживляют это декоративно организованное, красочно богатое кольцо людей, сразу привлекающее внимание. Однако, всматриваясь, зритель замечает тонко вырисованные подробности разнообразных кушаний и сервировки на разостланной скатерти, детали костюмов. Но все это не нарушает строгой схемы композиции, декоративности целого. Фигуры Бабура и хозяина пира замыкают кольцо пирующих, являясь завершением композиционного построения.

Превосходна миниатюра «Отступление Бабура из Ахси и эпизод с переменой им лошади». В ее основе — две необычайно гармоничные по цветовой гамме и уравновешенные группы всадников, вписанные в зеленеющий пейзаж с уменьшенным в масштабах городом вдали — т. е. у самой линии горизонта.

Влияние европейской живописи проявляется в этой миниатюре и во всей серии различно. С одной стороны, это перспективно сокращенные пейзажи, эклектически добавленные в верхней части миниатюры и отделенные строками текста, с другой — намеки на объемность в передаче скал и деревьев при помощи оттенения. Встречаются здесь и изображения людей в европейских костюмах, как, например, воин в шлеме и белом воротничке в описываемой миниатюре или португальцы в сцене выступления в поход деда Бабура. Иногда фигура европейца трактована подчеркнуто объемно не только линией, моделирующей форму, но и тенями: так нарисован упавший раненый белокурый юноша с неиндийскими чертами лица в миниатюре «Нападение воинов Шейбани-хана на посланцев с дарами от изменника Шах-Мансура». Здесь чувствуется явное заимствование у каких-то европейских произведений.

Это влияние явилось результатом появления португальцев, а затем и других европейцев (членов посольства, торговцев и миссионеров) при дворе Акбара и его преемников. Акбар посылал в португальскую колонию Гоа миссии с художниками в их составе для обучения европейской манере письма.

Знакомство с европейским искусством не привело при Акбаре к изменению основ миниатюрной живописи, если не считать отдельных подражаний. Но в XVII в. стали встречаться миниатюры с более органичным применением правил перспективы и передачи объемности, что, однако, нельзя считать простым подражанием Европе.

Акбар поощрял поиски новых рецептов красящих веществ, а также сотрудничество нескольких художников в одной миниатюре. К этому побуж-

дало и большое увеличение числа иллюстраций, иногда достигавшего многих сотен в одной рукописи. Он хотел улучшить и ускорить создание миниатюр для придворной библиотеки, но это едва ли принесло благой результат. В красках, во всяком случае, иногда встречается непрочность.

При Джахангире развивается «натуралистический» уклон и создается много превосходных изображений животных, птиц и растений. Этому способствовало личное увлечение падишаха изучением флоры и фауны Индии, интерес его к редким чужеземным птицам и животным.

Могольская миниатюра является для нас ценным источником изучения жизни в Индии того времени, не говоря уже о ее высоких художественных качествах и интереснейших реалистических чертах, которые в ней так успешно развивались.

На последнем этапе расцвета могольской школы прежние сюжеты миниатюры сменяются сценами интимного дворцового, в частности гаремного, быта.

В любовных сюжетах, в сценах, где знатные Моголы прогуливаются в саду или развлекаются музыкой, сидя в гареме с чашей вина в руках, вообще в усилении внимания к человеку и его эмоциональным переживаниям, появившемся в живописи при Шах Джахане, можно усматривать некоторое развитие лирики. Однако это нельзя понимать в смысле связи с лирической поэзией, как в искусстве Ирана. Это и не подлинно лирические переживания, воспетые в раджпутской миниатюре.

При Шах Джахане достигает апогея увлечение портретной живописью, и она получает распространение, как нигде в мире. Моголы приказывали делать зарисовки даже слонов и любимых скакунов своих конюшен. Вдохновение формами живой природы, чему много содействовал уже Акбар, вопреки запрету ислама, стремление к правдивости и точной передаче черт портретируемого, сила рисунка, создававшая профили, подобные камням, вырезанным в драгоценном камне, — все способствовало созданию очень живых и точных портретных характеристик. И хотя лица казались бесстрастно застывшими, они отличались конкретным выражением.

Нередко фигура обрисовывалась одной текущей контурной линией светлого цвета, а голова выписывалась тщательно и с применением расцветки. Эта техника «сахи калам» применена, например, в портрете (около 1630 г.) неизвестного знатного мужчины. Лицо с четким профилем лишь слегка тронуто краской, борода черная, тюрбан весь цветной. Одеяние белое, лишь кушак и обувь, как и оружие, записаны красками. Этот прием создает уравновешенность цветовых сочетаний.

Главный же результат техники сахи калам — сосредоточение внимания на лице и голове портретируемого. Таков же прекрасный портрет раджи Бирбала кисти художника Нанха с печатью Джахангира.

Великолепен портрет джатского раджи Сурадж Мала, сына Амар Сингха, тоже исполненный в рост, в профиль. В нем — изысканно совершенная гармония цветовой гаммы как в расцветке фигуры, так и в фоне. Прелестные нежные тона полупрозрачных тканей одежды оживлены яркими пятнами красного тюрбана, обуви и кушаком из золототканой и белой материи. Темный с синеватым оттенком фон, записанный своеобразными мазками, чудесно выделяет сильную фигуру вооруженного воина. Контуры профиля искусно очерчены и четки, объемность частично намечена оттенением фигуры выше пояса. Как обычно для миниатюр этого времени, у нее имеется изящное обрамление в виде двойного бордюра с растительным орнаментом и персидскими текстами.

В миниатюре «Шах Джахан и ученый» (частное собрание в Лондоне), несмотря на бесстрастную неподвижность выражения лица, убедительно передана спокойная уверенность жреца науки в его глубоко проникновенном знании.

Особенно интересны портреты Акбара. Его лицо, волевое и озаренное мудростью, производит большое впечатление даже в поздних миниатюрах, например в миниатюре около 1700 г. (частное собрание в Париже). Описание наружности Акбара европейцами, лично его видевшими, подтверждает портретное сходство его изображений. Еще более замечательна весьма реалистическая портретная зарисовка его лица, исполненная одним из художников двора Акбара около 1600 г.

Типичным и выдающимся произведением, которое можно назвать групповым портретом, является миниатюра из частного собрания в Бенаресе, созданная, очевидно, в начале правления Шах Джахана. Ее сюжет обычен — посещение знаменитым Моголом какого-нибудь известного своей ученостью, мудростью и аскетической жизнью отшельника. В пустынной местности, под сенью густолиственного дерева расположилась группа из четырех человек, сидящих на разостланном полотнище. Их фигуры размещены художником в четком композиционном равновесии. Слева, в профиль, изображен утонченно изящный принц в светлом одеянии. Он задумчиво перебирает струны музыкального инструмента и как будто подпевает, рассеянно слушая собеседников. Правее — сильная фигура придворного «мужа совета» — прозорливого и сдержанного, опытного царедворца. Полной противоположностью этим светским персонажам являются два других человека, представляющие мир философии и аскетизма. Сам духов-

ный наставник с обнаженной головой и пышной белой бородой сидит, согнувшись, с опущенными веками, он отвлекся от всего внешнего, неподвижный в своей упорной и глубокой, по-стариковски тяжелой мысли. Поблизости сидит его ученик в одежде аскета саньяси, скромный и очень серьезный. Здесь нет сияющей чистоты красок и заполненного фона, как в иранской миниатюре. Тона сдержанны, предметы окружения не отвлекают от главного и типичного для могольской миниатюры — портретности изображаемых. Акцент сделан на людях, их характерах и действиях.

Иногда в портретах объемность фигуры передается путем условного наложения легких теней, но это меньше относится к чертам лица, которое дается чаще в профиль и без оттенения.

Таков женский портрет кисти Говардхана — знаменитого художника двора Джахангира. Очевидно, это одна из женщин гарема, которые были искусными танцовщицами и музыкантками. В отличие от предыдущей миниатюры такие «портреты» скорее передают типы придворных куртизанок. Их лица мало индивидуализированы и не выражают мысли. Эти женщины иногда изображаются совсем обнаженными под прозрачной тканью. Здесь тело открыто по пояс, ниже фигуру пышно окутывает темнокрасное покрывало. Объемность сильнее выражена в высокой полной груди, оттенение более осторожно, ровно и нежно распространяется по лицу. Белизна жемчужного ожерелья прекрасно контрастирует со смугловатой кожей тела. Пластичность не умаляет значения очень искусной ритмичной и четкой контурной линии; как бы подчиняясь ей, лицо трактовано в профиль и моделировка формы не очень подчеркнута. По гармоничному равновесию колорита мастерство Говардхана стоит на высоте совершенства. Время Джахангира — расцвет могольской миниатюры. Этот Великий Могол писал про себя: «Я очень люблю картины и так точно их определяю, что могу назвать имя художника, как живущего, так и покойного. Если в одной картине несколько портретов, написанных разными мастерами, я могу указать художника каждого из них. Даже если один и тот же портрет исполнен несколькими живописцами, я могу назвать имена всех, кто нарисовал его различные части. Поистине, я могу указать без промаха, кем нарисованы брови и кем ресницы».

Живопись при Джахангире была посвящена не только портретам, но и точным и очень красочным зарисовкам цветов, животных и редких птиц. Дворцовый быт, сцены приемов, конных охот также получили широкое отражение (рис. 92).

Художник рисовал, не глядя на натуру. Он создавал образ природы на основе своего впечатления от внимательного изучения действительности.

Около 1612 г. Мукарраб-Хан, посланный Джахангиром в Гоа, вернулся, привезя различные диковинки для повелителя. «Среди них,— пишет Джахангир,— было несколько животных, которых я раньше никогда не видал, возбудивших мое любопытство». Далее он подробно описывает чрезвычайно занимавшего его индийского петуха. «Я описал их (редких животных и птиц.— *С. Т.*) и приказал зарисовать их на страницах рукописи Джахангири-нама».

Европейское влияние не изменило основ могольской миниатюры. «Первый» план является, как обычно, плоскостью, на которой может изображаться нарисованный вертикально, как стена, ковер, а на фоне его в профиль — фигуры, например могольской принцессы и служанки или знатного юноши с возлюбленной. За ними видна балюстрада террасы и выше — водная гладь, отделяющая первый вертикальный план от уменьшенного пейзажа. Маленькие деревца — ближе к воде, образуют в ландшафте первый кулисный ряд, а отдаленные холмы и едва заметная линия пальм — вторую кулису. Но обе эти части пейзажа незаметно соединены зеленью луга с рассеянными на нем кустиками. По существу получается, что две картины объединены в одну и между ними сохранено некоторое внешнее равновесие. В этом декоративно-художественный вкус не изменяет могольским художникам. Линия горизонта в миниатюрах XVI в. была очень высокой, она едва оставляла, и далеко не всегда, узкую полосу неба; во второй половине XVII в. горизонт нередко сильно снижается.

Уже в середине XVII в. применяется правильное уменьшение фигур дальнего плана, даже если они расположены не кулисами, а представляют единую стройную композицию.

Встречаются миниатюры, в которых войско расположено вокруг Могола кольцом и все фигуры постепенно уменьшаются. Но, отдавая дань такому подражанию европейской живописи, художник не следует этому строго. Если ему нужно создать декоративную уравновешенность, то самый задний ряд фигур он произвольно увеличивает, тогда как до этого вся масса фигур регулярно сокращалась по правилам линейной перспективы. Иногда, если какая-нибудь миниатюра копируется с более старой, фигуры людей в перспективом сокращении добавляются эклектически к прежней композиции, где все расположено на одной вертикальной плоскости.

Интересным примером этому служит миниатюра на сюжет: пленный султан Баязид (правил в 1389—1402 гг.) перед Тимуром. Первый вариант (собрание Бхарат Кала Паришад) представляет военачальников, подводящих к трону Тимура

султана. Удивительно разнообразны тонко обрисованные, отнюдь не могольские лица всей группы, стройно и ритмично охватывающей полукольным трон. Все расположено на строго вертикальном плане, без всяких правил перспективы. Над головами толпы — чистое небо, занимающее почти половину миниатюры.

Поздний вариант — XVIII в.², в точности повторяет число и расположение фигур на вертикальной плоскости. Типаж лиц большей частью иной. Но характерным для живописи этого столетия является добавление вдали сильно уменьшенной в масштабах массы людей (войско Тимура). Это заимствование от европейской живописи использовано в качестве простых декоративных добавлений к плоскостной основе миниатюры.

Однако встречаются чрезвычайно интересные миниатюры, представляющие попытки восточного художника более органично и глубоко применять изученные им новые приемы передачи пространства и объемности в своей живописи.

Но в целом к концу XVII в. в могольской миниатюре начинает преобладать повторение старого без вдохновения и высокого мастерства.

Аурангзеб (1658—1707 гг.), в противоположность политике веротерпимости Акбара и его союзу с раджпутами, обложил индусов «джизией» (подушным налогом на немусульман) и в 1669 г. издал приказ «всем правителям провинций разрушить намеренной рукой школы и храмы неверных»³, дабы изгнать из религии «идолопоклонство». В то время, как в народных массах, независимо от религий, складывались общие эстетические идеалы и индусы участвовали в строительстве мечетей, а мусульманские художники рисовали миниатюры, Аурангзеб стремился исламизировать как можно больше населения. Изгнав живописцев-индусов из придворных художественных мастерских, он фактически подорвал их работу и они прекратили свое существование после блестящей интенсивной деятельности в течение более чем столетия. Могольские художники перешли в услужение к раджпутским и другим правителям.

После середины XVIII в. могольская живопись прекращает существование как самостоятельная школа и сливается с раджпутской, деканской и прочими, менее крупными школами индийской миниатюры.

Общий упадок миниатюры сказался прежде и сильнее всего на художественных качествах ее композиции и красочной гаммы.

² Опубликовано: Ernst Kuhn el. *Miniaturmalerei in Islamischen Orient*. Berlin, 1923.

³ V. A. Smith. *The Oxford History of India*. Oxford, 1920, p. 437.



Глава 15

Раджпутская и деканская миниатюра



Последний подъем живописи и небывалое развитие в ней реализма, впервые произошедшие с такой силой в средневековом индийском искусстве и получившие форму могольской миниатюры, были немислим вне общего расцвета индийской миниатюрной живописи в XVI и XVII вв., в частности без существования великой школы раджпутской миниатюры. Эта живопись сложилась, по-видимому, лишь немного ранее могольской, но по существу она является лишь новым и особым этапом развития процветавшего в Гуджарате и Раджастанхоне искусства, имевшего древние корни.

Подлинным истоком раджпутской миниатюры являются стенописи, традиции которых еще были живы в Раджастанхоне и в XIX в. Там, кроме миниатюр и стенописей, существовала и живопись на ткани, иногда больших форматов, но распространена она была сравнительно мало.

В эпоху господства мусульман древние коренные традиции индийской живописи на севере страны стали прекращаться. Больше всего они сохранились в Западной Индии — в Гуджарате и Раджастанхоне, где основная масса народа и феодалов не исповедовала ислам. Стиль миниатюрной живописи в этих областях долгое время был общим. В течение пяти веков он преобладал и во всей Северной Индии. Поэтому называть его «западным», как это встречается в литературе, неправильно.

Это было общее для Индии течение домогольской миниатюрной живописи, несколько варьировавшееся в разных районах. Но на Западе оно сохранилось дольше и лучше. Расцвет гуджаратско-раджастанской миниатюры падает на XV—начало XVI в. Это была наиболее цветущая ветвь североиндийской живописи, иллюстрировавшей рукописные книги.

Примерно со второй четверти XVI в., во всяком случае к середине этого столетия, возникла собственно раджастанская (раджпутская) школа с главным центром в Меваре. Затем раджпутская миниатюра появилась в соседнем Бунделкханде и отчасти и в самом Гуджарате, а потом в горных пригималайских княжествах Пенджаба, где тоже правили раджпуты.

Поэтому раджпутская миниатюра состоит из двух ветвей — Раджастанхони, процветавшей на равнине Раджастанхана и Бунделкханды, и Пахари («Горная») — в Пенджабе. Название «раджпутская» несколько условно, потому что художниками и в Раджастанхоне, и в Пенджабе были не только раджпуты, но и сикхи, а иногда также могольские художники (мусульмане и индусы). Но ведущим было творчество раджпутов. Их миниатюра в основах содержания и форме исполнения отличалась от могольской, весь ее облик был

глубоко индийский и более народный. Проникнутая лирическими эмоциями, чувством единства человека с природой, она воспела ее красоту, опозитивировала самозабвенную любовь. Ее содержание тесно связано с возрождением вишнуитского индуизма, волна которого прокатилась от Бенгалии в Раджастхан и далее на Запад Индии.

Это возрождение было связано с деятельностью в Бенгалии в начале XVI в. вишнуитского философа и реформатора Чайтани (1485—1533 гг.), проповедовавшего учение бхакти — любви и братства независимо от различия в кастах и религии. Это была своего рода реакция на гнет высших каст, засилье брахманов и их ритуалов в быту, на господство жреческой ортодоксии. В этом движении религиозного возрождения большую роль играли музыка, пение и танцы, тесно связанные с сюжетами раджпутской миниатюры. Культ Кришны и мотивы лирической поэзии XVII в. диалекта «брадж бхаша» получили исключительное значение в живописи раджпутской школы. И Кришна предстает перед нами в глубоко опозитивированном виде: он прежде и больше всего прекрасный пастух и возлюбленный, окруженный пастушками-гопи и стадами коров. И мы забываем о символическом значении Кришны и Радхи, мистике их любви.

Изображение этого излюбленного сюжета, а также музыкальных мелодий — «рага» в олицетворенном виде было основано на выражении эмоций. Эстетические учения о роли раса (эмоций) в искусстве были, как мы видели ранее, очень древними. Теперь они получили особое значение и форму. Способствовал пониманию раса поэт Кешава Дас из Бунделкханда, написавший в 1591 г. Расикаприйю — систематизацию раса. Однако раса выражалась отнюдь не в эмоциональном движении черт лица, а в самом сюжете, позах, движениях, жестах, в наличии традиционных персонажей, животных, различных асесуаров.

Иллюстрировалась и лирическая поэма Гита Говинда («Песнь о Пастухе») поэта XII в. Джайядэвы.

Живопись, поэзия и музыка гармонично и целеустремленно слились в раджпутской миниатюре, это способствовало исключительному развитию в ней лирических и любовных мотивов, столь мало свойственных могольской живописи.

Появились иллюстрации к современным поэтическим произведениям на хинди, к Бхагавата-пуране и Рамаяне. Новую славу Рамаяны создал, как уже было отмечено, поэт Тулси Дас (1532—1624 гг.), создавший в 1575 г. ее версию на хинди — Море подвигов Рамы. Сюжеты раджпутской миниатюры давали также Мехабхарата, баллады и романтические поэмы.

Характерным для этой миниатюры были глубоко традиционные изображения разных сезонов, воспетых великим Калидасой. И с каждым временем года связано определенное поведение людей и животных. Очень интересны иллюстрации к Барамаса — поэме о сезонах.

Но несмотря на религиозно-мифологический, отвлеченный и символический характер многих сюжетов, в основе которых лежат идеи вишнуитского мистицизма, раджпутская миниатюра всегда сохраняла тесную связь с жизнью народа. Полная реалистических деталей, привлекающая необыкновенной искренностью, выражающая древние, самые распространенные и прочные традиции индийского искусства и миропонимания, эта миниатюра говорит общепонятным языком картин повседневного быта широких народных масс. И хотя в целом в ней много декоративных приемов и излюбленный сюжет — любовь Кришны и Радхи, и идиллическую, буколическую жизнь пастушек она передает в особенно идеализированной и глубоко поэтической форме, она нередко поражает самым живым и непосредственным изображением окружающей среды. Пусть сюжет будет эпический или мифологический, он перенесен в современность. И если жизнь Кришны как божества показана в расцветном фольклорном виде, а подвиги его сверхъестественны, то сцены из жизни в Индии того времени не только в полной мере правдивы, но и получают на позднем этапе развития раджпутской миниатюры значение самостоятельных сюжетов.

Чрезвычайно интересно, что здесь большую роль, чем в могольской миниатюре, играет пейзажный фон. Он дается шире, в нем выявлен простор, и это тем более заметно, что листы раджпутских миниатюр чаще удлинены по горизонтали, а не по вертикали, как в могольских рукописях.

Подавляющее большинство живописи Раджастхани сохранилось начиная с XVII в. и очень мало до 1600 г. Ранние произведения погибли во время завоевания Раджастхана, когда почти все его города были взяты могольскими военачальниками и разорены.

Но живописная традиция сохранилась. В XVII в. Раджастхан переживал мирный период развития (после включения его Акбаром в состав Могольской империи), раджпутские художники вновь создали большое количество миниатюр. Их творчество продолжалось, особенно в «Горных» княжествах, около трех веков.

В Меваре, служившем примерно до 1680 г. важнейшим центром школы Раджастхани, миниатюра переживала расцвет при Джагат Сингхе (1628—1652 гг.) и Радж Сингхе (1652—1681 гг.). Другие школы Раджастхани: Дундхар

(Амбер-Джайпур), Марвар, Биканир, очень близкие друг другу Бунди и Котах, Кишангарх, Бунделкханд и, быть может, следует выделить Джайсалмир и Мальву.

Средневековая живопись Северной Индии, развивавшаяся на основе древних традиций, переживала расцвет в западной части страны, особенно сильный в Меваре в XIV и XV вв., когда местную живопись еще нельзя назвать раджпутской в собственном, более узком смысле слова. Вершины развития школы Раджастхани достигают в XVII в., но в Бунди и особенно в Кишангархе наиболее замечательные миниатюры создавались в середине XVIII в. Будучи более древней по происхождению, раджпутская миниатюра послужила основой для возникновения могольской живописи. Но и последняя оказала некоторое воздействие на раджпутскую миниатюру. Влияние это было неодинаковым по силе в те или иные периоды и большей частью мало заметным во многих центрах Раджастхана (рис. 94).

В третьей четверти XVII в. в миниатюрах Биканира встречаются фигуры с заметным могольским влиянием, но в пейзаже и общем характере миниатюр гораздо больше местного. При этом фигуры получают трафаретными и скучными, а в формах архитектуры и пейзажа сохраняется прелесть непосредственности и свежести.

В первой половине XVIII в. воздействие могольской живописи стало сильнее, особенно в Джайпуре и Джодхпуре. Оно проявлялось в придворных сценах, портретах и даже в сюжетах Рагмала («Гирлянды мелодий»).

Типична миниатюра из Мевара 1648 г. (сохранения Восточного института Бхандаркара в Пуне) — иллюстрация к Бхагавата Пуране: Камадэв — индийский Эрот — пускает стрелу любви в Шиву, сидящего погруженным в самосозерцание.

Мы видим свободно развернутый по горизонтали холмистый пейзаж с рекой на переднем плане. На островке восседает бесстрастный аскет Шива. На темно-красном фоне холмов разбросаны деревья с округлыми густолиственными кронами. Все вокруг оживлено красочными фигурами людей, по-разному, но почтительно выражающих свое отношение к этому событию. Слева впереди — танцовщицы, справа вверху на фоне ярко-синего неба — группа беседующих людей. Божество любовной страсти, сопровождаемый двумя женщинами, натягивает лук с тетивой из выющихся пчелок, с цветком на кончике стрелы.

Смелые яркие красочные контрасты, строгая плоскостность и декоративность в известной мере являются наследием гуджаратской школы. Все лица (кроме лика Шивы) изображены в профиль, плоские вертикальные планы великолепно соблюдают декоративный красочный ритм. Здесь явно

чувствуется консервативность приемов, сохраняющих связь со стенописью. Глубина пространства совсем не выражена и мастерство исполнения ниже, чем в могольских миниатюрах. Декоративные качества играют большую роль. Все фигуры, имеющие почти одинаковые размеры, прекрасно гармонизируют с фоном.

Однако нельзя думать, что все без исключения миниатюры раджастханской школы были так декоративны и архаичны. Даже с самого начала ответвления ее от гуджаратской живописи (в XVI в.) встречаются миниатюры, отличающиеся развитием реалистических черт и особой свободой кисти, когда живописность преобладает над контурной линией и правдивость передачи сцен из повседневного быта заставляет забывать некоторые условности.

Примером служит замечательная иллюстрация к Хамса-нама (около 1570 г.; Музей Виктории и Альберта в Лондоне), исполненная одним из раджпутских художников Акбара. У деревенского колодца две раджпутские женщины: одна достает воду, другая уже поставила на голову сосуды один на другой. Позади деревце с густой свежей листвой и легкие постройки — плетни, навесы, образующие уголок двора. Все топа очень гармоничные, легкие, светлые, кроме листьев и плетня. Красные и белые части костюмов выделяют фигуры женщин. Полностью передана объемность круглого колодца, обложенного кирпичом, навеса над углом двора, частично и кусты дерева. Во всей картине чувствуется воздух и пространство. У этой миниатюры не линия, а цвет создает границы контуров, декоративные элементы не доминируют над впечатлением живой реальной жизни. Манера письма в этой картине удивительным образом предвосхищает некоторые особенности французской живописи времен постимпрессионизма, оказавшего большое влияние на многих современных индийских художников.

Нам кажется, что эти совершенно необычайные качества данной индийской миниатюры XVI в. во многом зависят от техники письма, потому что иллюстрация исполнена на холсте. В то же время это говорит о том, что множество миниатюр, представляющих целые большие течения в раджпутской живописи, до нас не дошло. И мы не знаем всех лучших достижений великого художественного наследия Индии. Сейчас эта восхитительная миниатюра, отличаясь от живописи на бумаге как раджпутской, так и могольской школы, кажется нам уникальной.

Прекрасно раскрывает лучшие качества раджастханской живописи миниатюра, близкая к меварской школе — Кришна и Баларама с пастухами в роще (около 1700 г.; Музей принца Уэльского, Бомбей). Эта идиллическая сцена занимает

нижнюю половину миниатюры. Горизонт, искусственно приближенный к зрителю, внезапно обрываясь, уступает место темному фону грозового неба, закрытого сплошными клубящимися синеватыми тучами, со сверкающими золотистыми змейками молний. Слева светлая гора в форме конуса поднимается высоко в небо. От ее подошвы стремительно сбегает извивы ручья; его воды, привольно разливаясь на равнине, красиво окружают со всех сторон зеленеющие лужайки и перешейки, усеянные цветами. На каменистом островке стоят Кришна и его брат Баларма, перед ними два юных пастушка, третий поодаль, присел на корточки и, зачерпнув пригоршней воду, подносит ее к устам. К ручью устремляется стадо коров, они с жадностью пьют, бросаются в свежие воды. Задний край земли обрамлен деревьями с пышными кронами, четко зеленеющими на фоне небесной мглы.

Передний план миниатюры богат светлыми тонами красок, но, как всегда, нет солнечного освещения и предметы не дают тени. С этой красочной картиной замечательно контрастирует непроницаемо густой покров неба. Его фон зрительно уравнивает все разнообразие мягких, но интенсивных тонов нижней части миниатюры. Художник, согласно традиции, избегал перспективного уменьшения дальнего плана, но создал впечатление глубины и даже неограниченности пространства и не только в дали, где он искусно использовал игру атмосферных явлений, но и в обоих боковых направлениях, смело срезав пейзаж, который как бы уходит за пределы картины.

Миниатюра также очаровательна динамичностью трактовки всей сцены. Это проявляется не только в удивительно живо переданном разнообразном поведении животных, в позах людей, бурном небе, красивых разливах горного потока, но даже в прерывистой композиции чередующихся зеленых лужаек и синих вод. Только деревья стоят с замершей листвой, усиливая впечатление движения окружающей жизни. В то же время все проникнуто ощущением внутреннего спокойствия, мира и радости жизни, гармонии человека с природой. Живописное богатство миниатюры не мешает ее тематической целеустремленности, так как зрительно все сосредоточено вокруг Кришны. Картина отличается цельностью и ясностью вложенных в нее чувств. Деятельность человека слита с жизнью природы и даже бурное проявление ее стихий передано как радостное событие для всего живого.

Пейзажный фон играет в раджпутской миниатюре большую роль и его значение не умаляется тем, что в центре внимания поставлен полубожественный Кришна. Фигуры людей, животных и вся неодушевленная природа исключительно удач-

но сочетаются друг с другом. Условности в живописи мало заметны, хотя в древесных кронах, горé, фигурах Кришны и его брата объемность не выражена, условна и передача пространства. Прежде всего привлекает жизненность и красота изображения. Зрителя охватывает отрадное ощущение простора природы, ее изобилия и мощи, единства с нею людей и животных, свободы и непринужденности, с которыми они изображены в естественной обстановке этого прелестного ландшафта. Сюжет легендарен лишь формально, фактически показана сцена народного быта, деятельность человека на лоне природы. В могольской же миниатюре на первом плане стоит человек и преимущественно повелитель, природа служит ему второстепенным по значению фоном и даже придатком, и если, например, в сцене охоты знатный Могол показан в окружении природы, он все же не вписан в нее как ее гармоничная составная часть.

Менее чем за полвека меварская миниатюра сильно изменилась. Вместо строгой изящной графичности совершенно плоскостных профильных фигур, расположенных горизонтальными поясами (например, «Свадебное шествие Рамы», рис. 93), Мевар, 1649 г.; Музей принца Уэльского, возникают новые замечательные художественные качества. В трактовке животных появляется намек на объемность. Развитие элементов пейзажа наблюдается чаще в миниатюрах горизонтального формата. В этом отношении раджастанские миниатюры на рубеже XVII в. и первой половины XVIII в., и даже позже, очень интересны.

Именно подобные миниатюры составляют драгоценное наследие, творческая переработка их лучших достижений и основных принципов во многом помогла появлению современного искусства Индии.

Упадок могольской империи в XVIII в. вызвал политический и экономический расцвет раджпутских княжеств. С закрытием государственных мастерских в Дели было связано переселение многих могольских мастеров к раджпутским князьям Раджастана и гималайских предгорий, что способствовало прекращению могольской миниатюры как отдельной школы живописи.

Восприняв некоторые приемы могольской школы, например, в трактовке человеческих фигур, раджпутская миниатюра сохранила в целом самобытный характер, особенно в отношении композиции, элементов пейзажа, красочной гаммы.

Превосходна миниатюра школы Кишангарха, середина XVIII в. (Музей принца Уэльского в Еомбее). На свободно и живо написанном фоне с дворцовыми павильонами, разбросанными среди сада, изображена оживленная группа женщин. Одни прогуливаются, другие, выразительно

жестикულიруя, что-то рассказывают знатной даме, сидящей перед мраморным павильоном. Преобладает плоскостный вертикальный план, но встречаются отступления от этого общего правила: две женские фигуры, нарисованные вдаль и не участвующие в действиях главной группы, сильно уменьшены в масштабах, в верхнем углу миниатюры показан последний этаж постройки с раджей, сидящим под балдахином, и все это дано в уменьшенном виде. Привлекает прелестная живость поз и движений передней группы женщин. И хотя во всех индийских школах живописи очень выразительно передается именно движение, в нем нередко начинает чувствоваться заученная разработанность. Но здесь оно так непосредственно и индивидуально, позы так изящно непринужденны, что вся картина оживает. Там, где в фигурах заметно механическое перенесение приемов могольской школы, позы становятся трафаретными, впечатление даже скучным.

Оригинальна миниатюра XVIII в. школы Бунди (Национальный музей Индии) на сюжет Васакаджа найика. На ней изображается девушка среди природы в месяц «вайсакх» (май). Ее фигура, окруженная пышной зеленью, помещена в центре миниатюры. На переднем плане на лужке около берега водоема гуляют и лежат лани, расположилось множество птиц. В пышно декоративной и строго плоскостной и уравновешенной композиции перед нами развернута картина ликования природы.

Наивная непосредственность всей сцены, условность композиции и трактовки растительности, романтичность ландшафта и традиционность сюжета сочетаются с прелестной живостью в передаче птиц и животных, при общей тщательной законченности рисунка. Краски в миниатюрах Бунди блестящи, колорит великолепен, что нередко встречается не только в этой, но и в других школах Раджастанана.

Торжественно-радостная передача природы, пышность растительных форм, их декоративная стилизация и та большая роль, которая им отведена в общей сцене, так велики, что могольская школа в трактовке флоры кажется сухой и почти натуралистической.

Декоративный эффект и привлекательность раджпутских миниатюр увеличиваются чудесной колористической гаммой: краски то блестящи, наподобие эмали, то музыкально звучны и превосходно сочетаются с сверканием золота.

У нас нет точных и надежных сведений о том, когда и как раджпутская живопись Раджастанана и Бунделкханда распространилась среди горных княжеств и там возник ряд местных школ, объединяемых под названием Пахари («Горная»). Эти княжества, кроме Биласпура, вошли в состав

двух штатов Индийской республики: Химачал Прадеш и Джамму (в штатах Кашмир и Джамму).

Миниатюры Пахари древнее середины XVII в. не сохранились, хотя ранние из них показывают уже значительно развитые традиции. В XVIII в. многие мастера Кашмира, по-видимому, переселились в пригималайские пенджабские княжества раджпутов и способствовали созданию местной живописи. По сохранившимся миниатюрам можно судить, что живопись Пахари, эта мощная ветвь индийского искусства, возникла в Башоли, в художественных мастерских раджи Купал Пала (1678—1694 гг.).

Мы не имеем миниатюр школы Башоли ранее конца XVII в. Она генетически тесно связана со школой Раджастанана, имеет общее с живописью Непала и некоторыми из «пата»¹ Бенгалии; заметно в ней и могольское влияние. Несмотря на преобладающее влияние школы Раджастанана и генетические связи с ней, миниатюра Пахари может называться раджпутской только условно — в ней слиты особенности искусства почти всей Северной Индии. Миниатюры Башоли характеризуются особенно яркими красками, пейзажному фону уделяется очень мало места.

Другими школами живописи Пахари были: Гулер, Джамму, Чамба, Нурпур, Техри-Гархвал, Манди и Кангра. Можно также выделить Кулу и Сукет.

Из них наиболее развитой и широко распространенной была школа Кангра. Сохранились ее произведения с XVII в. Полного расцвета она достигла при радже Сансар Чанде II (правил в 1804—1823 гг.), оказав сильное влияние на живопись Гулер, Чамба, Манди, Гархвал, Башоли, проникнув даже в Кашмир и Лахор. Отчасти допустимо рассматривать многие школы Пахари как ветви школы Кангра, например Гулер и Чамба, — так сильно распространился там стиль «кангра-калам». Но все же в других княжествах были и свои фазы развития до влияния миниатюры Кангра. Поэтому можно насчитать восемь школ Пахари, если же признать и самостоятельность Понч, то девять, но последняя школа была слишком зависима от кангра-калам.

Переселение многих художников могольского двора в гималайские предгорья и Раджастанан происходило неоднократно: после разорения Дели Надир Шахом в 1739 г., при вторжении Ахмед-шаха Дуррани — основателя афганского феодального государства (правил в 1724—1773 гг.), последний раз — при Моголе Шах Аламе (1759—1806 гг.).

В живописи Пахари появилось большое увлечение портретом, а также сюжетами из придвор-

¹ Особого вида народные картинки лубочного характера.

ной жизни. Это было результатом влияния могольских миниатюристов и внутренних сдвигов, происходивших в жизни пригималайских княжеств. Очень резко сказался переход от религиозно-мифологической и лирико-мистической тематики (хотя и связанной с бытом) к чисто светским сюжетам. Развитие нового жанра привело, так же как и в могольской миниатюре, к практике изображения домашних животных, нередко с указанием их кличек и уплаченной цены.

Прекрасным и типичным образцом школы Кангра служит миниатюра «Праздник Весны» (около 1780 г.; Музей Виктории и Альберта в Лондоне). Справа и слева расположены две красивые и оживленные, зрительно уравновешенные между собой группы женщин и юношей. Готовясь к весеннему празднеству, они держат наготове музыкальные инструменты. У многих в руках спринцовки, так как по обычаю на празднестве Холи все брызгают друг на друга водой, окрашенной в красный цвет.

Прежде всего следует отметить заметное усиление реалистических черт: свободы и естественности в изображении фигур, их движений, поз, жестов, умелую передачу пространства. Привлекает и общая живость сцены, причем особенно большую роль играют бытовые подробности и даже предметы обихода.

В живописи Кангры сохраняется искусство тонкой, мелодично-изящной текучей контурной линии, ритм и сила композиционного замысла. Форма моделируется линией и усиливается легким оттенением. В ней достигнута пластическая ясность, хотя нет полноты объемности. Краски приятны и сдержанны; наряду с жанровыми сценами, большую роль играет пейзаж с его спокойными очертаниями холмов и берегов рек. Элементы пространственности начинают органически развиваться в миниатюре, правда еще не изменяя ее основ; они удачно присоединяются к главному сюжету, развернутому на переднем плане.

Примером служит миниатюра последней четверти XVIII в. (первоначально в собрании А. К. Кумарасвами, теперь в Музее изящных искусств в Бостоне). Это Годхули («Пыль от коров»), где изображается Кришна, возвращающийся на закате в Гокулу в сопровождении других пастухов («гопа») и гопи (пастушек-молочниц), пригоняя свое стадо с берегов священной Ямуны (Джамны).

Большеглазый красивый юноша Кришна шествует с флейтой за стадом зебу. Кругом мальчики-пастухи, молочницы с сосудами. Они образуют оживленный полукруг, охватывающий стадо. Из окон высовываются другие гопи; Кришна вызывает всеобщее восхищение и любовь. Наверху дома, в надстройке барадари сидит со своими друзьями

пастух Нанда, воспитавший Кришну. Прекрасно передано радостное стремление домой стада коров; в живых движениях пастухов и пастушек нет канонической заученности. Миниатюра привлекает жизненностью сцены.

Условности есть, но они доминируют в формальных приемах, а не в общем впечатлении. Большая часть живописи представляет собой один плоский вертикальный план. Особенно это заметно на передаче архитектуры, ее контурные линии, уходящие вдаль, не суживаются по законам перспективы. Стадо, как и дома, нарисовано как будто несколько сверху, но это кажется, — все животные вписаны в плоскость, строго в профиль. В них сильнее выражена объемность, однако и они не нарушают органической цельности первого — главного плана, где траптовка толпы людей и животных (обрезанной краями миниатюры справа и слева) напоминает стенопись. В верхней же четверти листа постройка за стеной и барадари на крыше ближайшего здания показаны не только сильно уменьшенными, но с еще более высокой точки зрения: мы видим даже передних животных стада на улице за дальней стеной и деревья за городской оградой. Этот план искусно и незаметно соединен с главным. Таким приемом выделен основной сюжет и достигнуто впечатление городского окружения.

Подобные же смешанные приемы применены в еще более оживленной сцене миниатюры школы Кангры второй половины XVIII в., написанной на сюжет переселения Нанды с детьми Кришной и Баларамой из Мутры в Гокулу.

На повозке, запряженной парой быков, в окружении пешей толпы, восседает под балдахинем сам Нанда. За ним другая пара зебу везет обоих детей и женщин. Толпа народа идет сплошным потоком, неся всевозможный домашний скраб и гоня коров. Полураздетые или в крестьянских одеждах мужчины, почти голые дети, женщины в коротких кофточках и полосатых юбках — все деловито устремлены вперед; несут детей верхом на плече, узлы на головах, тюки за спиной, самопрялки, ларцы, сосуды и коробки. Погонщики быков едут, примостившись на ярме.

Это целое переселение народа. Люди очень разнообразны по возрасту, особенно различны типы мужчин, имеющих вид современных автору миниатюры сельских жителей. Все фигуры расположены, как обычно, на плоскости, одна выше другой. Толпа проходит без начала и конца, ограниченная лишь рамками миниатюры. Объемность фигур только намечена и не нарушает общей плоскостности, тем более, что масса проходящих фигур не дана в перспективе. Близкая линия горизонта оставляет только краешек неба, деревья срезаны сверху более чем наполовину. Создается

впечатление некоторой удаленности пространства, но толпа не уходит вдаль, ландшафт служит лишь фоном, добавлением к сюжету.

К концу XVIII в. утрачивается красочное богатство миниатюры и ее насыщенность деталями. В этом, безусловно, проявляется упадок. Но усиливаются реалистические черты, описанные выше. Даже мифологические сюжеты с изображениями высших божеств, как, например, Шивы и его супруги Парвати, низводятся до самых обычных бытовых сцен. Это и есть то новое, что приближает миниатюру к современному искусству. Индийские художники, изучающие свое наследие, находят в нем многое из того, что можно творчески использовать.

Замечательна и живопись, возникшая как ответвление школы Кангры в конце XVIII в. в Техри-Гархвале. Там при дворе раджи Сударшан Шаха (умер в 1859 г.), большого покровителя искусства и литературы, и догорел последний очаг средневекового искусства индийской миниатюры.

Одна из них, XVIII в., на сюжет из Гита-Говинды², называется «Ложь любви» и изображает Радху в роще на берегу священной Ямуны (рис. 95). Она обрывает с ветвей листья и цветы, готовя из них ложе под сенью благоухающих деревьев. Фигура Радхи, в экстазе ожидающей Кришну, помещена в центре, ее окружает цветущая весенняя природа. Это сезон Васанты, о котором современный поэт Хариндранатх Чаттопадхайд писал:

Вот весна,
Пора цветенья, время крыльев...
Благоухание пленит, любовь не может ждать...

Превосходно организованная и уравновешенная композиция, тонкий выразительный рисунок с певучими ритмичными изгибами линий, непосредственность, глубина и искренность чувства и очаровательная поэтичность картины торжествующей весны и любви, свойственные школе Пахари, царят и здесь.

Но самое интересное — это развитой пейзаж с уходящими вдаль плавными очертаниями холмов, с живым течением реки, с тонко, но не сухо вырисованной листвой. Ландшафт здесь не просто фон, он участник сюжета и сцены. И не потому только, что он доминирует по масштабам над одинокой фигурой Радхи, но и по смыслу: от переживаний человека неотделима жизнь природы. Декоративные и реалистические черты сливаются здесь воедино. И если в некоторых мифологических сюжетах встречается сложное переплетение взаимоот-

ношений, то в пастушеской идиллии Радхи и Кришны и действия, и эмоции предельно ясны, непосредственны и просты.

Декоративные качества этой, как и других раджпутских школ миниатюры обусловлены прежде и больше всего характером построения композиции: не нарушающая плоскости, она наиболее условна. В ней гармонично уравновешено сочетание контрастов ритма криволинейных контуров людских фигур с реалистически и тонко прорисованной растительностью, с плавными линиями ландшафта. Иногда большие светлые плоскости архитектурных масс противопоставлены красиво очерченной женской фигуре на их фоне или сплошному потоку людской толпы. Нередко встречаются эффектные световые контрасты, когда на фоне темных лесных глубин светящимся пятном выделяются красочные фигуры, уравновешивая спокойный колорит картины. Еще выразительнее эти световые контрасты в сценах ночной охоты с фонарем или поездок с факелом. Даже в начале XIX в. встречаются подобные миниатюры, хотя и обедненные по рисунку.

Впечатление яркой декоративности преобладает в большинстве раджпутских миниатюр XVI—XVIII вв., например в Васанта рагини («Рагини Весны»), из серии иллюстраций к Рагмале начала XVIII в. (Британский музей). На четырех вертикальных плоских планах, образующих великолепное красочное сочетание, изображены люди в роще, празднующие весну, под ними — синева воды, выше — сцены интерьера, на четвертой плоскости — красивые купола, павильоны и верхушки деревьев на фоне глубокого голубого неба. Все это яркое разнообразие фигур людей, построек, деревьев и предметов, не нарушающее общей плоскости, создает декоративное целое, красочная гамма тоже подчинена этой цели.

Начиная с XVIII в., особенно со второй его половины, в школах Пахари больше всего внимания уделяется не схеме декоративной композиции, а правдивому отображению действительности.

Пусть главный персонаж — легендарный Кришна, но все представлено как обыденная бытовая сцена. Такова миниатюра 1830 г. — игра в прятки юных пастухов с Кришной во главе (рис. 96). Автор ее — Манаку, иллюстрировавший Гита-Говинду Джайядэвы, один из поздних художников Пахари, работавший при дворе раджи Техри-Гархвала.

Мы видим спокойно отдыхающее стадо на берегах священной Ямуны с пышно зеленеющими рощами. При сиянии луны в синеве, усеянной звездами, группа юношей с детски-наивным увлечением бежит и прячется, где попало, пока один из пастушков закрывает глаза их товарищу Кришне.

² Гита-Говинда — «Песнь о Пастухе» — Кришне известного поэта XII в. Джайядэвы.

Эта пестрая, ярко освещенная группа хорошо уравновешена всем окружением: темной спокойной зеленью деревьев, песочным цветом холма, синевой неба. Фигуры несколько крупны и тяжеловесны, в передаче форм животных утрачено былое мастерство, расцветка фигур слишком ярка и назойлива. Это и не удивительно: после правления Сударшан Шаха в 30-х годах XIX в. в Техри-Гархвале наблюдался упадок живописи. Но все же зелень деревьев и небо написаны гармонично по краскам. А главное — заметно развитие реалистических черт, характерное для поздней живописи Пахари.

Выдающимся живописцем при дворе Сударшан Шаха был Мола Рам (1760—1833 гг.). Быть может, он и не был самым крупным, но до последнего времени остается единственным, чья биография до нас дошла.

Он был потомком в пятом поколении одного из тех художников-индусов, которые работали при дворе Моголов и бежали в «Холмы» вместе с принцем Салимом — племянником Аурангзеба. Происходил Мола Рам из касты золотых дел мастеров. Как художник он заслужил покровительство двора и пять рупий ежедневного дохода. Мола Раму приписывается миниатюра — Кришна и Радха во время дождя (собрание Кумарасвами в Бостоне).

Декоративные качества миниатюры и изысканно изящный рисунок с плавно текучими контурными линиями, мастерство композиции и богатство деталей заставляют отнести ее к концу XVIII в. или самому началу XIX столетия. В ней больше традиционности и преобладает декоративно-красивая композиция, изящно, но «академично» обрисованы стройные гопи, и нет впечатления непосредственной живости реальной действительности, как у Манаку.

Влюбленные Кришна с Радхой стоят, тесно прижавшись друг к другу, укрывшись от дождевых струй в огромном дупле, как в пещере. Около дерева коровы, молочницы-гопи с сосудами на головах и молодые пастухи. Один прячется в соседнем дупле, другой накрывается огромным листом. Темную тучу пререзает молния, белые цапли взлетают в небо — излюбленный мотив грозового пейзажа. Художник не показывает даль ландшафта, ее закрывает передний плоский план с деревьями и фигурами людей и животных.

Сравнение миниатюр Мола Рама и Манаку ясно показывает упадок традиционных и быстрое развитие новых художественных качеств живописи Пахари.

Почти весь XIX в. в разных горных районах Пенджаба, особенно в Кангре, народные мастера еще продолжали создавать зарисовки бытовых сцен, но они были просты по композиции и бедны по краскам.

Общее политическое и экономическое положение и условия жизни в колониальной Индии привели к началу XX в. к упадку и почти полному прекращению деятельности профессиональных художников-миниатюристов.

Помимо раджпутской и могольской, особенно важной была деканская миниатюра, процветавшая в XVI—XVII вв. В результате оживленных связей морем с Передней и Малой Азией и притока переселенцев в нее проникло влияние тимуридской миниатюры Ирана, а также турецкой, но тем не менее местную миниатюру, начиная с конца XVI в., можно считать своеобразной. Такова одна из них на сюжет Камоди Рагини (Любовь в разлуке), Ахмаднагар, около 1595 г. (собрание дворца Лалгарх, Биканир). Она отличается яркой, особо подчеркнутой напряженной красочной декоративностью, плоской профильной трактовкой фигур и несравненно ближе к западноиндийской живописи XVII в., чем к утонченной иранской миниатюре периода династии Сефевидов.

Государство Биджапур при Адиль Шахах (с 1490 г.) было культурным центром Декана, возникшим на развалинах государства Бахманидов — династии персидского происхождения. Бахманиды Декана очень ценили культуру Ирана (это отразилось также и на архитектуре). Однако и здесь в целом мы видим не эклектику, а единство стиля местной школы индийской миниатюры.

Биджапурская миниатюра (собрание дворца Лалгарх), 1595 г., изображающая Ибрахима Адиль Шаха II, правителя Биджапура (1580—1627 гг.), гораздо развитее и увереннее по композиции, рисунку и красочной гамме по сравнению с ахмаднагарской, имеет много общего с могольской школой. В то же время в ней заметны генетические связи с древней классической живописью Индии (стенописью), отзвуки которой сохранились в искусстве деканского государства Виджайянагар, а в орнаменте — с утонченной изысканностью миниатюры Ирана (рис. 98). В другой миниатюре — Ибрахим в саду, приписываемой Мир Калан Хану (в библиотеке Фрир, Филадельфия), мы видим гораздо больший эффект декоративного окружения, свойственный живописи Биджапура.

В замечательном, весьма реалистическом портрете Ибрахима в старости, кисти Хашима, наблюдается явная связь с могольской техникой сахикалом, но в более красочном выражении. Светлая одежда великолепно оттеняет почти рельефно очерченное лицо.

Влияние могольской живописи очень заметно в интересной миниатюре с изображением слона, XVII в.³ В подписи указано, что художник проис-

³ Опубликована: N. Ch. Mehta. Studies in Indian Painting. Bombay, 1926.

ходит из Декана. Огромное животное написано на фоне цветущего луга; его изображение занимает большую часть миниатюры. Красная попона богато украшена золочеными бляхами. Яркие одежды крестьянина, кормящего слона охапкой тростника, и погонщика, сидящего на шее животного.

Коричневатый оттенок шкуры слона и красная попона превосходно контрастируют с зеленью пейзажа. Однако фигура животного выглядит слишком тяжеловесной, массивной, а яркость и богатство декоративного фона несколько отвлекают от главного сюжета. В этом отношении больше цельности в изображении одного из слонов Джахангира, написанном придворным художником Алам Гуманом. Почти черная фигура животного лаконично и эффектно выделяется на бирюзово-зеленом чистом фоне. Его размеры подчеркнуты фигурами трех слонят, поставленных в ритмично меняющихся ракурсах и написанных еще темнее, почти силуэтно. Слева композиция искусно завершена древесным стволом светло-коричневого тона. Справа такую же роль играет частично видная в нижнем углу фигура погонщика с коричневатым оттенком кожи. Во всем проявлено более уверенное мастерство и высокая традиция.

В деканской миниатюре нередко встречаются изображения европейцев.

Трудно охватить все разнообразие местных школ индийской миниатюры XVI—XVIII вв., в разной степени процветавших в Ориссе, Бенгалии, Центральном бассейне Ганга, Кашмире, Западных Гималаях, Раджастанхана, Гуджарате и Декане. Но все они имели много общего.

Миниатюра явилась драгоценной частью великого художественного наследия Индии. Ее превосходные художественные качества были невысказаны без совершенной техники письма. Рецепты красящих веществ и приемы живописи восточной миниатюры известны нам недостаточно. По сравнению с могольской раджпутская миниатюра, применявшая акварель, накладываемую с клеем густым слоем (пастозно), изучена меньше.

Могольские живописцы использовали преимущественно яичные краски и различные сорта бумаги: «харири» («решми») изготовлялась из шелка, но она со временем трескалась, поэтому предпочиталась бумага из бамбука («бавсаха») или «бханси», «тата» — из джута («татаха»), «тула» — из хлопка («тулат») и, наконец, из льна («сунни»). Бумага из этих материалов называлась иногда по месту изготовления, например «сиалкоти». Этот сорт пользовался большим спросом и происходил из Сиалкота в Пенджабе; затем «даулатабади» — из этого города, «кардей» — из Майсура; на Юге Индии предпочитался сорт «мугхали»; еще был сорт «хинди», а из чужеземных —

бумага «ириани» и «исфахани». Все эти сорта были не белыми, а слегка желтоватыми. Иногда вместо бумаги писали по тонкому холсту.

Поверхность листа грунтовалась, затем лошилась округлым агатом, иногда хрусталем, пока не получала эмалевидную гладкость. Контур рисунка наносился краской «гайрика» или копотью от сожжения камфары на лампе, горевшей на горчичном масле. Краски художник нередко приготавливал сам, по собственному рецепту. Красящие вещества извлекались из растений и минералов. Кисти изготовлялись из волос разных животных: козы, верблюда, самые тонкие — из хвоста молодой белки и других животных.

Художники имели обыкновение заготавливать копии контуров каких-нибудь удачных миниатюр, чтобы в случае заказа быстро закончить по ним всю миниатюру. Контур снимались на прозрачную бумагу из оленьей кожи, называемую «чарба». В пределах контуров намечалась и расцветка при помощи пятен краски, наносимых в нужных местах. Иногда вместо наложения образцов краски делались пометки мелкими надписями. Перевод контуров на бумагу осуществлялся проколами линий и понсированием (пропорашиванием) порошком древесного угля. Заготовки таких копий на прозрачной бумаге переходили обычно по наследству.

Миниатюра состояла, как правило, из собственно картины — «тасвир» и бордюра — «хашия». Между последним и собственно миниатюрой проводилась еще узкая декоративная полоска («пхул-кари») и пара цветных линий. Обрамление исполняли менее сильный мастер.

Миниатюристы применяли иногда изощренные приемы для достижения особых эффектов. Так, метод «джарах» заключался во вставках крошек драгоценных камней или жемчуга в нарисованные головные уборы, узоры тканей и в различные орнаменты. В Кашмире применялась техника «абина», когда предварительно рисунок наносили мокрой чистой кистью, затем давали бумаге высохнуть, от чего на ней оставались легкие следы, и они служили фоном для написания лиц.

Если краски разводились на воде, то связующим веществом служил растительный или рыбий клей, также сахар. Яичные краски обычно накладывались толстым непрозрачным (корпусным) слоем. Они отличались прочностью и блеском.

В целом можно сказать, что в придворных мастерских Великих Моголов во времена расцвета миниатюры этой школы были сосредоточены наилучшие и самые богатые технические средства, способствовавшие развитию наиболее высокого мастерства в средневековой индийской живописи.

ИСКУССТВО НОВОГО ВРЕМЕНИ XVIII–XX вв.



Глава 16 Архитектура XVIII–XX вв.



Восемнадцатый век был в целом периодом упадка старого искусства феодальной Индии, особенно архитектуры больших форм. Главный удар ей был нанесен начавшейся насильственной заменой национальных форм европейскими, причем низкого художественного уровня. Это явилось прямым результатом колонизации страны.

Однако перед утверждением английского господства в местных княжествах, как мы видели раньше, велось интересное в художественном отношении и разнообразное по формам строительство национального характера.

В XVIII в. в Индии наблюдалась оживленная деятельность множества ремесленных центров — больших и малых городов, а также тех деревень, население которых в значительной мере состояло из ремесленников, работавших на внутренний и внешний рынок.

В предколониальный период и во времена основания первых европейских факторий в Индии (XVII—XVIII вв.) возникали также и новые города, служившие крупными торгово-ремесленными центрами, например Масулипатнам и Колар — центры ткачества и алмазных приисков. Увеличилось значение многих городов в ремесленном производстве, которое обслуживало теперь не только местные, но и отдаленные рынки. В этом процессе все большее участие начинает принимать и деревня, где тоже развивается мелкое товарное производство.

По свидетельству европейцев, в XVII в. вокруг городов было много селений, жители которых занимались ткачеством и другими видами ручного художественного производства. Исландец Олафссон писал в 1623 г. о Масулипатнаме: «Это большой и жизнедеятельный город, имеющий много миль в окружности. Семь тысяч его жителей занимаются различными видами ткачества. Кроме того, в городе много золотых дел мастеров и других ремесленников». На Коромандельском побережье и в Ориссе, по свидетельству европейцев, в последней трети XVII в. в окрестностях ряда городов было сильно развито ремесленное производство, например, в районах Поликолу, Низампатнама, Нарасапура, Ангеранга, Бимлипатнама. Вокруг города Висакхапатнама изготовлялись тонкие и грубые сорта хлопчатобумажных тканей, причем дешевые ткани и набойки покупались деревенскими жителями. Усиливается общественное разделение труда; в добыче алмазов производство приняло мануфактурный характер, как это было в некоторых городах Декана XVII в. Однако мануфактура не распространялась на ткачество и другие виды ремесла, где каждый производитель работал по-прежнему в одиночку. Ткачам и красильщикам тканей в работе помогали только члены их семей. Но на фоне совершенно

индивидуального производства в XVII в. в городах и отдельных селениях встречалась и кооперация в раскраске тканей.

Так, Олафссон писал: «Для раскрашивания имеются столы длиной во все здание. На этих столах стоят горшки с красками и лежат щетки или кисти, которыми ремесленники раскрашивают всевозможные хлопчатобумажные и шелковые ткани. Эти кисти сделаны из свиной щетины; есть маленькие и большие кисти. При их помощи ремесленники очень искусно наносят на ткань всевозможные узоры. Они сидят там целый день до вечера... Я часто садился за столы в их красильнях, и они меня встречали приветливо. Как только очередной кусок ткани заканчивали раскрашивать, его выносили на солнце, расстилали и укрепляли на ровной земле для просушки»¹.

К сожалению, нам неизвестно, как было организовано экономически строительство множества крупных, архитектурно довольно сложных зданий, где применялось разделение труда и работали образованные архитекторы и специалисты.

Продолжало развиваться товарное производство и отделение ремесла от земледелия.

Члены каст иногда приобретали дополнительные производственные специальности. Однако положение ремесленников ухудшалось тем, что они были отрезаны даже от ближайшего рынка посредничеством купцов-скупщиков и ростовщиков, в зависимость от которых они все больше попадали, вынужденные брать ссуды на приобретение сырья. С другой стороны, благодаря посредничеству купцов ремесленники были связаны с отдаленными рынками.

Там, где власть в XVIII в. переходила в руки английских и других европейских колонизаторов из Ост-Индских торговых компаний, они всюду использовали индийских ростовщиков и торговцев в качестве посредников для получения продукции от производителей и доводили ремесленников до нищеты.

В Бенгалии англичанами в 1690 г. был построен укрепленный город Калькутта. На индийских побережьях европейцы создали к этому времени целую сеть укрепленных факторий и баз. Французская Ост-Индская компания основала в 1674 г. город Пондишери. На Западном побережье англичане перенесли в 1663 г. свою факторию из Сурата в Бомбей. В следующем столетии колонизаторы начали и территориальные захваты в Индии. Победив в семилетней войне 1756—1763 гг. французских соперников и разбив в 1818 г. маратхов, англичане избавились от своих самых опасных вра-

гов в Индии. Английская Ост-Индская компания превратилась из торговой организации в военную и территориальную державу в Индии. В результате победы над бенгальским навабом при Плесси 23 июня 1757 г. англичане стали фактическими властителями Бенгалии.

В ее столице английскими колонизаторами была расхищена государственная казна, началось систематическое ограбление крестьян, ремесленников и разорение местной торговли. В результате в 1770 г. Бенгалию поразил страшный голод, унесший одну треть всего населения. Вскоре она и формально была превращена в колонию, управляемую английскими властями. Разорение масс так же интенсивно шло в Бихаре, Ориссе, Ауде, Карнатике и других районах, попавших под управление Ост-Индской компании.

«Верховная власть Великого Могола была свергнута его наместниками. Могущество наместников было сломлено маратхами. Могущество маратхов было сломлено афганцами, и пока все воевали против всех, нагрянул британец и сумел покорить их всех»², — писал Маркс.

В XVIII столетии, особенно к его концу, качество изделий заметно упало, шло все возрастающее обеднение и огрубение производственно-технических и художественных качеств ремесленной продукции, особенно в районах, где раньше всего началось колонизаторское ограбление страны, например в Бенгалии и на Коромандельском побережье. Это касалось в основном тех видов изделий, которые вывозились в Европу.

Не удивительно, что не только в художественном ремесле, но и в архитектуре больших форм в конце XVIII в. стал заметен упадок былых высоких качеств, так как положение народных мастеров, этих подлинных творцов искусства, всюду, где господствовали европейцы, резко ухудшилось.

Что касается строительства крупных общественных зданий, то здесь англичане проводили политику подавления национального искусства и насильственного внедрения европейских форм зодчества.

В новом государственном строительстве больших городов, как Калькутта, Бомбей и другие, англичане не использовали искусство индийских народных мастеров-архитекторов и лишили массы ремесленников былой широкой поддержки со стороны государственной власти, которой они пользовались в течение тысячелетий при любой ранее правившей страной азиатской династии. В создании новых крупных построек общественного назначения индийские ремесленники теперь могли

¹ «The life of the Icelander John Olafsson, traveller to India», vol. II. London, 1932, p. 182. Цит. по кн.: «Индия. Очерки экономической истории». М., 1958, стр. 24.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 9, стр. 224.

принимать участие только в качестве чернорабочих.

С падением имперской власти Моголов национальное по форме строительство развивалось преимущественно вне Дели. В могольском зодчестве появилась перегрузка декорацией, нечеткость планов, ухудшились материалы. В самой столице Дели роскошная бездеятельная жизнь двора и знати нашла яркое соответствие и в архитектуре с ее избыточными украшениями, нарядностью и слабостью форм.

Более строгими, естественно, были мавзолеи. Довольно интересным, соразмерным в частях и гармоничным в деталях является портално-купольный мавзолей Сафдар Джанга в Дели, построенный между 1745 и 1753 гг. Оттенки красноватого песчаника и купола из светлого мрамора хорошо сочетаются друг с другом и придают всем формам большую крепость. Но и эта крупнейшая из позднегогольских усыпальниц не дает ничего нового и несравненно слабее и беднее по формам своих великих прототипов, которыми явились Тадж Махал и отчасти гробница Хумаюна.

С конца XVIII в. архитектура все более утрачивает силу архитектурного начала, цельность замысла и органичность слияния частного с целым. Прежде и больше всего это коснулось зодчества больших форм. Естественно, что крупные постройки требовали не только больших ресурсов государства, обширных торговых связей для привоза разнообразных дорогих материалов, но и наиболее высокого технического мастерства. В расцвет могольской державы зодчими были архитекторы с широко известными, хотя чаще не дошедшими до нас именами. Некоторых из них могольские падишахи выписывали из других стран.

Однако отмеченный упадок не был всеобщим, одинаковым для всей страны и для всех видов и форм зодчества.

Распад могольской державы сопровождался образованием независимых государств, ранее подвассальных Моголам. В течение всего XVIII в. в них наблюдалось оживление строительства, повышение его художественного уровня, заметным было и влияние могольского зодчества. Лишь к концу этого столетия началось губительное насаждение форм европейской архитектуры, окончательно подорвавшее национальное индийское строительство.

Но чем дальше от центров деятельности правительственного Департамента общественных работ, тем больше проявлялась удивительная жизнеспособность творчества индийских народных ремесленников. Они не следовали слепо старой традиции, а видоизменяли ее, удовлетворяя требованиям и вкусам современности.

Так создавались многочисленные, хотя чаще

всего небольшие по размерам постройки, соответствующие быту и климату, любимые населением за подлинную индийскую художественную форму.

Интересными постройками богат Раджастан. В дворцовом комплексе в Диге, входящий в Гопал Бхаван, Диван-и'Ам, 1750 г., — наиболее крупное, изящное и пропорциональное здание. В Удайпуре, где лучше всего сохранились национальные традиции, удачна часть дворца, пристроенная в первой трети XVIII в. к старому зданию XVI в.

Влияние могольского зодчества времен Аурангзеба в Раджастане сказалось только при Савай Джай Сингхе II (правил в 1699—1743 гг.). В 1727 г. по его повелению была основана новая столица княжества — Джайпур. Ученый джайн Видиадхар распланировал город по древним строительным шастрам. Система направления улиц по странам света — наиболее поздний пример продолжения традиций, впервые известных нам по Мохенджо-Даро.

Интереснейшим образцом архитектуры Джайпура является Дворец Ветра (Хава Махал), построенный при Савай Пратап Сингхе в 1699 г. (рис. 100). В нем чувствуется живое творчество, применена новая композиция этажей, оживленных эркерами и т. п., делающими его пластичным и динамичным. Система выступающих окон улавливает ветер и создает прохладу.

Достопримечательна и сикхская архитектура Пенджаба, давшая ряд хороших построек в жилой архитектуре не только в XVIII в., но и в XIX столетии.

У сикхов Золотой Храм в Амритсаре построен в 1764 или 1766 г. (рис. 101), с позднейшими добавлениями. Он является шедевром не только для этого позднего периода, так как воссоздан по плану старого здания, законченного при сикхском гурӯ Арджуне (1584—1606 гг.) и разрушенного Ахмед-шахом Дуррани.

Это двухэтажное здание прямоугольного плана, со стороной около 15,3 м. Над парапетом, увенчанным рядом мелких куполов, возвышается очень красивый, «пластичных» форм невысокий дольчатый купол, покрытый золочеными медными листами. По углам крыши — четыре тонких и очень изящных киоска, тоже сверкающие позолотой. В стенах, отделенных от парапета плоским, сильно выступающим острым карнизом, выдающейся деталью являются красивые окна, оформленные в виде балконов и поддерживаемые резными кронштейнами, и очень изящные большие окна в виде строенных фестончатых арок.

Здесь в удачной, действительно органической форме сочетаются различные влияния. В фасадах храма заметно воздействие дельйских построек времен Мухаммад-шаха (1719—1748 гг.), другие детали происходят от могольской архитектуры пе-

риода Аурангзеба. Оформление перекрытия является творчеством раджпутских мастеров, кое-что исполнено пенджабскими строителями. Но в целом постройка получила своеобразный местный облик.

Многие орнаментальные добавления сделаны при Ранджит Сингхе (1780—1839 гг.), двор которого был центром оживленной художественной деятельности.

Яркая декорация является данью эпохи: храм украшен инкрустациями в мраморе, чеканным металлом, стеклом, росписями. Все купола позолочены и производят большое впечатление замечательными пропорциями, но в позднейшей декорации есть неудачные детали и цветистая нарядность постройки нарушает строгость ее изящных и сильных форм.

По сравнению с Дели Лахор дольше был центром архитектуры высокого художественного уровня.

Утонченно изящен и своеобразен фасад Золотой мечети, 1753 г., члененный на три входных портала, из них центральный — более высокий (рис. 99). Но дольчатые купола здесь далеко не так пластичны, как у амритсарского храма, а высокие угловые минареты не очень пропорциональны.

Наибольшую свежесть творчества, отсутствие сухости и трафарета можно наблюдать в жилой архитектуре сикхов в течение всего XVIII в. и даже в начале XIX столетия, например, в Хардваре, а также в Лахоре и Амритсаре. Их стенописи являются образцом живого народного творчества.

В архитектуре навабов Ауда, правивших в столице Лакхнау, в результате перекрещивания влияния различных областей страны, создались довольно своеобразные, но не всегда удачные формы. В Большой Имамбаре в Лакхнау, построенной при навабе Асаф-уд-Дауле в 1784 г. для наблюдения празднования шиитского Мухаррама, несмотря на смешение северо- и южноиндийских форм, при некотором воздействии западной архитектуры, мы имеем довольно интересную постройку, не лишенную широты замысла и даже некоторого величия.

В главном здании сводчатый зал, размерами 49 × 16 м при 15,3 м высоты, показывает хорошую строительную технику.

Интересна в этом комплексе построек мечеть, но ее декоративные детали недостаточно гармоничны. Минареты на углах фасада непропорционально высоки.

В архитектуре маратхов влияние могольского зодчества было более слабым, особенно в южных районах. Оно стало заметным лишь в постройках правителей-пешв Мадхава Рао I (1761—1772 гг.) и министра Нана Фарнавис (1772—1800 гг.) и очень усилилось, как и проникновение раджпут-

ской художественной культуры позднего периода, при последнем маратхском пешве Баджи Рао II (1796—1818 гг.).

На основе архитектуры местного характера маратхи стали вводить черты моголо-раджпутского зодчества, например изящные арочки, стенные ниши, балконы, резьбу и т. п.

Образцы этого архитектурного стиля маратхов можно видеть в Пуне и других городах.

На рубеже XVIII и XIX вв. многие маратхские «чхатри» (мемориальные постройки в память умерших принцев) и храмы были похожи на раджпутские.

Зодчество в Майсуре в XVIII в. при Хайдар Али (правил в 1761—1782 гг.) и Типу Султана (1782—1799 гг.) испытало многие перекрещивающиеся влияния, в особенности могольское. Образцом может служить летний дворец Типу Султана в Серингапатаме (Шрирангапатна), обильно украшенный фигурными росписями.

Прекрасные образцы построек нового типа мы имеем в тех местах, где архитектура оставалась в руках народных мастеров. Новое вносилось постепенно, когда оно было хорошо освоено. Все местные течения и типы национальной архитектуры разных областей страны, как правило, обладали достаточно высокими художественными достоинствами, их взаимовлияние было удачным. Получалось обогащение и дальнейшее развитие архитектуры. Главное ее преимущество в том, что она оставалась национальной во всех своих аспектах.

В XIX в. колониальный гнет, губительный для национального искусства, по-разному и в неодинаковой степени отразился на его видах.

Так, в архитектуре больших форм (преимущественно общественного назначения) происходила прямая замена индийского стиля европейским и ложнонациональным. Местные правители княжеств, как правило, были уже не в состоянии сооружать крупные, богато оформленные постройки. Менялись под влиянием европеизации и вкусы образованных слоев населения. Многие раджи тоже стали подражать европейскому образу жизни и создавать вокруг себя соответствующую обстановку.

Немалую роль в этом сыграло и английское художественное образование в школах, основанных правительством в 50-х годах XIX в. Преподавание в них велось в полном отрыве от великого индийского национального художественного наследия, от требований современных жизненных условий и от достижений народного творчества.

Зодчество Моголов в первой половине XIX в. еще существовало в Дели, представляя собой лишь слабый отзвук былого величия. При Акбаре II (1806—1837 гг.) и Бахадур Шахе II (1837—

1858 г.) в саду Хайят Бахш, расположенном в Лал Кила (Красный Форт), был создан изящный барадари (откуда падишах мог наблюдать увеселительные сцены на реке Джамне), а также и другие сооружения. Все они отличаются большой утонченностью в ущерб силе форм по сравнению даже с архитектурой времен Аурангзеба, например с его водными павильонами Саван и Бхадаун в этом же форте.

В XIX в. раджпутские мастера еще создавали интересные в архитектурном отношении большие дома для богатых «сетхов» (купцов), например, в Биканире; один из них представляет собой высокую четырехэтажную постройку с парапетом, очень пропорциональную и богатую деталями, хотя теперь вместо свободной пластичности господствует сухость форм, что сделалось почти неизбежной чертой архитектуры XIX в.

Еще показательнее в этом отношении небольшой дворец знатного раджпута в Марваре, 1840 г. Это целый комплекс построек, смело и оригинально распланированный. В нем удачно сочетаются черты могольской, бенгальской и раджпутской архитектуры, хотя во всех деталях нет смелости, силы, свободы линий и контуров, характерных для построек периода подъема раджпутской архитектуры. Таковы колонны, арочки испано-мавританского типа и бенгальского происхождения выпуклые крыши марварского дворца, в которых можно заметить сухость форм. Но в целом в этом дворцовом комплексе заметны индивидуальные черты, известная широта и свежесть замысла.

Весьма изящными и пропорциональными являются многие поздние кенотафы раджпутов в Джайпуре, Удайпуре и других городах.

В Удайпуре были особенно благоприятные условия для творчества народных мастеров. Удачно создан в национальном духе вокзал железнодорожной станции в Альваре около Удайпура (рис. 102).

Город Лашкар — новая столица Гвалиура, основанная около 1812 г., — был выстроен кастой наследственных ремесленников-каменщиков в современном национальном стиле. Более богатые дома имеют выступающие на кронштейнах балконы с тонкими колонками и балюстрадами, красивые «джхарока» — вид балкона с ажурной ширмой, посередине которой оставлено окно в форме арочки.

Интересен мост в Лашкаре, сочетающий инженерное мастерство с подлинно художественными чертами: он пропорционален во всех частях. Его красивый парапет оживлен изящными столбиками. Мемориальные чхатри богато оформлены деталями.

Национальный характер индийская архитектура в XIX в. больше сохранила в городах, служив-

ших центрами паломничества, таких, как Хардвар, Бриндабан и Бенарес (правильнее Банарас — древний Варанаси), особенно в последнем, где очень много сравнительно хороших новых построек.

Подавляющее большинство дворцов, храмов и монастырей в Гхатах на берегу Ганга не древнее XVIII в. Интересные дворцы Мунши Гхат и Гхусла Гхат, построены: первый — раджей Нагпура, второй его министром, оба около 1860 г. Это дворцы-купальни, удобные для омовения при любом уровне воды. Крутизна берега оформлена мощной стеной, противостоящей наводнениям и оползням грунта. На стене, на уровне главной улицы, позади дворца расположены два этажа жилых помещений. Особенно удачен Мунши Гхат. Широкая лестница поднимается от воды к стене, посередине которой имеется выступ с тремя монументальными пучкообразными полуколоннами. По углам — трехгранные полубашни. У первого этажа фасад оформлен вместо окон арочками на тонких колоннах, у Гхусла Гхат посередине стены устроен выход к воде, оформленный арочной, по углам здания — мощные пучкообразные башни. Первый жилой этаж имеет окна, второй тоже открыт сплошной аркадой арочек на тонких колонках.

В обоих постройках все же заметна обычная сухость деталей, характерная для периода упадка искусства, который, однако, не проявляется здесь в общем замысле зданий, отличающемся творческой новизной.

Интересны и ворота одного из современных храмов Бенареса, построенные около 1900 г. мастером Маллу по чертежам Мадху Прасада, находившегося на службе у махараджи Бенареса. По сторонам стрельчатой арки расположены две глубокие ниши, над ними балконы в форме киосков. Наверху ажурная балюстрада на кронштейнах. Все венчает широкий киоск типа павильона с тремя арочками, по бокам к которому почти вплотную примыкают два малых киоска, все три с крутыми крышами. Несмотря на измелченность резного орнамента на стенах и некоторую перегруженность верхней части ворот, в них довольно гармонично слиты формы национального зодчества ряда областей страны, есть цельность общего впечатления и продуманность всех частей и деталей.

Также удачен и более пропорционален портик бенаресского храма Дурги («Храм обезьян»), пристроенный к нему около 1865 г. Он открыт с трех сторон и окружен десятью высокими колоннами с богатой резьбой и сложными капителями. Во всем чувствуется непрерывность традиции в творчестве народных мастеров, дошедшей, вопреки тяжелым условиям колониальной эпохи, до этого позднего времени.

В храмовой архитектуре, по сравнению с гражданской, значительно реже создавались интересные образцы. В ней, естественно, сильнее господствовал трафарет и строгость канонов зодчества, было меньше возможностей вариаций в творчестве, чем в дворцах и прочих сооружениях нерелигиозного характера.

В начале XX в. на Юге Индии много храмов строилось на пожертвования богатых купцов.

Однако южноиндийский тип храмов, представляющий систему концентрических оград и башен — гопур, стал встречаться и на Севере. Ремесленники, в поисках заработков переезжая из города в город, способствовали перенесению различных форм архитектуры и, как правило, их удачному слиянию друг с другом.

Таков, например, большой храм в честь Вишну (Рангунатха), построенный в Бриндабане на средства сетха Гобинд Даса и Радха Кришны в 1845—1851 гг. Он достигает 134×236 м по внешней стене. Его центр с собственно храмом (святилищем) и гопуры созданы южноиндийскими архитекторами, именуемыми стхапатхи, а павильоны над восточным и западным входами, заменяющие здесь надвратные башни-гопуры, — местными североиндийскими зодчими. В этой поздней постройке виден скорее размах в масштабах, при отсутствии свободы в формах, например, во входных павильонах, которые не очень пропорциональны, а гопуры безжизненны во всех своих контурах и деталях.

Но само сочетание североиндийских павильонов с южноиндийским храмовым типом можно считать интересным новшеством. Оно говорит о развитии в культуре страны общеиндийского начала, вопреки его искусственному торможению колонизаторами.

Архитектура в Гуджарате всегда отличалась высокими местными традициями. Одна из крупных поздних построек — мраморный храм Дхарманатха в Ахмадабаде, созданный в 1848 г. на средства торговца Хатхи Сингха. Он подобен средневековым джайнским святилищам и обильно украшен резьбой и скульптурой.

В Бенгалии, Ориссе, всюду, где национальная архитектура еще была жива, она поддерживалась исключительно творчеством кастовых народных ремесленников и заказами состоятельных индийцев. В крупных англо-индийских городах особенно заметным было влияние европейской архитектуры. Ее формы были чужды Индии, не приспособлены к климатическим и бытовым условиям.

Это было подавление, а не обогащение национальной культуры. Возможность улучшения положения появилась только в начале 40-х годов XX в., с введением профессионального архитектурного образования для самих индийцев.

Внедрение европейских форм зодчества в Индии началось в основном с конца XVIII в. или немного ранее и прежде всего в Калькутте. Влияние новой архитектуры стало проникать и в районы, удаленные от Калькутты, Бомбея и Мадраса, распространилось во владениях навабов Бенгалии и в Карнатике. Оно сделалось заметным и в дворцовом зодчестве Веллора, Муршидабада и других городов, затем в Ауде. Даже в Раджастанхоне при Джайяджи Рао II стиль классицизма проник в Гвалиур.

Талантливые индийские строители, особенно каменщики, используемые правительством в качестве простой рабочей силы, получали оплату в несколько раз более низкую, чем полагалось по Департаменту общественных работ, ввиду незнания английского языка.

Интеллигентные слои индийского общества, получавшие английское образование, испытывали естественную тягу к новой культуре и искусству. Но в области архитектуры эта жажда нового должна была удовлетворяться типами европейского классицизма, лжеготики, постройками, подобными лондонским и другим английским городом того же времени или несколько более ранними. Плохо разбиравшаяся тогда в искусстве индийская интеллигенция, не имевшая перед собой других примеров нового зодчества, нередко принимала за образец эту почти всегда бездарную, мертвую по форме и чуждую архитектуру.

В англо-индийском зодчестве конца XVIII в. наблюдалось влияние стиля Регентства и творчества некоторых британских архитекторов.

Во времена королевы Виктории (1837—1901 гг.) правительственное строительство в Индии продолжалось по проектам дилетантов в архитектуре — королевских инженеров-чиновников Департамента общественных работ. Материалом служил кирпич, покрытый особой штукатуркой — стукком.

Однако такое пренебрежение национальными достижениями индийского зодчества не могло продолжаться без протеста со стороны прогрессивной части местной общественности. На фоне еще продолжающегося засилья департаментского казенного «стиля» стали делаться отдельные попытки возрождения национальной архитектуры. Появились постройки, сочетающие европейские и индийские элементы. Талантливый инженер-архитектор королевской службы Суинтон Джекоб довольно удачно приспособил некоторые индийские типы архитектуры к требованиям современных общественных построек. Он спроектировал в Раджастанхоне несколько больших зданий, среди них дворец в Биканире. Его музей в Джайпуре в целом сохраняет общее впечатление индийской национальной архитектуры, отличается propor-

циональностью, легкостью форм и изяществом. В Мадрасе также было два поборника этого нового движения, создавших там постройки в стиле архитектуры индо-мусульманского типа.

Особенно важным было творчество сикхского мастера Сардара Рам Сингха в Пенджабе, сумевшего развить основные черты национальной архитектуры в зданиях Центрального музея и Дома Сената в Лахоре. В Бомбее архитектор Г. Уиттет построил Музей принца Уэльского и «Ворота Индии», в деталях которых он стремился использовать черты гуджаратского зодчества XVI в. В Центральной Индии тоже нашлись последователи нового направления индийской архитектуры.

В Бенгалии, да и во всей Индии, большую роль в пропаганде возрождения индийской национальной культуры сыграл директор школы искусств в Калькутте Е. Б. Хэйвелл. Он написал ряд книг в защиту ценности великого индийского художественного наследия, убедительно доказывая огромные творческие возможности народных мастеров Индии и необходимость их использования правительством Индии, ибо только они в тогдашних условиях отсутствия архитектурного образования для индийцев могли не только продолжать подлинно национальные традиции индийского искусства, но и творчески развивать их в духе современности. Хэйвелл много содействовал также возрождению национальной индийской живописи.

Шла борьба трех архитектурных направлений: 1) возрождения индийского искусства в его подлинно-национальных формах; 2) западного стиля, слегка лишь видоизмененного местными климатическими условиями и иногда строительными материалами, т. е. в том виде, как он внедрялся колонизаторами; 3) промежуточного течения, стремившегося к чему-то вроде «индийской формы Ренессанса», но с деталями, видоизмененными согласно местным требованиям.

Однако естественно, что такие памятники, как бомбейские «Ворота Индии», не могли быть развитием местного национального стиля. Этого и нельзя было ожидать от европейских архитекторов того времени вообще и тем более, когда они исходили не из современной, а из старой индийской архитектуры. Они не считались с тем, что индийское национальное зодчество благодаря творчеству народных ремесленников проделало большой путь развития, все время живя современными вкусами и удовлетворяя новым требованиям. Только индийские мастера могли поддерживать естественное и гармоничное развитие родной им архитектуры со всем богатством местных вариаций на основе полной непрерывности национальной традиции.

Официальные установки английских властей в отношении архитектурного строительства в Индии преобладали во все периоды колониального господства и оставались крайне консервативными по принципам и целям.

В начале XX в. в художественных правительственных школах еще господствовала колонизаторская догма, что в Индии якобы никогда не было высоких достижений в области художественного творчества, за исключением тех случаев, когда, по выражению английского историка и искусствоведа Винсента Смита, «индийское искусство подчинялось направляющему греко-римскому влиянию». Английская газета «Стэйтсмен», выходящая в Калькутте, призывала индийскую интеллигенцию обратиться к западным идеалам искусства, иначе, по ее словам, оно будет обречено оставаться в Индии «...в положении задержанного роста, в котором оно пребывало все эти тысячелетия». Но все больше стало появляться и английских авторов, признававших самобытность, своеобразие и высокую художественную ценность индийского искусства.

Борьба английских сторонников и противников национального возрождения особенно обострилась к моменту закладки столицы в Дели в 1911 г. Приверженцы национального направления в индийской архитектуре подали 6 февраля 1913 г. государственному секретарю по делам Индии коллективное прошение по вопросу выбора стиля архитектуры нового города. Среди 178 лиц, подавших петицию, были писатели Бернард Шоу и Джером К. Джером, вышеупомянутый горячий поборник возрождения Е. Б. Хэйвелл и искусствовед Ананда К. Кумарасвами, много содействовавший также возрождению живописи Индии.

В прошении говорилось, что в Индии, в отличие от современной Англии или других стран Европы, сохранились мастера-зодчие и ремесленники художественных производств и непрерывная более чем двухтысячелетняя строительная традиция и что сила подлинного мастерства там жизненна и огромна.

По мнению авторов петиции, вопрос заключался в том, чтобы, лишь наметив общий план столицы, предоставить ее строительство индийским каменщикам, которые в остальном могли бы проявить полную инициативу.

Далее отмечалось, что возможность работать в условиях свободного творчества стала так редка, что ее ценность для сохранения подлинного искусства не может быть переоценена. Ничто не сможет возродить национальное искусство, если традиция будет окончательно оборвана. Кроме того, применение своим знаниям найдут обучающиеся в колледжах индийцы, для которых в

настоящее время доступ ко всем искусствам закрыт.

Однако в этой просьбе было отказано, строительство Нью-Дели, где должен был разместиться английский бюрократический аппарат, управлявший огромной колонией, было поручено известным британским архитекторам Эдвину Лютенсу и Губерту Бэкеру. Работы длились с 1913 по 1931 г. и обошлись в 140 миллионов рупий. Архитектура нового города явилась демонстрацией официального стиля, далекого от национального индийского и эклектичного по своему характеру.

На протяжении всего колониального периода, особенно в XX в., положение индийских ремесленников, и в первую очередь строителей, продолжало ухудшаться. Многие из них были вынуждены сменить специальность.

Вместе с национальными кадрами строителей погибала и национальная по форме индийская архитектура, потому что то течение, которое представляло собой якобы возрождение национального зодчества, было искусственным. Этот «новый индийский стиль» был лишь формальным воспроизведением традиционных форм. Но подражание не может служить источником творческого вдохновения и свободного развития традиций в духе современности, особенно когда дело не находится в руках самого народа. Искусство живет, когда оно меняется вместе с жизнью, которая ставила новые задачи: создание построек иного общественного назначения и масштабов, а следовательно, нового типа, применение новой техники строительства, удовлетворение современных вкусов общества, приближение к широким массам. И все это могло осуществляться в национальной и художественной форме только народными мастерами Индии и ее образованными зодчими. Но забота о них, о развитии национального по характеру искусства отнюдь не входила в задачи колонизаторов.

В последней трети XIX в. архитектура общественных построек во всех трех президентских столицах — Калькутте, Бомбее, Мадрасе — и ряде других городов получила европейский характер.

Бедственное положение национального искусства Индии быстро становилось все более всеобщим и угрожающим.

В колониальной Индии XIX в. сильно обострились социальные противоречия. После широкого народного восстания 1857—1859 гг. новый размах получила упорная борьба против феодалов и английских властей. Шли крестьянские восстания, партизанская борьба в горах и джунглях. Возникали реформаторские учения и прогрессивные общества. Религиозно-реформаторские идеи иногда соединялись с элементами буржуазно-

демократической идеологии и идеями национально-освободительного движения.

Все это говорит о большой политической и классовой зрелости народных масс в этот период, о трезво-реалистическом подходе к пониманию положения в стране и оценке существенных явлений в жизни.

Это не могло не отразиться и на искусстве. В народном художественном ремесле появились очень интересные и острые скульптурные шаржи, выражающие критическое отношение народа к реакционным феодальным пережиткам, искусственно поддерживаемым политикой колонизаторов.

С большой меткостью и юмором народные мастера высмеяли в каменных и бронзовых скульптурах из Висакхапатнама (штат Андхра Прадеш) одну из нелепостей своего времени — пышную, но допотопную по вооружению почетную гвардию или дворцовую охрану раджей, служивших главной опорой колонизаторов. Даже мелкие князья старались поддерживать помпу в своем окружении, торжественных выездов со свитой сановников и военным эскортом. Так было вплоть до достижения Индией независимости в 1947 г.

В скульптуре из Висакхапатнама высмеяно это уродливое противоречие с движением жизни, эти потуги раджей поддержать перед народом свой престиж всеми средствами, даже содержа такую старомодную и, как видно, весьма чванливую гвардию. Народные мастера не только сумели подойти к этому комичному феодальному пережитку с позиций реализма, но и выразить в художественной форме свое глубоко критическое отношение к нему. Так же удачно и выразительно они подчеркнули типичные этнические черты представителей этого несуразного воинства, их одежду и забавное вооружение.

Фигуры конных и пеших воинов прекрасно моделированы и очень смешны контрастом своего нелепого и пестрого вооружения и необычайно горделивого вида.

У конника сикха за спиной большущий лук. Голова в тюрбане и с пышной бородой занимает добрую половину фигуры. С комической важностью восседает он на породистом скакуне. У пехотинца сбоку болтается сабля, а на плече он несет какой-то огромный самопал. Но весь этот грозный арсенал отнюдь не придает воинственного вида его маленькой головастой фигурке. В другой скульптуре даже верблюд полон снисливой гордости и, комично пританцовывая, выступает под грозно озирающимся усатым всадником.

Так в период самой глухой реакции мы впервые встречаем в народном искусстве столь яркое

выражение осуждения княжеской опоры колониального строя в Индии.

Другим интересным примером народного творчества является скульптура из стука на башнях храма Капалишварар, в Майлапоре (Мадрас). Она была восстановлена в 1935—1942 гг.

На ступенях суживающихся кверху гопурам размещены фигуры людей, которые стоят, идут, едут, беседуют друг с другом, они объединены парами, группами, расположены симметрично и свободно. Кажется, что перед нами многоликая живая толпа — весь народ этой великой многообразной страны.

Обегая взором башни, зритель не утомляется открывающимися сценами жизни, кажущейся безбрежной и вечно движущейся, увлекающей бесконечным разнообразием отдельных фигур, их групп, эпизодов и ситуаций.

Все бесчисленные детали и фигуры башен образуют какое-то единство — и внешнее, так как скульптура удачно сочетается с ярусами башен, выступами, углами, и внутреннее, как будто у всей этой толпы есть что-то глубоко общее.

Образ человека здесь везде приближен к реальной действительности, и там, где он трактован динамично и эмоционально, не переступлена грань натурализма, пассивного отражения природы. Лица, костюмы, позы, движения, жесты даны без всякой условности или особой подчеркнутости, все абсолютно естественно и правдиво, просто и удивительно жизненно. Кажется, что весь этот народ сейчас заговорит и будет двигаться по-настоящему, что это движение происходит уже теперь! Незаметным на первый взгляд, легким и искусным обобщением деталей творцы этой скульптуры сделали ее восприятие свободным и легким, донесли до зрителя главное, что хотели показать. Потому так хорошо воспринимается состояние каждого действующего лица, понимают его эмоции, действия, отношение к другим людям и к событиям этой великой драмы жизни.

В скульптуре Майлапорского храма Шивы мы видим естественное и свободное развитие живой народной традиции в творчестве мастеров-шильпинов, пронесших через тяжелую колониальную эпоху подлинно индийские традиции в своем искусстве до наших дней. Здесь можно отметить общее со статуэтками из Висакхапатнама развитие реалистического подхода к отображению окружающей жизни, но первые исполнены талантливе скульптур Майлапорского храма.

Скульптура храма Капалишварар в Майлапоре и ей подобная является типичным примером того, что было создано в позднеколониальный период и в наше время.

Прекрасные скульптуры из стука иногда создаются на храмах Южной Индии и теперь.

В Мадурай на древнем храме Свами (в комплексе храма Минакши) встречаются очаровательно грациозные, полные жизни фигуры различных персонажей, созданные на сюжеты из Стхала Пуран в 1960—1963 гг. Замечателен образ Шивы, явившегося в виде человека. В Алагар Ковиле (близ Мадурай) среди скульптур можно выделить много очень удачных, например Вишну, возлежащего на Змее Ананта. Его поза удивительно свободна, полна изящества и ритма. Улыбающееся лицо озарено светлой радостью. Зрителю кажется, что его фигура только что продолжала легкое, на мгновение застывшее движение.

Сохраняя национальный характер, народное искусство Индии благодаря развитию в нем реалистических черт сближается с лучшими художественными достижениями других стран, с современным прогрессивным искусством всего мира, внося свой неповторимый вклад в общую сокровищницу культуры.

И это делают народные мастера, предоставленные в своем творчестве самим себе, не проходившие профессиональных школ обучения, поддерживаемые лишь храмовыми заказами. Их искусство выросло на родной почве, на непрерывно развивающейся традиции, оно выражает национальные черты непроизвольно, воплощая эстетические воззрения и понимание красоты, унаследованные от отцов и воспитанные с детства окружающей жизнью. Великая жизненность и правдивость создаваемого ими образа человека — их современника происходит от острого наблюдения натуры. Однако это относится лишь к лучшим образцам современного творчества, так как большинство скульптур носит натуралистический характер.

Современная архитектура нового типа стала зарождаться в Индии в последние годы колониальной эпохи и находится в стадии творческих поисков. Делаются интересные попытки создания национальных форм зодчества, соответствующих требованиям жизни общества наших дней.

В этом отношении задачи индийского зодчества сложнее и разрешение их труднее, чем живописи, в которой легче было использовать художественное наследие и где современные национально-своеобразные формы возникли раньше.

С достижением Индией независимости ее архитектура получила более благоприятные возможности развития. Теперь серьезно может быть поставлен вопрос о национальном характере форм новых построек, полностью отвечающих природным и бытовым условиям, общественным и художественным требованиям, а также достижениям в технике строительства. В такой архитектуре неприемлемо слепое подражание старому индий-

скому зодчеству и современному западному конструктивизму, как и эклектическое смешение разных стилей Индии и других стран. Использование наследия родной страны должно быть творческим, а национальное своеобразие — новой ступенью развития.

В данных исторических условиях для стран Азии, обладающих древней культурой и добившихся независимости, возрождение национального искусства приобретает особенно важное значение, являясь результатом национального самосознания в его высшем развитии.

Во времена управления Индии Англией в официальной архитектуре, например, в Нью-Дели, господствовало, как мы видели, европейское влияние и ложноиндийские формы, присоединенные к западным неоправданно ни в отношении общего стиля, ни пропорций, ни эстетических требований.

В художественном отношении такая архитектура не могла быть удачной.

В новом индийском зодчестве господствуют направления, примерно соответствующие основным течениям в современной живописи Индии. Одно из них стремится к древним формам, другое — к современной архитектуре Запада конструктивистского характера и третье — к творческой переработке традиционных национальных форм и принципов зодчества в соответствии с новым назначением и техникой построек.

К первому типу относится, например, известный храм Лакшми Нараяны — Бирла мандир («Храм Бирлы») в Нью-Дели. Он построен на средства миллионера Раджи Балдэв Дас Бирлы, в 1933—1938 гг. Это архитектурный ансамбль, состоящий из главного, самого большого центрального храма в честь Лакшми Нараяны (Вишну и его супруги Лакшми), Шивы и Дурги (супруги Шивы в ее грозном аспекте). Справа стоит Гита Бхаван, посвященный Кришне, и слева — буддийский храм.

Естественно, что подражание древним формам встречается преимущественно в культовой архитектуре, как наиболее консервативной и обладающей богатейшим наследием.

Главный мандир Лакшми Нараяны представляет собой смешение форм средневековых башен нагара-шикхара Ориссы и бенгальских храмов, посвященных Радхе, к которым близки непальские святилища. Это двухэтажная постройка, несущая три высокие башни-шикхары, из которых две более низкие стоят по бокам центральной. Нижние этажи, вытянутые фронтально, имеют много окон в форме арок, украшены небольшими башенками и киосками. Ограда типа древней ведики, цементные статуи слонов, отдельные башенки, стоящие со стороны главного подхода,

делают разнообразным и оживленным общий вид храма. В деталях есть достоинства пропорций. Большие башни близки по форме к шикхаре Лингараджи в Бхубанешваре, но в Ориссе такая башня всегда одна, а в делийском варианте их три, в связи с тем, что храм посвящен Лакшми Нараяне, Шиве и Дурге. В орисских храмах шикхара возвышается на невысоком цоколе и никогда на нескольких этажах, что свойственно бенгальским и непальским храмам.

Три башни, поднимающиеся над этажами, слишком высоки и тяжелы, подавляют их, абсолютно негармоничны и делают всю постройку эклектичной. Особенно это относится к виду со стороны парка, разбитого на склоне холма позади храма. Уже само стремление сочетать в архитектуре храма Лакшми Нараяны различные типы культовых построек, а также большие масштабы и сложность формы обусловили трудность решения задачи.

Немного удачнее более простые формы буддийского храма Мулагандхакути-вихара, построенного в Сарнатхе в 1931 г. обществом Махабодхи. Его башня над святилищем воспроизводит в более бедной и сухой форме великий храм Махабодхи в Бодхгае. Все изменения в ее деталях по сравнению с прототипом негармоничны и производят впечатление искусственности, сухости линий и форм. Две небольшие башенки на противоположном от шикхары конце здания непропорциональны. План здания и его общий облик не являются развитием какого-то определенного традиционного типа храма. В постройке нет полной цельности и удачных пропорций. Росписи внутренних стен, исполненные японским художником Косэцу Носу на буддийские темы, неинтересны. Гораздо удачнее небольшие мандапы Юга Индии, например Мангайяркараси, созданной в 1963 г. в комплексе храма Минакши в Мадурай. Строго традиционный, он изящен и пропорционален.

Все это говорит о том, что современное храмовое зодчество Индии в целом, как подражательное, основанное на эклектическом сочетании деталей различных древних образцов культового зодчества Индии, с неудачными нововведениями, фактически представляет собой на данном этапе бессильные потуги модернизации великого национального архитектурного наследия.

Конструктивизм, идущий от Западной Европы, преобладает в таких постройках, как институты, лаборатории и в некоторых других зданиях.

Такова Национальная физическая лаборатория в Дели, крупнейшая из одиннадцати, созданных до 1956 г. Ее формы скучны, сухи и угловаты. Особенно неудачна башня, прямоугольная в

плане, с редкими окнами, мрачная, нелепо возвышающаяся над растянутой по горизонтали трехэтажной лабораторией.

В целом в подобной архитектуре преобладают принципы конструктивизма, развивавшиеся известнейшим французским архитектором Корбюзье (псевдоним Шарля Эдуарда Жаннере, 1887—1965 гг.).

Идеи Корбюзье во многом являются передовыми, отражающими новые веяния в архитектуре, требования современной техники построек и общественной жизни. Но применение их очень часто неудачно, не учитывает местных условий жизни, традиций и архитектурного наследия великих азиатских стран, художественных вкусов населения и эстетических качеств вообще, причем техницизм и конструктивизм без всякой необходимости подчеркиваются даже в некрупных жилищных постройках.

Примером служит построенный под общим руководством Корбюзье Чандигарх («Крепость Чанди» — Дурги) — новая столица штата Пенджаб. Правда, там, по настоянию индийцев, его идеи применены к практическим условиям местного климата и привычного бытового уклада. Это осуществляли 30 индийских зодчих, наряду с которыми в создании города участвовали три европейских архитектора (два из них французы). Руководство строительством стремилось не к единообразию города, а лишь к гармонии его облика. Достичь этого было трудно, так как контролировался только характер общего силуэта города и отдельных зданий, прежде всего общественного назначения, многие частные дома каждый строил по собственному усмотрению, лишь с разрешения архитектурного надзора. Дело усложнялось тем, что храмы было намечено выдержать в традиционном стиле, хотя новый материал — бетон — должен, естественно, несколько изменить их старые формы. Делается попытка привести и храмовую архитектуру к общей гармонии. К 1955 г. в стиле Корбюзье были возведены: колледж инженеров, здание Верховного суда и другие крупные постройки, а также ряд коттеджей для служащих. Теперь строительство в основном закончено.

Геометричность форм конструкций зданий везде подчеркнута с неумолимой логической последовательностью, ясностью и завершенностью. Все формы просты, четки, по-своему выразительны, в них нет ничего лишнего. В отношении их экономичности, учета местных природных условий, бытовых удобств, например обязательной веранды на каждом этаже дома, достигнуто много ценного, как и в общей планировке Чандигарха. Стремясь удовлетворить местным требованиям, Корбюзье применил здесь главным образом горизонтальные композиции.

Однако в отношении художественных качеств и национального своеобразия, использования каких-либо достижений прошлого, созданного гением индийского народа, подобная архитектура зачастую не выдерживает критики. Чаще она производит отрицательное впечатление. Сухая геометризация форм и выдвигаемый на первый план конструктивизм придают жилым и крупным общественным зданиям облик архитектуры, служащей не непосредственно человеку, а каким-то техническим целям. С точки зрения художественных требований она не радует глаз, скучна и античеловечна по общему духу. Какие бы формы, подобные клеткам, коробкам и отсекам, вообще первичным геометрическим формам, ни создавались, они не производят впечатления жилища, достойного обитания человека. Все, чем была так очаровательна, своеобразна и выразительна старая народная архитектура, прежде всего ясностью практического назначения каждой части жилища, здесь нарочито уничтожено. Этот упрек тем более справедлив, что Чандигарх в основном строился не на основе новой техники и из современных материалов, а главным образом из кирпича, с деталями из камня, а из железобетона — более крупные здания. Однако конструктивистский стиль Корбюзье коснулся и многоквартирных кирпичных построек, вытянутых в один обезличенный ряд.

Опыт новой техники строительства и Чандигарха в целом оказался, по признанию индийских архитекторов, в условиях Индии непомерно дорогим.

Между тем, в любой части Индии архитектура жилища выработала местные формы, полностью отвечающие всем требованиям, в том числе и художественным. Самые простые дома, не имеющие ничего лишнего, нередко отличаются совершенством пропорций.

Это, конечно, не значит, что в конструктивных формах вообще нельзя достичь своеобразных художественных достоинств: легкости, изящества и логической завершенности. В них могут сочетаться научные и технические достижения современности, они отличаются рациональной простотой и разрешают практические требования, последовательно исходя из плана и материала построек. И эта архитектура более оправдана, когда она имеет дело с новыми материалами и техникой строительства, с планами современных общественных сооружений, каких в Индии не было раньше. Некоторые крупные постройки Чандигарха получились удачными, как и общая планировка города.

Много здравого высказано в древней теории архитектуры. Так, Вишвакармапракаша советует: «Сперва распланируй город и только потом

оформляй дома». Планировка улиц по странам света тоже остается целесообразной. Понимание определяющей роли внутреннего пространства и, следовательно, плана построек существовало на Востоке уже в глубокой древности. Китайский философ Лао-цзы (VI—V вв. до н. э.) писал: «Сущность здания заключается не в стенах и крыше, но во внутреннем пространстве, предназначенном для жизни».

Выдающийся мыслитель, просветитель и национальный деятель Индии Свами Вивекананда (1863—1902 гг.), глубоко интересовавшийся искусством, сам чарующий певец, музыкант и поэт, по достоинству высоко оценил народную архитектуру Индии и осудил ту, которая насаждалась колонизаторами. «Посмотрите на эти большие правительственные постройки, можно ли по их внешнему облику понять их назначение? Нет, потому что все они так невыразительны... говорят, что Калькутта — город дворцов, но ее дома подобны нагромождению коробок! Они не выражают никаких идей!» Хотя он говорил это об англо-индийской архитектуре второй половины XIX в., его упрек относится ко многим постройкам в Чандигархе и вообще к конструктивному стилю современного зодчества.

«В Раджпутане же еще можно найти много чисто индусской архитектуры. Если вы взглянете на «дхармашала» (род гостиницы. — *С. Т.*), вы почувствуете, что они призывают вас с распростертыми объятиями обрести в них приют, воспользоваться их неограниченным гостеприимством. Если вы посмотрите на храм, вы будете убеждены, что в нем и над ним водарились божеством в его славе. Когда же вы увидите сельский домик, вы сразу определите назначение его частей, а в целом он носит печать идеалов его владельца. Столь же выразительную архитектуру я мог наблюдать еще только в Италии», — писал Вивекананда³.

Не признавая отвлеченности и обезличенности архитектурных форм, он, как и народ в целом, ценил выразительность и своеобразие каждого вида построек, которые были для него живым целым.

Остаются в силе и традиционные бытовые требования, предъявляемые к жилищу отдельной семьи и мерам защиты от воздействия тяжелых климатических и вообще природных условий: палящего солнца, разрушительных муссонных ливней, пыльных бурь и наводнений, от которых местная архитектура прекрасно защищалась. Продолжает играть роль и рельеф местности, общий

ландшафт, устойчивость при землетрясениях и т. п. Открытый внутренний двор и окружающие его галереи имеют по-прежнему большое значение. Индийцы любят жить в отдельных домиках, а не в многоквартирных постройках. Не следует также забывать и цвет, так прекрасно украшавший любую постройку и так чудесно менявший ее облик, а также местное разнообразие условий.

Мудрость народа и его тысячелетний опыт выработали наиболее целесообразные формы архитектуры, удовлетворяющие своеобразным требованиям каждой местности.

От старой архитектуры, если новые формы и материалы требуют творческих изменений, берутся общие принципы и основы; сохраняемые детали соответственно видоизменяются.

Естественно, что новая архитектура светского назначения не может быть старым синтезом со скульптурой, которая в жилой народной архитектуре последнего времени почти не встречается, особенно в каменной. В таком виде дошло до нас вечно живое народное зодчество в творчестве замечательных народных мастеров, всегда вносивших в традицию новое.

Недопустимо и беспринципное смешение деталей архитектуры разных времен и стран Запада с индийскими.

В ряде городов Индии создается архитектура, обладающая художественными достоинствами и национальным своеобразием. Формы жилых и общественных построек приятны, отличаются гармоничной простотой.

Поучителен опыт создания новой столицы штата Ориссы, заложенной в 1948 г. в Бхубанешваре.

Довольно удачно здание рынка, пропорциональное, спокойное и гармоничное в целом и деталях; оно вытянуто в длину, имеет три этажа, из которых первый значительно выше, а два верхних кажутся дополнительными. В здании нет вычурности и надуманности форм, оно отвечает своему назначению и климатическим условиям и может служить украшением города.

Интересен и созданный здесь тип особняка для большой богатой семьи. Его контуры стройны и четки, в них нет сухости и подчеркнутой геометричности; галереи верхнего этажа и защищающие их крыши изящны, все здание очень пропорционально и при всей простоте достаточно разнообразно по общей форме и деталям. Прекрасно устроены затенения окон в виде далеко вынесенных плоских карнизов с острыми краями. Гармонична и расцветка коттеджа.

Эти примеры показывают, что поиски новых национальных форм в индийской архитектуре могут быть успешными.

³ «The Life of the Swami Vivekananda Norendra Nath Dutta», vol. IV. Mayavati, Almora, Himalayas, 1918, p. 147.



Глава 17

Современное художественное ремесло



К середине XIX столетия завершилось завоевание Индии Англией, господство которой привело к разрушению основ индийской экономики, разорению ремесла, обеднению населения. Английская политика в Индии превращала ее в рынок сбыта фабричных товаров метрополии и источник получения сырья. Сохраняя в стране феодальные отношения, колонизаторы в то же время разрушали старую индийскую цивилизацию, внесшую бесценный вклад в мировую сокровищницу культуры и донесшую до колониальной эпохи многое от великих достижений прошлых времен.

В Индии производство всевозможных художественных изделий имело самое широкое распространение и первостепенное народнохозяйственное значение. Эта отрасль творчества индийского народа возникла в глубочайшей древности и достигла, несмотря на простые орудия труда, большой художественной высоты (рис. 103).

Ремесленник стремился, если только имел экономическую возможность, придать красоту любому практическому предмету. Сохранившиеся до наших дней изделия восточного художественного ремесла отличаются изяществом формы и украшены орнаментом, исполненным с большим вкусом. Однако это не просто декоративные предметы, а применяемые в быту и труде полезные вещи. Приходится изумляться, с каким мастерством практическое назначение предмета сочетается с высокими художественными качествами. Это было подлинное искусство оформления вещи, которым Индия славилась далеко за своими пределами в течение почти пяти тысячелетий.

В XIX в. этот древний великий вид народного искусства стал быстро приходить в упадок, не выдерживая конкуренции с английскими фабричными изделиями. Так, ввоз манчестерских тканей уже в 1825 г. разорил массы ткачей. За период с 1818 по 1836 г. ввоз пряжи из Англии в Индию увеличился в 5200 раз, а муслина с 1824 по 1837 г. — с 1 млн. ярдов до более чем 64 млн.¹ Местное ручное производство, имевшее во всех эпохах такое исключительно важное значение, не только катастрофически сократилось количественно, но и сильно снизилось в техническом и художественном отношении. Отдельные города и местности, ранее славившиеся каким-либо видом изделий, пришли почти в полное запустение. В первую очередь это коснулось центров текстильного производства, например Дакки, где население уменьшилось с 1824 г. к 1837 г. со 150 до 20 тысяч², а также Масулипатнама и других городов.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 9, стр. 133.

² Там же.

Упадку художественных качеств индийских ручных изделий способствовало чрезвычайное обесценение труда ремесленников и низкий художественный уровень ввозимых в Индию предметов фабричного производства, особенно в викторианский период, когда английские изделия отличались безвкусицей. Губительно сказывались и требования европейского рынка, нередко диктовавшего индийским производителям свои условия.

Ухудшение положения ремесленников и упадок их искусства стали особенно заметны к 70-м годам XIX в.

Об ужасающих последствиях массового вторжения английских товаров свидетельствуют особые баллады — «катао», записанные в Индии в 1880 г. Их распевали на базарах:

«Над страной начал веять ветер нищеты. Торговля и ремесла совсем упали. Будьте теперь бдительны. Они (англичане. — С. Т.) прибывают из Англии и распространяют во все стороны нити свободной торговли, доводя народ до безумия...

Английские торговцы держат нас теперь связанными и наполняют свои сундуки богатствами. Нам они оставляют одеяния рабства.

Они проникли в каждый промысел страны и пригнули нас к земле...»³

В балладах перечислялись всевозможные ремесла и профессии, погибающие или вовсе исчезнувшие к этому времени. Хотя в этих катао много наивного, консервативного, чувствуется влияние кастовой идеологии брахманского жречества, они в общем верно отражали последствия колонизации страны для национального производства.

К 1880 г. от множества ранее цветущих отраслей художественных ремесел сохранились лишь крохи, продукция сильно огрубела, однако в абсолютных цифрах число производителей было еще довольно значительно. В отдельных богатых заказах они проявляли тонкое искусство, а в простых изделиях, не применяя драгоценных материалов, высказывали большой вкус и мастерство исполнения, хотя из-за жестокой конкуренции привозных товаров они были вынуждены упрощать и ускорять производство, что неминуемо снижало его качество. Хотя колониальная политика нанесла тяжелейший удар художественному ремеслу Индии, все же большинство его видов более или менее уцелело. Причиной являлись отсталость индийской фабричной промышленности, необходимость домашнего производства для собственных нужд при

отсутствии средств на покупки, масса свободных и дешевых рабочих рук и разнообразного сырья, а также производственные навыки, донесенные народной традицией до наших дней, творческий талант и трудолюбие индийского народа.

В настоящее время, с достижением Индией политической независимости, кустарное производство, в том числе художественное, вступает в новые, лучшие условия развития, всемерно поощряемое правительством Республики. Экономически еще необходимая ручная художественная промышленность будет поднята на новую высоту благодаря снабжению ее сырьем, организации производственных объединений кустарей, налаживанию внутреннего сбыта и вывоза, профессиональному обучению мастеров, повышению технических и художественных качеств изделий. Для этого правительство учредило в 1952 г. Всеиндийское управление ремесел. Это учреждение уделяет большое внимание каждому из 32 видов ручного производства, включая и нехудожественные.

В современной Индии ручное производство всевозможных практических и декоративных предметов имеет широкое распространение и немаловажное народнохозяйственное значение.

Велика и эстетическая роль художественно исполненных бытовых вещей: развивая вкусы и давая моральное удовлетворение своей красотой, они облагораживают человека и дают ему новые силы в труде. Такие изделия, национально своеобразные по форме и глубоко народные по тематике орнамента, горячо любимы индийским населением и пользуются его спросом.

Это искусство всегда имело практическое назначение и неизменно получало декоративно-прикладной характер. Оно отличается непосредственностью, связью с земной жизнью, даже в мифологических сюжетах, здоровым жизнеутверждающим чувством и никогда не копирует природу. Мифологический и легендарный характер персонажей способствует обобщенности их образов, причем такая трактовка переносится и на все нерелигиозные мотивы.

В народном искусстве к началу XX в. еще сохранялась роль мифологических и символических изображений. Поэтому обобщение форм в художественном творчестве не было простой стилизацией, а соответствовало представлению о всемирном идеале, олицетворенном в каждом персонаже: слон означал мифологического Айравату, змея — космического Змея Вечности Ананту или Шешу, обезьяна — героя эпоса Ханумана и т. д. Естественно, они не могли изображаться конкретно и натуралистически.

Жизненность и значение ручного производства объясняется также и тем, что индивидуальное творчество мастеров имеет преимущества и более

³ George Birdwood. Ausstellung der Indischen Kunst zu Berlin, 1881. London, 1881, S. 19.

широкие возможности перед машинным трафаретом в художественном отношении.

Широко распространено текстильное искусство, и сейчас больше половины населения носит домогачные одежды. Если в древности в Индии ткачеством занимались в каждой семье, то теперь в стране зарегистрировано только около трех миллионов ручных станков и имеется около одиннадцати тысяч кооперативных объединений ткачей. Такое сокращение в эпоху машин и в результате планомерного подрыва индийского ремесла колонизаторской политикой Великобритании вполне понятно. Но материалы, виды изделий и их орнамент остаются не менее разнообразными, чем в эпохи высшего расцвета этих древних ремесел. Сейчас практикуются прядение, ткачество, крашение, набивка и вышивка тканей из хлопка, шелка и шерсти.

Знаменитые индийские тонкие хлопчатобумажные ткани вроде кисеи получили образные названия: «сотканый воздух», «струящаяся вода», «вечерняя роса», так как они становились почти невидимыми в воде или на росистой траве. Подобные ткани видел и Франсуа Бернье — французский врач при дворе Великого Могола Аурангзеба.

Шелковое ткачество было, по-видимому, занесено в Индию из Китая гималайскими племенами. О нем упоминается уже в Махабхарате (I тысячелетие до н. э.). В настоящее время великолепные по красоте и прекрасные по технике шелковые парчевые ткани выделяются в Бенаресе (штат Утар Прадеш), Сурате (штат Махараштра), Хайдарабаде (штат Андхра Прадеш) и некоторых других городах. По своим качествам они не имеют соперников в мире. Бенарес славится своей парчой, называемой «банараси», особенно знаменит ее вид «кинкоб», он ткется из чистого шелка, с орнаментом из золотой и серебряной нити. Шелковые ткани только с золотой нитью называются «амру» и выделяются в Сурате, а добавление к шелковой структуре хлопка и золотой нити в рисунке дает парчу, называемую «химру». Ею славится Хайдарабад.

Известны рисунки парчи: «чанд-тара» («луна и звезды»), «дуп-чан» («блеск солнца и тень»), «буль-буль часм» («соловиный глаз»), «мургалы» («шея павлина») и др. Популярнее всего дуп-чан и мургалы.

Современные ткачи вдохновляются древними мотивами орнамента и в пределах традиции вносят свежее и прекрасное творчество, которое остается национально оригинальным и художественным. Влияние европейских рисунков почти незаметно. В них мастера, естественно, не могут проявлять того же изящества и богатства мотивов, динамики и ритма в трактовке, как в привычных и любимых традиционных рисунках.

Национальный бенаресский орнамент очень богат, насыщен фигурами людей, животных и птиц в сочетании с растительными и цветочными мотивами. В орнаменте парчи полно и ярко проявились национальные особенности индийского декоративного искусства. Оно всегда отличалось тематическим богатством, было связано с сюжетами из жизни природы и с классическими литературными мотивами, например из творчества Калидасы.

В экспозиции Государственного музея искусства народов Востока представлен шарф, на золотом фоне которого разноцветными шелками исполнены изящные фигуры девушки с газелью — это Шакунтала в лесу — по одноименной драме великого Калидасы.

Подобная тематика пользуется в Индии всеобщей известностью и любовью. Формы растительного царства в сочетании с фигурками птичек и животных служат наиболее распространенным и превосходным орнаментом произведений текстильного искусства.

С удивительной свободой и легкостью, как бы нисколько не затрудняемый самой техникой ткачества, мастер щедро вводит изображения целых сцен, фигур газелей, слонов, тигров, лошадей, образующие стройные декоративные композиции, украшающие ткань. В центральном поле отдельные фигуры или целые сцены чередуются в рапортном повторении, равномерно заполняя фон, создавая узор, оживленный не только богатством сюжета, красочными сочетаниями, но и внутренним ритмическим движением композиции, динамичностью и выразительностью поз, жестов, изгибов каждой фигуры.

Ритм — великий закон декоративного искусства Востока — является особенно сильной стороной индийского орнамента. Наиболее важна его роль при рапортном чередовании мотивов.

Другой важнейшей чертой композиции орнамента тканей является гармоническое соотношение центрального поля с бордюром и концами (если это шарф или сари). Опыт традиции и врожденное художественное чутье мастеров позволяют им безошибочно создавать зрительное равновесие между бордюром и полем. Этот баланс включает не только пропорции ширины, но и цветовое равновесие.

В концах шарфов обычно встречаются более простые формы так называемого цветущего миндаля (мотива «бадам-бутэ»⁴, общего для Ирана,

⁴ В Индии этот мотив происходит от деревца, похожего на кипарис и произрастающего из цветочного горшка. С течением веков у его изображения отпал горшок и ствол. Осталась удлиненная, со слегка загнутым кончиком крона.

Средней Азии, Индии и других стран), прекрасно оттеняющие сложность фигурных изображений в поле. Всегда избегается заполнение концов шарфа такими же фигурами, как в центральном поле, даже если концы отделены поперечными бордюрами. Такое повторение не может заканчивать всю композицию орнамента ткани, но разнородный и более простой мотив, если он достаточно «силен» по общей массе фигур, может служить завершением всего орнамента, как говорят — «держат» его. Благодаря вековому опыту и врожденному вкусу мастера никогда не делают в этом ошибки, и в самых богатых и сложных тематических орнаментах всегда соблюдают этот закон ритма, баланса и гармонии во всем, а главное — неизменно подчиняют все изображения общей декоративной цели.

Это подлинное декоративно-прикладное искусство: любой узор, размещаясь на поверхности ткани, организует ее. И украшение гармонично сливается с объектом в органическом синтезе, так как орнамент искусно учитывает форму предмета, его материал, структуру, технику производства и бытовое назначение вещи.

Индийское декоративное искусство отличается мастерством сложных многофигурных композиций тематически богатого орнамента, эмоциональностью образов живых существ, выразительностью движения, т. е. всеми основными качествами индийского изобразительного искусства вообще.

Стиль фигурных изображений, мотивов флоры и фауны близок к старой миниатюре. Художники, создающие узоры для парчи, конечно, не могли не использовать этот вид индийской живописи, так как ее плоскостность, локальная яркая расцветка, характер композиции и другие декоративные элементы легко переходят в орнамент с тематическим содержанием, не нарушающий впечатления плоской поверхности ткани, приспособленный к раппортному повторению, гармонирующий с фоном. Сюжетно-тематические изображения, полные смыслового значения, тем не менее строго и целеустремленно подчиняются общей декоративной цели, превращаясь по существу в деталь и гармонично объединяясь с чисто орнаментальными мотивами.

Декоративность является формой изобразительной выразительности, обусловленной декоративно-прикладным, т. е. практическим, назначением вещи (рис. 105).

Красота и богатство рисунков, красочность шелка, блеск золота и серебра, применяемого в изобилии, создают сказочное величие индийской парчи. И если она недоступна по цене широким слоям населения, то любовь к блеску металла в Индии общенародна, и каждая женщина хочет

иметь хотя бы какое-нибудь позолоченное или серебряное ювелирное украшение.

Ткачество парчи как искусство оказалось жизненным: оно не просто перепевает старые узоры, но мастера вносят свежее творчество, создавая вариации деталей, мотивов, сохраняя национальное своеобразие. Это обеспечивает художественную высоту производства и, следовательно, его значение как ручного искусства, которое по самой своей природе выше машинного трафарета.

Перед нами бенаресский золототканый шарф собрания Государственного музея искусства народов Востока. На сплошном золотом фоне вытканы цветным шелком вертикальные ряды деревьев. Между ними взлетают качели с парами молодых людей в пышных ярких платьях. Среди цветов фигурка скачущей газели, исполненная подлинной грациозности. С дерева слетает попугай, в свободном движении взмахнувший крыльями. Не только эти фигуры, но и цветы, изгибающиеся на длинных стеблях, полны жизни. Сочная яркость синего, красного и других цветов уравновешивает в красочном эффекте блеск золотого фона.

Сверкающая жизнерадостность, музыкальная звучность красок и золота, изящество рисунка и композиции, ритм, объединяющий все в декоративное целое, живость изображений в сочетании с тематическим богатством содержания, близкого и понятного индийскому зрителю, делают декоративно-прикладное искусство Индии выдающимся вкладом в мировое искусство.

Парчовые шарфы служат лучшим свадебным подарком для невесты, применяются в церемониях. Ткутся также роскошные покрывала на постели; узорами из золотых и серебряных нитей украшают дорогие сорта сари — излюбленную и наиболее типичную принадлежность костюма индийских женщин в виде длинной и широкой ткани, в которую они очень искусно и красиво драпируются. Шелковые сари с золотой, а также и с серебряной нитью доньше ткут главным образом в Декане и на крайнем Юге — в Мадураи, Майсуре, Бангалуре, Конживере, Кумбакхонаме, Муршидабаде, Салеме и других городах.

Если в ручном ткачестве занято наибольшее количество рабочих, то на втором месте стоят ремесленники по крашению, набивке и росписи тканей от руки.

Окрашенная и набивная ткань называется в Индии «чинтц» или «калико» (на Юге «чипа»). Набойки служат для женских, и частично для мужских, одежд, покрывалами на постели, драпировками, коврами с рисунками на плотных тканях «в рубчик», занавесками и т. п. Хлопчатобумажные шали с мелким набивным цветочным узором заменяют дорогие шерстяные кашмирские.

Если крашение тканей было известно в Индии еще в эпоху Мохенджо-Даро, то и техника набивки применялась в древности. Открытая А. Стейном в Средней Азии индийская окрашенная ткань, орнаментированная цветочным узором набивкой по резервированным местам, относится к VIII в. н. э. Такой же техники набойки найдены в Фостате (древний Каир) и датируются XII в. и позже. Огромное распространение имела набойка во времена Великих Моголов, когда она, по свидетельству Франсуа Бернье, применялась также для огромных походных шатров падишаха и поражала живостью красок и орнамента, состоящего из сотен разнообразных цветочных мотивов, исполненных не только набивкой с деревянных штампов, но и росписью кистью от руки (работа Масулипатнама).

Набоекное дело повсеместно распространено в Индии, причем в некоторых районах все деревни заняты крашением и орнаментированием хлопчатобумажных тканей. Многие местности, как и в средневековую эпоху, специализируются на производстве и вывозе набоек, причем каждая — в определенную страну.

В настоящее время Фаррукхабад в штате Уттар Прадеш является уже около столетия самым крупным центром по вывозу индийских ручных набоек в Европу и Америку.

Наиболее простой способ набивки узоров на ткань заключается в оттиске рисунков с резных деревянных штампов. Благодаря разнообразию отпечатанных мотивов создается богатство орнамента. Кроме того, применение штампов вручную и размещение деталей орнамента на глаз создает их «движение» и вариацию даже при повторении одних и тех же мотивов узора.

Эта свобода в их расположении не бросается в глаза, но имеет важнейшее значение для подлинно художественного орнамента, который тогда не страдает сухой и мертвящей точностью раппорта машинного трафарета. Поэтому, хотя для набоек и типично повторение одних и тех же фигур, отпечатанных с одного штампа, они всегда производят приятное впечатление.

При описанном способе набивки ткань остается неокрашенной, а на белом фоне цветные фигуры, как правило, не гармонируют с фоном, особенно если последний мало закрыт рисунком. Красочный орнамент остается изолированным от него и теряет значительную часть силы своего художественного воздействия, и вся ткань выглядит гораздо беднее и скучнее, чем с окрашенным фоном.

При окраске фона необходимо предварительно закрыть или «резервировать» места будущего рисунка. Для этого существует множество технических вариаций. Суть их состоит в том, что на бе-

лой ткани на места для рисунка отпечатываются или наносятся кистью различные резервирующие составы — воск, камедь или другие, и потом ткань погружается в краситель. После просушки ткани предохранительный состав удаляется. Затем штампами на белых местах отпечатывают контурные линии и внутренние цветные детали окончательного рисунка.

Иногда узор штампуются или рисуется особым составом с квасцами, воспринимающими красный краситель — марену. При погружении всей ткани в этот краситель происходит его взаимодействие с квасцами и красный цвет получает только рисунок. Оттенки марены бывают очень различны в зависимости от густоты раствора и длительности его применения.

Иногда рисунок сперва наносится ализарином. При погружении ткани в краситель происходит химическая реакция последнего с ализарином, дающая разные оттенки красного, фиолетового и прочих цветов.

Другим способом является вытравливание тех мест окрашенной ткани, где должен быть нанесен рисунок. Для этого узоры отпечатываются штампами с вытравливающими химическими веществами. На полученные белые места различными приемами наносятся детали рисунка.

Иногда узоры создаются густым красящим пигментом, называемым «рогхан». Он состоит из смеси желтой порошковой краски с касторовым маслом. Если вместо краски применяется золотой порошок, то ткань напоминает блеск золотой парчи.

В Индии «набивными» называют такие ткани, где узоры создаются нанесением красителей любыми способами. Следовательно, сюда относятся не только собственно набойки, где узоры действительно набиваются, но и те ткани, которые расписываются кистью. Такие ткани, называемые «каламкар» (что значит «сделано пером»), имеют большое художественное значение, отличаясь сложными сюжетами, свободой и богатством вариаций, неистощимым разнообразием содержания.

Роспись каламкаров была широко распространена на Юге в городах Масулипатнаме, Паллаколу, Калахасте, Негапатаме, Салеме, Мадурани и Тханджавуре. Сюжеты для нее черпались из храмовых стенописей, и она была близка к ним и по форме. Великий эпос Индии — Махабхарата и Рамаяна, а также легенды обширной литературы Пуран, широко известные народу и любимые им, изображались в богатой и живо развернутой повествовательной форме на основе традиций и свежего творчества мастеров. Такие росписные ткани служили завесами в храмах и назывались «васама-лаи». Они делились на горизонтальные пояса, насыщенные фигурами людей, животных, демонов

и божеств, с деталями из растительных мотивов и различных предметов.

Общий декоративный характер росписей не умаляет значения их содержания и жизненности изображений, несмотря на их плоскостность, с преобладанием трактовки фигур в профиль. Однако и набивные храмовые ткани Южной Индии всегда отличались поразительным богатством, разнообразием и свободой рисунка, их не всегда можно сразу отличить от лучших каламкаров. В настоящее время каламкары выделяются преимущественно в Масулипатнаме.

В набойках для платья орнамент состоит, как правило, из немногих вариаций повторяющихся мотивов, равномерно заполняющих весь фон, и потому он однообразнее и тематически беднее, что вполне естественно вытекает из практического назначения ткани.

Но в штучных набойках, например в покрывалах на постель, занавесах и т. п., изображения бывают очень богаты по содержанию и форме и включают множество фигур людей, животных, птиц и целые бытовые сцены.

На одном покрывале (Государственный музей искусства народов Востока) по горизонтали рядами расположены сцены свадебного поезда с невестой, едущей в повозке на быках в сопровождении музыкантов и других участников праздника. Бордюр состоит из сплошного ряда танцоров, тематически перекликающихся с центральным сюжетом и напоминающих о торжестве. Их фигуры изящны и гибки, полны движения и жизни, позы и жесты, костюмы, все предметы и детали переданы свободно и правдиво.

В современной Индии насчитывается 37 важных центров по выделке набоек и каламкаров.

Как всякое народное творчество, набойка характеризуется местными особенностями в рисунке, расцветке и технике производства. Наибольшей яркостью красок и сильными цветовыми контрастами отличаются набойки штатов Раджастан и Махараштра. Однако по мере продвижения на Юг по штату Махараштра и далее расцветка становится темнее и сдержаннее, особенно на Малабарском побережье (в штатах Майсур, Керала). Но в каждом районе многие деревни применяют свои собственные рисунки и технику. В произведениях Масулипатнама заметна связь с набойками Ирана.

В штате Андхра Прадеш (где ремесла развиты так же сильно, как и в Кашмире) в набивных тканях нередко используются мотивы орнамента прославленных стенописей пещер Аджанты.

В штате Западная Бенгалия выделяются очень тонкие и приятные по орнаменту набойки на шелковых тканях малого формата — головных платочках, шарфах и т. п. Изображения на них

свободны и красивы по рисунку, богаты по тематике и расцветке. Они типичны для индийского искусства любовью к мотивам из народного быта.

Однако такие изображения, естественно, мало подходящи для тканей, служащих для постела на пол. Поэтому в коврах из толстой хлопчатобумажной ткани в рубчик, изготавливаемых в долине Ганга, применяются чисто орнаментальные рисунки растительного и геометризованного характера, насыщенной и пестрой расцветки.

Распространеннейшим видом текстильного искусства является вышивка, которой, кроме профессионалов, занимается на дому для собственных нужд несчетное количество любителей.

Уже в эпоху Вед встречались вышивки золотом в виде фигур лебедей или ритуальных священных сосудов на белых тканях. Вышивают по шелковому и хлопчатобумажным тканям, по шерсти, бархату и коже, применяя нити из шелка, хлопка, золота, серебра и шерсти, причем для усиления эффекта вводятся также бисер, кусочки слюды и зеркального стекла, металлические блестки, а иногда и крылышки жучков, напоминающие драгоценную эмаль.

Вышивают также цветными нитями плетенья из травы и пальмового листа, например шляпы. Этот древний вид индийского искусства, в последние века обогатившийся сильным влиянием вышивки Ирана, а также и других стран, достиг теперь исключительного разнообразия.

Но наиболее известными являются вышивки: «пхулькари» Пенджаба и Раджастана, «касида» — Кашмира, «чикан» — штата Уттар Прадеш, «касути» — Карнатака и «жанби» — Кача. Работа мусульманских мастеров Кашмира производится обычно семьями. Искусство переходит от отца к сыну. Художник — «наккаш» создает рисунок деревянным пером самодельными чернилами и он воплощается в изделии из крашеных шелковых или шерстяных нитей, являющемся результатом совместного труда группы мастеров — «сузанкаров», так как каждый из них умеет вышивать только какой-нибудь один вид рисунка.

Кашмирская вышивка пользуется мировым спросом благодаря свежему блеску красок, приятным рисункам и тщательной технике. Мотивами декорации в основном служит природа этой живописной, благоухающей цветами горной долины Индии.

Плетение кружев возникло в Индии незадолго до XIX в. и теперь практикуется преимущественно в Нарсапуре и Палаколу (Андхра), а также в Керале. Кружева украшают текстильные изделия для детей, столовое белье, подушки, наружные двери домов.

Ковровое искусство Индии, хотя и не получившее в свое время такую известность, как иран-

ское, в настоящее время сохраняет больше цельности и своеобразия в орнаменте и высокого качества красителей и рисунков. Лучшие ковры ткались раньше в Масулипатнаме, а также в Джуббульпуре и Мирзапуре.

Ковры подразделяются на гладкие, ворсовые, упоминавшиеся ранее набоечные ковры из ткани в рубчик, войлочные расшитые «намда» и сшитые из кусочков плотной ткани — «габба». В Кашмире изготавливают все эти типы ковров, кроме набивных. Гладкие ковры расшиваются тамбурным швом шерстью с добавлением аппликации. Они красочно декоративны, радостны и красивы. Орнамент состоит из смело и щедро разбросанных стилизованных цветочных и растительных форм и извилистого линейного рисунка. Узор вышивается шерстью по прочному джутовому полотну и подбивается такой же плотной подкладкой. Главный центр производства — Сринагар. Эти ковры ценятся за декоративный эффект и дешевизну. Тамбурная вышивка применяется и на войлочных коврах — намда.

Кашмирские ковры габба изготавливают путем нашивания на прочную хлопчатобумажную или джутовую ткань разноцветных лоскутков от изношенных шерстяных одеял и одежды, из которых подбирается красивый узор вроде мозаики. Края этого лоскутного геометрического узора обшиваются цветным тамбурным швом. Иногда вышивка применяется здесь не только по краям лоскутов, но и по всей поверхности, добавляется также и аппликация. Самые ценные ковры — ворсовые, узелковой техники. Доныне они отличаются высокими техническими качествами. Их ворс плотный, стрижка очень ровная, рисунок благодаря отличному ткацкому очень четок, красители до сих пор частично применяются натуральные (индиго, марена). Ворсовые ковры выделяются в Кашмире, Амритсаре и других местах.

Всемирно известно производство тонких шерстяных шалей Кашмира.

Чистые части шали (без узора), каким бывает центральное поле, ткются отдельно на вертикальной станке при помощи челночка. Но узоры теперь делаются вышивкой на горизонтальных станках.

Широко распространены в быту и очень дешевы циновки, применяемые для пола, мебели, в качестве занавесов и т. п. Орнамент циновки исключительно удачно отвечает их бытовому назначению. Чаще всего они имеют узоры геометризованного характера и ткются из травы разного цвета. Рисунок состоит из поперечных полос со сложным заполнением, из бордюров, обтекающих кругом центральное поле, из клетчатых и т. п. узоров. Расцветка достигается крашением волокон и подбором натурального цвета.

Больше всего ткют циновки в Тханджавуре и Тиручирапалли (штат Мадрас), в городе Кочине (штат Керала), Майсуре, Ориссе, Западной Бенгалии и в Ассаме. В одном только штате Керала их выделяют более восьми тысяч человек, работа на дому.

Существуют и другие виды текстильного производства, которые могут быть причислены к художественным, например плетение из листьев пальмы и особенно различного вида дорожки и полосы из хлопчатобумажной пряжи, а иногда и из шерсти и даже шелка. Если их ткют не чистыми, а с узорами, например красного, черного и белого цвета с геометрическим орнаментом, они бывают очень красочны и эффектны. Более простые и дешевые — с поперечными полосками или чистые — нередко постилают на пол под более дорогие ворсовые и прочие ковры.

Текстильное искусство Индии очень разнообразно по видам, широко распространено в быту, имеет большое художественное и народнохозяйственное значение. При этом решающую роль в искусстве орнамента играет метод его ручного исполнения «на глаз». Все материалы со временем будут, очевидно, заготавливаться машинным способом для удешевления производства. Но если процесс украшения ткани будет исполняться народным мастером как его индивидуальное художественное творчество, свободное, всегда неповторимо своеобразное, хотя бы в деталях и вариациях, то будет обеспечено главное декоративное очарование вещи, до сих пор нигде не превзойденное в машинном исполнении.

Текстильное искусство сейчас занимает в индийском художественном производстве во всех отношениях выдающееся место. В XIX в. его, быть может, превосходила по удельному весу только обработка дерева. Но в ней огромное место занимала резьба и скульптура на архитектурных деталях. Однако к XX в. мастерство деревенских плотников («сутрадхаров»), например в Бенгалии и в других местах, стало быстро исчезать и теперь это искусство сводится преимущественно к выделке предметов, среди которых большое место занимает скульптура декоративного характера.

Скульптура из дерева и художественная резьба существуют во многих районах Индии, но наиболее славятся Майсур на Юге и Кашмир на Севере страны, Сурат и Барода (штат Гуджарат), Сахаранпур (штат Уттар Прадеш) и Амритсар (штат Пенджаб), а также известны Траванкур и Раджастхан. Мебелью славится Хошиарпур (штат Пенджаб).

К ценным породам дерева, являющимся превосходным материалом для изделий благодаря прочности, мелкости структуры, красоте фактуры и приятным оттенкам, относятся: красное и розо-

вое дерево, палисандр, шишам, ароматный сандал, орех, сал и деодар; хорош также красный кедр и прочен индийский дуб — тик. Районы произрастания той или иной породы в известной мере определяют и специализацию местных деревообделочников по материалам. Так, в Кашмире больше обрабатывают орех, в Майсуре и вообще на Юге — дерево черное, розовое и сандал; в Амритсаре и Бхера (Пенджаб) — шишам и др.

В украшении мебели наиболее эффектна ее инкрустация слоновой костью и перламутром, в Майсуре для этого применяется шишам, розовое и черное дерево.

В Джуллундуре (штат Пенджаб) шишам украшают костью слоновой и простой, а также латунной проволокой. Наряду с инкрустацией металлом применяются и накладные украшения из него, например на ширмах. Производство ширм — «пинджра» с изящной ажурной резьбой процветает в Кашмире. В Мадураи выделывают столики из черного дерева с округло-рельефной резьбой и т. п.

В инкрустации костью на многоугольных невысоких столиках, на крышках всевозможных ларцов и ящичков изящные геометрические и стилизованные растительные мотивы удивительно удачно сочетаются с изображениями животных, людей, даже с элементами пейзажа, помещенными в центре.

В изображении животных поражает свобода и верность передачи самой сущности форм природы. Особенно правдивы и жизненны фигуры слонов. Здесь индийский мастер непревзойден другим восточным и тем более европейским искусством, только в Индокитае эта традиция держится на таком же высоком уровне.

Народное прикладное искусство связано прежде всего с реальным миром человека и природы — ее растительным и животным царством, и передает их не натуралистически — а в обобщенной и опортизированной форме, наделяя все одушевленностью, движением и красотой, делающими народное творчество таким живым, жизнерадостным и ценным широкими массами населения.

В современном художественном ремесле сохранилась связь со старыми традициями и религиозно-мифологическими сюжетами, поскольку эти сюжеты великого эпоса, мифов и легенд представляют собой именно народное творчество.

Божество любви и весны Кришна изображается как прекрасный пастух, окруженный молодыми пастушками — гопи; герой излюбленной эпической поэмы Рамаяны — Рама, превращенный жрецами в полубожество, воплощение великого Вишну, в народных глазах становится олицетворением мощи Индии. С верным соратником Рамы, предводителем обезьян Хануманом, связано представле-

ние о деятельности, бодрости, ловкости; Ганеша с туловищем ребенка и с головой слона — популярнейшее божество ума и материального благополучия. Они не только глубоко очеловечены, но и представляют идеалы различных положительных качеств людей.

В последние годы, наряду с традиционными сюжетами, наблюдается распространение индивидуальной тематики самих мастеров. В своем творчестве они исходят из характера и технических особенностей материала, что, как известно, всегда способствует высокому художественному уровню декоративно-прикладного искусства.

Другим важным сдвигом в художественном ремесле является постепенный выход его за пределы кастовой профессиональной наследственности. Так, например, резьбой по кости теперь занимаются представители разных каст.

Изделия из дерева или папье-маше, покрытые лаком, называются лаками. Из них наиболее замечательны лаки «нирмал». Их производство возникло в XVI в. в городке Нирмал, расположенном в 209 км от Хайдарабада. Слово «нирмал» значит «чистый».

В колониальный период лаки нирмал были под угрозой полного исчезновения. Когда в 1951 г. началось исполнение правительственного плана возрождения ремесел, то оказалось, что сохранилось лишь семь-восемь мастеров. После небольшой помощи со стороны соответствующих организаций штата, искусство это буквально ожило в несколько месяцев и ему было решено оказать дальнейшую помощь.

Лак нирмал получается путем кипячения тамариндового семени с белой глиной. Разваренную массу, после добавления в нее красящих веществ, накладывают на изделие из мягкого пористого дерева и после высыхания полируют кокосовым волокном до блеска. Иногда на стыках разных плоскостей предмета вклеиваются полоски ткани для предохранения верхних слоев от растрескивания, если дерево покоробится. Затем на блестящую поверхность глубокого черного, красного или коричневого цвета — в зависимости от окраски лаковой массы, кистью наносится роспись. Краски состояются из размолотых минеральных веществ и белой глины, окрашенной растительными красителями.

Нередко роспись делается по сверкающему золотистому фону. Для этого порошок белого металла смешивается с массой разваренного тамариндового семени и растирается на раскаленном камне. Эту смесь наносят на предмет и шлифуют гладким камнем до серебристого блеска. Затем все покрывается смесью соков двух особых видов травы, прокипяченных в льняном масле. При окончательной просушке на солнце под действием его

лучей происходит химическая реакция, создающая прочный золотой блеск.

Яркая роспись по цветному фону создает большой красочный эффект. Особенно замечательна золотистая роспись по черному фону.

Все цветовые сочетания лаков нирмал исключительно красивы, но эта великолепная контрастность и все производственно-технические особенности лаковых росписей требуют большого мастерства, точности и лаконичной выразительности кисти. Цветовые сочетания росписей нирмалов создают не только своеобразную декоративность, но и особую поэтичность сюжетно-тематических изображений благодаря условности цвета. Фигуры излюбленных персонажей народного творчества — Кришны с его возлюбленной Радхой, Шакунталы в лесу, танцовщиц, — очерченные смелой кистью золотыми контурами на глубоком черном фоне, создают впечатление сказочности.

На превосходном блюде нирмал (Государственный музей искусства народов Востока) вдоль его краев стройно изгибаются лотосы и другие цветы с листьями и стеблями. Их золотой цвет великолепно выделяется на глубоком черном фоне своим интенсивным, но мягким блеском. Обегая половину круга вдоль бортов блюда, весь рисунок постепенно сходит на нет тонкими кончиками стеблей, как бы продолжая движение по кругу и вместе с тем «растворяясь» в черном фоне. Золотистые цветы выглядят торжественно, красиво, композиция рисунка динамична. Сила воздействия декорации не нарушает особенностей формы предмета, а гармонирует с ней и подчеркивает ее.

Теперь ассортимент нирмала очень расширился. Благодаря его выдающемуся художественному значению и прекрасным практическим качествам нирмалу обеспечено хорошее будущее.

Лаки Кашмира — это росписные изделия из папье-маше, покрытые тонким слоем прозрачного лака. Поэтому название «лаковые» здесь довольно условно и дается только по наружному лаковому слою предмета. В Индии это производство называется по основному материалу — папье-маше. Однако это не настоящее папье-маше, так как бумага не превращается в массу, а только размягчается водой.

Бумажные листы накладываются внутри формы до нужной толщины. Пока они еще влажные, их обертывают тонким слоем муслинового тряпья. Затем все покрывается гипсом, смешанным с клеем. При этом некоторые части будущей росписи делаются в гипсе слегка рельефными. После просыхания гипсовая поверхность гладко полируется мокрым камнем и затем по ней пишется красочный фон. Для большего эффекта фон наносится золотом или оловянной станиолью с клеем. После просыхания оловянный фон полируется агатом.

Узоры рисуют акварельными красками по цветному или белому фону. После росписи вся поверхность покрывается прозрачным лаком из копаковой камеди, растворенной в скипидаре.

Теперь это производство распространено во многих штатах Индии, где папье-маше изготавливается из бумаги, тряпок и иногда с добавлением пасты из тамариндового семени или же древесных опилок. Но лучшую продукцию дает Кашмир.

Изделия из папье-маше очень разнообразны: пеналы, вазы, коробки и ларцы, блюда, подносы, куклы, пудреницы, а также предметы нового быта, такие, как кофейные сервизы, абажуры и т. п. Их росписи очень нарядны и эффектны, они привлекают радостной красочностью, напоминая кашмирскую весну с цветущими розами, нарциссами, жасмином и другими цветами. Геометризованные формы, организованные в виде медальонов, красивые и безукоризненные в композиционном отношении; в этом чувствуются давно разработанные традиции. Иногда рисуются целые сцены, например на сюжеты игры в поло и т. п. В них заметно влияние миниатюрной живописи рукописных книг и альбомов.

Огромное значение в Индии с древности имело художественное производство металлических изделий.

Железо («айя») упоминается уже в Риг-веде. Индия была родиной всемирно прославленной булатной стали. О высоком уровне индийской металлургии свидетельствует известная колонна нержавеющей железа, 415 г., стоящая в Старом Дели, и медная литая статуя Будды из Султанганджа, V в., весом в одну тонну. О вывозе индийской стали в Абиссинию сообщает греческий писатель Флавий Арриан (около 95—175 гг. н. э.), о ней упоминает и знаменитый венецианский путешественник XIII в. Марко Поло.

В колониальную эпоху многие виды металлических изделий перестали выделяться, другие утратили былое художественное значение. Однако и сейчас эта отрасль народного ремесла еще сохраняет среди других видов кустарных изделий немалый удельный вес. Большое распространение имеет производство всевозможной утвари, литье металлических статуэток божеств, фигурок животных и т. п. В обработке металла и сейчас поддерживается большое мастерство, разнообразие древних технических приемов украшения: насечка золотом и серебром, резьба и гравировка, чеканка, инкрустация, вставка камней, позолота, бронзировка, полировка и литье.

Замечательным является производство металлических изделий, украшенных техникой «бидри», получившей наименование по месту возникновения в XV в. в городе Бидаре, откуда она распространилась в Хайдарабад. Изделия бидри, выделя-

ваемые в штате Андхра Прадеш, отливаются из сплава цинка с медью с добавлением в небольшом количестве различных нежелезистых металлов свинцового оттенка. Сперва рисунок гравировается и вырезывается, затем в углубления молоточком набивают серебро в виде проволочки или пластинки. Серебро, благодаря своей пластичности, прочно держится на поверхности металла, которая для этого слегка насекается бороздками. Затем серебряный рисунок полируется и поэтому особенно эффектно блестит на мягко-черном фоне сплава. Орнамент бидри раньше состоял только из растительных и цветочных форм, но в последние годы в нем появились мотивы стенописей Аджанты, Элур и форта Бидар (в 130 км от Хайдарабада).

Формы и бытовое назначение предметов бидри очень разнообразны: это кувшины, чаши, всевозможные шкатулки и коробки, подносы для фруктов, подсвечники, графины, чаши — «хукка» — курительных приборов; последнее время, применяясь к требованиям нового быта, ремесленники начали, и вполне удачно, выпускать также коробочки для сигарет, пепельницы, ножички, зажимы и прессы для бумаги, пуговицы, броши и т. п.

Тханджавур (штат Мадрас) славится изделиями из меди, украшенной серебряными чеканными рельефами со сценами из мифологии и эпоса. Контуры серебра врезаются в медный фон, дополнительно украшенный гравировкой. В настоящее время в этом виде металлических изделий (по существу ювелирного характера) обычно чувствуется перегруженность, измельченность форм и сухость детализации по сравнению с образцами XIX и особенно XVIII в.

Большой объем продукции падает на латунную утварь: всевозможных размеров и форм чаши, блюда, подносы, вазы разного назначения, светильники, висячие ажурные лампы, графины, кувшины, коробки, обеденные гонги, колокольчики для слонов, а также кольца для салфеток, пепельницы, ящички для папирос, приборы для коктейля, подносы для кофе и другие многочисленные предметы традиционного характера и европейского происхождения. Однако и предметы европейского быта оформлены, как правило, своеобразно. Многие из перечисленных вещей делают также из «колокольного» металла и из меди, но преобладают латунные. Гравировка и резьба, бронзировка и полировка придают латуни золотистую игру гладкой поверхности и орнамента. Любовь к блеску металла, искристой яркости всевозможных сверкающих материалов, применяемых далеко не только в ювелирных изделиях (которые являются в Индии излюбленным видом женских украшений) — характерная черта индийского ремесла.

В прошлые века, когда добыча и привоз драгоценных камней и жемчуга в Индию были велики, из них выделялось в сочетании с золотом и серебром огромное количество ювелирных украшений. Об этом говорят греки времен Александра Македонского, мусульманские историки и европейские наблюдатели времен средневековья.

Своеобразные национальные черты индийского искусства ярко проявлялись в металлических изделиях, отличающихся искусной композицией сложных и нередко обогащенных скульптурой форм. Это качество встречалось в индийском искусстве литья из металла еще в XIX в., например в светильниках с фигурами животных и птиц.

Великолепной по художественным качествам является роспись по металлу эмалью, сочетающаяся с резьбой и гравировкой, чем особенно славятся Джайпур и Мурабада (штат Уттар Прадеш).

Раньше расплавленной эмалью заливали вырезанные углубления рисунка — это выемчатая эмаль, применявшаяся в Джайпуре. Теперь больше в ходу роспись в холодном виде, когда благодаря добавлению минеральных окисей эмалевые краски прочно пристаю к металлу.

В Джайпуре вся поверхность подносов, тарелочек и блюд, коробочек и других предметов равномерно покрывается мелкими изображениями птиц, животных, всадников и т. п. разнообразными фигурками, создающими прекрасный орнамент, тонкий, красивый и богатый по рисунку и краскам. Фон бывает разного цвета и дополнительно покрыт очень мелким узором растительного происхождения.

К художественной обработке металла относятся и выделка оружия, украшенного при помощи разнообразных технических приемов и материалов, но именно по этой последней причине оружие обычно выделяется в особый вид изделий. Кроме того, производство предметов вооружения прекратилось в XIX в. Лишь его богатые собрания в музеях говорят о небывалом разнообразии форм, исключительно высоком качестве и богатстве художественной отделки этой знаменитой отрасли индийского ремесла.

В технике орнаментации металла родственными друг другу видами являются гравировка и резьба. Гравировка — это прорезание острием линейного рисунка, резьба же дает более разнообразный и богатый эффект благодаря выемке частиц металла. Естественно, что гравировка незаметно переходит в резьбу и сочетается с ней. Резьба по полированной латуни дает яркий блеск, золотистое сверкание.

Близки друг к другу и насечка с инкрустацией. Они производятся золотом и серебром, а иногда неблагородным металлом иного цвета, чем фон.

Насечка, о которой уже говорилось в связи с техникой бидри,— очень распространенный вид орнамента. Но набивание металла, даже такого пластичного, как серебро, на металлическую поверхность не дает той прочности связи, как при его инкрустации, зато последняя труднее для исполнения и требует больше дорогого материала.

Для инкрустации линии рисунка прорезываются глубже, чем при гравировке, в виде канавки, выходная сторона которой уже, и золотая проволока вбивается внутрь прореза и заполировывается. Однако и насечка может делаться по слегка углубленному фону, в известной мере приближаясь к инкрустации. Последняя заполняет более узкие формы рисунка, но широкие инкрустировать нельзя, они могут только насекаться.

Пластичность форм изображений дают литье и чеканка. Отливаются не только сосуды, но и их скульптурные детали, а также статуэтки разнообразнейших персонажей индийской мифологии. По-прежнему применяется техника «вытапливаемой восковой модели». Для отливки сосудов модель окружают стенками глиняной формы с обеих сторон и таким же путем вытапливают воск.

Чеканка и теперь очень широко распространена, но может применяться только для более тонких листов металла. Ударами молоточка по чекану мастер опускает фон изображений, которые остаются таким образом рельефными. Это самый употребительный способ чеканки,— техника «репуссэ» или «обронная» работа. Иногда чеканят с изнанки, и тогда уже не по фону, а поднимают само изображение, которое и получается выпуклым на лицевой стороне. Чтобы лист не мялся при чеканке, он кладется на воск или какую-нибудь твердую смесь. Когда чеканят сосуд, то внутрь него впускают воск или смолу, которые, затвердевая, хорошо держат стенки сосуда, не давая им вдавливаясь вокруг опускаемого фона. Благодаря тягучести серебра в нем можно чеканить высокорельефные изображения; на втором месте по мягкости стоит золото, затем медь и бронза. Чеканный орнамент и сюжетно-тематические изображения украшают всевозможные предметы из благородного и простого металла: утварь, коробки, крышки столиков, ювелирные изделия, а в старину и оружие. Но как ни велика роль орнамента, основой художественного впечатления прежде всего является сама форма предмета. Она создается не только литьем, но и холодной ковкой как из отдельных листов металла, так и из цельного круглого листа, тогда ваза или чаша получается без швов. Для этого лист вдавливается ударами в углубление соответствующей формы в камне или прикладывается к концу металлической головки, ударами молотка изгибается вокруг нее и в результате тягучести металла принимает нужную

форму. Распространенным материалом раньше была бронза — сплав меди с различными металлами или иными элементами; обычно в эти металлы не входил цинк или бралось очень малое его количество. Статуэтки божеств в древности чаще отливались из бронзы и меди и реже из латуни, теперь предпочитается последняя.

Обработка благородных металлов и драгоценных камней — ювелирное дело — один из широко прославленных видов индийского искусства. Шлифовка драгоценных камней на наиболее высоком уровне стояла до Мауриев. В настоящее время женские украшения из серебра выделяются в большом количестве; они пользуются большим спросом в Индии и вывозятся в другие страны. Многие виды украшений и еще больше принадлежности столовых сервизов, вазочки, портсигары, шкатулки и т. п., а также всевозможные декоративные предметы исполняются серебряной филигранью и отличаются большой тонкостью, легкостью ажюра. Но в целом некогда знаменитое ювелирное дело Индии, применявшее разнообразнейшие материалы, отличавшееся высокими художественными качествами и широким распространением, находится в упадке уже давно.

Искусство ювелира ценилось, и положение в обществе «суварнакара» — золотых дел мастера — было высоким. Ему покровительствовали правители, он относился к высшим ремесленным кастам.

Любимым камнем Индии был рубин или красная шпинель. Разнообразие деталей, сочетание драгоценных камней с эмалью, жемчугами, золотом и серебром характеризуют ювелирное искусство Индии на протяжении веков. Теперь все украшения делаются преимущественно из серебра. Но зато большой цветистостью отличаются разнообразные дешевые подражания драгоценностям: цветное стекло, блестящая фольга, бисер, кусочки зеркалец и т. п. Таковы сверкающие жепские браслеты, пользующиеся широким спросом, и броши. С большим искусством подобраны в них белые и цветные стеклянные шарики, отражающие свет благодаря подложенной фольге. Украшения для щиколоток изготовляют в виде массивных широких браслетов, состоящих из множества шариков, плетения серебряных цепочек и т. п. Взятые в отдельности, такие украшения кажутся слишком яркими, даже мишурными, но они выглядят гармонично при ярких тканях и парче, вышитых золотом, серебром и блестками сумочках, делают убранство индийских женщин таким красочным и выразительным, так удачно дополняют природную красоту и изящество индийцев.

Филигранью славится Орисса, а также Кашмир. Это тончайшее плетение узоров из серебряных проволочек, которые спаиваются друг с другом, образуя ажурный орнамент или напаянный

на глухую поверхность серебра. Филигранные работы очень разнообразны, включая всевозможные женские украшения и различные другие практические, а также и чисто декоративные предметы.

Резьба по слоновой кости — исконное ремесло резчиков — «пасана-коттака» от ранних времен почти не сохранилось. Это искусство упоминается уже в Рамаяне. Еще в середине XIX в. в некоторых местах Индии в скульптуре из слоновой кости проявлялось высокое мастерство и большой художественный вкус. Об этом говорит, например, превосходная фигура черепахи из Ориссы, представленная на Всендийской выставке художественных изделий в Дели в 1902—1903 гг. До сих пор резьбой по кости занимаются во многих штатах Индии, но особенно большое мастерство, в частности, в создании статуэток и сюжетно-тематических рельефов, наблюдается на Юге страны — в Майсуре и Керале, в целом же кость обрабатывают более чем в двенадцати городах, в том числе в Дели и Джайпуре (рис. 104).

Слоновая кость используется и как дополнительный материал, например в виде инкрустаций в дереве в изделиях Майсура, Хошиарпура (Пенджаб) и других мест. Она — лучший материал для резьбы, позволяющий, благодаря своей мелкозернистой структуре и плотности, исполнять самые тонкие ажурные детали, поверхность же ее отличается красивой нежной слоистостью и приятным оттенком. Из слоновой кости вырезают множество разнообразных предметов практического и декоративного назначения: женские украшения, статуэтки божеств, танцовщиц, фигурки животных, рельефные изображения с жанровыми сценами на шкатулках, коробках, оправках зеркал и прочих плоских предметах, рамки для фотокарточек, портсигары, коробки для сигарет, трости для прогулок, ножи для бумаги, шахматы, курительные трубки, коробочки для косметических принадлежностей и т. п. Среди скульптур излюбленными являются фигуры Кришны и Радхи, богини учености, красноречия и музыки Сарасвати, гения практического ума Ганеши, богини богатства, счастья и красоты Лакшми и др.

Богини стоят в свободно изогнутых позах — в традиционном трибханге, их четыре руки изящно переплетаются с цветами или держат атрибуты, на лицах застыла улыбка, подножием служит красиво распускающийся лотос. Для кости характерна тонкость отделки как довольно крупных скульптур, так и орнаментальных узоров и ажуров.

Глядя на фигуры прекрасных женщин-богинь, окруженных сложным плетением тонких и изящных растительных мотивов, как бы льющихся вокруг них в ритмических изгибах, трудно поверить, что такие сложные изображения в твер-

дом материале не требуют долгого труда. Но благодаря мастерству и опыту резчиков, знающих наизусть все детали, атрибуты и сюжеты, подобные скульптуры исполняются сравнительно быстро. Это говорит о том, что традиционные технические навыки и знания, переходившие от отца к сыну из века в век, сохранились до наших дней.

Идеал женщины и женственности, в аспекте девственной юности или материнства, стоит в современном народном искусстве Индии, как и в древности, на большой высоте. Образ женщины трактуется с симпатией, поэтичностью и благородством в скульптуре из слоновой кости, дерева и камня, в разных видах текстильного искусства, в рисунках техники бидри, в лаках нирмал и других видах изделий. Воспитанница отшельника — Шакунтала окружена ланями, ее образ проникнут поэтической девичьей красотой. В народном творчестве донесены до наших дней и такие древние сюжеты, характеризующиеся драматизмом идей, образов и ситуаций, как танцующий Шива Натараджа. В движениях, как и в композиции многофигурных групп, чувствуется ритм. В этом индийский мастер проявляет большое искусство, умея создавать гармонию и цельность сложных композиций.

Трудно описать все многообразие видов художественных изделий современной Индии. Необходимо упомянуть и такие распространенные ремесла, как резьба по мрамору, песчанику и другим породам камня, в которых исполняется скульптура небольших масштабов, подражающая древним прототипам, как это практикуется, например, в Ориссе. В Агре вырезаются из мрамора и красиво инкрустируются костью и перламутром подносы, коробки всевозможных форм, пепельницы и прочие предметы обихода. Во многих штатах используется и полудрагоценный камень, применение которого было очень широко развито при Моголах, включая архитектурную декорацию, о чем ярко свидетельствует мавзолей Тадж Махал.

Декоративная скульптура и практические предметы в большом количестве выделяются также из раковин и рога буйвола. Штат Керала славится обработкой рога, где это производство, как и в других местах Индии, очень древнее. Особенно ценится редкий рог носорога и бизона, используется и рог оленя.

Большую роль в женских украшениях играют браслеты из стекла — они составляют половину всей индийской продукции из этого материала. Главный центр производства браслетов — Фирозабад в штате Уттар Прадеш.

Керамика — изделия из обожженной глины — никогда не имела в Индии такого художествен-

ного значения, как, например, в Иране или фарфор в Китае, несмотря на то, что это — одно из древнейших производств Индии. Уже в Мохенджо-Даро выделяли на гончарном круге и умело расписывали глиняные изделия. В Индии нет хорошего каолина, и все местное разнообразие керамических изделий достигается в простой глине.

В XIX в. наиболее богато расписывались изделия Траванкура и Хайдарабада. В Азамгархе (район Бенареса) применялась интересная техника украшения серебром. В Сурате и Патне керамика подражала изделиям бидри. Амрох (Раджастхан) был известен золоченой утварью. Много глазурованной керамики выделялось в Синде и Пенджабе, в Пешаваре, Гвалиуре и Веллоре. Изделия Мадураи характеризовались ажурным орнаментом. Позже поливная керамика развилась в Мултани, Джайпуре и Бомбее, при чем испытала там влияние орнамента изразцов мусульманских стран и продавалась преимущественно туристам.

Неглазурованные изделия, наоборот, продолжали традиции, восходящие к Мохенджо-Даро, и отличались простотой, благородством форм. В монументальных и подлинно художественных росписях, например с фигурами коров, сохраняется не только древняя традиция, но и проявляется свежесть и цельность народного творчества.

Теперь в Джайпуре гончарные изделия отличаются радостной расцветкой с преобладанием голубых тонов в рисунке из зеленых листьев с коричневыми и желтыми цветами. В Альваре (Раджастхан) черепок так тонок, что изделия получили название «кагази» («подобные бумаге»). В Алигархе (Уттар Прадеш) орнамент формируется пальцами до обжига. Во многих районах узор вырезывается или инкрустируется в полувсыохшей глине. Но чаще всего создается простой линейный рисунок во время вращения гончарного колеса. Черная керамика выделяется в Азамгархе, Ратнагири (Махараштра) и Мадураи. Много расписных изделий создается в Лакхнау, Котахе (Раджастхан), Салеме (Мадрас) и Джалландаре (Пенджаб), Кхурджа и Рампур (оба Уттар Прадеш) интересны своим лепным орнаментом глубокого зелено-синего цвета. Среди керамики Кашмира, отличающейся особенным разнообразием, встречается богатая зеленая расцветка нефритового оттенка. В Мадураи черные и красные изделия иногда покрываются сверху лаком, как и в Раджастхане, где накладывается много слоев лака разного цвета, просвечивающих сквозь рисунок. Учащиеся в Шантиникетоне создают коричневую глазурованную керамику

с росписью в темных тонах и с росписью в темных тонах и с некоторыми древними мотивами (рыбы, крабы и т. п.).

Теперь керамика приспособляется к новым вкусам, и гончары наряду с очень древними декоративными мотивами и приемами вводят и новые. Керамисты имеются в каждой деревне и городе, но среди продукции почти двух десятков наиболее известных гончарных центров особенно выделяется керамика Кхурджи.

Плетения из листьев пальмы и волокон, циновки с простым, но очень приятным орнаментом — все эти виды художественных изделий практичны благодаря их прочности и дешевизне, они соответствуют национальному быту Индии.

Особое место занимают игрушки. Они служат также и для обучения детей. Их материалы очень разнообразны. Игрушки широко изображают народы и племена, различные слои населения, показывают виды ремесла и другие занятия жителей городов и деревень Индии. Поэтому игрушки дают богатейший материал для этнографа, изучающего Индию. Но производство игрушек, сосредоточенное более чем в 20 пунктах страны, не выдерживает конкуренции ввоза, хотя все же поддерживается заботой Управления ремесел. Однако индийскую народную игрушку, строго говоря, нельзя относить к художественному творчеству, так как она, точно копируя быт, делается натуралистической.

Если учесть производство игрушек, одежды, а также обработку кожи, которая занимает видное место в ремеслах и тоже относится к художественным промыслам, то из 32 видов кустарных производств современной Индии (охваченных мероприятиями помощи их развитию) художественными можно считать 26 видов (без игрушек и одежды — 24).

Для улучшения дела Управление ремесел предоставляет капитал, часть которого дается производственным кооперативным объединениям взаимности. Деятельность Управления очень ценна и, несомненно, даже с небольшими затратами сможет улучшить производство, внутренний и внешний сбыт художественных изделий. Управление уже много сделало в этом направлении, начав с разработки всех вопросов кустарного производства и мероприятий по оказанию ему всесторонней помощи.

Достижение Индией независимости способствует новому подъему народного художественного творчества, которое с древности служило неиссякаемым источником всех видов искусства.



Глава 18

Живопись XIX~первой половины XX в.



К началу XX в. в Индии выросли значительные кадры национальной интеллигенции. В колониальных условиях она находилась, как и все слои индийского общества, в бесправном положении и не могла не осознавать этого. Безработица — бич народных масс колониальной Индии — существовала и среди интеллигенции. Рост ее недовольства английским господством привел к тому, что именно она в это время образовала основное ядро индийских националистических организаций и была в первых рядах борцов за «сварадж» («самоуправление») и «свадеш» («свое производство»). Из среды интеллигенции вышел ряд руководителей национально-освободительного движения, идеологически стоявших близко к национальной буржуазии.

Подъем этого движения, начавшийся с 70-х годов XIX в., особый размах получил в 1905—1908 гг. и захватил на рубеже XX в. и художников, выступавших против колониальной системы подавления национальной культуры и искусства Индии. Они приняли участие в движении свадеш, включавшем борьбу за возрождение и развитие национальной культуры. Само освободительное движение в этот период зачастую именовалось движением свадеш. Этот национальный лозунг, выдвинутый поднимавшейся индийской буржуазией, получил широкую поддержку народа.

Протест художников выразился в том, что они порвали с официальным направлением в искусстве и, вопреки методу преподавания в правительственных школах, перешли к изучению великого художественного наследия своей страны, стремясь при этом обогатить его и сделать современным, создать новое качество традиционного искусства, сохранив в целом его национальный характер по форме и содержанию.

Это движение национального возрождения индийского искусства началось не случайно в Бенгалии, где раньше других областей Индии появилась национальная буржуазная интеллигенция и где экономика и культура были наиболее развиты. В частности, бенгальская литература была одной из ведущих в Индии. В 1905 г., в связи с разделом англичанами Бенгалии на Восточную и Западную, вызвавшим всеобщее возмущение индийского населения, в стране усилилось национально-освободительное движение, особенно в Бенгалии. Подъем борьбы был также связан с такими внешнеполитическими событиями, как русско-японская война и революция 1905 г. в России. Усилилась борьба за свадеш и сварадж, в Бенгалии движение свадеш приняло в 1905 г. наиболее острый характер. Главную роль в нем играли интеллигенция и мелкая буржуазия.

В 1905 г. некоторые художники, например Нондолаи Бошу, примкнули к движению против колониального гнета. В области живописи движение свадеша привело к возникновению в Бенгалии на рубеже XIX и XX вв. так называемого Бенгальского Возрождения, явившегося началом общеиндийского возрождения искусства. Возврат к национальным традициям был характерен для данного этапа пробуждения среди индийцев национального самосознания.

К началу XX в. в колониальных условиях страны, сочетавшихся с развитием капитализма, усилившимся в 1905—1908 гг., старая художественная традиция Индии почти погибла. Преподавание искусств в англо-индийских правительственных школах, созданных в Мадрасе в 1850 г., в Калькутте в 1854 г. и позже в других крупнейших городах, велось в полном отрыве от художественного наследия, современного народного творчества и от окружающей жизни. И хотя в этих школах индийские художники получили возможность ознакомиться с европейским искусством, скоро колонизаторские цели такой художественной политики, упорно стремящейся привести индийское искусство к полной европеизации, вызвали должный отпор. Деятели Возрождения понимали, какой неизмеримый идеологический вред родине приносила колонизаторская политика в области образования и архитектурного строительства, успевшая развить в последней трети XIX в. среди немногочисленной, но влиятельной части индийской интеллигенции пренебрежение к духовному богатству, своеобразию национальной культуры. Эти слои индийского общества были воспитаны в духе слепого преклонения перед всем европейским, причем в искусстве это были импортируемые в Индию бездарные произведения эпигонов классицизма, ретроградное академическое искусство, господствовавшее в Англии времен королевы Виктории. Национальное искусство было исключено из средств воспитания индийской молодежи и из общественной жизни большей части европейски образованных кругов индийского населения новых городов.

Свами Вивекананда горячо осуждал искусство, основанное на рабском подражании Европе, что тогда поощрялось колониальными властями; он говорил: «Мой идеал — рост, расширение и развитие по национальным линиям»¹. «Заимствовать от чужеземного искусства надо обдуманно, беря лишь то, что обогащает свое национальное творчество». При этом каждая нация должна

давать жить другим. С того момента, как культура начинает подражать другой, она умирает. «Дружбы не может быть без равенства, а Индии есть что дать». Мало знают, как много голода и жажды существует вне Индии к этим чудесным сокровищам наших предков»².

Этот великий поклонник всех видов искусства горячо верил в возможность возрождения культуры и искусства Индии, что было делом трудным ввиду давно начавшегося их упадка, чрезвычайно усугубленного колонизаторской политикой. Свами Вивекананда говорил, что если осел оденет на себя шкуру льва, от этого он львом не станет! «Подражая европейцам, мы можем в лучшем случае породить среди нас одного или двух Рави Варма»³. А его искусство «заставляет закрывать свое лицо от стыда»!⁴

Однако Вивекананда никогда не проповедовал узкого национализма и ставил в пример Индии Японию, которая, многое заимствуя от Запада, не утратила в те времена национальных основ своей культуры и веры в себя, что было разительным контрастом с положением в Индии. Японское искусство тех лет он очень ценил, а западное считал упадочным.

Свами Вивекананда подчеркивал глубочайшие корни искусства в народе Индии, любовь к нему и широкую его распространенность среди сельских жителей даже в эту эпоху упадка.

Он приводил в пример женщин-крестьянок своей родины, которые умели изящно рисовать на полах и стенах домиков, украшая их в дни праздников. Даже золоченые картины Джайпура и «чалчитра», исполняемые «пото» — народными живописцами Бенгалии — он считал гораздо лучшими, чем картины раджи Рави Вармы, дурно исполненные в европейском стиле.

Ценность искусства Свами Вивекананда считал прежде и больше всего в том, что оно выражало определенные идеи, а мнение, что оно должно быть просто приятным, поверхностным развлечением чувств, он считал кощунственным.

Признавая необходимость субъективного творчества для создания художественного образа, он утверждал, что при этом не должно быть ни копирования натуры, ни отрыва от реальной действительности: «... подлинное искусство можно сравнить с лилией, которая произрастает из почвы, питается из почвы, соприкасается с почвой и все же находится высоко над нею (когда она уже совсем расцвела. — С. Т.). Так и искусство должно

² Ibidem, p. 664.

³ Рави Варма (1848—1906) — художник. Подражал европейской живописи.

⁴ «The complete works of the Swami Vivekananda», part. V, p. 1231.

¹ «The complete works of the Swami Vivekananda», Mayavati Memorial Edition, part III. Almora, Kumaon, Himalayas, 1908, p. 598.

быть в соприкосновении с природой, и всюду, где эта связь исчезает, искусство падает, и все же оно должно отличаться от натуры»⁵. «То, что действительно нужно, это неизменное слияние двух функций искусства, а именно воплощение высших идей и сохранение гармонического соприкосновения с объективно существующей природой»⁶.

Зачинатель Возрождения Обониндронатх Тагор (1871—1951 гг.) и его соратники решили создать современное национально-своеобразное искусство на основе использования лучших достижений великого родного художественного наследия и современной европейской живописи. Этим путем они стремились освободиться от преобладающей декоративности и условности старого искусства, прежде всего в его традиционных композициях, с помощью применения объемности, перспектив и воздушной среды. В новом искусстве наблюдалось появление некоторого интереса к изображению окружающей жизни, а также к живописи Китая и особенно Японии.

Некоторые ученики О. Тагора, например Нондодал Бошу и работавший самостоятельно Джами-ни Рай, использовали и народное творчество, еще кое-где существовавшее в Индии. Сюда относятся бенгальские народные картинки типа лубка, называвшиеся «калигхат-пат», затем «алпана», создававшиеся в Бенгалии при различных церемониях, «чоукпурна» — в Уттар Прадеше, «рангори» — в Бомбее и другие местные виды народной живописи.

Очагом нового течения в индийской культуре явился родовой дом Тагоров в Джорасанко в Калькутте.

Для художников Бенгальского Возрождения Рабиндранат Тагор был драгоценным источником вдохновения. Он вселил в них веру в это великое дело, помогал каждому таланту. Он высказывал глубокий и острый интерес к кругу художников своего племянника Обониндронатха, к его сотоварищам и ученикам, очень высоко ценил творчество главного из учеников Обониндронатха — Нондодал Бошу. Хотя живопись самого поэта в корне отличалась от искусства Возрождения, Р. Тагор ни в чем не стеснял свободу творчества художников. В этом сказывалась большая широта его подхода к делу возрождения индийской художественной культуры. Хотя он подчеркивал, что признает в живописи «смелый эксперимент», чего не хватало большинству художников Ренессанса, он отдавал должное этому

движению и выразил это в письме из Америки к своей дочери: «Чем больше я смотрю на эти японские и американские картины, тем более я убеждаюсь, что искусство, процветающее в Бенгалии, занимает свое особое место. Если только оно сможет развиваться с полной силой по своему собственному пути, оно наверное получит высокое место в сфере искусства»⁷.

Великий поэт пригласил в свою школу в Шантиникетоне, явившуюся ядром современного университета Вишва Бхарати, Асит Кумар Халдара, Сурендронатх Кара и Мукул Дея — типичных представителей ранней бенгальской школы.

Выдающийся живописец Обониндронатх Тагор заслужил вечную благодарность Индии и почетный титул «ачарии» (Учителя). Вместе с ним работала целая плеяда талантливых художников, среди них: Сарада Чарап Укил, Асит Кумар Халдар, Дургеш Сингх, Сурендронатх Гангули, Самарендронатх Гупта, Кшитиндронатх Мазумдар, К. Венкатаппа, Сурендронатх Кар, Хаким Мохаммед-хан и, едва ли не самый талантливый, Нондодал Бошу⁸.

Трудность, ответственность и величие задачи деятелей Возрождения и их руководителя О. Тагора заключались в том, что они первыми встали на новый путь, встречая больше осуждения, чем поддержки. Они стремились усилить имеющиеся элементы реализма старой живописи, введя правильную перспективную передачу пространства, воздушную среду и объемность, обогатили художественное наследие изучением школ мирового искусства, в частности Японии.

Несмотря на то, что новое течение ограничивалось преимущественно религиозно-мифологической, исторической и литературной тематикой и в значительной мере занималось стилизацией под миниатюру, оно все же сыграло известную положительную роль в становлении современного искусства Индии в труднейших общественных и политических условиях того времени. Художники Возрождения блестяще развили индийскую технику живописи на бумаге акварелью и темперой, а главное обратились к изучению великого национального художественного наследия и чисто местной тематике.

Они возглавили преподавание искусства в ряде крупных городов страны, оказав, по крайней мере на первых порах, заметное влияние на местную живопись.

⁷ Pratima Tagore. Gurudeva's Paintings.

⁸ На хинди Нандадал Бос. В тексте все имена бенгальских художников даются на языке бенгали, где вместо «а» на хинди произносится «о», например, Кшитендронатх, Сурендронатх и т. д., вместо Кшитендронатх, Сурендронатх.

⁵ «The complete works of the Swami Vivekananda», part. V, p. 1110.

⁶ «The Life of the Swami Vivekananda Norendra Nath Dutta», vol. IV. Mayavati, Almora, Himalayas, 1918.

К 1917 г. школа Возрождения была на подъеме и продолжала играть большую роль как преобладающее течение в искусстве примерно до середины 30-х годов XX в., сохранившись донельзя как одна из школ живописи Индии.

К настоящему времени искусство Индии, с тех пор уже сильно разившись, разбилось на ряд течений, и в самой Бенгалии художники работают в разных стилистических направлениях. Поэтому под Бенгальским Возрождением теперь надо подразумевать течение в живописи, связанное не только с Бенгалией, а с определенным историческим периодом, окончившимся в основном около тридцати лет тому назад. Художники старшего поколения, как правило, относятся к течению Возрождения или старой «Бенгальской школе».

Однако ее изначальные слабые стороны в настоящее время менее простительны и в свете новых достижений лучших художников Индии приобретают более консервативный характер, тем более, что современные эпигоны искусства Возрождения вообще утратили его былые качества.

Некоторые художники с самого начала стали подражать европейской живописи, используя и европейскую технику письма маслом. Из них наиболее известным был Рави Варма, учившийся самостоятельно у приезжего английского портретиста Теодора Дженсона, и один из основоположников индийской реалистической пейзажной живописи Д. П. Гангули (1876—1953 гг.), начавший писать около 1900 г.

Ачарья Обониндронатх Тагор творчески переработал приемы ряда разнообразных школ живописи, но исходил, главным образом, от миниатюры. Западную технику он изучал у европейских учителей Жиларди и Пальмера, познакомился с живописью Франции и английского художника прерафаэлиты Берна Джонса, но больше всего увлекался достижениями раджпутской и могольской миниатюры. У двух приезжавших в Калькутту в 1901—1902 гг. японских художников Ёкоямы Тайкана (1868—1958 гг.) и Хисиды Сюнсо (1874—1911 гг.) Тагор изучил технику повторных размывов акварели, сделавшуюся важнейшей чертой живописи Возрождения. Однако произведения О. Тагора не эклектичны (хотя очень разнообразны по стилю), в каждой картине есть цельность и собственное художественное лицо.

В акварели, изображающей голову Умы — супруги божества Шивы (она же Парвати, Кали, Дурга в разных аспектах), заметно влияние Берна Джонса и некоторая искусственность, но этого нет в произведениях, исполненных на основе творческой переработки лучших достижений старой миниатюры и вдохновенных наблюдением жизни.

Такова, например, его картина «Поездка императора в Кашмир», акварель 1915 г.⁹ На фоне мглистой дали, с караваном верблюдов на заднем плане, идут слоны, везущие падишаха. Слоны написаны с присущим индийскому художнику мастерством и правдивостью, впечатление дали, почти сливающейся с необозримым пространством, тонко и глубоко передано размывами краски; пространственность намечена искусно.

Все говорит о том, что такие картины в целом вполне реалистические, отнюдь нельзя назвать простым подражанием миниатюре или стилизаторством в духе старой живописи. Это же относится к произведению «Конец пути», где показана сцена на дороге — верблюд, изнемогший под кладью в раскаленной зноем пустыне. С лаконизмом и силой передана эта простая трагедия конца пути того, кто был верен своему долгу и остался одинок в гибели. Эта сцена приобретает символическое значение.

В исторических и легендарных сюжетах художник обычно ближе к миниатюре и часто впадает в стилизацию, исходя исключительно из старых приемов живописи, отчего произведения теряют силу, убедительность и реалистические основы. Примером служит его манерная работа «Будда и Суджата», где ни образ Будды, ни Суджаты не получились убедительными и жизненными. Искусственность чувствуется и в его акварели «Сюань Цзан».

Более правдива сцена «Смерть Шах Джахана», где умирающий повелитель Индии бросает последний взгляд на сияющий вдали Тадж Махал. Эта картина напоминает одновременно и театральную декорацию и миниатюру. Приемы последней еще больше чувствуются в его красивой картине «Шах Джахан мечтает о построении Тадж Махала».

Однако лучшие произведения О. Тагора, вдохновленные не столько миниатюрой, сколько изучением окружающей действительности, жизненны, правдивы и, сохраняя национальное своеобразие, воздействуют с большой эмоциональной силой. Будучи врагом натурализма, он создавал подлинно художественный образ действительности, представляющей собой некий символ, т. е. обобщение существенных признаков изображаемого на основе их творческого претворения художником. Благородство этого символа или образа заключается в достоинстве, силе и простоте выражения, а также в ощущении мира и глубокой поэтичности, характерных для того течения в современной

⁹ Выставлялась в Советском Союзе в 1956 г. Воспроизведена в альбоме: «Искусство Индии» (С. Тютчев, М., Гос. изд. изобразительного искусства, 1958, табл. 167).

живописи Индии, которое является национально-своеобразным по содержанию и форме.

В своих удачных произведениях О. Тагор проявил творческое вдохновение, цельность замысла и оригинальность. В них нет стилизаторства, привлекает подлинно художественный образ действительности, а приемы, его создавшие, кажутся незаметными. Такова превосходная пастель «Утро», 1938 г., где изображен бычок на фоне сарая с соломенной крышей. Великолепны уравновешенная композиция и колорит приглушенных оттенков.

Иного рода пастель «Мой внук»¹⁰, где лицо мальчика выписано чрезвычайно точно и тщательно, почти натуралистично, но приятно благодаря тонкости оттенков и мастерству рисунка. Одежда же выполнена свободными крупными штрихами. Творчество этого выдающегося художника настолько разнообразно, что он стоит особняком в Бенгальском Возрождении.

Корифеем современной живописи Индии, одним из основоположников движения Возрождения является Ачарья Нондодал Бошу. Он родился в 1883 г., учился в 1905 г. у О. Тагора, в 1909—1911 гг. участвовал в больших работах по копированию стенописей Аджанты.

Пример Нондодал Бошу во многом характерен для положения художников Бенгальского Возрождения и их отношения к общественным событиям того времени. Известна глубокая личная дружба художника с Рабиндранатом Тагором и Махатмой Ганди. Нондодал Бошу вначале работал учителем живописи в домашней школе поэта — Вичитра в Джорасанко. С основанием в Шантиникетоне — тагоровской «Обители мира» — университета Вишва Бхарати художник с 1919 г. стал преподавать там живопись. В 1921 г. движение «несотрудничества» с колониальными властями, возглавляемое Ганди, оказало влияние и на Бошу, еще больше сблизив его с Ганди. По поручению Ганди художник расписал ряд помещений для заседаний партии Национальный конгресс.

Про себя Н. Бошу сказал: «Рожденный в индийском семействе, я был воспитан в индуистских идеалах и правилах поведения. Одно время я рисовал преимущественно изображения божеств. Однако теперь я пишу картины обычной повседневной жизни, как и мифологические, и то и другое восхищает меня... В мои прошлые дни я видел божественное только в образах божеств, теперь я пытаюсь видеть это в человеке, в деревьях и горах» (рис. 107).

¹⁰ «Мой внук», «Сюань Цзан» и «Утро» — в экспозиции Национальной галереи современного искусства, помещающейся в здании Джайпур-хауз в Дели.

Большая роль образов мифологии и эпоса характерна не только для изобразительного искусства того времени, но и для литературы и даже общественно-политической аргументации многих деятелей национально-освободительного движения, которому Ганди стремился придать религиозное обоснование и ожидаемый «Золотой век» называл «Рам-радж» («Правление Рамы»).

В понимании задач индийского искусства и роли движения Возрождения Бошу стоял на верных теоретических основах, когда говорил: «Искусство зависит одновременно от трех факторов: традиции, натуры и оригинального творчества. Произведение искусства, исключаящее какой-либо один из них, не может быть полноценным или совершенным»¹¹.

В преподавании живописи художник близко придерживался шести правил (Шаданга) древних шастр и, как и Рабиндранат Тагор, придавал особую важную значение ритму.

Около 35 лет он был директором Кала Бхавана (Школы искусства) университета Вишва Бхарати в Шантиникетоне и воспитал сотни талантливых художников.

Творчество Нондодал Бошу за время его более чем полувековой деятельности не оставалось, конечно, неизменным. В первые годы оно основывалось главным образом на кое-где еще сохранившейся народной традиции в виде лубка и росписей декоративно-прикладного характера.

В его своеобразной картине «Суджата доит корову»¹² сочетаются черты монументальной стенописи и миниатюрной живописи в переработанном виде. Близость со стенописями чувствуется и в красивой по композиции и рисунку картине «Свайямвара»¹³ — Дамаянти пытается узнать своего жениха Наля среди божеств, принявших его облик. Продолжал иногда Нондодал Бошу работать и в стиле народных картинок типа лубка, стремясь путем стилизации достичь яркой декоративности, как, например, в картине «Курукшетра» (1925 г.), где изображены Кришна и Арджуна, которые мчатся в колеснице на битву. Во многих ранних произведениях и в содержании, и в форме художник прямо исходит от миниатюр могольской и раджпутской школы, от стенописей Аджанты, при использовании также вообще миниатюры Ближнего и Среднего Востока и некоторых приемов живописи стран Восточной Азии. Отсюда у него исключительная выразительность

¹¹ An album of Nandalal Bose. With a biographical note. Santiniketon Asramik Sangha. Calcutta, 1956, p. 24.

¹² Экспонировалась в Советском Союзе в 1956 г. Воспроизведена в альбоме «Искусство Индии», табл. 169.

¹³ Свайямвара — древний обычай выбора невестой своего жениха.

линии и ритм, отточенное мастерство рисунка, декоративность расцветки. Они проявляются и в картине «Шива, выпивающий яд», где изображен этот царь знания и глава аскетов, сидящий в одиночестве и принимающий яд для того, чтобы спасти от него Вселенную. Однако, как и в других мифологических сюжетах, художник, ориентируясь на старое искусство, неизбежно впадает в стилизаторство.

Интересна серия иллюстраций к Рамаяне, написанных под влиянием бенгальского народного искусства и прежде всего живописи «калигхат-пат» — народных картин на бумаге, продаваемых около известного калькуттского храма Калигхата. В таких произведениях, как, например, «Царствование Бхараты», художник показал блестящую творческую фантазию, свободу рисунка, мастерство композиции. В этом сюжете из Рамаяны с поэтической силой передана радостная приподнятость настроения массы, участвующей в торжественном поезде со слонами, повозками, лошадьми, со вздымающимися над толпой знаменами, зонтами, с женщинами, везущими, держа над головой, драгоценные ларцы. Весь этот оживленный радостный поток спешит, очевидно, на какое-то торжество. Связь с народными картинами дала жизненность и силу и в то же время особую свободу выражения в этой сцене, где все в сущности просто и фигур очень мало, но создается впечатление присутствия толпы, радости всего народа. Здесь нет стилизации под старое искусство, как, например, в коммеморативных стенных росписях на мифологические темы, исполненных для здания Кирти мандир в Бароде; но даже и в них художник подкупает искренностью.

Из более ранних работ Боша надо отметить замечательный пейзаж «Над Падмой зимой», 1915 г. В этом году Рабиндранат Тагор пригласил его в свое поместье, расположенное на нижнем Ганге, в Бенгалии. Протекающий там Ганг после впадения в него Брахмапутры называется Падмой. В муссоны через широкие разливы другой берег едва виден, но зимой Падма входит в берега, и тогда на воде собираются стаи диких уток.

Зритель как бы парит в воздухе, линии горизонта нет, красок немного, но их оттенки нежны, техника размывов тонко передает воздушную перспективу. В серо-синих водах, зеленовато-серых берегах, сливающихся с туманом, чувствуется теплая влажная зима. Кругом царит безмолвие пустынных просторов. И это безлюдие, подавляющее господство неодушевленной природы, которое, кажется, распространяется всюду за пределы картины, границы которой разрезают бесконечность пространства, нарушено стаей птиц, смело стремящихся над рекой к своей цели —

жизнь, врывающаяся в великое безмолвие пустыни! С удивительной силой и столь простыми средствами передал художник ощущение жизни природы, ее стихии, значение которых понимается в философски-возвышенном смысле.

Оригинально и другое его произведение, основанное на переработке некоторых особенностей старой миниатюры. Это небольшая картина «Заблудившаяся в лесу», 1918 г. (рис. 106), где показана корова-зебу среди лесистых холмов, какие Нондодал хорошо знал у себя на родине в Бихаре. Крупная белая фигура животного четко выделяется среди зелени и стволов разнообразных пород деревьев и скалистых глыб. Вдали гряда упрощенно трактованных холмов почти не оставляет места для линии горизонта, над которым видны краешки багряного неба. Картина очень своеобразна по манере рисунка и гармонична по гамме красок, интересна по композиции.

Некоторые картины, например, горные пейзажи, Нондодал пишет на удлинённых по вертикали листах бумаги. Примером служит «Горный туман», 1945 г. Величественные огромные горы стеснили глубочайшие ущелья с клубящимися над ними туманами. Рисунок отличается тонкостью и свободой, краски нежны и приятны. Это утренний вид на Гималаи из города Дарджилинга. Зеленоватая гамма и вертикальное построение композиции показывают переработанное влияние живописи Дальнего Востока.

Нондодал Бошу всегда был полон творческих исканий и потому его произведения так разнообразны. В целом они больше связаны с Бенгальским Возрождением, и эту первоначальную школу современной индийской живописи Нондодал Бошу поднял до высшей ступени развития.

К Бенгальскому Возрождению относится и Асит Кумар Халдар (родился в 1890 г.), учившийся в Школе искусств в Калькутте у О. Тагора, тонкий рисовальщик с романтическим уклоном, нередко аллегоричный в своей тематике. Используя художественное наследие, он мало стремился к творческому обогащению старых приемов. В иллюстрациях к Рубайятам¹⁴ он близко придерживался могольской, а также иранской миниатюры.

Другой ветеран Бенгальской школы, Самарендронатх Гупта, сформировался как художник к 1907 г. под руководством О. Тагора. Он принес приемы живописи бенгальской школы в Лахор (теперь на территории Пакистана). В его творчестве заметно влияние самых различных течений живописи.

¹⁴ Рубай — философские четверостишия классика персидской литературы таджикского поэта и ученого Омара Хайяма (около 1040—1123 гг.).

Каллиграфически искусный рисовальщик, К. Венкатаппа в своем искусстве и в содержании, и по характеру художественной формы тесно связан с миниатюрой главным образом раджпутской школы. Он применял обычную для бенгальской школы технику прозрачных размывов краски. В картине «Гочаран» он изобразил Кришну со стадом, почти не намечая объемность фигур и пространственную перспективу, отчего не создается впечатления жизненности сцены. В «Музыкальной партии» он в сущности подражает почти без изменения композициям могольских миниатюр.

Очень выразителен и своеобразен талантливый представитель Бенгальского Возрождения Шайлендронатх Дей (родился в 1891 г.). Лаконичной композицией и переработкой приемов дальневосточной живописи характеризуется его картина «Якша Патини», где эта древняя богиня производительных сил растительного царства представлена как прелестная задумавшаяся девушка, образ которой не оправдывает религиозно-мифологического замысла автора.

Художник создал своеобразный и поэтичный пейзаж и печально сидящего юношу в картине «Изгнанный якша». Здесь он сумел придать ландшафту сказочный мифологический характер — создав его художественный образ методом обобщения характерных черт миниатюры и других источников, в основе которых все же лежат формы реальной природы. Пейзаж красив, хотя в нем чувствуется не личная взволнованность автора, а некоторая академическая холодность.

Классиком Бенгальского Возрождения является Кшитендронатх Мазумдар (учился у О. Тагора в 1909 г.). Линейные контуры его рисунка, необычно живые и выразительные, происходят от изучения миниатюры, которая в целом не является у него объектом простого подражания. В изображении Кришны и вишнуитского святого Чайтанья он вносит много жизненности, движения, ритма, как и в картине «Кришна Тамал и Радха», где гармонично слитная группа фигур напоминает лучшие достижения миниатюры и классической стенописи.

Известный мастер Возрождения Сарада Чаран Укил сложился как художник к 1914 г. также под руководством Обониндронатха Тагора. Влияние миниатюры и приемов живописи стран Дальнего Востока (Китая и Японии) сочетаются у Укила с большой манерностью и стилизацией; к этому надо прибавить и сентиментальность выражения, чему соответствует и колорит — со слабыми нюансами тонов. С. Ч. Укил пишет на религиозно-мифологические темы, изображает девушек, ищущих встречи с возлюбленным, Кришну, играющего на флейте, и т. п. От этих лирических и стилизованных произведений, как, например, «На ступенях к

реке», где в довольно слащавом духе изображена женщина у воды, отличаются его ранние работы, проникнутые ощущением реальной земной жизни.

Превосходна его картина «Последняя переправа» (около 1920 г.). На ней несколько крестьян терпеливо ожидают лодки. Фоном служит реалистически трактованный пейзаж. Автор сумел чудесно передать в этой прелестной картине глубину уходящего дня со слабым отблеском вечерней зари на горизонте и ощущение вечерней прохлады. Краски мягки и гармоничны по оттенкам, уравновешены по силе цвета. С проникновенной силой и доходчивостью передана обычная сцена из жизни народа Индии. Явно чувствуется, что она навеяна изучением натуры, рождена проникновением в красоту природы.

Известным представителем Бенгальского Возрождения является и Мукул Чандра Дей (родился в 1895 г.), воспитанный как художник под влиянием обоих Тагоров. В своих картинах, например, в «Шакунтале», он создает ощущение атмосферной среды и бесконечности пространства в пейзаже, на фоне которого Шакунтала стоит под деревом. Но здесь он утратил изящество и выразительность певучих ритмических контуров. Животные и птицы у Дея лишены жизненности, отличающей живопись Востока с древнейших времен.

К числу типичных художников Бенгальской школы относится и Пулинбехари Датт, родившийся в 1895 г. и учившийся у Обониндронатха Тагора в Индийском обществе восточного искусства в Калькутте.

В отдельных случаях мастерам старой Бенгальской школы не были чужды и темы тяжелой жизни трудового народа. Так, интересная по манере письма художница Пратима Дэви показала труд индийских бурлаков. Их двое на фоне безбрежного пустынного пространства, где видны только песок и небо. Усердно тянут они бичеву, уходящую куда-то вдаль.

К сожалению, большинство произведений в духе Бенгальского Возрождения, написанных акварелью и темперой на бумаге, по своему графическому характеру, малым форматам и общему впечатлению больше подходят для роли книжной иллюстрации.

Таковы главнейшие и типичные мастера Бенгальского Возрождения со всеми их достоинствами и слабыми сторонами. К этой школе обычно относят художников, которые стояли у истоков искусства, когда оно возрождалось в Бенгалии в начале XX в. Для них были типичны большие поиски и колебания, но все же большинство художников имело больше общих черт, чем различных.

Эта общность заключалась прежде всего в том, что они стремились исходить в основном от

национального художественного наследия. Их недостатком было то, что они ограничивали себя старой мифологической тематикой, очень мало изучали и вдохновлялись живой действительностью, натурой, брали от старого искусства не только сильные черты, но и некоторые условности. В наиболее слабых произведениях проявляется ремесленничество, сентиментальность и суховатая стилизация под миниатюру. Но лучшие картины ранних бенгальских художников, навеянные окружающей действительностью, заложили основы подлинного возрождения живописи Индии.

Отдельные художники Возрождения, работавшие вначале с О. Тагором, создавали произведения, отличные от типичных работ, т. е. исходящих в основном от национального наследия, а не от европейского искусства. Таково творчество брата лидера Возрождения талантливой Гонендронатха Тагора (1867—1938 гг.). Сильное влияние поздневропейской и японской живописи нередко подавляет его индивидуальное лицо, как, например, в картинах «Встреча на лестнице» и «Деревья» (сельский пейзаж в Бенгалии)¹⁵. В «Стране грез» и «Городе Дварака» — обители Кришны — он перекликается с кубизмом, а в красках — с Сезанном, которого он так ценил. Но в картине «Чайтанья прощается с матерью» Г. Тагор самобытен, развивает реалистические черты и прекрасно изображает сцену перед сельским домиком, где мать прощается с сыном. Еще убедительнее и правдивее два его пейзажа «Осень» и «В дожди» (последние пять произведений созданы между 1917 и 1922 г.), особенно второй, где рыболов сидит у прудика, а вдаль, сквозь сетку дождя, видна деревушка и все проникнуто ощущением долгожданного сезона муссонов. Какое тонкое мастерство, вдохновение, правдивость и вместе с тем поэтичность в передаче природы проявил здесь художник! Искусные размытые краски чудесно передают воздушную среду и перспективу, воздух, напоенный влагой, создают очарование всего пейзажа, оживленного фигурой рыболова в красной и белой одежде. Эти примеры показывают, как важно для художника изучение природы, чего обычно не хватало мастерам Бенгальского Возрождения.

Замечательным художником могучего и разнообразного таланта является живописец, график и скульптор Дэви Просад Рой Чоудхури. Он родился в Бенгалии в 1899 г., учился у Обониндронатха Тагора и у итальянского художника Буайеса. С 1928 г. Чоудхури возглавлял Художественную школу в Мадрасе¹⁶. Фактически он вы-

шел за пределы Бенгальской школы и работает в стиле, показывающем черты связи с импрессионизмом и постимпрессионизмом, как и у многих других современных художников Индии; подражает китайской живописи тушью и, наконец, создает нечто своеобразное на основе переработки преимущественно художественного наследия своей родины и живописи Японии и Китая, где встречаются элементы и приемы более близкие традиционным индийским, чем европейские. И это в большой степени зависит от того, что искусство Востока было прежде всего искусством линии, а не объема (как на Западе) и его декоративная форма была более развита.

Примером первого стиля у Чоудхури служит картина «Строители дорог», где изображены трое рабочих, сворачивающих каменные глыбы с будущей дороги. Здесь он мастерски лепит форму цветом, показывает напряжение труда и создает сильную композицию искусным расположением фигур и глыб. С большой выразительностью передает он облик трудящегося Индии. Влияние французского искусства здесь ощущается, но в глубоком индивидуальном преломлении на основе большой силы творческого дарования, каким обладает Чоудхури.

Замечательна его картина «Когда приходят дожди»¹⁷, где мы видим, как творческое использование ряда источников может создать индивидуально своеобразное и высокохудожественное произведение. Начался благодатный сезон муссонов. Через разлившуюся речку по ветхому мостику под дождем пробирается бедно одетый путник. Все затянато пеленой белесоватой мглы, в которой земля, небо и вода почти сливаются. Сильно разрослись бамбуки, гнущиеся мощными стволами над водой. Чувствуется настроение путника, видна власть стихии и подчинение ей человека — труженика земли. Это «варша» — время муссонов, о котором замечательный поэт Хариндранатх Чаттопадхая пишет: «Вот волшебный сезон дождей. Земля больше не склоняется перед летом». Цветовая гамма картины построена на тонких оттенках зеленого цвета. Этот прием, как и техника размытых, связан с китайской живописью и японским искусством, откуда они были заимствованы деятелями Возрождения.

По глубине эмоционального воздействия, выразительности композиции и рисунка, по гармоничности цвета и тонкости его оттенков, правдивости и жизненности всей сцены это своеобразное произведение является выдающимся. Несмотря на использование некоторых приемов живописи

¹⁵ Экспонировались в Советском Союзе в 1956 г.

¹⁶ В последние годы его место занял художник-формалист Паникар.

¹⁷ Дважды экспонировалась в Советском Союзе: в 1953 и 1956 гг. Воспроизведена в альбоме «Искусство Индии», табл. 185.

Дальнего Востока, художник проявил ряд своеобразных национальных и индивидуальных черт. В результате получилось произведение исключительно большого значения, завоевавшее наибольшую популярность на выставках в Советском Союзе. К этому же своеобразному стилю, называемому индийскими искусствоведами «восточным», относится и его интересная акварель на шелку «Удильщик»¹⁸, где фигура рыбака, сидящего над водой, обрисована очень выразительно. В картине «Деревенский праздник» удачно переработаны особенности древнеиндийских стенописей (рис. 108).

Чоудхури является сильным портретистом, не только прекрасно передающим внешние черты, но и глубоко проникающим во внутренний мир человека.

Однако в ряде произведений, как, например, в картине «Опасный переход», где изображены буддийские монахи, бредущие по горной тропе, вероятно, в отдаленный монастырь, нет той поэтичности, как в замечательной картине «Когда приходят дожди», как нет и национального своеобразия формы. Здесь художник подражает европейскому искусству середины XIX в., не развивая индивидуального творчества.

Гонендронатх Тагор и Чоудхури — сильнейшие мастера, фактически отошедшие от Бенгальской школы.

Особняком стоит творчество исключительно популярного в современной Индии Джамини Рая, создавшего своеобразную манеру письма, близкую к народной живописи. Он самостоятельно участвовал в возрождении индийского искусства, считая, что калькутская группа О. Тагора напрасно вернулась к искусству далекого прошлого. Рай стремился опереться на народную традицию, еще живую, особенно в его родной Западной Бенгалии. Там, в глухом районе Банкура, где он родился в одной из деревушек в 1887 г., работали деревенские ткачи, керамисты, деревообделочники, мастера по росписи на свитках и «пата». Эту живопись и декоративно-художественные изделия художник прекрасно изучил еще в юности.

Отданный отцом в 16 лет в Калькуттскую прачечную школу искусства, оторванную от жизни общества и мирового искусства, он смог изучить там с пользой для себя лишь общие правила рисунка, копируя традиционные классические мотивы. Вначале Джамини Рай писал главным образом портреты в европейском духе, но уже с 1921 г. решительно перешел к переработке форм и использованию принципов бенгальского народного художественного творчества.

В местных керамических росписях он нашел многое из того, что стал часто применять в своей живописи: отсутствие глубины, воздушной и линейной перспективы, а также градации тонов. Локальность цвета, общая плоскостность изображений, отвечавшие условиям яркого солнечного освещения, практической среде, в которой бытовали предметы обихода, он стремился перенести в станковое искусство. Четкие, толстые контурные линии играют у него, как и в народных росписях Бенгалии, ведущую роль в моделировке сильно обобщенных форм фигур.

Использование основных особенностей народного искусства придавало живописи Джамини Рая многие характерные черты и обуславливало сильную сторону его творчества: понятность массам, ясность и уверенность, определенность, цельность и простоту. Но одновременно стилизация особенностей народного искусства влекла за собой формальную ограниченность, узость приемов и условность многих произведений художника. Искусство Индии в целом, как и жизнь общества, ушли вперед, творчество же Джамини Рая сохранило прежний характер.

Форма и содержание его картин до крайности просты. Контурная линия, играющая ведущую роль, отличается выразительной силой и создает намек на объемность фигур, в расцветке же сохраняется плоскостность. Плавный, уравновешенный ритм линейных контуров и композиция фигур и цветовых масс создают спокойную монументальность. Группы людей отличаются монолитной цельностью, напоминая стенописи, цвет лиц очень произволен. Но колористическая гамма всегда гармонична, хотя очень несложна. Иконописные лики настолько обобщены, что едва позволяют различать типы племен и сект. Иногда эта черта, доведенная до крайности, приводит к схематизму, и создаются совершенно бездушные образы. Манерность и стилизаторство обедняют многие его произведения, делают их неглубокими и мертвыми. Но лучшие произведения полны жизни, как, например, «Утренний туалет» (собрание Эрмитажа), где Джамини Рай очень скупыми средствами с подлинным мастерством изобразил молодую женщину, занятую своей прической (рис. 110). Почти не оттеняя объемности, он добился пластичности, ритм контурной линии отличается энергией. Еще интереснее его «Девушка санталка»¹⁹, исполненная с блестящим мастерством.

К сожалению, нам мало известно произведений художника, чтобы с полнотой судить о его тематике. Он часто изображал бенгальские племена и секты — санталов, баулов, малла и прочих,

¹⁸ В экспозиции Национальной галереи современного искусства в Дели.

¹⁹ В экспозиции Национальной галереи современного искусства в Дели.

быт и занятия ремесленников, земледельцев, обычаи и обряды, мифологические и условные темы. Его «Группа баулов» (частное собрание в Калькутте), написанная в 1931 г. темперой, представляет собой декоративно-слитную массу монументальных плоских фигур с четко выписанными контурами. Фигуры спокойные, почти застывшие, в них чувствуется какое-то величие, лики весьма условны, как на иконах. Расцветка мягка и приятна. «Кришна и Баларама» (около 1932 г., темпера, собрание автора) подобны декоративному диптиху, где обе фигуры исполнены в легендарном плане, внешне монументально и уравновешенно, с подчеркнутым традиционным каноном трех наклонов, с гармонично распределенными массами цвета. Несколько менее условны «Мать и дитя» (около 1932 г., темпера, собрание Пранати Дей в Калькутте). Несмотря на то что юная женщина с ребенком в руках изображена в преувеличенно изогнутой позе трибханга с сильно типизированными формами и чертами лица, все же это не простое стилизаторство и не мертвая схема, в ней передано впечатление прелести юной жизни, чистоты и поэзии материнства. Но в народном искусстве, например, в бенгальском лубке, фигуры выглядят гораздо естественнее, крепче, благодаря оттенению объемности в них сильнее чувствуется живая плоть, они не похожи на детали росписей прикладного характера, хотя в цвете есть декоративность. Нет в народных рисунках и намеренной искусственности ради нее самой.

Примером служит бенгальский лубок, интересная коллекция которого была собрана Д. А. Ровинским в Индии около 1870 г. Кришна, Радха, богиня Лакшми, заминдары, водоносы, солдаты-англичане — все даны как типы, без конкретизации образов. Но с этим сочетается живость поз и движений, их непосредственность и естественность, реализм в деталях, декоративность в расцветке.

В своем искусстве Рай довел лаконизм линий и красок до предела, у него нет ни одного лишнего штриха, ни одной детали, все четко, ясно, уверенно и законченно в совершенстве, доведено до идеальной упрощенности.

Как мы видели, тематика у художника не отличается злободневностью, хотя она и тесно связана с жизнью народа; для нее характерен уход в бытовизм и мифологию. Поэтому в его произведениях не только нет изображения борьбы или драматизма ситуации — все предельно бесстрастно, гармонично и ясно.

Технические средства и приемы Джамини Рай во многом характерны для большинства художников, идущих по пути национального своеобразия. Маслом чаще пишут художники, находящиеся в русле западного модернизма, к тому же эти краски дороги, а техника письма маслом не является

для Индии исконной. Домотканый холст Рай грунтует смесью аллювиальной почвы и коровьего навоза, затем, покрывая все известковым раствором; пишет по картону ручного производства, а также по грубой дешевой бумаге. Из семи красок четыре минеральные, смешанные с клеем из тамариндового семени, иногда с яичным белком. Киноварь делается из ртутного порошка, синий — из индиго, белый — из простого мела. Сперва Рай наносит контуры кистью обычной сажей, затем накладывает краски.

Для типичных деятелей Возрождения художественное наследие играло первенствующую роль, и это течение было прежде всего традиционным. Джамини Рай стоит вне этой школы, но по-своему традиционен.

Стремясь к новаторству, такие художники, как Гонедронатх Тагор, Рой Чоудхури, Промод Кумар Чаттерджи и некоторые другие фактически вышли за пределы национального наследия, а следовательно, и течения Возрождения. Они увлекались какой-нибудь определенной школой западноевропейской живописи или применяли метод смешения принципов индийского и западного искусства, как у талантливого Г. Тагора, иногда эклетичного и ремесленного; как у П. К. Чаттерджи в его мифологических сюжетах.

Этот своеобразный мастер, хотя и учившийся у О. Тагора, пишет почти исключительно в западной манере, но не маслом, а темперой, принятой художниками Возрождения. Темы он черпает из индуистского пантеона, с уклоном к символике и аллегориям. Сюжеты эти, сами по себе весьма типичные для течения Возрождения, были восприняты художником после его путешествия в Гималаи. Философской основой его изображений является отношение «пуруши» к «пракрити» (духа к материи), согласно учению санхья — философии Капилы. Его «Чандрасekhара» («Божество Шива в аспекте самопознания») (Государственный музей искусства народов Востока), исполненный в темных зеленовато-синеватых оттенках с приятно контрастирующими белыми деталями, представляет собой модернизацию древнего мощного образа владыки космических сил природы. Человеческая конкретность черт лица и отсутствие мощи не соответствуют замыслу художника создать владыку сил Вселенной. В области портретного искусства у Чаттерджи имеются определенные достижения.

На грани третьего и четвертого десятилетий XX столетия, когда старая школа Бенгальского ренессанса в целом еще доминировала, она по существу уже изжила себя и не могла дать что-нибудь новое.

И в это время появились два художника, у которых новаторство наиболее органично и смело

сочеталось с традициями. Оба не относились к школе Возрождения. Это были Рабиндранат Тагор и Амрита Шер-Гил.

Живопись писателя и поэта Р. Тагора (1861—1941 гг.) стоит совсем особняком и прежде всего потому, что он был самоучка. Более регулярно писать красками он начал в 65 лет, но успел создать около 3000 картин и рисунков. Сперва он разрисовывал страницы рукописных текстов. Потом стал писать преимущественно фигуры или головы людей, пейзажи, несложные жанровые сцены.

Творчество Тагора самобытно, талантливо и не принадлежит ни к какой школе. Во время своих путешествий по странам Европы, Азии и Соединенным Штатам Америки Тагор интересовался живописью, но он не подражал ни одному художнику Запада или Востока, в том числе и Индии. И если в его произведениях иногда заметны черты, приближающиеся к экспрессионизму или к основным принципам древнеиндийской традиции, то это было непровольным результатом самобытного творчества. Врожденные качества родного искусства проявлялись у него оригинально, как и черты, иногда внешне сходные с приемами современной западно-европейской живописи, однако получившими у него иное звучание.

Как при первых опытах, так и в дальнейшем он не придерживался правил перспективы и композиции. Можно сказать, что в живописи Тагора нет законов, но всегда есть свежесть, энергия и оригинальность. Не было определенности и в технике письма. Поэт говорил, что он признает в живописи «бесконечную свободу». Это относится не только к формальным условиям цвета и формы, но и к сюжетам произведений, иногда исполненных безудержной выдумки и фантазии, но всегда проникнутых умиротворенностью. И в этом тоже можно усматривать связь творчества Тагора с древними традициями, не изучавшимися, но воплощаемыми в его искусстве. Художник увлекается каллиграфической выразительностью контуров, любитесь гротеском, не думает о содержании. Но это был первый период творчества, когда главное внимание Тагор уделял формальным поискам. Вначале в его рисунках преобладала линейная графичность. Тагор пишет, что он «поддался очарованию линий» и что его картины — это стихосложения в линиях.

Как живописец Тагор сложился в течение около трех лет, начав серьезно увлекаться рисованием после поездок в Италию, Францию, Германию и Англию.

Постепенно от формальных исканий Тагор переходит к созданию образов, в которых появляется жизненная правда, выражение глубин человеческой души и национальное содержание. Он создает прочувствованные, яркие типы людей своей

страны. Особенно это относится к женским образам, в которых он достиг наибольшей поэтичности, силы кисти, лиричности и эмоциональности. Это собирательные и в известной мере символические образы. Они отличаются ясностью и простотой, но одновременно на них лежит печать какой-то загадки. Они несут чувство живых душевных переживаний, теплоты, умиротворенности и глубокой симпатии к ним художника. Созданные с легкостью и свободой, как бы единым порывом или экспромтом, как и все произведения Тагора, они естественны и непринужденны, что порождает их особую привлекательность и выразительность.

Все более увлекаясь внутренним содержанием образов женщин, поэт предпосылает им стихи, например: «Она является женщиной, вечно мне незнакомой, и все же, мне кажется, я знаю ее» (рис. 111). Или: «Боль утихла, но воспоминание о ней остается. Так вечер сменяет день, прошумевший дождем»²⁰. Так Тагор-живописец в какой-то мере делается созвучным Тагору-писателю.

Его пейзажи несут в себе целую систему ассоциаций и намеков, давая толчок творческому воображению зрителя. Если в произведении искусства выражено все до конца и картина сказала буквально все, не оставляя ничего за своими зримыми пределами для творческого ее понимания зрителем, то это смерть подлинному искусству. В нем неминуемо должен быть элемент символа, облагороженного возвышенной идеей и изображающего реальную действительность.

Древнеиндийские принципы живописи в творчестве этого оригинального художника претворились в своеобразной форме. Большинство его произведений не является непосредственным развитием старой национальной традиции, находясь в полном отличии в этом отношении от типичных работ представителей Бенгальского Возрождения.

Но творчество Тагора было неодинаково. В некоторых его картинах, на первый взгляд, можно отметить сходство с какими-то течениями западного модернизма. Но лучшие произведения художника не только по своей глубокой духовной сущности и основным эстетическим принципам, но и по многим формальным приемам письма родственны основным чертам художественного наследия, хотя он и не изучал старое изобразительное искусство Индии.

Общим с ним была прежде всего ведущая роль выразительной контурной линии, которая искусно моделировала форму и создавала ритм изгибов, выразительность поз и движения. Конттуры фигур у Тагора очерчены смело и четко, их линии то льются в певучих ритмичных извивах, то энергично

²⁰ Цит. по: W. G. Archer. *India and modern Art*, London, 1959, ch. IV, p. 68.

и прямолинейно меняют направление, иногда создавая некоторую геометричность фигур, но всегда организованы в единство.

Ритм — великий основной закон индийской живописи и скульптуры — был у Тагора врожденным. Он пишет: «Но есть одна вещь, общая всем видам искусства, — это принцип ритмичности, превращающий мертвый материал в живые творения».

Ритм у Тагора сближается по своему организующему значению с танцем; ритм он видит всюду: в звуках, даже в мысли. Такое понимание Тагором полной взаимосвязи всех видов искусств соответствует древнеэстетическим теориям Индии. Для Рабиндраната Тагора это было тем более естественно, что он сочетал в своем гении литературное, драматическое, музыкальное и живописное творчество.

Единство он считал главнейшим элементом каждого вида искусства и выразил это так: «Красота — только средство (искусства. — С. Т.), а не его конечная цель и смысл. Подлинный принцип искусства есть принцип единства»²¹. Он является основой и древнеиндийского искусства, где всегда выражено единство в великом многообразии. Такова вся многоликая, щедро украшенная скульптурой индийская архитектура, такова основная идея философии Упанишад, наиболее близкая Рабиндранату Тагору.

Эмоциональность, столь свойственная созданным Тагором образам, особенно женщин, была возведена древними эстетическими теориями Индии в главное качество произведения искусства, как это было выражено в учении о раса.

Точно так же и лиричность, пронизывающая поэтическое и живописное творчество Тагора, была характерна для драматургии великого Калидасы и раджпутской миниатюры с ее мелодиями — рага, поэтично олицетворенными в живописи. Надо отметить и динамичность выражения движения вообще и в частности его ритма, свойственную древнему искусству Индии и живописи Рабиндраната Тагора. Не только фигуры людей и животных, но и пейзажи построены у него на смелом сопоставлении ведущих линий рисунка. Если же он изображает, например, танец, то динамичность контурной линии, передачи движения, позы, достигают у него буйного размаха.

Но не только само понимание искусства и его формальные качества, но и многое в его содержании является у Р. Тагора родственным вековым мотивам Индии, трактованным опять-таки по-новому. Такова серия фигур животных и фантастических существ, близких к фольклорным творениям Индии. Сюда относится, например, чудовище,

в котором можно усмотреть аналогию древнему символу производительных сил природы — макара, нечто вроде рыбы-дракона, изображавшемуся, как и Тагором, с разверстой пастью. Какие-то распластанные фигурки напоминают трактовку карлика-демона, попираемого стопами танцующего Шивы Натараджи. Даже фаллическая символика, игравшая большую роль в традиционном искусстве Индии, встречается у Рабиндраната Тагора. Образ женщины иногда сочетается с формой лингама, напоминая известные скульптуры средневековой Индии, например, Чатурмухха-линга, где четыре лика Шивы как бы произрастают из лингама — символа мировой творческой энергии, трактованного отвлеченно. К этому мотиву у Тагора относится одно из изображений головы женщины в черном платке, с печальным ликом (около 1928—1930 гг.).

Поразительно, насколько глубоко врожденными были эти и многие другие исконно индийские понятия, как бы непроизвольно отразившиеся в творчестве Тагора, воплощенные совершенно своеобразно.

Но особенно живописные творения Тагора родняты по духу с великим художественным наследием Индии чувством мира и великий гуманизм, основанные на понимании единства всего сущего, составляющего смысл как Упанишад, так и мировоззрения Тагора. Поэтому гуманизм рождался не только в сердце, но и в уме великого просветителя Индии, идея братства у которого выходила за пределы родины и охватывала весь мир. Поэтому с таким негодованием и скорбью прозвучал голос Тагора, заклеившего появившийся фашизм как мировое зло, потому с таким восхищением, радостью и гордостью за освобожденного человека приветствовал писатель успехи строительства новой жизни в Советском Союзе, который он посетил в 1930 г.

Он считал себя гражданином всего мира, патриотом всего прогрессивного, где бы оно ни проявлялось. Но корни такого подхода к миропониманию у него были индийскими. «Индия всегда имела один неизменный идеал — слияние с Вселенной»²².

Рабиндранат Тагор совершенно самобытно воплотил индийскую культуру и ее эстетические принципы в своей живописи. Она является удивительным сочетанием традиционных индийских идеалов со смелым новаторством в формальных особенностях (цвета и формы). Условности не имеют в его творчестве самодовлеющего значения, они лишь помогают созданию выразительного общенного образа.

²¹ Marg. A Magazine of Arts, vol. XIV. March, 1961, № 2, p. 6.

²² R. Tagore. An Eastern University. Creative Unity.

Своими лучшими произведениями Тагор внес неповторимо-своеобразный вклад в сокровищницу индийского искусства.

Крупнейшим событием в художественной жизни Индии перед второй мировой войной было появление Амриты Шер-Гил. Она выделяется своими индивидуальными художественными качествами, мастерством и талантом. Она родилась в 1912 г. и умерла в 1941 г., проработав в Индии только семь лет. Ее отец был сикх, мать — венгерка. Училась она в Школе изящных искусств в Париже, окончив ее с блестящим успехом.

Амрита Шер-Гил имеет последователей, и теперь ее произведения очень ценятся в Индии. В своем искусстве она переработала влияние постимпрессионизма, многое взяла у Гогена, затем от стенописей Аджанты и отчасти — в более поздний период — у миниатюр школы Башоли и Кангра, но в основу своего творчества положила глубокое изучение натуры и с любовью изображала индийский народ. Амрита Шер-Гил не признавала школы Бенгальского Возрождения (которая в 30-е годы уже сыграла свою первоначальную историческую роль) за ее ограниченность преимущественно литературными темами, романтикой, за перемены прошлого.

Картины молодой художницы привлекательны ярко-декоративными, спокойными и гармоничными локальными красками, наложенными маслом широкими плоскостями. Композиция монументальна и сильна. Ритм линий и пластичность довольно плоских фигур удивительно выразительны. Впечатление от ее иногда несколько удлинённых фигур очень лирично, но люди ее картины кажутся удрученными и поникшими, проникнутыми тихой печалью, даже если это сцены игр, и в то же время полны сдержанного достоинства, даже какого-то внутреннего величия.

Это была великая правда о народе, несшем на своих плечах полуторавековое колониальное иго. И она первая посвятила этой правде всю выразительную силу своей красочной палитры и могучего художественного обобщения. И как бы декоративно-контрастны ни были ее лаконично-ритмичные композиции, неотразимо привлекательные своими красочными достоинствами и смелой живописностью, в них всегда во весь рост встает образ ее главного героя — простого человека Индии.

Вернувшись в Индию, она была поражена тем, что народ ее взывает, чтобы его запечатлели в живописи со всей силой жизненной правды, понимания и сочувствия, чего не смогло сделать большинство художников Возрождения с их ложным романтизмом и сентиментальностью. Амрита Шер-Гил чувствовала, что она сможет удовлетворить

эту давно назревшую потребность народа Индии, который она так любила, и в этом смысле понятно ее восклицание: «Индия принадлежит только мне!» И она сделалась подлинным певцом индийской деревни. С особым сочувствием изображала она многострадальную женщину Индии.

О себе художница говорила: «Я могу писать только в Индии, где бы то ни было в другом месте я неестественна, я не имею там веры в себя». Ее искусство сильно цельностью, непосредственностью, неподдельной правдивостью, симпатией к народу Индии.

У Амриты Шер-Гил превосходный колорит и сила композиции, всегда очень уравновешенной, красочный эффект насыщенный, интенсивный, но не резкий, а сдержанный и мягкий. Контурные линии упрощены, и объемность выражена неполно. Это вместе с монументализмом приближает ее живопись к стенописям Аджанты, которые она так ценила, но не подражала им, а использовала творчески, взяв лишь то, что ей было нужно. В картинах «Туалет невесты» (1937 г.), «Три молодые девушки» (1935 г.), «Продавщицы бананов» (1937 г.), «Качели» (1939 г.), «Люди холмов» (1935 г.), «Юная жена» (1936 г.) и других композиция, как всегда, лаконично-выразительна и монументальна, ритмичны контурные линии, гармоничны массы спокойного насыщенного цвета, велико впечатление пластичности фигур. В своем «Рассказчике» (1939 г.) она ближе к лирике миниатюр школ Пахари: Башоли и Кангры. Связь с миниатюрой и декоративные черты становятся заметными в поздних произведениях, таких, например, как «Купающиеся слоны» и «Верблюды на отдыхе» (1941 г.).

Произведения талантливой художницы подкупают большой простотой, искренностью, естественностью образа простого человека из народа, изображаемого с теплотой и лиричностью (рис. 113).

Сочетая достижения древнеиндийского и европейского искусства, Амрита Шер-Гил создала шедевры нового, национально-своеобразного искусства Индии. Однако в ее время большинство художников еще придерживалось идей Бенгальского Возрождения и Шер-Гил пользовалась тогда признанием только отдельных знатоков искусства, таких, как Герман Гётц и Карл Кхандавала. Всемирное признание ее творчество получило только лишь после смерти художницы.

В искусстве Индии уже в предвоенные годы начали развиваться самые разнообразные течения. После второй мировой войны оно вступило в новую фазу, и в нем обострилась борьба противоположных направлений.



Глава 19

Искусство Индии после второй мировой войны



Передовые художники Индии создают национально-своеобразные произведения, жизненные и правдивые, глубоко поэтичные и высокохудожественные. Представители этого течения встречаются в разных частях страны. В одном и том же городе теперь работают живописцы различных методов творчества. Поэтому невозможно четко классифицировать искусство Индии по локальным школам, как это иногда пытаются делать индийские искусствоведы.

Однако после второй мировой войны, явившейся переломной датой в истории современной живописи Индии, более резко обозначились два основных противоположных направления и их все обостряющаяся борьба: с одной стороны — формалистическое искусство с его усиливающимся абстракционистским авангардом и с другой — реалистическое, в котором главную роль играет национально-своеобразное течение. В искусстве продолжается освоение художественного наследия и народного творчества своей страны, искусства других стран Запада и Востока (при особенном интересе к живописи Парижа и Дальнего Востока). Все это обогащает современное искусство Индии, но свидетельствует и о его своеобразном и трудном положении, когда стране приходится создавать новое национальное искусство.

Со времени возникновения течения Возрождения около 65 лет тому назад современное искусство Индии все еще проходит период творческих исканий. Отсюда в нем так много не только разнообразия, но и колебаний, поисков, достижений и неудач, сильных и слабых сторон. Очень характерно, что нередко один и тот же художник пишет, как мы уже видели, в разных манерах.

Особый интерес вызывает то направление в современной живописи Индии, которое отличается национальным своеобразием. Многочисленные художники этого течения различны по манере письма, но предпочитают старую технику живописи: акварель, темпера и гуашь на бумаге, создавая картины небольшого формата. Они достигают легкости и силы красок, тонкости техники, показывая большое мастерство.

Передовые художники понимают, что индийскому искусству необходимо творческое использование наиболее прогрессивных, лучших черт старой живописи — миниатюры, стенописей, народных картин типа лубка, росписей на тканях и т. п., развитие наиболее передовых принципов искусства Бенгальского Возрождения на основе изучения своей страны, правдивого изображения жизни родного народа и вообще натуры, применения приемов передачи пространства и объемности европейской живописи. Так создается замечательное, неповторимое, национально своеобразное реалистическое искусство Индии.

Талантливые представители этого течения создают высокохудожественные картины, полные глубокой поэтичности, гуманизма и мира, ощущения прекрасного и гармонии со всей природой. Образ женщины, отличающийся достоинством, простотой и благородством, занимает, как и в древности, важное место в современной живописи Индии. Это искусство чаще всего посвящено изображению сцен быта и труда народа, его обычаям — свадебным обрядам, танцам, жизни простых тружеников среди природы и в домашней обстановке. Пейзаж, мало развитый в Бенгальском Возрождении и практически не существовавший как самостоятельный жанр в древнем искусстве Индии, начинает играть все большую роль.

Уверенное мастерство построения сложных многофигурных композиций, при ритмическом расположении фигур и цветовых оттенков, исключительно лаконичная выразительность отдельных сцен и фигур, передачи их движения, поз и жестов, изящество рисунка и тонкость нюансов расцветки и, наконец, глубокая эмоциональность, унаследованные от миниатюры и стенописей, продолжают развиваться лучшими представителями национального течения в современном искусстве Индии.

Художники этого замечательного направления сумели в известной мере восполнить пробел, появившийся в дотоле непрерывной истории искусства Индии. По существу они продолжают развивать лучшие стороны искусства Бенгальского Возрождения, но вместо литературных сюжетов и стилизации миниатюры исходят прежде всего из реальной окружающей жизни, хотя они не проявили в этом такой силы таланта, как Шер-Гил. Быть национально своеобразным — это не значит подражать старому, но творчески развивать лучшее в достижениях, выработанных всем предыдущим развитием национальной культуры, обогащаясь лучшим в мировом искусстве, но непременно при сохранении родных корней.

Использование великого художественного наследия заключается не только и не столько в освоении чисто внешнего мастерства старой миниатюры и стенописей: лаконичной выразительности контурной линии, движения, ритмичности построения сложных многофигурных композиций, сочетаний очаровательной красочной гаммы, меткой характеристики в изображении животных, растений, всей богатой и яркой природы родной страны. Главное — в воплощении самых основных принципов, характерных черт, общего духа своего искусства, достигшего такого большого развития уже более двух тысяч лет тому назад. Поэтому важно понять внутреннюю сущность искусства, которая живет века, меняя только внешнюю форму.

Индийское искусство всегда отличалось исключительной глубиной и широтой отраженного в нем мировоззрения, богатством образов и сюжетов, возвышенностью и философским гуманизмом идей, образов и сюжетов. Оно было проникнуто чувством неколебимого мира, мыслью о единстве всего живого, ощущением всепроникающей жизни, создающей единство в многообразии форм.

Радость бытия и трепет жизни, которым наполнено все живое, глубокая эмоциональность являются своеобразными особенностями индийского искусства, выражаемыми с поразительной ясностью и глубиной. Великая драма жизни, так богато развернутая в бесчисленных ситуациях, изображаемых в древней скульптуре и стенописях с буддийскими сюжетами, пленительная сила любви и радость бытия, очарование весны и юности, преклонение перед цветущей, изобильной матерью-природой ярко характеризуют раджпутскую миниатюру и работы художников данного направления. Все образы проникнуты истинной поэтичностью.

Это великое, полностью жизнеутверждающее искусство. В его внешнем выражении характерны повествовательность и динамичность развертывающихся сцен; движение, действие, выразительная поза и жест играют огромную роль и передаются с поразительным мастерством. Вечно живая эмоциональность, высокая идейность, любовь к прекрасному, ощущение гармонии во всем живущем, выражение мира и единства жизни, одушевляющей все формы, всегда вдохновляли лучшие произведения индийской живописи и скульптуры — и в этом подлинная народность индийского искусства (рис. 115).

Применяя эти высокие принципы своего древнего и вечно юного искусства к современным творениям, черпая содержание и вдохновение из окружающей действительности, обогащаясь изучением мирового искусства, многие индийские художники идут по пути реализма и неизменно остаются национально своеобразными.

К числу прекрасных произведений принадлежат в искусстве принадлежат лучшие произведения поколения старших и современных мастеров искусства, хотя последнее время в живопись Индии, особенно молодых художников, все больше проникает влияние западного модернизма.

К числу прекрасных произведений принадлежит картина художника Б. Н. Джиджа «Малабарская красавица» (40-е годы, Государственный музей искусства народов Востока). Перед калиткой, ведущей в тенистую зелень сада, приостановилась в раздумье молодая женщина, держащая в руках круглый глиняный сосуд. Ее фигура легко и изящно выделена на фоне белой ограды.

Зритель ясно ощущает настроение молодой крестьянки, лирику весенней поры, радость и вместе с тем легкую печаль раздумья, ожидания того, о чем грезит юное сердце. Автор создал образ обобщающий и живой, полный благородной простоты, жизненной правды, поэтичности и гуманизма. Джиджа в этом произведении творчески развил лучшие достижения национальной традиции.

Поэтична и полна симпатии к труждающемуся человеку картина «Пруд в деревне» Сатиендра Натх Банерджи (40-е годы, Государственный музей искусства народов Востока). На ней изображена девушка-рыболов. Она входит в воду под сень нависшей зелени бамбуков с сетью в руках. Несмотря на то что изображение несколько плоско, пространственность тонко намечена в передаче водной глади тенистого пруда. С большим мастерством написаны водяные растения; очень живо изображены рыбки и пара плавающих уток. Как и в предыдущей картине, превосходна гармония красочной гаммы спокойных тонов, изящен рисунок, проста и выразительна композиция. Оба произведения отличаются большой цельностью и завершенностью.

Интересна и другая картина того же талантливого мастера — «Пересадка рисовой рассады» (40-е годы, Государственный музей искусства народов Востока), где на переднем плане изображена группа дружно работающих крестьян. На маленьком участке, затапливаемом водой, они сажают рис. Издали надвигается мощный благодатный ливень. Крестьянин гонит быка, накрывшись от дождя циновкой. Безбрежная равнина сочно зеленеет, низко летают белые чайки, водяные птицы стоят на болотах, плавают по образовавшимся после дождей озерцам. Пейзаж написан очень тонко и живо. Он напоминает окрестности Мадраса в феврале, когда силы земли пробуждены изобильной влагой. Хотя трактовка фигуры работающих крестьян приближается к приемам степописей, эта условность лучше выделяет главное — сцену их дружного труда на фоне безбрежных полей.

Художник Пратап Сен (род. в 1912 г.), создавая картины аллегорического содержания, впадает в бездушное стилизаторство, но, рисуя сцены народного быта, становится правдивым и жизненным в своем творчестве.

Поэтична, выразительна и изящна его картина «Весна» (40-е годы), вызывающая чувство мира и радости¹. На ней изображены две красивые молодые женщины, готовящиеся к выходу на весеннее празднество. Плавные ритмические контуры создают особую пластичность фигур, их позы и

движения очень изящны, красивы и гармоничны. Фоном служит легкая плетеная стена навеса. Из-за нее склоняется ярко-зеленая ветвь с огненно-красными цветами, как бы символизирующая зов весны. С какой поэтической красотой, силой и простотой воплотил художник эту вечно юную тему! Это прелестное и своеобразное произведение наполнено поэтическим очарованием прелесть молодой жизни, мира и красоты, весенней поры любви и перемены во всей природе. Оно насыщено поэтичностью, эмоциональностью и сдержанной страстностью, выраженной очень лирично.

Труд крестьян и рыбаков, домашний быт и обычаи, особенно танцы и свадебные обряды, больше всего привлекают художников описываемого течения. Пейзаж у них развит меньше, и это вполне понятно, если учесть, что такого самостоятельного жанра живописи в Индии раньше не существовало. В пейзажах акварелью и темперой на бумаге индийские мастера кисти более своеобразны, в живописи маслом они следуют, как правило, западной школе, обычно перекликаясь с французским искусством второй половины XIX в. Следует отметить, что и индийская живопись много значила для таких западноевропейских художников, как Дерен, Матисс, Модильяни, а скульптор Роден восхищался южноиндийской средневековой бронзой.

Пейзажный фон играет большую роль у таких художников, как Б. Ч. Гуде из Лакхнау (род. в 1910 г.). Интересна его «Девушка с гор» — работа около 1951 г.²

Прекрасным образцом жанровой сцены на фоне природы служит картина художника Р. С. Бишт (род. в 1928 г.) «Косари из Гархвала» (40-е годы)³. На ней среди крутых предгорий Гималаев с клубящимися туманами в долинах изображены женщины, несущие на головах корзины, полные травы. Их красивые, сильные фигуры трактованы очень естественно. Композиционно они хорошо выделяются на фоне пейзажа, интересно и тонко исполненного по колориту. Художник сумел доходчиво и с большой симпатией передать и опознать обычный сельский труд горских женщин Гархвальских холмов Гималайских гор.

Своеобразный пейзаж под названием «Стремительный поток»⁴ создал Индра Дугар. Среди редко растущих пальм, изгибаясь, стремится синий поток. Равнина — как на ладони, высоко видна узкая полоска неба. Деревья нарисованы красиво, оттенки красок тонки, все ясно и четко,

¹ Воспроизведена в альбоме «Искусство Индии», табл. 168.

² Экспонировалась в Советском Союзе в 1953 г.

³ То же.

⁴ Экспонировался в Советском Союзе в 1956 г.

нет ни малейшей сухости; пейзаж исключительно организован и строен по композиции, в чем заключается одно из национальных качеств индийского искусства. Так, в миниатюрах деревьев, скалы, извивы потоков, играющих среди скал, — все элементы пейзажа всегда были строго подчинены единой композиционной цели.

Гораздо менее эффектен с первого взгляда, но интересен и оригинален по композиции и рисунку и тонок по красочным оттенкам пейзаж «Зеленый туман» художника Просанта Рой (Государственный Эрмитаж). Могучие горы, окутанные зеленоватой дымкой тумана, рассечены на двое долиной, направленной издалека прямо на зрителя. Сквозь зеленоватую мглу воды потока кажутся синими, свежими и чистыми. На дороге, тянувшейся вдоль русла, затеряны фигурки путников. Они как бы подчеркивают величие природы, горы кажутся спокойными и естественными в своей мощи. Человек здесь изображается не как царь природы, ее повелитель, но и не как раб, а как ее дитя. Он мыслится в гармонии с нею и трудится на ее лоне.

Вначале этот пейзаж Просанта Роя, небольшой по масштабам, миниатюрный по деталям, не производит сильного впечатления, но, глядясь в него, зритель постепенно чувствует его тонкое и глубокое очарование.

Кумарил Свами (род. в 1924 г.) в своей картине «Класс Шантиникетона»⁵ близок к творчеству Аруп Даса, для которого типичен «Отдых при дороге» (собрание Государственного музея искусства народов Востока). Произведения этих художников очень оригинальны и графичны. Они придают в них большое значение тонкому рисунку с его выразительной контурной линией.

Своеобразна работа «Их черное стадо»⁶, исполненная темперой на дереве. Ее автор Прадумна Тана (род. в 1929 г.) стремится к плоскостному, сильно декоративному решению трактовки образа природы, в своем лаконично-выразительном рисунке, композиции и цветовом контрасте сливая воедино зрительное восприятие жизни животных и растительного царства: черные силуэты буйволов и зелень луга, на котором они пасутся.

Это течение в искусстве, для которого типично применение старой техники Бенгальского Возрождения, наиболее крепко связанное с художественным наследием, дало замечательно поэтические образы человека и природы, жизни народа, но национальное своеобразие подобных произведений не всегда достаточно творчески развито и

иногда тяготеет к старому искусству. Нередко декоративность сильна настолько, что умалляет значение образа человека, он превращается в равнозначную деталь своего окружения. Плоскостность и графичность письма иногда переступают оправданную грань, малые форматы не предназначены для массового зрителя. Именно в этом течении, национальное своеобразие которого выступает особенно ярко, сказывается нетворческое использование отдельных старых приемов письма. Но лучшие художники этого круга, которые сумели достигнуть своеобразного очарования, развивают новые национальные качества своего искусства (рис. 112). Техника живописи у них играет фактически большую, но, конечно, не принципиальную роль, и есть художники, создающие произведения в том же духе, но работающие и маслом.

К ним принадлежит известный мастер кисти Кришна Хеббар из Бомбея (род. в 1912 г.). Таковы его более ранние картины, как, например, «Подметальщики» и «Заботы», обе 1958 г., и «Пища», 1959 г., где в искусных двухфигурных композициях превосходно воспроизведена жизнь простого народа. Лаконичными и даже скупыми, но тем более выразительными средствами рисунка, линии и цвета в передаче поз и движения и самой композиции им создан обобщенный и глубоко правдивый образ тружеников Индии (рис. 109). В его интересной картине «Кирпичный завод», как и в прекрасном архитектурном пейзаже «Махим Дарга», 1957 г.⁷, преобладает декоративность построения композиции и цветовых контрастов (рис. 116).

Хеббар — оригинальный, очень вдумчивый и талантливый художник, много сделавший для развития национального течения в индийском искусстве. Однако последние годы он все более склоняется к западному модернизму. Раньше он изображал главным образом трудовой народ своей родины, теперь образ человека начинает играть у него все меньшую роль, фигуры людей делаются геометризованно уродливыми, вместо силы обобщения форм появляется примитивизм, художник все более увлекается чисто формальными поисками новизны.

Именно в живописи маслом нашли свое наиболее яркое отражение как наилучшие достижения мирового искусства, так и тлетворное влияние абстракционизма. Национальное своеобразие в этой технике встречается реже, но получает особое звучание, приобретая силу цветовой

⁵ Была представлена на Индийской национальной выставке в Москве в 1963 г.

⁶ То же.

⁷ В собрании Академии Лалит Кала. Все упомянутые работы воспроизведены в серийном издании по современному индийскому искусству Академии Лалит Кала, 1960 г.

гаммы, большие масштабы произведений и полноценное выражение объема форм, вообще усиливается внешний зрительный эффект, большие возможности получает и идейно-образная выразительность. Поэтому национально своеобразное направление в живописи маслом на холсте имеет особую ценность и более широкое будущее.

Примером служат оригинальные произведения Элен Чаман Лал. Они далеко не профессиональны и большей частью рисунок в них неумел. Но в нескольких удачных картинах, показанных на персональной выставке художницы в Москве в 1964 г., она самобытно и ярко выявила лучшие стороны национального искусства: выразительную силу композиции, движения и поз, глубокую эмоциональность, какую-то особую задушевность и лиричность, декоративную контрастность колорита, иногда условную, но исполненную смелой кистью и с большим чувством, причем условность у нее не играет самодовлеющей роли. Образ человека, проникнутый ощущением мира и спокойствия, стоит у нее на первом месте.

Таковы ее «Музыканты» — изящная трехфигурная группа, объединенная ритмом без всякой искусственности и оваянная поэтичностью. Глубокое настроение, проникновение в душевный мир человека и теплота чувств выражены в большой и очень цельной по композиции и интенсивному контрастному колориту картине «Возле Жемчужной мечети». Светлая группа фигур, с выразительными контурами профилей, искусно уравновешена темно-синими переливками ночного освещения стен мечети и ярко пылающим светильником. Картина монументальна и гармонично организована в композиции и цвете. Очень впечатляющ ночной пейзаж «По дороге в Матхуру». Здесь особенно ярко выражены уравновешенность композиции и цветовой контраст светлой линии домов и таинственной ночной мглы. Композиция и контраст в колорите просты до крайнего лаконизма и тем более сильны по построению. Все основано на богатстве и глубине чувства цвета и четкой определенности композиции.

Самодеятельный характер искусства Чаман Лал не помешал, а скорее способствовал непринужденному, самобытному и тем более полному выражению врожденных национальных особенностей ее художественного творчества.

Профессиональным мастерством и оригинальностью характеризуются некоторые работы маслом, показывавшиеся на выставке 1965 г. при Академии Лалит Кала. Таков прекрасный поясной портрет в фас девушки «Гита», исполненный художницей Профулла Джоши (род. в 1932 г.) в темных сдержанных тонах. Здесь субъективность в создании этого образа находится в гармо-

нии с жизненной правдой. Поэтому произведение убедительно, хотя в нем и допущены условности в цвете, особенно в одежде, трактованной более свободно для гармоничного перехода к четко и искусно написанным чертам лица.

Индивидуально своеобразны два архитектурных пейзажа — «Церковь в Москве» и «Умерший вчерашний день». Их автор Дхармаратнам показал особую смелость в колорите и превосходное чувство гармонии. В первой картине он создал реальное ощущение уголка уходящей Москвы. Соотношение масс небольших построек и цветовых ударов интенсивных, но не резких тонов создают особую цельность произведения. Еще смелее решение цвета во втором пейзаже, выдержанном в черно-синих и темно-красных тонах. В нем достигнуто сильное впечатление в передаче ночи и темнеющих архитектурных масс.

Очень талантливо исполнена работа под названием «Голова», кисти художника Видия. В ней большая цельность и сила впечатления, хотя фон несколько тяжел и написан слишком активно, в ущерб общему впечатлению.

К более интересным произведениям относятся и «Дух скалы» — художник Бхардан, «Отчаяние» — автор Рой и другие картины.

Однако в подавляющем большинстве остальных произведений талант и своеобразие исчезают, растворяясь в беспредметности.

Выставка, без сомнения, не отражает подлинного положения индийского искусства, отдавая предпочтение крайним проявлениям формализма и полному абстракционизму.

Особняком стоят прекрасные пейзажи Бирешвар Сена, посвятившего свою кисть, после знакомства в 1932 г. с картинами Николая Рериха, природе и людям великих Гималаев. Роль этой северной твердыни Индии в ее культуре и искусстве исключительно велика. «Кто не видел Гималаев, не был в Индии», — гласит народная поговорка. Могучие красочные эффекты освещения гор, бесподобные и ни с чем не сравнимые в своем сказочном великолепии, потребовали смелой палитры. Но в отличие от предельной яркости и могучей силы колориты у Николая Рериха, Бирешвар Сен применяет тонкие нюансы и сдержан. Таковы его пейзажи «Святая святых» (Кедарнатх в Гималаях) и «Благословие святого» (Государственный музей искусства народов Востока).

Легкие и интенсивные краски заставляют чувствовать нерушимую чистоту снежных гигантов. Пейзаж оживлен строениями и фигурками путников. Красота красочной гаммы, нежной, но впечатляющей, превосходный рисунок, сильная композиция — все делает пейзаж прекрасным. Еще тоньше и глубже впечатление от второй кар-

тины, где замечательна игра желтоватых оттенков освещенных облаков, окутывающих снежные вершины. Миниатюрная фигура старца, благословляющего путника, делает пейзаж живым и полным смысла. И здесь сила кисти в сдержанности красочной гаммы. У немногих художников Индии встречается такое волшебное очарование цвета, блестящая и нежная палитра. В картине «Волшебный пруд» (Государственный музей искусства народов Востока) Бирешвар Сен в полной мере показал силу своего колорита. Он изобразил здесь равнину с прудом и невысокой грядой гор на горизонте. Волшебной кистью передал он могучие световые эффекты облаков, пронизанных лучами близящегося к закату солнца, насыщенную влагой атмосферу, слил все в смелую симфонию красок.

Особую одушевленность и значение придал художник пейзажу, добавив миниатюрную фигурку женщины, входящей в воду. И здесь образ человека слит с природой в духе традиций, хотя сам пейзаж ближе к европейскому искусству.

Крупным художником-реалистом является Атул Босе, родившийся в 1898 г. и учившийся в Школе искусств в Калькутте. Изучал он искусство и в Лондоне, в Академии художеств, путешествовал по Европе. Он много сделал для развития реалистического искусства, преподавая живопись в Калькутте. Образованный и многогранный художник, Атул Босе пишет пейзажи, портреты, изображает быт народа, его трудовую жизнь, его силу и страдания во времена чужеземного господства. Особенно значительные в социальном отношении произведения он, как и многие другие художники, создал в 30-х годах нашего столетия, во времена подъема национально-освободительной борьбы индийского народа против колониального ига. Изображал он тяжелый труд «неприкасаемых», крестьян и ремесленников, много делал зарисовок с натуры. В отношении национальной формы творчество Атула Боса неодинаково. Например в портрете поэта Рабиндраната Тагора в старости (Государственный Эрмитаж) он добился сходства, но не своеобразия в передаче образа великого мыслителя и гуманиста.

Зато в картине «Лодочник» (1936 г., масло) Атул Босе сумел в национально своеобразном духе, вдохновенно и оригинально создать образ силы трудового народа Индии.

На переднем плане атлетически крепкая, но худощавая фигура лодочника, с привычным напряжением налегающего на рулевое весло. Уверенно и смело ведет он утлую ладью по волнам могучего Ганга, не боясь надвигающейся бури. Характерно, что художник не показал даже лица лодочника, повернутого от зрителя, все настрое-

ние и силу впечатления автор создал лишь самой выразительной фигурой, смело построенной лаконичной композицией. Образ этого человека, его тяжелого и опасного труда вызывает и сочувствие к нему и бодрую уверенность, радость: и беден он, ничего не имея, кроме закаленного в лишениях сильного тела, и богат как никто духовными сокровищами своей простой, чистой и честной трудовой жизни. Он ничем не обладает, но в его руках будущее.

К сожалению, на всех выставках в Советском Союзе было мало представлено художников-реалистов, работающих маслом, а много формалистов, находящихся под влиянием упадочного европейского искусства, но, конечно, в разной степени, и среди этого направления существует много оттенков и градаций. Это направление в классификации некоторых индийских искусствоведов называется западным, а такие художники, как Атул Босе, представляют «академический реализм». Национальное течение, куда относится, например, картина «Когда начнутся дожди», — именуется «восточным». Деление это, конечно, весьма условно.

Крайние формалистические направления, отличающиеся стремлением к полной отвлеченности и схематизму, развились особенно сильно после второй мировой войны.

На выставках в Советском Союзе 1953 и 1956 гг. модернизм уже занимал большое место, особенно на последней. К этому направлению принадлежат произведения преимущественно маслом, такие, как «Группа джайнов» Бирен Де, «Матери полей» Д. Г. Кулкарни, «Домá», «Домой» и другие картины Х. А. Гаде; «Три женщины» М. Ф. Хусейна, «Зимний пейзаж» и «Крестьяне» Рамкинкара; «Красное сари» и «Горячие сердца бедняков» Сантоша и другие работы.

Сюжеты произведений индийских модернистов всегда национальны и нередко посвящены жизни трудящихся и бедняков. Художники эти, как правило, талантливы, но увлекаются формальными элементами живописи, отвлеченными, чисто абстрактными идеями, и это подрывает всякое значение социальной тематики. Однако, оставаясь в русле европейского модернизма, индийские художники вносят многое от себя, национальные черты, нередко очень заметные.

К сожалению, за последние 10—12 лет в искусстве Индии настолько усилился абстракционизм, что на упоминавшейся выставке 1965 г. при Академии Лалит Кала из почти трехсот произведений живописи и скульптуры можно было насчитать не более дюжины работ, достойных называться искусством!

Интересно, что мы постоянно встречаем примеры, когда один и тот же художник, оставляя

свою «беспредметность», создает доходчивые художественные образы, полные силы и жизни, хотя доля увлечения в них формальными моментами, конечно, бывает заметна.

Особенно разителен пример художника Рамкин-кара (род. в 1910 г.), профессора скульптуры в Шантиникетоне, члена парижского художественного общества «Реалите Нувель». Наряду с его до крайности отвлеченными и схематическими скульптурными «Композициями» или «Зимним пейзажем»⁸, не вызывающими ничего, кроме горестного недоумения, он пишет такие интересные картины, как, например, «Семья сантхалсв». Изображена богатырская фигура молодого сантхала, сидящего около жены, которая, лежа на постели, играет с ребенком. Композиция искусная, смелая и выразительная, рисунок уверенный, как и владение трудным ракурсом и передачей объемности, в которой чувствуется рука живописца-скульптора.

Но картина «День пикника», где контурным наброском изображена группа отдыхающих женщин, производит впечатление эскиза. Рамкин-кар очень неодинаков в своем индивидуальном выражении и напрасно пытается найти что-либо ценное в схематических и уродливо отвлеченных образах. Этим он идет против самого главного — жизненности искусства, как и все крайние формалисты-западники в Индии.

В свое оправдание модернисты говорят, что, заимствуя от Запада, Индия возвращает себе свое, так как западное искусство кое-что взяло у Востока. Действительно, во французской живописи проявились черты, заимствованные у японского искусства, П. Гоген изучал искусство и природу в Индонезии. Уже говорилось, что у Рембрандта имелаась коллекция индийских миниатюр, в которых колорит достигал эффектного контраста света и тени. Но великий Рембрандт создал собственное лицо в живописи и французское искусство осталось самим собою. В картинах же индийских модернистов мы, как правило, видим сильнейшее обезличивание национальной формы. И почему надо брать свое из вторых рук, а не из первоисточника — собственного великого национального художественного наследия?!

Разумеется, не должно быть простого подражания прошлому, условностям и ограниченности старой миниатюры и стенописи, необходимо творческое претворение лучших, прогрессивных и жизненных черт национальной традиции.

Об этом правильно пишет Барада Укил: «В наши дни модернизма различные расы и нации неизбежно должны прийти в тесное соприкосновение друг с другом. Однако этот контакт

может стать заслуженной гордостью и славой только для тех наций, которые смогут наделить благословением их собственной духовной культуры других. Индия обладает огромными духовными богатствами непреходящего значения для деления ими человечества...

Дни узкого национализма прошли, но мы будем только безумцами, если забудем, что истинный интернационализм может быть достигнут только в том случае, если мы останемся подлинно национальными в проявлении своего творчества... Сохранение (достигнутого.— С. Т.) и прогресс на каждом поприще национальной культуры возможны только при развитии по направлению, унаследованному от прошлого, только используя прошлые достижения гения расы... С другой стороны, культура никогда не сможет жить, замещая другую. Подражание обречено на вечное отставание от оригинала, а подражание в искусстве — в содержании или во внешней форме выражения — лишает всякого права на признание оригинальности искусства и на родине и в других странах»⁹.

Великие деятели национальной художественной культуры Индии, такие, как Свами Вивекананда, Рабиндранат Тагор и другие, никогда не были против обогащения искусства достижениями мировой художественной культуры. Но не все самое новое, как думают некоторые индийские художники, является лучшим, например модернизм. Истина в том, что всякий рост и обогащение могут происходить только на крепких родных корнях. Как бы пышно ни разрасталась крона, дерево растит ее от корней!

Главными учителями современных индийских художников всегда будут великое национальное художественное наследие и живая окружающая действительность. На этих корнях они могут обогатиться лучшими в мировой художественной культуре, оставаясь глубоко национальными и понятными широким массам. Таковы многие художники Индии, создавшие со времен Бенгальского Возрождения ряд замечательных, реалистических и своеобразных картин.

Особо надо отметить замечательный вид индийского искусства — гравюру, получившую в последнее время значительное распространение. В литературе ей не уделено того внимания, какого она заслуживает благодаря своим высоким художественным достоинствам и широкому, подлинно народному значению.

Однако судить об индийской гравюре мы можем в настоящее время почти исключительно только по очень небольшим ее собраниям в музеях Советского Союза.

⁸ Экспонировались в Советском Союзе в 1956 г.

⁹ «Roopa-Lekha», New-Delhi, 1948, vol. XX, N 1, p. 1.

Самые интересные гравюры исполнены в технике цветной ксилографии и акватинты. Последняя посвящена преимущественно изображению труда индийского народа — крестьян и рыбаков, что позволяет шире вводить пейзажный фон, т. е. показать и природу, силам которой до сих пор так подвластны эти дети земли. В отношении передачи пространственности, объемности и общего характера эти гравюры вполне подчиняются современным законам европейского искусства.

С большой точностью и изяществом показал Нанда Кунду — этот тонкий мастер акватинты — «Возвращающихся тружеников» — группу женщин, идущих с детьми от реки и несущих на головах корзины с бельем. Зритель великолепно ощущает простор пейзажа с очень высокой линией горизонта.

Шри Кришна Дас в своей акватинте «Рыбная ловля» изобразил двух рыбаков у лодки более силуэтно, но очень хорошо по композиции. У художника Гирис Мандала в его «Крестьянах», пересекающих рисовую рассаду, нет этой четкости и изящества рисунка, стройности композиции.

Особенно талантлив как в акватинте, так и в цветной гравюре на дереве художник Харен Дас (род. в 1921 г.).

В гравюре «Окончание работы», где показаны трое рыбаков, убирающих с моря сеть, он близок к описанному мастеру Шри Кришна Дасу, но проявляет еще больше изящества и свободы рисунка.

Из имеющихся в музеях Москвы и Ленинграда образцов наиболее замечательна цветная гравюра Харен Даса «Пара голубей» (Государственный музей искусства народов Востока), получившая благодаря репродукциям известность у советского зрителя.

На первом плане изображена в больших масштабах фигура молодой женщины, стоящей спиной к зрителю. Она наблюдает за парой голубей, гуляющих в ее дворике. Поза женщины дана в типичной трибханге, но свободно и естественно, не чувствуется заученного канона. Вся сцена проникнута настроением мира и гармонии, радости простой жизни и человечности. Прекрасно передано пространство и мягкое освещение. Но фигура исполнена лишь с частичным выражением объемности, и контурные линии играют в ней большую роль. Эта особенность, свойственная цветной ксилографии, является типичной чертой индийского искусства, как и вообще искусства Востока на протяжении веков. Она ярко проявилась и в другой очень красивой и поэтичной гравюре на дереве Харен Даса «На рыбалке», где под нависшей сенью зеленых бамбуковых листьев сидят с удочкой юноша и девушка. Зеленый шатер над головами рыболовов закрывает,

как это часто бывает в живописи Индии, линию горизонта и вообще даль пространства.

В цветной ксилографии, в отличие от акватинты, предпочтение отдается не трудовым, а бытовым сюжетам. В силу технических и художественных особенностей в этом виде гравюры индийские мастера особенно полно показывают национальное своеобразие своего искусства.

По имеющимся коллекциям гравюры можно судить, что в нее ни в малейшей степени не проникло влияние западного модернизма.

Монументальная и станковая скульптура в современной Индии развита слабо, не отличается высокими художественными качествами и, как правило, не воплощает творчески великие достижения родного наследия. Большинство произведений создается в духе различных европейских школ искусства, а в миниатюрной пластике — в старых индийских традициях (рис. 117).

На выставках в Советском Союзе были представлены «Голова старика» Колхаткара, «Портрет Махатмы Ганди» работы Чинтамани Кара, которые, как и прекрасная скульптура «Портрет шахтера» Шамбунат Шила, характеризуют реалистическое крыло современной пластики Индии. В произведениях В. П. Кармаркара (род. в 1891 г.) и некоторых других скульпторов иногда заметно влияние академического салонного искусства; Рамкинкар создает скульптуры, не всегда беспредметного характера, как его «композиции»; таковы, например, украшающие парк Шантиникетона скульптуры Рабиндраната Тагора и других деятелей Индии.

Бронзовые монументы, появившиеся на площадях городов за последние десятилетия, в общем продолжают традиции английской скульптуры, предназначенной для колониальной Индии. Ее образцом может служить памятник в Дели индийским солдатам, павшим в первую мировую войну. Он создан Леонардом Дженнингсом в 1922 г. и представляет собой каменный обелиск, окруженный бронзовыми фигурами. Для Бомбея Б. В. Талим (род. в 1890 г.) создал в 1925 г. скульптуру национального деятеля из этого города Дадабхая Наороджи (1825—1917 гг.), представлявшего умеренное крыло индийских националистов. Из числа памятников, поставленных в Дели со времен независимости Индии, типичны скульптуры: лидеров партии Национальный конгресс Валлабхаи Пателя (1875—1950 гг.) и Лаллы Ладжпата Рая (бюст), убитого английским офицером в 1928 г., а в Мадрасе — статуя ученого Аннамалаи Четтиара (1881—1948 гг.), поставленная в 1964 г. Как правило, эти скульптуры, отличаясь внешним правдоподобием, не несут следов творческого вдохновения. Более интересным является памятник Ганди в Мадураи

работы В. П. Кармаркара, поставленный около музея, посвященного этому выдающемуся национальному деятелю.

Интереснее произведения Д. П. Рой Чоудхури, например, большая бронзовая группа «Триумф труда», воздвигнутая в Дели около 1950 г. и повторенная в Мадрасе в 1959 г. Она изображает рабочих, с напряженным упорством сворачивающих каменную глыбу. В их фигурах много динамичности и экспрессивности, но в натуралистически подчеркнутой мускулатуре и в расстановке фигур чувствуется искусственность. Этот недостаток замечен в другом его бронзовом монументе «Ритм», возвышающемся около Национального музея в Дели, и в небольшого размера группе «Жертвы голода» в Национальной галерее искусства в Мадрасе. «Ритм» олицетворяется женщиной, стоящей с сосудом над водоемом. В ее изогнутой фигуре заметна нарочитость позы и неподвижность, в ритме нет жизни и объединяющего начала. Выделяется памятник Ганди, созданный этим же скульптором в Мадрасе, однако в нем недостаточное портретное сходство.

Следует упомянуть наиболее интересный памятник молодым «джававам» в Бомбее. В целом монументальная скульптура современной Индии далека от лучших произведений национального искусства.

Достижение Индией независимости послужило новым толчком к дальнейшему развитию ее искусства. К числу важных организационных мероприятий правительства относится создание в 1954 г. Национальной академии искусств (Лалит Кала), расширение издательской деятельности и обмен выставками с другими странами. Первая большая выставка индийского искусства в СССР состоялась в 1953 г. В настоящее время во всех крупных городах Индии имеются художественные училища или отделения искусства в высших учебных заведениях.

По имеющимся, пока еще неточным, данным в Индии теперь насчитывается примерно около пяти тысяч художников, включая прикладников, декораторов и вообще работающих в области художественных изделий.

Кроме правительственных школ, в Индии имеются и небольшие частные институты и школы искусств.

Нет сомнения, что число художников в Индии будет возрастать и они создадут прекрасные произведения искусства, глубоко отвечающие интересам индийского народа, строящего новую свободную Индию.

Таковы исторические судьбы индийского искусства.

Мы видели постоянное его видоизменение: исчезновение старых его качеств при смене общественного строя и развитие при этом новых художественных особенностей. Искусство всегда менялось, отражая современную ему жизнь. И лишь в колониальную эпоху оно вступило в великий кризис, который сумело преодолеть.

Различные художественные влияния всегда творчески перерабатывались на индийской почве, создавая вариации в местном стиле и вносили новую струю в индийское искусство. В целом Индия больше заимствовала с азиатского Запада, а сама воздействовала главным образом на страны Восточной и особенно Юго-Восточной Азии, а также и на Среднюю Азию.

Влияние ее искусства распространялось в Азии, особенно сильно из Гандхары, в первых веках новой эры, а также со времен Гуптов. Оно явно в таких шедеврах мирового значения, как Ангкор в Камбодже, Боробудур на Яве и других памятниках. Уменьшение культурного и художественного влияния Индии в этих странах становится особенно заметным к концу I тысячелетия н. э.

В новейшее время, в связи с возрождением индийской живописи в виде течения Бенгальского Ренессанса, идеи и методы последнего с успехом применялись художниками Непала и особенно Цейлона, где тоже были сделаны удачные попытки создания современного искусства национального характера¹⁰.

Строительство независимой Индии дает новое вдохновение индийскому искусству и открывает еще неизведанные глубины в неиссякаемом источнике народной творческой мощи.

Однако достойное развитие индийского искусства в дальнейшем будет зависеть от того, в какой мере дух народности возобладает в нем.

В великой современной борьбе двух противоположных направлений — реалистического и формалистического — важное место принадлежит национально-своеобразному течению индийского искусства.

В последнее время в условиях усиления влияния реакционной крупной буржуазии, связанной с международными империалистическими кругами, распространяется абстракционизм, наиболее соответствующий ее антинародной политике.

Однако реалистическое направление в индийском искусстве, хотя и в трудных условиях нарастающего господства формализма, продолжает жить и отстаивать свое право на развитие.

¹⁰ На Цейлон образцы живописи художников Возрождения были завезены Рабиндранатом Тагором в 1936 г.

*

Список
главнейшей
специальной
литературы
по искусству
Индии

- *
- Алпатов М. В. Искусство Индии.— «Всеобщая история искусства», т. 1. М.— Л., 1948.
- Виноградова Н. А., Прокофьев О. С. Искусство древней Индии.— «Всеобщая история искусств», т. 1. М., 1956.
- Галеркина О. И., Богданов Ф. Л. Искусство Индии в древности и средние века. М., 1963.
- Грек Т. В. Путеводитель по выставке «Культура и искусство Индии XV—XX вв.». М., 1956; Индийские миниатюры.— «Альбом индийских и персидских миниатюр XVI—XVIII вв.». М., 1962.
- Короцкая-Ерзина А. А. Средневековые храмы Майсура.— «Архитектура стран юго-восточной Азии». М., 1960.
- Короцкая А. А. Архитектура Индии раннего средневековья. М., 1964.
- Прокофьев О. С. Искусство Индии (3 тысячелетие до н. э.— 19 век). М., 1964; Искусство Индии.— «Всеобщая история искусств», т. 2. М.— Л., 1961.
- Тюляев С. И. Архитектура Индии. М., 1939; Искусство Индии.— «Энциклопедический справочник Гисэ—Британская империя». М., 1943; Изобразительное искусство и архитектура Индии.— БСЭ, т. 18. М., 1953; Памятники искусства Индии в собраниях музеев СССР. Изд. 2, дополн. М., 1956; (Indian art in Soviet Collections Moscow. 1956); Искусство Индии. М., 1958; Постоянная выставка индийского искусства. Путеводитель. М., 1958; Архитектура Индии.— «Всеобщая история архитектуры. М., 1958; Miniatures from 16th century Manuscript «Babur Naman», Marg. A. Magazine of the Arts. June, 1958, vol. XI, N 3. Bombay. Современное изобразительное искусство Индии.— «Новейшая история Индии». М., 1959; Миниатюры рукописи Бабур-Намэ. М., 1960; (Miniatures of Babur Naman. М., 1960); Эстетические воззрения древней и средневековой Индии.— «Основы марксистско-ленинской эстетики». М., 1960; Искусство Индии с середины 17 до 20 в.— «Новая история Индии». М., 1961; Rabindranath Tagore as a Painter. «Rabindra Centenary Souvenir». Calcutta, 1961.
- Acharya. Prasanna Kumar. An Encyclopaedia of Hindu Architecture. Oxford University Press. London; Indian Architecture according to Manasara—Silpasastra. London.
- Agrawala V. S. Gupta Art. Lucknow, 1945; Sarnath. Department of Archaeology, India. Kanpur, 1956.
- Ajanta. Part I—II. With an explanatory text by Yazdani and an introduction by Laurence Binyon. London.
- Amberkar V. R. Hebbar. Lalit Kala Akademi. New-Delhi, Bombay, 1957.
- Anand Mulk Raj. The Hindu view of Art. London, 1953; Lines written to an Indian air. Bombay, 1949.
- Aravamuthan T. G. South Indian Portraits in stone and metal. London, 1930.
- Archer W. G. Indian Painting in the Punjab Hill States. London, 1952; Bazaar Painting of Calcutta. London, 1953; Garhwal Painting. London 1954; Indian Painting,— London, 1956; Fifteen colour plates. Indian Painting from Rajasthan. 1957; Central Indian Painting. London, 1958; India and modern art. London, 1959; Indian Painting in Bundi and Kotah. Victoria and Albert Museum. London, 1959.
- Archer Mildred and Archer W. G. Indian Painting for the British 1770—1880. Oxford, 1955.
- Arora R. C. Delhi the Imperial City (A guide for Tourists and Visitors). New Delhi, 1953; The City of the Taj. Jaipur, 1953.
- Ayyar P. V. Jagadisa. South Indian Shrines. Madras, 1920.
- Bachhofer Ludwig. Zur datierung der Gandhara-Plastik. München, 1925; Indian Sculpture. 2 vol. London, 1929.
- Baker G. P. Calico Painting and Printing in the East Indies. London, 1921.
- Baktay Ervin. Die Kunst Indiens. Budapest, 1964.
- Banerjee Gauranga Nath. Hellenism in Ancient India. London, 1920.
- Banerjee Jitendra Nath. The development of Hindu iconography. Calcutta, 1956.
- Barrett Douglas. Sculptures from Amaravati in the British Museum. London, 1954; A Guide to the Karla Caves. Bombay, 1957; A Guide to the Buddhist Caves of Aurangabad. Bhulabhai Memorial Institute. Bombay, 1957; Painting of the Decan. XVI—XVII Century.
- Barthoux J. Les Fouilles de Hadda. 3 vol. Paris, 1930.
- Barua B. M. Barhut. Calcutta, 1934—1937, 3 parts; Gaya and Bodh-Gaya. Calcutta, 1934.
- Batley Claude. The Design Development of Indian Architecture. London, 1934—1949.
- Binyon L. The Court Painters of the Grand Moguls. London, 1921.
- Birdwood George. The Industrial Arts of India. Covent Garden, 1880; Ausstellung der Indischen Kunst zu Berlin, 1881. London, 1881.
- Bhattacharyya Haridas. The Cultural Heritage of India, vol. 1—4. Calcutta, 1956.
- Bhattacharyya Tarapada. A Study on Vastuvidya or Canons of Indian Architecture. Patna, 1947.
- Bose Phanindra Nath. Principles of Indian Silpasastra. Lahore, 1926.
- Brown Percy. Indian Painting under the Mughals A. D.— 1550 to A. D.— 1750 Oxford. 1924; Indian Architecture. Buddhist and Hindu Periods. Bombay, 1942; Indian Architecture. The Islamic Period. Bombay, 1942; Indian Painting. Calcutta. 1953.

- Buchthal H. The Western aspects of Gandhara Sculpture. London, 1945.
- Burgess Jas. The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta. London, 1887; The Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India, 2 vol. London, 1897—1911.
- Chaghatai M. Abdullah. The description of the Taj Mahal of Agra. Lahore, 1957.
- Chakravorty Ramendranath. Abanindranath Tagore. His Early work. Indian Museum Calcutta. Calcutta, 1951.
- Chandra Moti. Jain Miniature Painting from Western India. Ahmedabad, 1948; Me-war Painting in the Seventeenth Century. Lalit Kala Akademi, Bombay, 1957.
- Chandra Pramod. A Guide to the Elephanta Caves. Bhulabhai Memorial Institute. Bombay, 1957.
- Chanda Ranee. Drawings and Paintings, New Delhi.
- Chatterjee Sri Chandra. Sthapatya visarad. Magadha. Architecture and Culture. University of Calcutta. 1942.
- Chitra V. R. and Srinivasan T. N. Cochin Murals. Text for vol. I and II. Madras, 1940.
- Codrington K. de B. Bronzes and Textiles. London, 1950.
- Combaz Gisbert. L'Inde et l'Orient classique, m. 1—2. Texte. Planches. Paris, 1937.
- Coomaraswamy Ananda K. The Indian Craftsmen, London, 1909; The Arts and Crafts of India and Ceylon. London, 1913; Pour comprendre l'Art Hindou. Paris, 1926; Yakshas. Washington, 1927—28; Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts. Boston, 1923. Cambridge, 1930; The Transformation of Nature in Art, Cambridge (Mass.). New York, 1934; Elements of Buddhist Iconography. Cambridge (Mass.), 1935; La sculpture de Bodhgaya. Paris, 1935; Efigures of Speech of Figures of Thought. London, 1946; The Dance of Shiva. Bombay, 1948; History of Indian and Indonesian Art. London, 1950; Introduction to Indian Art. Adyar. 1956.
- Cunningham Alexander. The Stupa of Bharhut. London, 1879; Mahabodhi or the Great Buddhist Temple at Buddha Gaya. London, 1892.
- Das R. S. Nandalal Bose and Indian Painting. Calcutta, 1958.
- Dasgupta S. N. Fundamentals of Indian Art. Bombay, 1954.
- Datta Bhupendranath Indian Art in Relation to Culture. Calcutta, 1956.
- Davane S. G. Ellora and Environs. Aurangabad. 1964.
- Desai Kanu. Indian Landscape. Bombay, 195...; Kalpana. Bombay; Lines and colours. Bombay; Ragini. Bombay, 195...
- Deshpande M. N. The Rock-cut caves of Pitalkhora in the Deccan. 1959.
- Dey Bishnu. India and modern art. Santiniketon, 1959; The Paintings of Rabindranath Tagore.
- Deydier Henri. Contribution a l'étude de l'Art du Gandhara. Préface de René Grousset. Paris, 1950.
- Dey Mukul. My Pilgrimages to Ajanta and Bagh. Oxford University Press, 1950; Birbhum Terracottas. Lalit Kala Akademi. Bombay, 1959.
- Dongerker Kamala S. The Romance of Indian Embroidery. Bombay, 1951.
- Dutt B. B. Town Planning in Ancient India. Calcutta, 1925.
- Ettlinghausen Richard. Paintings of the Sultans and Emperors of India in American Collections. Lalit Kala Akademi. India. Bombay, 1961.
- Fergusson J. and Burgess J. The Cave Temples of India. London, 1880.
- Fergusson J. and Burgess J. A History of Indian and Eastern Architecture. London, 1910.
- Foucher A. L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhara, 3 vol. Paris. 1923.
- French J. C. The Art of the Pal Empire of Bengal. London, 1928; Himalayan Art. London, 1931.
- Fyson D. R. Mahabalipuram or Seven Pagodas. Madras, 1949.
- Gangooly O. C. South Indian Bronzes. Calcutta, 1915; Indian Architecture. Bombay, 1954; Orissan Sculpture and Architecture. Calcutta, 1956; The Art of the Pallavas. New York, 1957; The Art of the Chandelas. Edited and surveyed by A. Goswami. Calcutta — Allahabad — Bombay, 1957; The Art of the Rashtrakutas. Bombay, Calcutta, Madras, 1958; Indian Terracotta art. Calcutta, 1959.
- Goetz Hermann. Epochen der Indischen Kultur. Leipzig, 1929; Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens in der Grossmogul-Zeit. Berlin, 1930; The Art and Architecture of Bikaner State. Oxford, 1950; Bulletin of the Baroda Museum and Picture Gallery. vol. VIII. pt. 1. 1950—52. Baroda, 1952; India. Five thousand Years of Indian Art. Methuen — London, 1959, 1960.
- Goswami A. Orissan Temples. Calcutta and London, 1950.
- Goswami, A. and Gangooly O. C. The Art of the Rashtrakutas. Calcutta — Bombay. 1958.
- Gray Basil. Rajput Painting. With an introduction and notes by Basil Gray. The Faber Gallery of Oriental Art, London.
- Grünwedel A. Buddhist Art in India, London, 1901.
- Gunasinghe Siri. La Technique de la Peinture Indienne d'après les textes du Silpa. Annales du Musée Guimet Paris, 1957.

- Gupta Atulchandra. *Studies in the Bengal Renaissance*. Jadavpur, 1958.
- Gupta R. S. and Mahajan B. D. *The Tourist's Guide to Ellora Caves*. Bombay, 1956.
- Haldar Asit Kumar. *Art and Tradition*. Lucknow — India. 1938, 1952; *Our Heritage in Art*. Lucknow, 1952.
- Havell E. B. *A Handbook to Agra and the Taj, Sikandra, Fatehpur Sikri and the neighbourhood*. London, 1904; *Indian Sculpture and Painting*. London, 1908; *The Ideals of Indian Art*. London, 1911; *Indian Architecture, its psychology structure and history from the first Muhammedan Invasion to the present day*. London, 1913; *The Ancient and Mediaeval Architecture of India*. London, 1915; *A Handbook of Indian Art*. London, 1920; *The Himalayas in Indian Art*. London, 1924; *Indo-Aryan civilization*.
- Husain Ashfaque. *Ajanta Paintings. Twenty Plates in Colour*. Introduction by Ashfaque Husain. Lalit Kala Akademi. New Delhi, 1956.
- Ingholt Harald. *Gandharan Art in Pakistan*. London — New York, 1957.
- Irwin J. *Indian Embroidery (Victoria and Albert Museum)*. London, 1951.
- Jain A. C. *A visit to the City of the Taj-Agra — Fully Illustrated Guide Book*. Delhi, 1954.
- Jayakar P. Irwin J. *Textiles and Ornaments of India, The Museum of Modern art*. New York, 1956.
- Jouveau — Dubreuil G. *Archéologie du Sude de L'Inde*, 2 vol. Paris, 1914.
- Kala Satish Chandra. *Sculptures in the Allahabad Municipal Museum*. Allahabad, 1946.
- Kale Khan Mohd. *Guide of the Taj Agra*. Translation from arabic and persian in English — Agra.
- Kar Chintamani. *Classical Indian Sculpture*. 300 B. C. 500 A. D. London, 1950; *Indian metal sculpture*. London, 1952; Gaganendranath Tagore. *Souvenir volum two*. Calcutta, 1957.
- Kaul Manohar. *Trends in Indian Painting. Ancient. Mediaeval. Modern*. New Delhi, 1961.
- Khandalavala Karl. *Indian sculpture and painting*. Bombay; Amrita Sher-Gil. Bombay, 1946; *Pahari Miniature Painting*. Bombay, 1958.
- Kheiri Sattar. *Indische Miniaturen der islamischen Zeit. Orbis Pictus Weltkunst — Bücherei*. Band 6. Berlin.
- Kramrisch Stella. *The Vishnudharmottara, part III. A Treatise on Indian painting*. Calcutta, 1924; *Grundzüge der Indischen Kunst*. Dresden, 1924; *Pala and Sena sculptures*. Reprinted from Rupam. 1929; *Indian Sculpture*. Calcutta, 1933; *A Survey of Painting in the Deccan Hyderabad*. 1937; *The Hindu Temple*. vol. I—II. Calcutta, 1946; *Dravida and Kerala in the Art of Travancore*. Switzerland, 1953; *The Art of India through the Ages*. London, 1954.
- Krishnadasa Rai. *Mughal miniatures*. Delhi, 1955.
- La Roche E. *Indische Bankunst*. 6B-de, München, 1921—1922.
- Lauffer Berthold. *Dokumente der Indischen Kunst, Erstes Heft. Malerei des Citralakshana*. Leipzig, 1913.
- Longhurst A. H. *Pallava Architecture*. Calcutta, 1930; *Hampi Ruins*. Delhi, 1933; *Buddhist Antiquities of Nagarjunikonda*. Delhi, 1938.
- MacKay Ernst J. H. *Further Excavations at Mohenjo-daro*. vol. I—II. New Delhi, 1937—1938; *Chanhu — Daro Excavations*. 1935—36. New Delhi, New Haven, 1943; *Early Indus Civilization*. London, 1948.
- Mahajan B. D. *Ajanta, Ellora and Aurangabad Caves*. Bombay, 1962.
- Majumdar N. G. *A guide to the sculptures in the Indian Museum*, part I — *Early Indian Schools*. Delhi, 1937, part II — *The Graeco-Buddhist School of Gandhara*. Delhi, 1937.
- Marshall John H. *A Guide to Sanchi*. Calcutta, 1918; *The Bagh Caves in the Gwalior State*. London, 1927; *Mohenjo-daro and the Indus civilization*, vol. 1—3. London, 1931; *Taxila*, vol. 1—3. London, 1951; *The Buddhist art of Gandhara. The Story of the early school, its birth, growth and decline*. Cambridge University Press. London — New York, 1960.
- Mehra N. C. *Studies in Indian Painting*. Bombay. 1926; *Gujarati Painting in the Fifteenth Century*. London, 1931.
- Mitra Debala. *Ajanta*. Department of Archaeology, India. Kanpur, 1956.
- Mookerjee Ajit. *Folk art of Bengal*. University of Calcutta, 1946; *Art of India*. Calcutta. New Delhi, Darjeeling, 1952; *Modern Art in India*. Calcutta. New Delhi, 1956.
- Mookharji T. N. *Art-manufactures of India*. Calcutta, 1888.
- Moti Chandra. *Jain miniature paintings from Western India*. Printed Madras, 1948.
- Mukerjee Radhakamal. *The Culture and Art of India*. New York, 1959.
- Munshi Goswamy and others. *Indian Temple Sculpture*. Delhi, 1956.
- Munshi K. M. *Saga of Indian Sculpture*. Bombay, 1958.
- Nagaswamy R. *New Light on Mamallapuram*. Madras, 1962.
- Nawab Sarabhai. *Jain Tirthas in India and their Architecture*. Ahmedabad, 1944.
- Pillai Govinda Krishna. *The Way of the Silpis*. Allahabad, 1948.
- Ramachandran T. N. *Nagarjunikonda*. Delhi, 1953.
- Ram Raz. *Essay on the Architecture of the Hindus*. London, 1834.

- Rambagh C. and Degolish V. The Golden Age of Indian art Vth — XIIIth Century. New York, 1955.
- Randhawa M. S. Kangra Valley Painting. Introduction by M. S. Randhava. Bombay, 1954; The Krishna Legend in Pahari Painting. Lalit Kala Akadami. Bombay, 1956.
- Rao Ramachandra P. R. Choudhury and his Art. Madras, 1943; Modern Indian Painting. Madras, 1953.
- Rao Gopinatha. The Elements of Hindu Iconography, vol. 1—4. Madras, 1928. Talamana or Iconometry. Calcutta, 1920.
- Rawlinson H. G. India. A short cultural History. London, 1952.
- Rawlinson H. G. and Irwin J. C., Indian Art. London.
- Ray Nihar — Ranjan. Maurya and Sunga Art. University of Calcutta, 1945.
- Reuther Oscar. Indische Paläste und Wohnhäuser. Berlin, 1924.
- Rowland Benjamin. The Art and Architecture of India. Buddhist. Hindu. Jain. London, Baltimore, 1953.
- Saraswati S. K. Glimpses of Mughal Architecture. Sarkar — Introduction. Edited by Goswami. Calcutta, 1953; A Survey of Indian Architecture. Calcutta, 1954; A Survey of Indian Sculpture. Calcutta, 1957.
- Sastri H. K. South Indian Images of Gods and Goddesses. Madras, 1916.
- Sen Gupta R. A Guide to the Buddhist caves of Elura. Bombay, 1958.
- Singh Madanjeet. Peintures des Grottes d'Ajanta. Paris, 1954.
- Sivaramamurti C. Amaravati Sculptures in the Madras Government Museum. Madras, 1942; Mahabalipuram. Department of Archaeology. India. Delhi, 1955; Indian Bronzes. Marg Publications. Bombay, 1962.
- Smith E. W. Moghul Architecture of Fatehpur Sikri. Delhi, 1938.
- Smith Vincent A. A history of Fine Art in India and Ceylon. Oxford, 1930.
- Stchoukine Ivan. Miniatures Indiennes du Musée du Louvre. Paris, 1929; La Peinture Indienne à l'Époque des Grand Moghols. Paris, 1929.
- Stooke H. J. and Khandalavala K. The Land Ragamala Miniatures. London, 1953.
- Swarup Shanti. The Arts and Crafts of India and Pakistan. Bombay, 1957.
- Tagore Pratima. Gurudeva's Paintings.
- Tagore Rabindranath. Chitralipi. Principals of Indian Painting. Visva-Bharati, 1951.
- Terry John. The Charm of Indo-Islamic architecture. Bombay, 1955.
- Thacker Manu. Venkatachalam G. Present day Painters of India. Bombay, 1950.
- Thapar D. R. Icons in Bronze. London.
- Toy Sidney. The Strongholds of India. London, 1957.
- Tucci Giuseppe. Indian Sculpture in bronze and stone, vol. I. Milan.
- Valisinha Devapriya. Buddhist Shrines in India. Colombo, 1948.
- Vogel G. Ph. Catalogue of the Archaeological Museum at Mathura. Allahabad, 1910.
- Watt George and Brown Percy. Indian Art at Delhi 1903. Being the Official Catalogue of the Delhi Exhibition 1902—1903. Calcutta, 1903.
- Welch Stuart Cary. The art of Mughal India. New York, 1963.
- Werner Alfred. Indian miniatures. New York, 1950.
- Wheeler R. E. M. Five thousand years of Pakistan. London, 1950.
- Wheeler M., Jayakar and Irwin J. Textiles and Ornaments of India. New York, 1955.
- Yazdani G. and others. Ajanta: Colours and Monochrome reproductions of the Ajanta Frescoes, parts I, II, III (3 vol.). Oxford University Press, 1931—46.
- Abanindranath Tagore. Golden Jubilee Number. Editor P. Sen. Calcutta, 1961.
- A Guide to Fatehpur Sikri, Jainco Publishers. Delhi.
- A Pictorial Guide to Aurangabad, Daulatabad, Ellora, Ajanta. Siddiqu, S, Aurangabad, 1962.
- Ahmedabad and other Places of interest in Gujarat. Jhote R. B. Ahmedabad.
- An Album of Nandalal Bose. With a Biographical Note. Santiniketan Asramik Sangha. Calcutta, 1956.
- American Oriental Series, vol. 20. Chanhu-Daro Excavations 1935—36. Editor W. Norman Brown. New Haven, Connecticut, 1943.
- B. C. Law volume, part II. Edited by Bhandarkar. Nilakanta. Poona, 1946.
- Buddha Jayanti Exhibition. Catalogue of Exhibition of Buddhist Art. Indian Museum, Calcutta, 1956.
- Buddhist Shrines in India. Ministry of Information and Broadcasting. Bombay, 1951.
- Bronze Images in Patna Museum. Patna, 1961.
- Catalogue of the Archaeological Museum at Mathura. Allahabad, 1910.
- Cave Temples of Western India. Ministry of Transport. New Delhi, 1956.
- Chanhu — Daro Excavations 1935—36. Editor. W. Norman Brown. American Oriental Society. New Haven, 1943.
- Guide to Ajanta Frescoes. Published by the Archaeological Department. Hyderabad, 1935.
- Guide to the Patna Museum (Stone Sculptures, Bronzes and Terracottas). Patna, 1955.
- Hyderabad. A Guide to Art and Architecture. Ministry of Information and Broadcasting. Calcutta, 1951.

Hyderabad. Art Archaeology and Handicrafts Government of Hyderabad.
 India Antiqua. Kern Institute, Leyden. Leyden, 1947.
 Indian Art. Prince of Wales Museum of Western India. Bombay, 1954.
 Indian Art. A Brief Guide. Victoria and Albert Museum. London, 1962.
 Illustrated Guide of Red Fort. 1639—1955. Delhi. Published by Kapoor Chand Prakash
 Chand.
 The Art Society of India. The Silver Jubilee Fine Art Exhibition 1943. (Catalogue).
 Bombay, 1943. Fine Art Exhibition 1944. (Catalogue). Bombay, 1944.
 Kanchi. An Introduction to its Architecture. Ministry of Information and Broadcasting.
 Delhi, 1954.
 Madras Government Museum. Madras, 1938—1943.
 Painting in Pakistan. Pakistan Publications. Karachi.
 Prince of Wales Museum of Western India. Indian Art. Bombay, 1954.
 Sculptures Sivaïtes. Par Rodin, A. Coomaraswamy, Havell, Goloubew. Ars Asiatica
 III. Bruxelles et Paris, 1921.
 Temples of South India. Ministry of Information and Broadcasting. Delhi, 1960.
 The Art of India and Pakistan. A commemorative catalogue of the Exhibition held at
 the Royal Academy of Arts 1947—48. London, 1949.
 The Chenna Kesava Temple at Belur. Ministry of Information and Broadcastind, 1949.
 Udaipur Invites. Published by City Corporation Udaipur (Rajasthan). Jaipur. Dec, 1954.
 Victoria and Albert Museum. Indian Art. London. 1948.
 Lalit Kala (Journal of Academy of Art). Delhi.
 Marg. A Magazine of the Arts. Bombay. 1947—.

*

Список
иллюстраций

*

1. ОТТИСК С ПЕЧАТКИ-АМУЛЕТА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ БЫКА БРАХМИ. Стеатит. Мо-хенджо-Даро (Пакистан). III тысячелетие до н. э. Фото Департамента археологии Индии.
2. ДЕТАЛЬ ОГРАДЫ СТУПЫ. ЯКШИНИ — ЧУЛАКОКА ДЭВАТА. Бхархут (штат Мадхья Прадеш). Около 200 г. до н. э. Фото Департамента археологии Индии.
3. ЯКШИНИ В ВИДЕ ЖЕНЩИНЫ С ОПАХАЛОМ. ДЕТАЛЬ. Дидаргандж (штат Бихар). IV—III в. до н. э. Фото Департамента археологии Индии.
4. «ЛЪВИНАЯ КАПИТЕЛЬ». Сарнатх (штат Уттар Прадеш). Между 250 и 232 гг. до н. э. Фото Департамента археологии Индии.
5. БОЛЬШАЯ СТУПА, № 1. Санчи (штат Мадхья Прадеш). III—I вв. до н. э. Фото Департамента археологии Индии.
6. ПЕЩЕРНЫЙ БУДДИЙСКИЙ ХРАМ. ЦЕНТРАЛЬНЫЙ НЕФ. Карли (штат Махараштра). I в. до н. э. Фото Департамента археологии Индии.
7. СЕВЕРНЫЕ ВОРОТА БОЛЬШОЙ СТУПЫ, № 1. Санчи (штат Мадхья Прадеш). I в. до н. э. Фото Департамента археологии Индии.
8. ФИГУРЫ ЖЕРТВОВАТЕЛЕЙ НА ФАСАДЕ. ПЕЩЕРНЫЙ БУДДИЙСКИЙ ХРАМ. Карли (штат Махараштра). I в. до н. э.
9. ШИВА-ЛИНГАМ. ДЕТАЛЬ. Гудималлам (штат Мадрас). II—I вв. до н. э.
10. РЕЛЬЕФЫ АРХИТРАВА СЕВЕРНЫХ ВОРОТ БОЛЬШОЙ СТУПЫ, № 1. Санчи (штат Мадхья Прадеш). I в. до н. э.
11. БУДДА. Гандхара. Тахт-и-Бахи, близ Пешавара. (Пакистан). Около 300 г.
12. ЯКШИНИ. Матхура (штат Уттар Прадеш). II в. Фото автора.
13. ГОЛОВА БУДДЫ. Гандхара (Пакистан). V в.
14. ОБЛИЦОВОЧНАЯ ПЛИТА СТУПЫ. Амаравати (штат Мадрас). II в.
15. БУДДА. ДЕТАЛЬ. Матхура (штат Уттар Прадеш). IV—V вв. Фото Департамента археологии Индии.
16. ХРАМ МАХАБОДХИ. Бодхгайя (штат Бихар). Около III в. Перестроен в XIII—XIV вв. Реставрирован в 1881 г. Фото Департамента археологии Индии.
17. ВИШНУ НА ЗМЕЕ ВЕЧНОСТИ — ШЕША. ХРАМ ВИШНУ. Деогарх (штат Бихар). Около 500 г. Фото Департамента археологии Индии.
18. ПЕЩЕРА № 19. БУДДИЙСКИЙ ХРАМ. ФАСАД. Аджанта (штат Махараштра). Около 500 г. Фото Департамента археологии Индии.
19. ПЕЩЕРА № 19. БУДДИЙСКИЙ ХРАМ. ЦЕНТРАЛЬНЫЙ НЕФ. Аджанта (штат Махараштра). Около 500 г. Фото Департамента археологии Индии.
20. АПСАРА. СТЕНОПИСЬ. БУДДИЙСКИЙ МОНАСТЫРЬ. Аджанта (штат Махараштра). Около 500 г.
21. ПРИНЦЕССА СО СВИТОЙ. СТЕНОПИСЬ. ПЕЩЕРА № 17. БУДДИЙСКИЙ МОНАСТЫРЬ. Аджанта (штат Махараштра). Около 500 г.
22. РОСПИСЬ ПОТОЛКА. ПЕЩЕРА № 2. БУДДИЙСКИЙ МОНАСТЫРЬ. Аджанта (штат Махараштра). VI в.
23. БУДДА В ПОЗЕ ПОУЧЕНИЯ. Сарнатх (штат Уттар Прадеш). V в. Фото Департамента археологии Индии.
24. ЖЕНЩИНА С ПТИЦЕЙ. Раджмахал (штат Бихар). VI—VII вв.
25. ДЖИВАНТАСВАМИ (Махавира). ДЖАЙНСКИЙ ВЕРОУЧИТЕЛЬ (ТИРТХАНКАРА). БРОНЗА. Акота (штат Гуджарат). Около VI в.
26. НАРА — НАРАЙНИ (ДВА МУДРЕЦА — РИШИ, ПОЧИТАЮЩИЕСЯ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ВИШНУ). ХРАМ ДАС АВАТАР. Деогарх (штат Мадхья Прадеш). Около 500 г.
27. НАКУЛА-САХАДЭВА — РАТХА. СКАЛЬНЫЙ ХРАМ. Махабалипурам (штат Мадрас). Между 625 и 650 гг.
28. «СОШЕСТВИЕ ГАНГА С НЕБА НА ЗЕМЛЮ». ДЕТАЛЬ СКАЛЬНОГО РЕЛЬЕФА. Махабалипурам (штат Мадрас). VII в.
29. МОНОЛИТНЫЕ СКАЛЬНЫЕ ХРАМЫ. Махабалипурам (штат Мадрас). VII в.
30. ФРАГМЕНТ ЖЕНСКОЙ ФИГУРЫ (штат Мадхья Прадеш). VII—IX вв.
31. ЧАТУРМУКХА — ЛИНГА — ИНДУИСТСКОЕ БОЖЕСТВО. ФРАГМЕНТ. ХРАМ ЧАТУРМУКХА МАХАДЭВЫ. Кутхара (Начна), (штат Мадхья Прадеш). VIII в.

32. ШИВА ТАНДАВА (ТАНЦУЮЩИЙ ТАНЕЦ ТАНДАВАН). ПЕЩЕРНЫЙ ХРАМ ШИВЫ. Остров Элефанты. VIII в.
33. БЮСТ ШИВЫ МАХЕШВАРАМУРТИ (ТРЕХЛИКИЙ ШИВА). СКАЛЬНЫЙ МОНОЛИТ. ПЕЩЕРНЫЙ ХРАМ ШИВЫ. Остров Элефанты. VIII в.
34. ХРАМ КАЙЛАСА НАТХА. СКАЛЬНЫЙ МОНОЛИТ. ЭЛУРА (штат Махараштра). VIII в. Фото Департамента археологии Индии.
35. ХРАМ ВИРУПАКША. Паттадакал (штат Майсур). Около 740 г. Фото Департамента археологии Индии.
36. БАЛАРАМА (БРАТ КРИШНЫ). БРОНЗА. Куркихар (штат Бихар), IX—XI вв.
37. БОДХИСАТТВА ПАДМАПАНИ — БУДДИЙСКОЕ БОЖЕСТВО. БРОНЗА. Наланда (штат Бихар). VIII в.
38. ВРИКШАКА (БОГИНЯ РАСТИТЕЛЬНОГО ЦАРСТВА). ФРАГМЕНТ. Гийяраспур (штат Мадхья Прадеш). X в. Фото Департамента археологии Индии.
39. САРАСВАТИ (БОГИНЯ УЧЕНОСТИ И МУЗЫКИ). Бикавир (штат Раджастан). XII в.
40. ЖЕНЩИНА, ПИШУЩАЯ ЛЮБОВНОЕ ПИСЬМО. СКУЛЬПТУРА ОДНОГО ИЗ ХРАМОВ. Бхубанешвар (штат Орисса). X—XI вв. Фото Департамента археологии Индии.
41. ХРАМ ВАЙТАЛА-ДЕУЛ. Бхубанешвар (штат Орисса). Между 750 и 900 гг. Фото Департамента археологии Индии.
42. ХРАМ ПАРАШУРАМЕСВАРА. Бхубанешвар (штат Орисса). Около 750 г. Фото Департамента археологии Индии.
43. ЛОКАНАТХА — БУДДИЙСКОЕ БОЖЕСТВО. МЕТАЛЛ. Куркихар (штат Бихар). Около XII в.
44. ХРАМ СОМА НАЙЯКИ. Белур (штат Майсур). XII в. Фото Департамента археологии Индии.
45. ОДНО ИЗ КОЛЕС У ЦОКОЛЯ ХРАМА СОЛНЦА. Конарак (штат Орисса). Около 1250 г. Фото Департамента археологии Индии.
46. ХРАМ СОЛНЦА. Конарак (штат Орисса). Около 1250 г. Фото Департамента археологии Индии.
47. АПСАРА, ИГРАЮЩАЯ НА ЦИМБАЛАХ. ХРАМ СОЛНЦА. Конарак (штат Орисса). Около 1250 г.
48. СУРЬЯ (БОЖЕСТВО СОЛНЦА). ХРАМ СОЛНЦА. Конарак (штат Орисса). Около 1250 г. Фото Департамента археологии Индии.
49. ХРАМ МУКТЕШВАРА. ФАСАД. Бхубанешвар (штат Орисса). Между 900 и 975 гг.
50. ХРАМ КАНДАРЬЯ МАХАДЭВА. Кхаджурахо (штат Мадхья Прадеш). Около 1000 г. Фото Департамента археологии Индии.
51. ХРАМ СОЛНЦА. ВНУТРЕННИЙ ВИД. Модхера (штат Гуджарат). 1027 г. Фото Департамента археологии Индии.
52. ХРАМ КЕШАВА (ВИШНУ). Соманатхапур (штат Майсур). 1268 г. Фото Департамента археологии Индии.
53. ХРАМ БРИХАДИШВАРА. Тханджавур (штат Мадрас). Около 1000 г.
54. ГОММАТЕШВАРА — ДЖАЙНСКИЙ АСКЕТ. СКАЛЬНЫЙ МОНОЛИТ. Шравана Белгола (штат Майсур). 983 г. Фото Департамента археологии Индии.
55. ШИВА НАТАРАДЖА (ВЛАДЫКА ТАНЦА). БРОНЗА. Тирувелангаду (штат Мадрас). XI в. Фото Департамента археологии Индии.
56. ВИШНУ. БРОНЗА. Южная Индия. XI в.
57. КРИШНА МУРАЛИДАР (ИГРАЮЩИЙ НА ФЛЕЙТЕ). БРОНЗА. Южная Индия. VIII в.
58. СИТА (СУПРУГА РАМЫ). БРОНЗА. Южная Индия. XII в.
59. КНЯГИНЯ ДИНАСТИИ ЧОЛА. БРОНЗА. Чинглепут (штат Мадрас). XIII в. Фото Департамента археологии Индии.
60. ПАРВАТИ (СУПРУГА ШИВЫ). БРОНЗА. Тханджавур (штат Мадрас). XV в. Фото Департамента археологии Индии.
61. ХРАМ ХОЙСАЛЕСВАРА. Халебид (штат Майсур). XII в. Фото Департамента археологии Индии.
62. КОЛОННАДА ХРАМОВОГО ЗАЛА. Шрирангам (штат Мадрас). Около 1590 г. Фото Департамента археологии Индии.

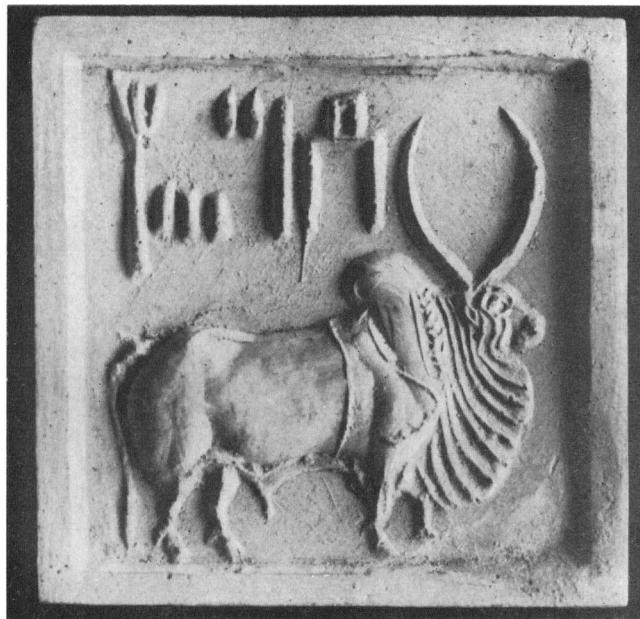
63. ЗАЛ КИЛИКУДА МАНДАПАМ. ХРАМ МИНАКШИ И СУНДАРЕШВАРЫ. Мадураи (штат Мадрас). XVII в. Фото Департамента археологии Индии.
64. ДВОРЕЦ «ЛОТОСОВЫЙ ПАВИЛЬОН». Хампи (штат Майсур). 1575 г. Фото Департамента археологии Индии.
65. БАШНЯ И ВОДОЕМ. ХРАМ МИНАКШИ И СУНДАРЕШВАРЫ. Мадураи (штат Мадрас). XVI в.
66. КОРИДОР ХРАМА ШИВЫ. Рамешварам (штат Мадрас). Около XVII в. Фото Департамента археологии Индии.
67. ДВОРЕЦ РАДЖИ ТИРУМАЛЫ НАЙЯК. ЗАЛ ДЛЯ ПРИЕМОМ. ДЕТАЛЬ. Мадураи (штат Мадрас). Между 1623 и 1659 гг. Фото Департамента археологии Индии.
68. МИНАРЕТ КУТЬ МИНАР. ДЕТАЛЬ. Старый Дели. 1200—1236 гг. Фото Департамента археологии Индии.
69. МАВЗОЛЕЙ ШЕР ШАХА СУР. Сасарам (штат Бихар). 1540 г. Фото Департамента археологии Индии.
70. МАВЗОЛЕЙ ГОЛ ГУМБАЗ (КРУГЛЫЙ КУПОЛ). Биджапур (штат Майсур). 1660 г. Фото Департамента археологии Индии.
71. МАВЗОЛЕЙ РАНИ СЕПАРИ. Ахмадабад (штат Гуджарат). 1505 г.
72. ОКОННАЯ РЕШЕТКА. МЕЧЕТЬ СИДИ САИИДА. Ахмадабад (штат Гуджарат). Около 1572 г. Фото Департамента археологии Индии.
73. ЧАР МИНАР (ЧЕТЫРЕ МИНАРЕТА). Хайдарабад (штат Андхра Прадеш). 1591—деш). 1576 г. Фото Департамента археологии Индии.
74. БУЛАНД ДАРВАЗА («ВЫСОКИЕ ВОРОТА»). Фатехпур Сикри (штат Уттар Прадеш). 1576 г. Фото Департамента археологии Индии.
75. ДВОРЦОВЫЙ ПАВИЛЬОН ПАНЧ-МАХАЛ. Фатехпур Сикри (штат Уттар. Прадеш). Между 1569 и 1574 гг. Фото Департамента археологии Индии.
76. МАВЗОЛЕЙ ШЕЙХА САЛИМА ЧИШТИ ВО ДВОРЕ СОБОРНОЙ МЕЧЕТИ. Фатехпур Сикри (штат Уттар Прадеш). 1573 г. Фото Департамента археологии Индии.
77. МАВЗОЛЕЙ ХУМАЮНА. Дели. 1576. Фото Департамента археологии Индии.
78. МАВЗОЛЕЙ ВЕРХОВНОГО КАЗНАЧЕЯ «ИТИМАД-УД-ДАУЛА». Агра (штат Уттар Прадеш). 1622—1628 гг. Фото Департамента археологии Индии.
79. ЛАЛ КИЛА («КРАСНЫЙ ФОРТ»). ЛАХОРСКИЕ ВОРОТА. Дели. Около 1645 г. Фото Департамента археологии Индии.
80. ДВОРЦОВЫЙ ПАВИЛЬОН ДИВАН-И-АМ («ЗАЛ ОБЩИХ ПРИЕМОМ»). Дели. Между 1638 и 1648 гг. Фото Департамента археологии Индии.
81. АЖУРНАЯ ШИРМА С «ВЕСАМИ ПРАВОСУДИЯ». ДВОРЦОВЫЙ ПАВИЛЬОН ХАС-МАХАЛ. Форт Дели. Около 1645 г.
82. ДВОРЦОВЫЙ ПАВИЛЬОН ДИВАН-И-ХАС («ЗАЛ ЧАСТНЫХ ПРИЕМОМ»). Форт Дели. Между 1639 и 1648 гг.
83. МОТИ МАСДЖИД («ЖЕМЧУЖНАЯ МЕЧЕТЬ»). Форт Дели. 1661 г.
84. ДЖАЙЯ СТАМБХА («БАШНЯ ПОБЕДЫ»). Читоргарх (штат Раджастхан). 1440—1448. Фото Департамента археологии Индии.
85. ТАДЖ МАХАЛ. Агра (штат Уттар Прадеш). Около 1648. Фото Департамента археологии Индии.
86. СТЕНЫ ЗАМКА МАН СИНГХА — МАН МАНДИРА. Гвалиур (штат Мадхья Прадеш). Около 1500 г. Фото Департамента археологии Индии.
87. ВОРОТА ХРАМА ДЖАГАД ШИРОМАНИ. Амбер (штат Раджастхан). XVI в. Фото Департамента археологии Индии.
88. МИНИАТЮРА. ГОСПОЖА ЧАМПАВАТИ И ЕЕ СЛУЖАНКА. Западноиндийская школа. Начало XVI в. Фото Департамента археологии Индии.
89. МИНИАТЮРЫ. МАДЖНУН НА МОГИЛЕ ЛЕЙЛИ. ЦАРИЦА ОТВЕРГАЕТ КОВАРНОГО БЕЗИРА. Середина или вторая половина XV в.
90. МИНИАТЮРА. НИМФА РАМБХА ПРИБЛИЖАЕТСЯ К ВИШВАМИТРЕ. Из Рамаяны. Могольская школа. Между 1588 и 1599 гг.
91. МИНИАТЮРА. ЗАРДХАНК ХАТНИ ПРИНОСИТ КОЛЬЦО ТЮРЕМЩИКУ. Из Хамсанама. Могольская школа. Между 1561 и 1576 гг.
92. МИНИАТЮРА. ДЖАХАНГИР ПРИНИМАЕТ ШАХА АББАСА. Могольская школа. Между 1618 и 1622 гг.

93. МИНИАТЮРА. СВАДЕБНОЕ ШЕСТВИЕ РАМЫ. Школа Раджастхани. Мевар. 1649 г.
94. МИНИАТЮРА. ГАДЖЕНДРА МОКША. Иллюстрация к Бхагавата Пуране. Школа Раджастхани. Мевар. Около 1655 г.
95. МИНИАТЮРА. РАДХА В ОЖИДАНИИ КРИШНЫ НА БЕРЕГУ РЕКИ ЯМУНЫ. Из Гита-Говинды. Школа Пахари. Техри-Гархвал. XIX в.
96. МАНАКУ. ИГРА В ПРЯТКИ ПАСТУШКОВ С КРИШНОЙ ВО ГЛАВЕ. МИНИАТЮРА ПАХАРИ. Техри-Гархвал. 1830 г.
97. МИНИАТЮРА. РАГА ВАСАНТА (ВЕСЕННИЙ МОТИВ). Школа Раджастхани. XVIII в.
98. МИНИАТЮРА. ЖЕНЩИНА С ПТИЦЕЙ. Деканская школа. XVII в.
99. СОНЕХРИ МАСДЖИД («ЗОЛОТАЯ МЕЧЕТЬ»). Лахор (Пакистан). 1753 г.
100. ХАВА-МАХАЛ («ДВОРЕЦ ВЕТРА»). Джайпур (штат Раджастхан). 1699 г. Фото Департамента археологии Индии.
101. ЗОЛОТОЙ ХРАМ. Амритсар (штат Пенджаби Суба). 1764—1766 гг.
102. ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ ВОКЗАЛ. Альвар (штат Раджастхан). XIX в.
103. ШЛЕМ АЖУРНЫЙ. СТАЛЬ С ПОЗОЛОТОЙ. Махараштра. Конец XVII в.
104. ШИРМОЧКА НАСТОЛЬНАЯ, АЖУРНАЯ. СЛОНОВАЯ КОСТЬ. Современная работа.
105. КОВЕР ВОРСОВЫЙ. ДЕТАЛЬ. ШЕЛК. ЦЕНТРАЛЬНАЯ ИНДИЯ. XVII в.
106. НОНДОЛАЛ БОШУ. ЗАБЛУДИВШАЯСЯ В ЛЕСУ. 1918 г.
107. НОНДОЛАЛ БОШУ. ИГРАЮЩАЯ НА ВОЙНЕ. 1922 г.
108. ДЭВИ ПРОСАД РОЙ ЧОУДХУРИ. ДЕРЕВЕНСКИЙ ПРАЗДНИК.
109. КРИШНА ХЕББАР. КРУГ ЗА КРУГОМ.
110. ДЖАМИНИ РАЙ. УТРЕННИЙ ТУАЛЕТ.
111. РАБИНДРАНАТ ТАГОР. НЕИЗВЕСТНАЯ.
112. АБАНИ СЕН. ЗЕЛЕНАЯ КОРОВА.
113. АМРИТА ШЕР-ГИЛ. БРАХМАЧАРИИ.
114. СУДХИР ХАСТАГИР. НЕВЕСТА.
115. СУШИЛ САРКАР. КРАСНЫЕ ЦВЕТЫ.
116. КРИШНА ХЕББАР. ДЕВИЧЕСТВО.
117. БИБХУТИ СЕН. ШИВА. БРОНЗА.

*

ИЛЛЮСТРАЦИИ

*



1. ОТТИСК

С ПЕЧАТКИ-АМУЛЕТА

С ИЗОБРАЖЕНИЕМ

БЫКА БРАХМИ. СТЕАТИТ.

Мохенджо-Даро (Пакистан).

III тысячелетие до н. э.

2. ДЕТАЛЬ ОГРАДЫ СТУПЫ.

ЯКШИНИ — ЧУЛАКОКА ДЭВАТА.

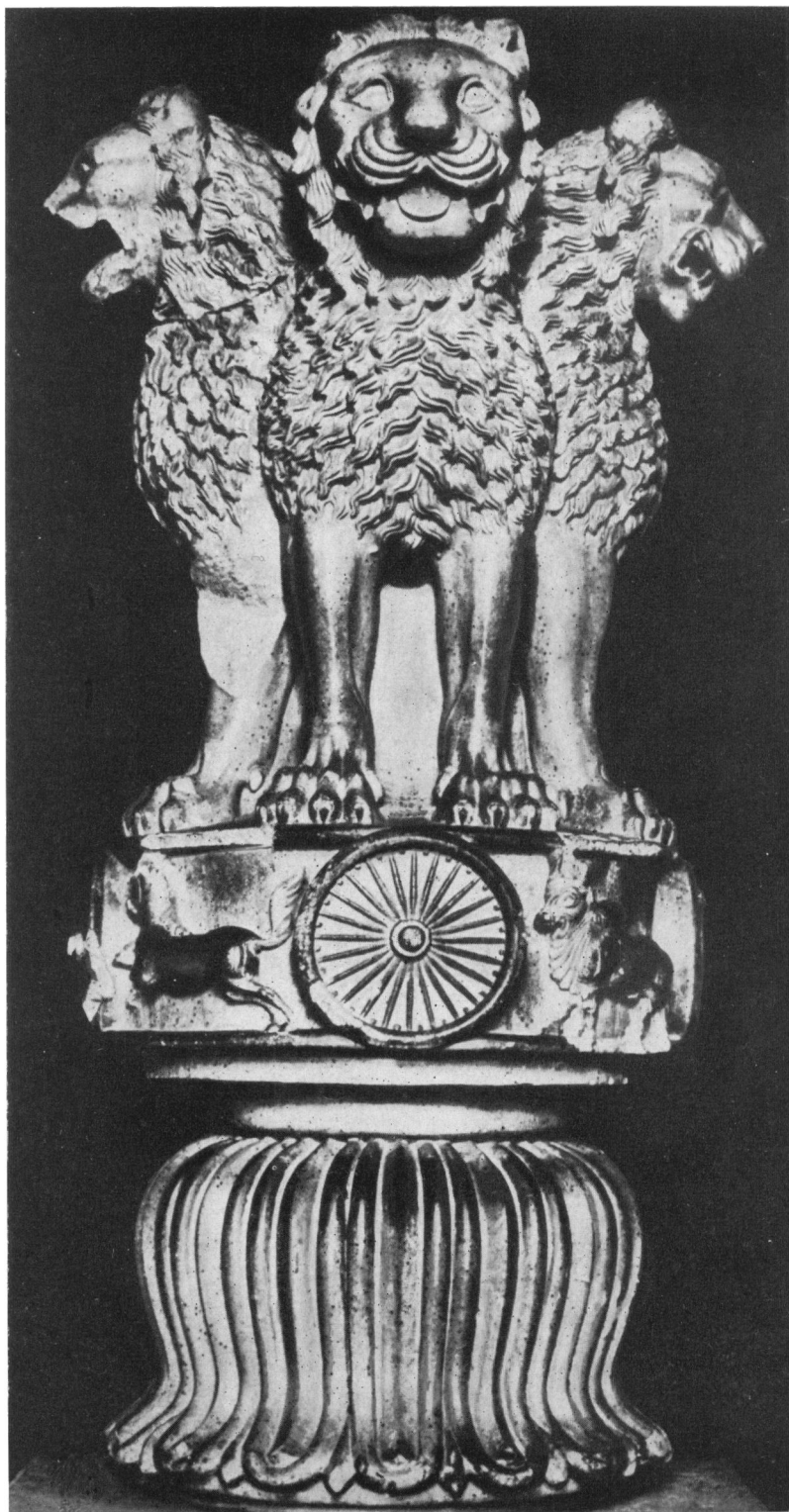
Бхархут (штат Мадхья Прадеш).

Около 200 г. до н. э.





3. ЯКШИННИ — В ВИДЕ ЖЕНЩИНЫ С ОПАХАЛОМ. ДЕТАЛЬ.
Дидаргандж (штат Бихар). IV—III в. до н. э.

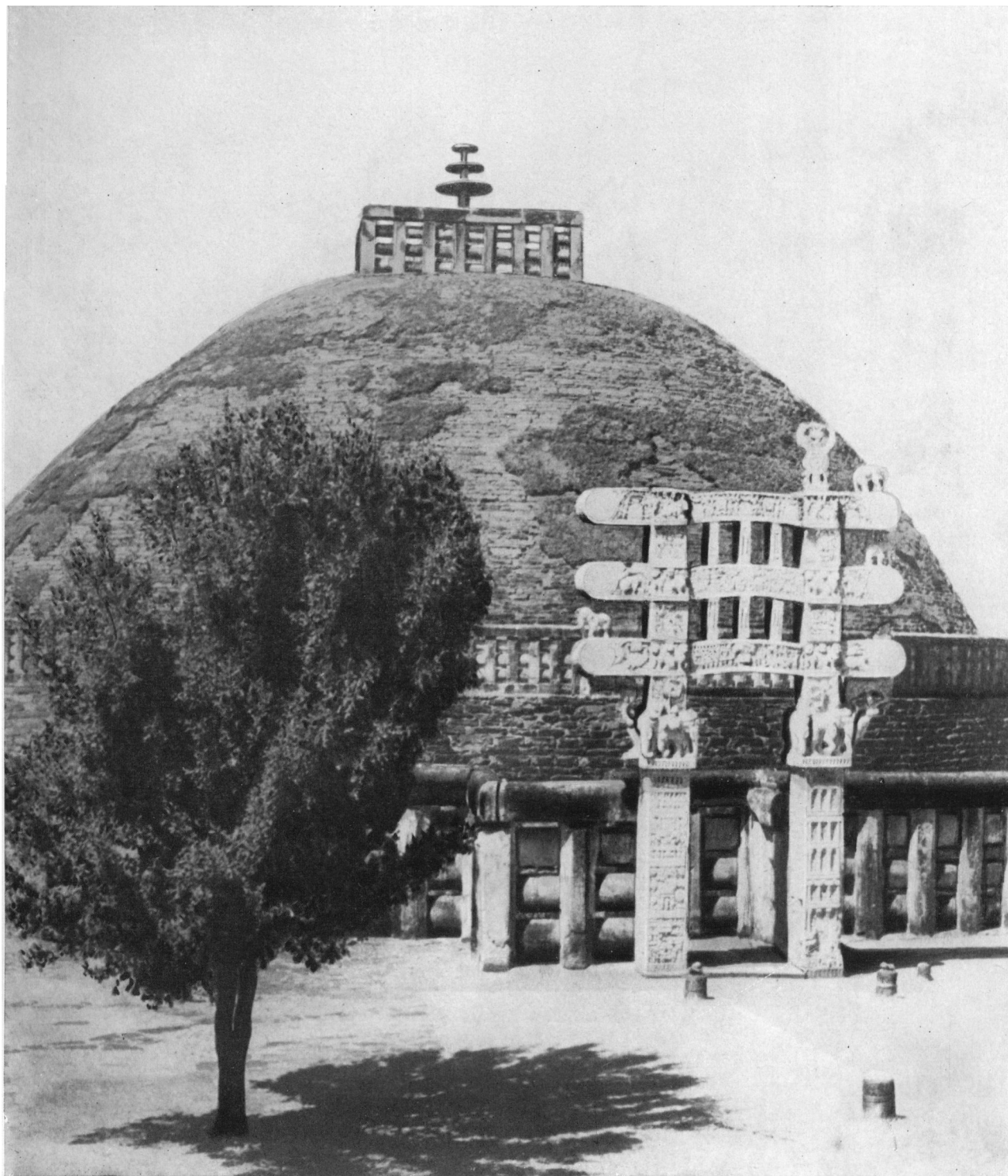


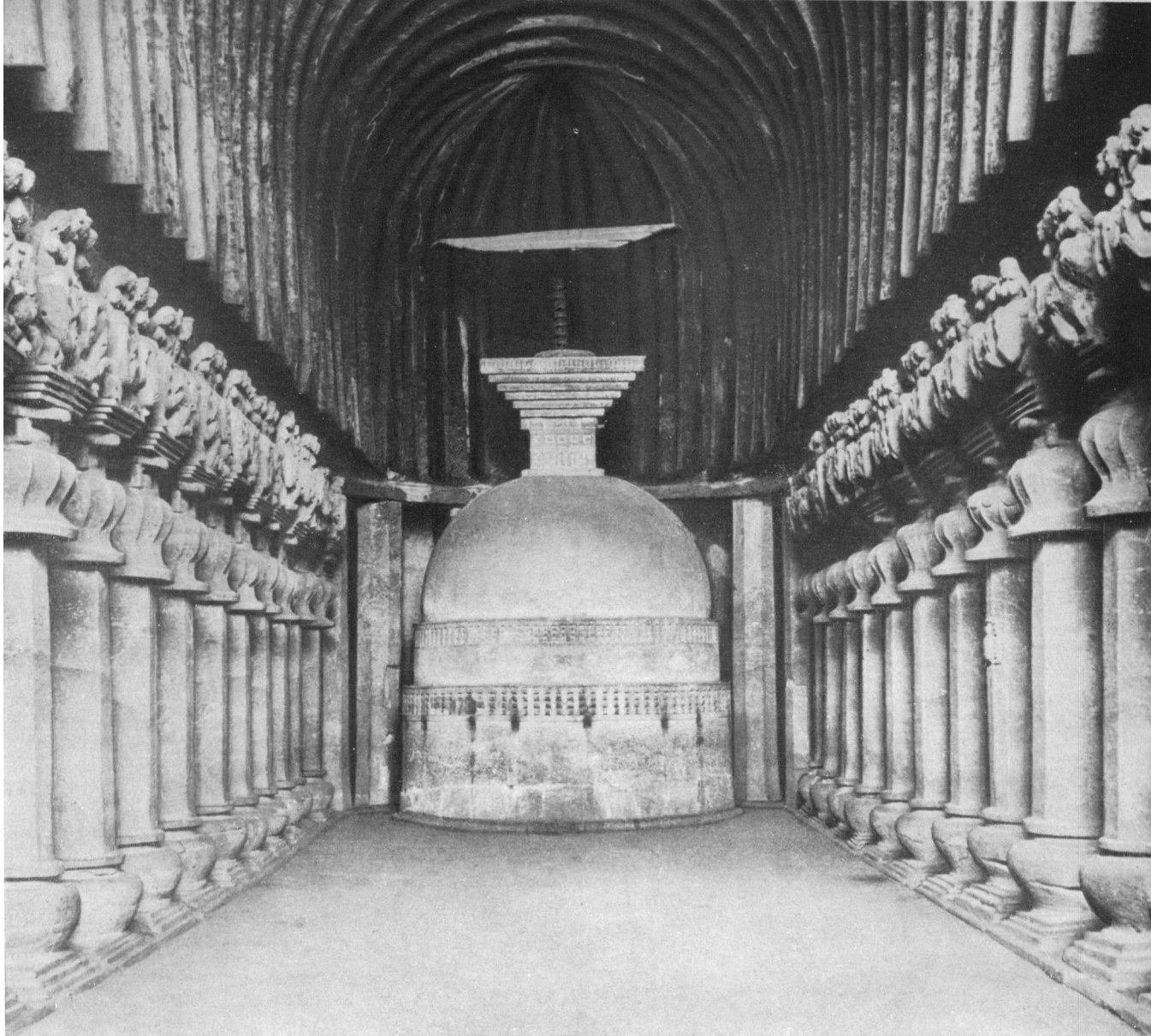
4. «ЛЪВИНАЯ КАПИТЕЛЬ».

Сарнатх (штат Уттар Прадеш). Между 250 и 323 гг. до н. э.

5. БОЛЬШАЯ СТУПА, № 1.

Санчи (штат Мадхья Прадеш).
III—I вв. до н. э.





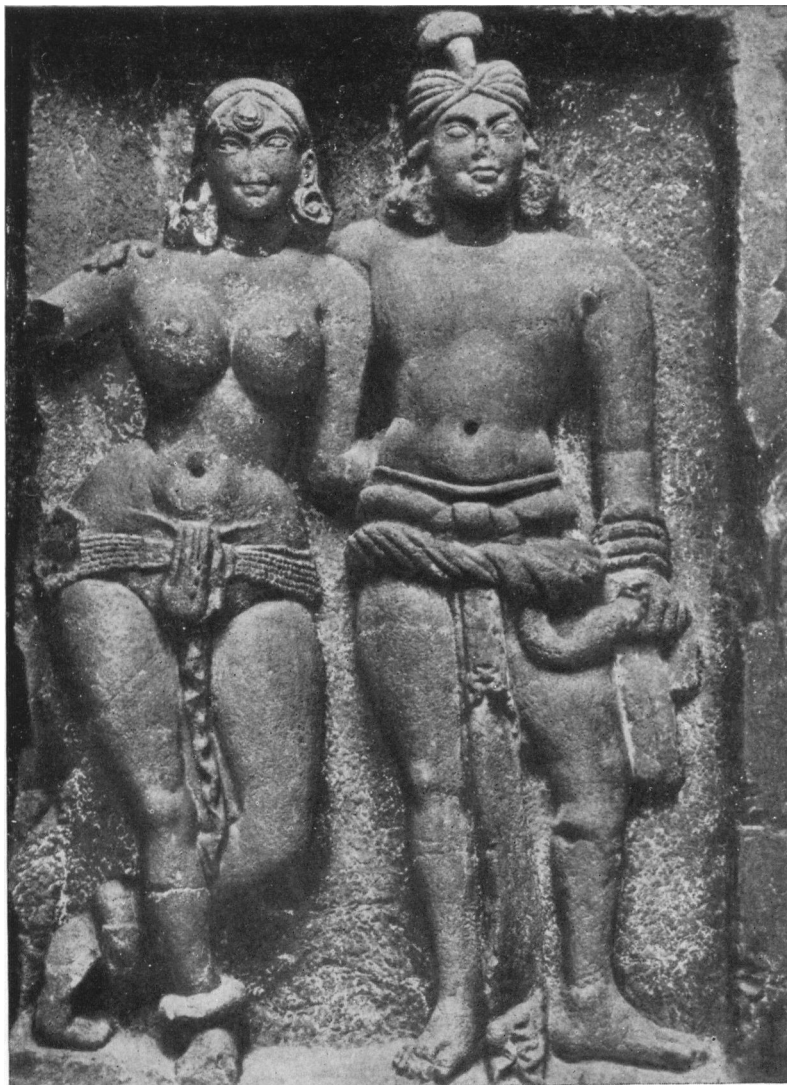
6. ПЕЩЕРНЫЙ БУДДИЙСКИЙ ХРАМ.
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ НЕФ.

Карли (штат Махараштра). I в. до н. э.

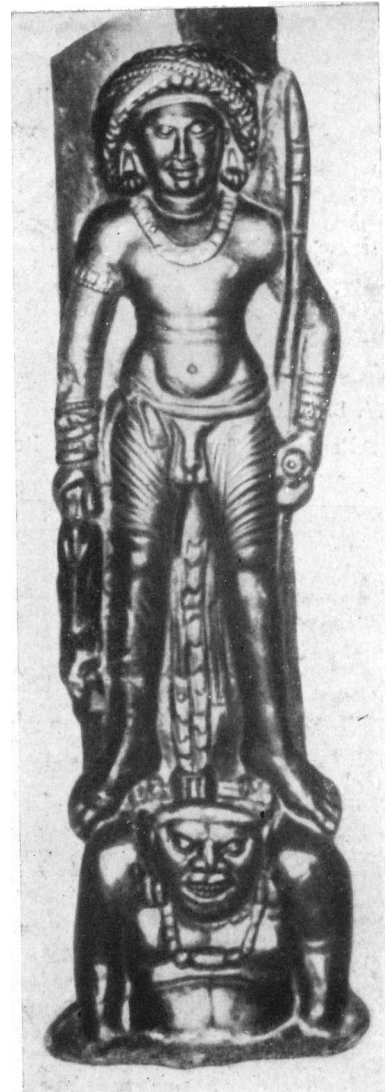
7. СЕВЕРНЫЕ ВОРОТА БОЛЬШОЙ СТУПЫ, № 1.

Санчи (штат Мадхья Прадеш). I в. до н. э.





8. ФИГУРЫ ЖЕРТВОВАТЕЛЕЙ НА ФАСАДЕ.
ПЕЩЕРНЫЙ БУДДИЙСКИЙ ХРАМ.
Карли (штат Махараштра). I в. до н. э.



9. ШИВА — ЛИНГАМ. ДЕТАЛЬ.
Гудималлам (штат Мадрас).
II—I вв. до н. э.

10. РЕЛЬЕФЫ АРХИТРАВА СЕВЕРНЫХ ВОРОТ
БОЛЬШОЙ СТУПЫ, № 1.
Санчи (штат Мадхья Прадеш). I в. до н. э.



12. ЯКШИНИ.

Матхура (штат Уттар Прадеш). II в.

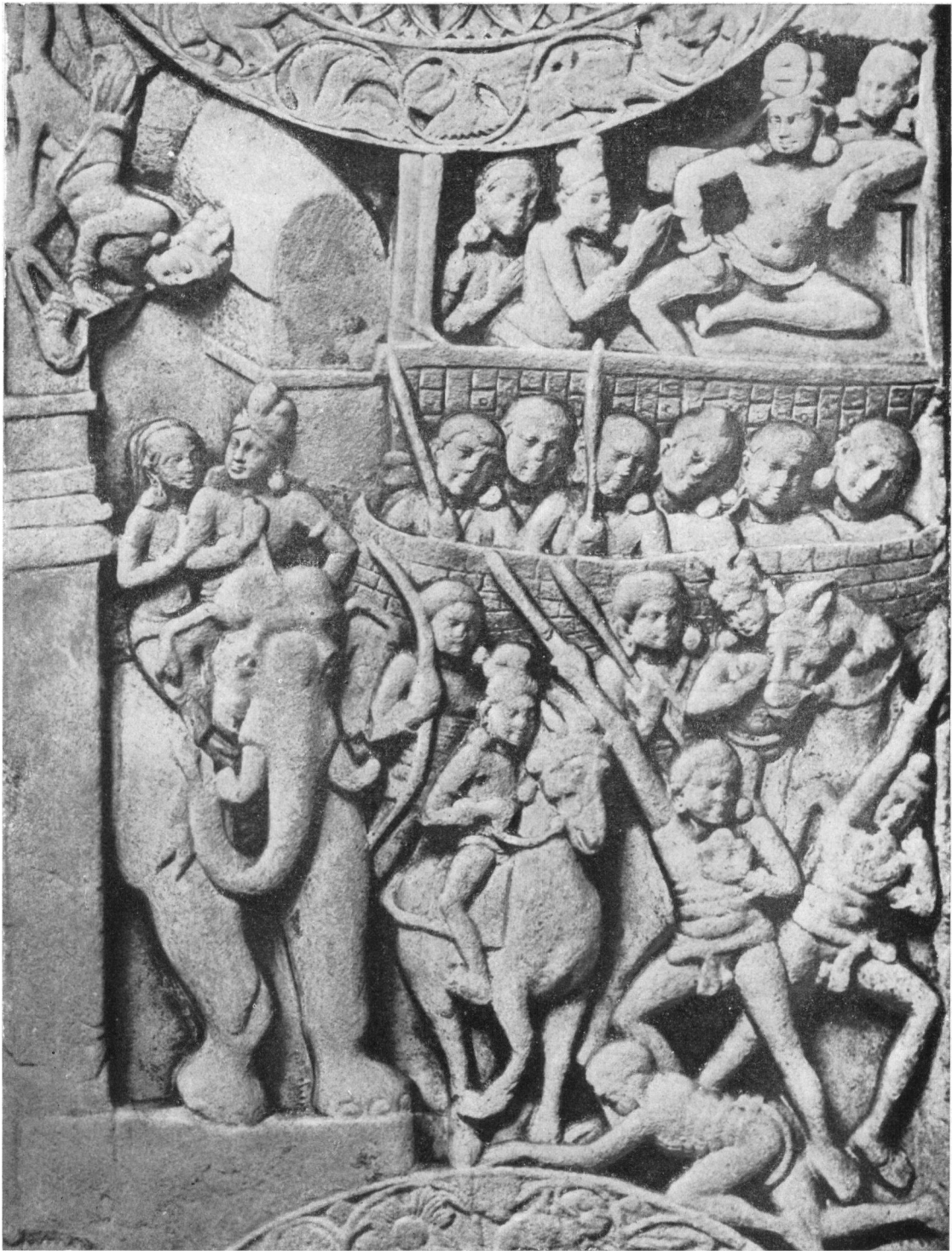
11. БУДДА.

Гандхара Тахт-и-Бахи, близ Пешавара, (Пакистан). Около 300 г.



13. ГОЛОВА БУДДЫ.
Гандхара (Пакистан). V в.



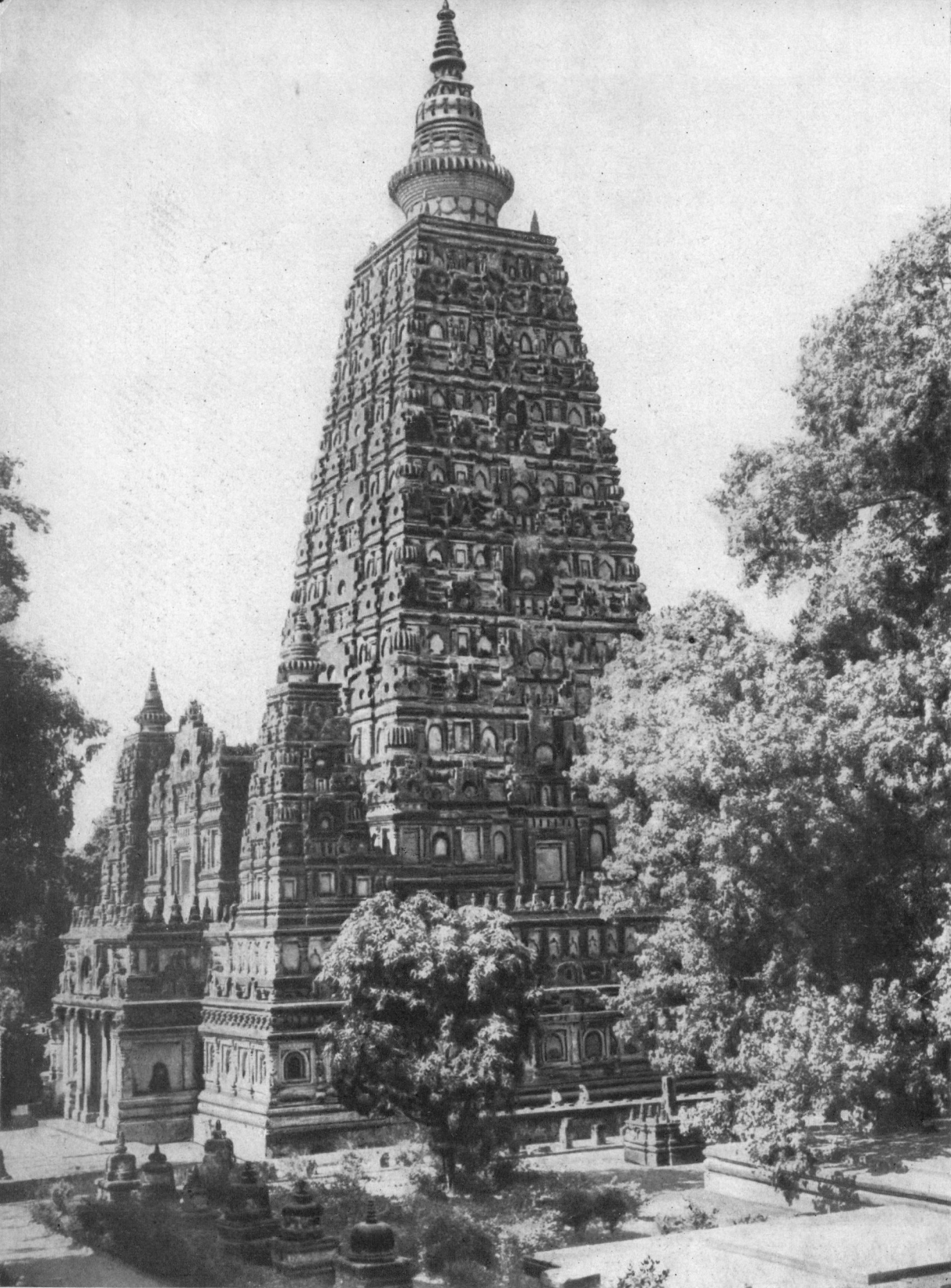


14. ОБЛИЦОВОЧНАЯ ПЛИТА СТУПЫ.
Амаравати (штат Мадрас). II в.



15. БУДДА. ДЕТАЛЬ.

Матхура (штат Уттар Прадеш). IV—V вв.



16. ХРАМ МАХАБОДХИ.

Бодхгайя (штат Бихар). Около III в. Перестроен в XIII—XIV вв.
Реставрирован в 1881 г.



17. ВИШНУ НА ЗМЕЕ ВЕЧНОСТИ — ШЕША.
Храм Вишну. Деогарх (штат Бихар).
Около 500 г.



18. ПЕЩЕРА № 19. БУДДИЙСКИЙ ХРАМ. ФАСАД.
Аджанта (штат Махараштра). Около 500 г.



19. ПЕЩЕРА № 19. БУДДИЙСКИЙ ХРАМ. ЦЕНТРАЛЬНЫЙ НЕФ.
Аджанта (штат Махараштра). Около 500 г.



20. СТЕНОПИСЬ. АПСАРА.
БУДДИЙСКИЙ МОНАСТЫРЬ.

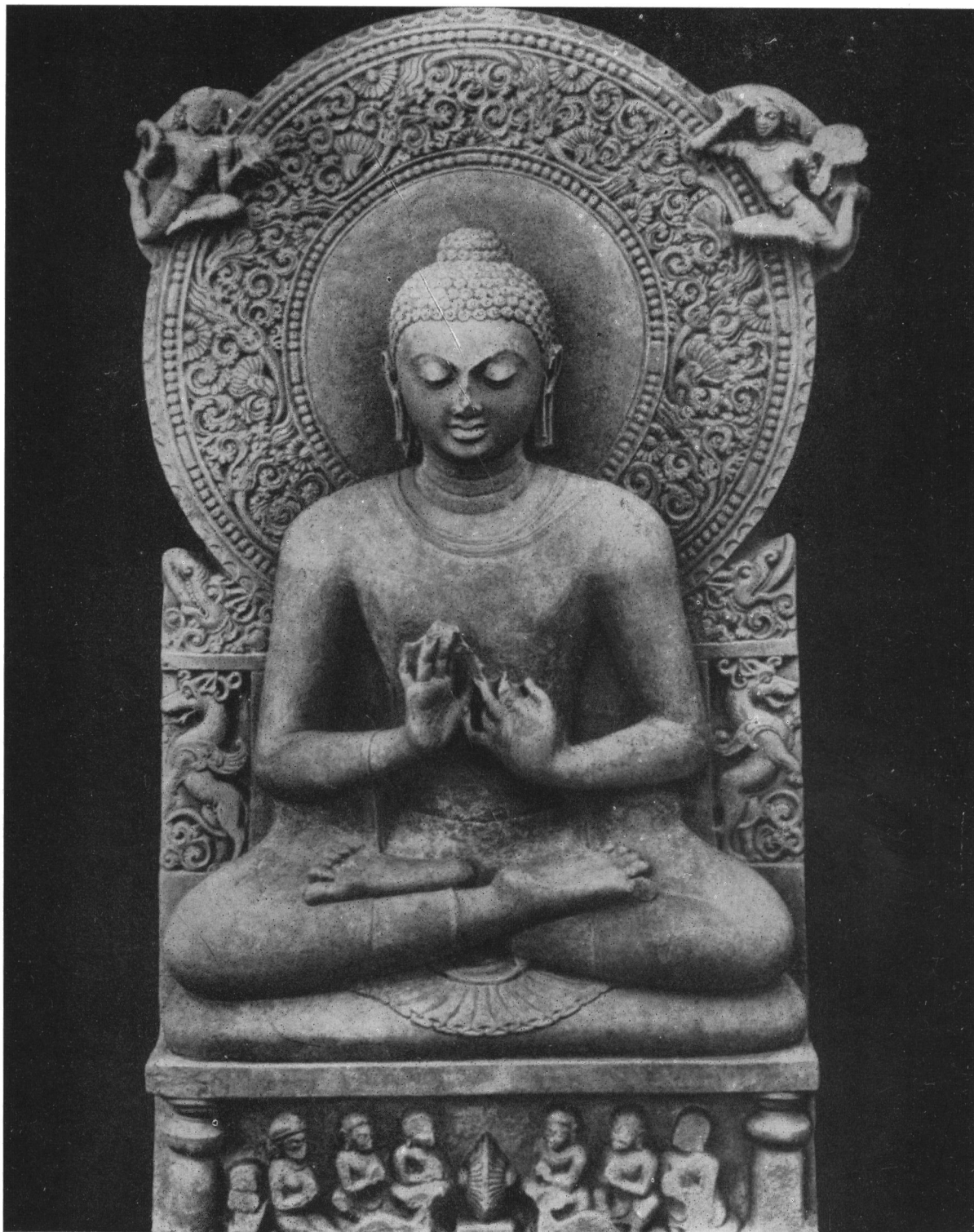
Аджанта (штат Махараштра). Около 500 г.



21. СТЕНОПИСЬ. ПРИНЦЕССА СО СВИТОЙ.
ПЕЩЕРА № 17. БУДДИЙСКИЙ МОНАСТЫРЬ.
Аджанта (штат Махараштра). Около 500 г.

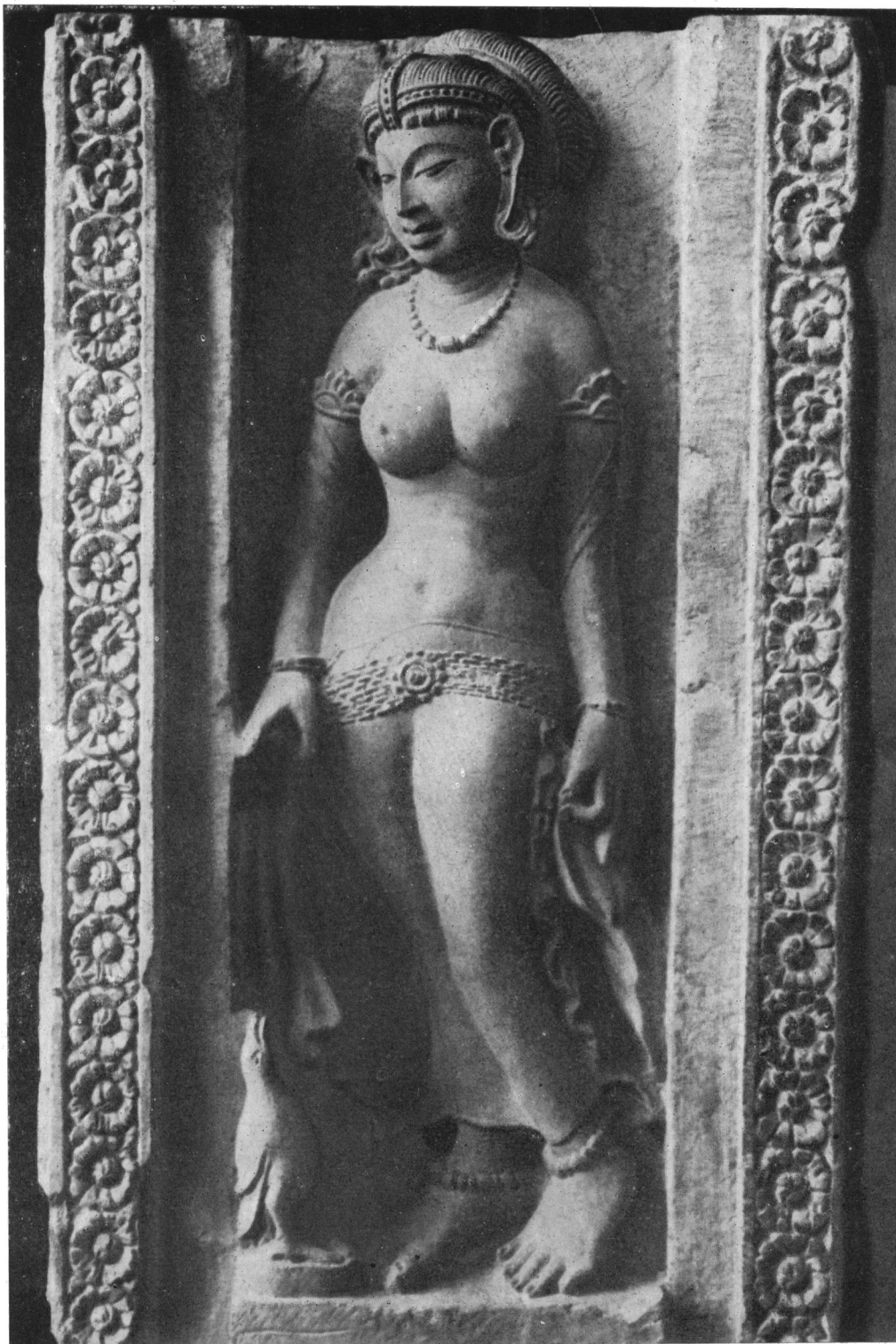
22. РОСПИСЬ ПОТОЛКА.
ПЕЩЕРА № 2. БУДДИЙСКИЙ МОНАСТЫРЬ.
Аджанта (штат Махараштра). VI в.





23. БУДДА В ПОЗЕ ПОУЧЕНИЯ.

Сарнатх (штат Уттар Прадеш). V в.



24. ЖЕНЩИНА С ПТИЦЕЙ

Раджмахал (штат Бихар). VI—VII вв.



25. ДЖИВАНТАСВАМИ (МАХАВИРА).
ДЖАЙНСКИЙ ВЕРОУЧИТЕЛЬ (ТИРТХАНКАРА). БРОНЗА.
Акота (штат Гуджарат). Около VI в.



26. НАРА — НАРАЙНИ.
ДВА МУДРЕЦА — РИШИ, ПОЧИТАЮЩИЕСЯ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ВИШНУ.
ХРАМ ДАС АВАТАР.
Деогарх (штат Мадхья Прадеш). Около 500 г.



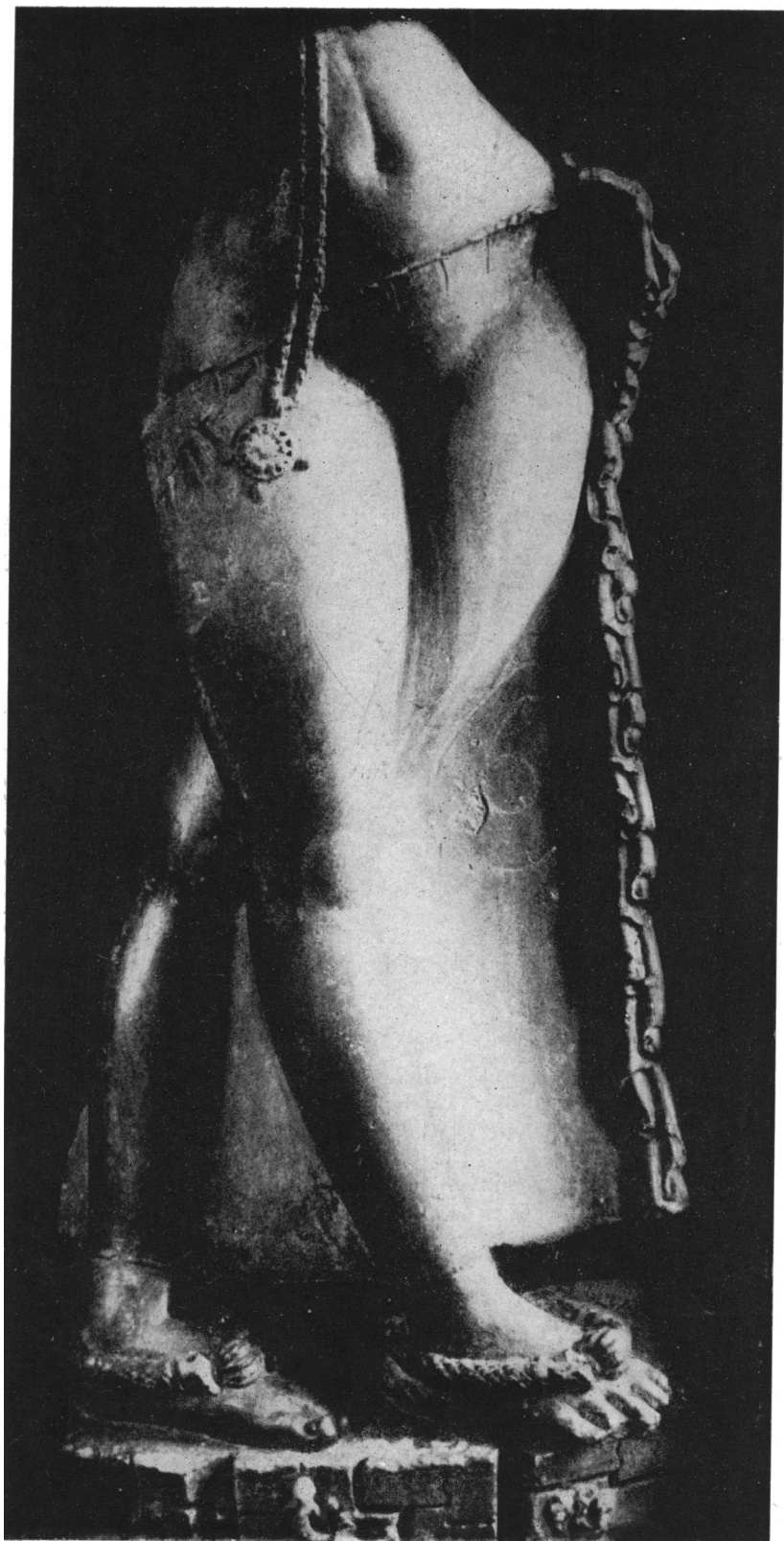
27. НАКУЛА — САХАДЭВА — РАТХА. Скальный храм.
Махабалипурам (штат Мадрас). Между 625 и 650 гг.



28. «СОШЕСТВИЕ ГАНГА С НЕБА НА ЗЕМЛЮ».
ДЕТАЛЬ СКАЛЬНОГО РЕЛЬЕФА.
Махабалипурам (штат Мадрас). VII в

29. МОНОЛИТНЫЕ СКАЛЬНЫЕ ХРАМЫ.
Махабалипурам (штат Мадрас). VII в.





30. ФРАГМЕНТ ЖЕНСКОЙ ФИГУРЫ.
Штат Мадхья Прадеш, VII—IX вв.

31. ЧАТУРМУКХА — ЛИНГА — ИНДУИСТСКОЕ БОЖЕСТВО.
ФРАГМЕНТ. ХРАМ ЧАТУРМУКХА-МАХАДЭВЫ.
Кутхара (Начна). Штат Мадхья Прадеш. VIII в.





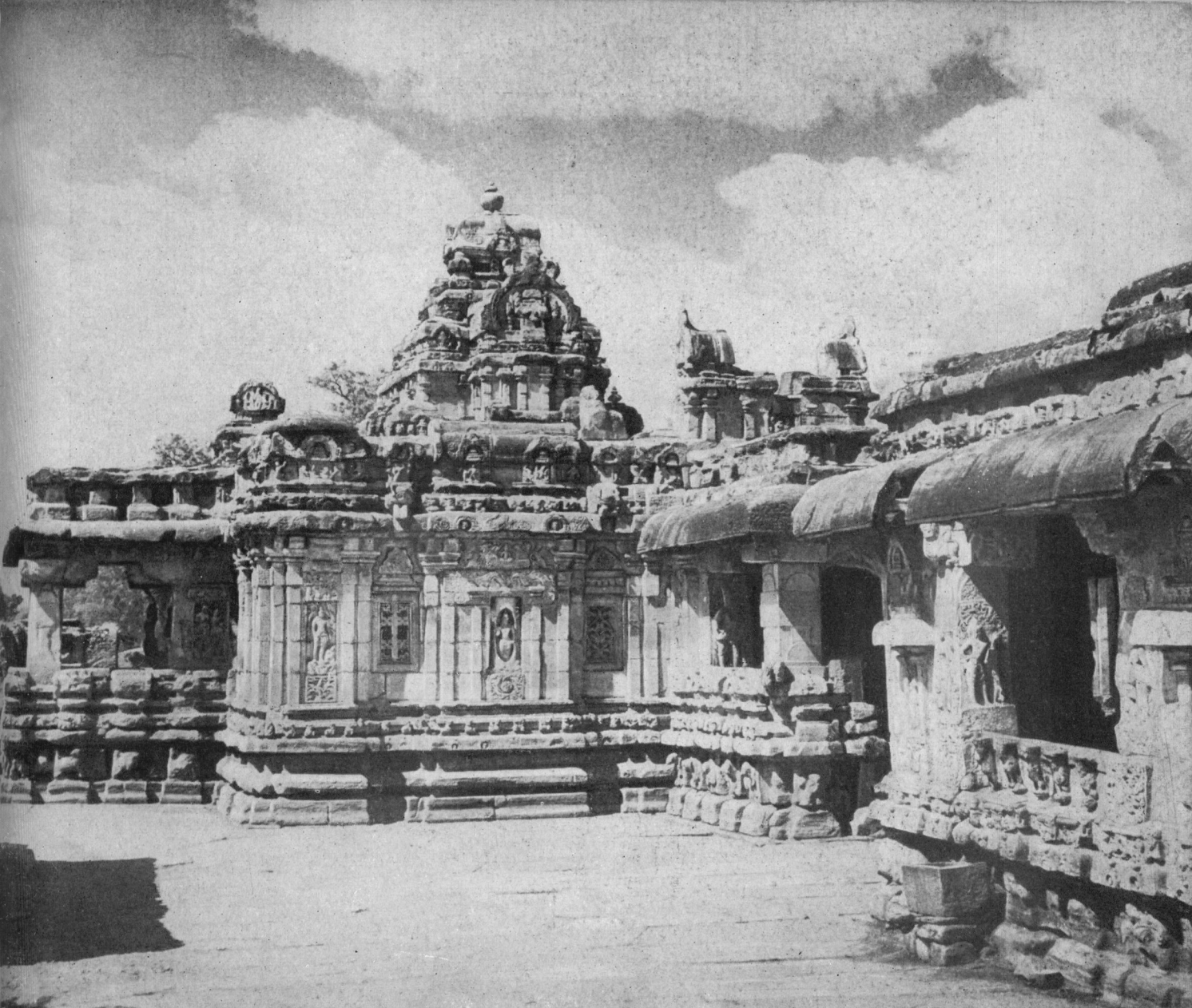
32. ШИВА ТАНДАВА, ТАНЦУЮЩИЙ ТАНЕЦ ТАНДАВАН.
ПЕЩЕРНЫЙ ХРАМ ШИВЫ.

Остров Элефанты. VIII в.

33. БЮСТ ШИВЫ МАХЕШВАРАМУРТИ.
(ТРЕХЛИКИЙ ШИВА). СКАЛЬНЫЙ МОНОЛИТ.
ПЕЩЕРНЫЙ ХРАМ ШИВЫ.
Остров Элефанты. VIII в.







35. ХРАМ ВИРУПАКША.

Паттадакал (штат Майсур). Около 740 г.

34. ХРАМ КАЙЛАСА НАТХА. СКАЛЬНЫЙ МОНОЛИТ.

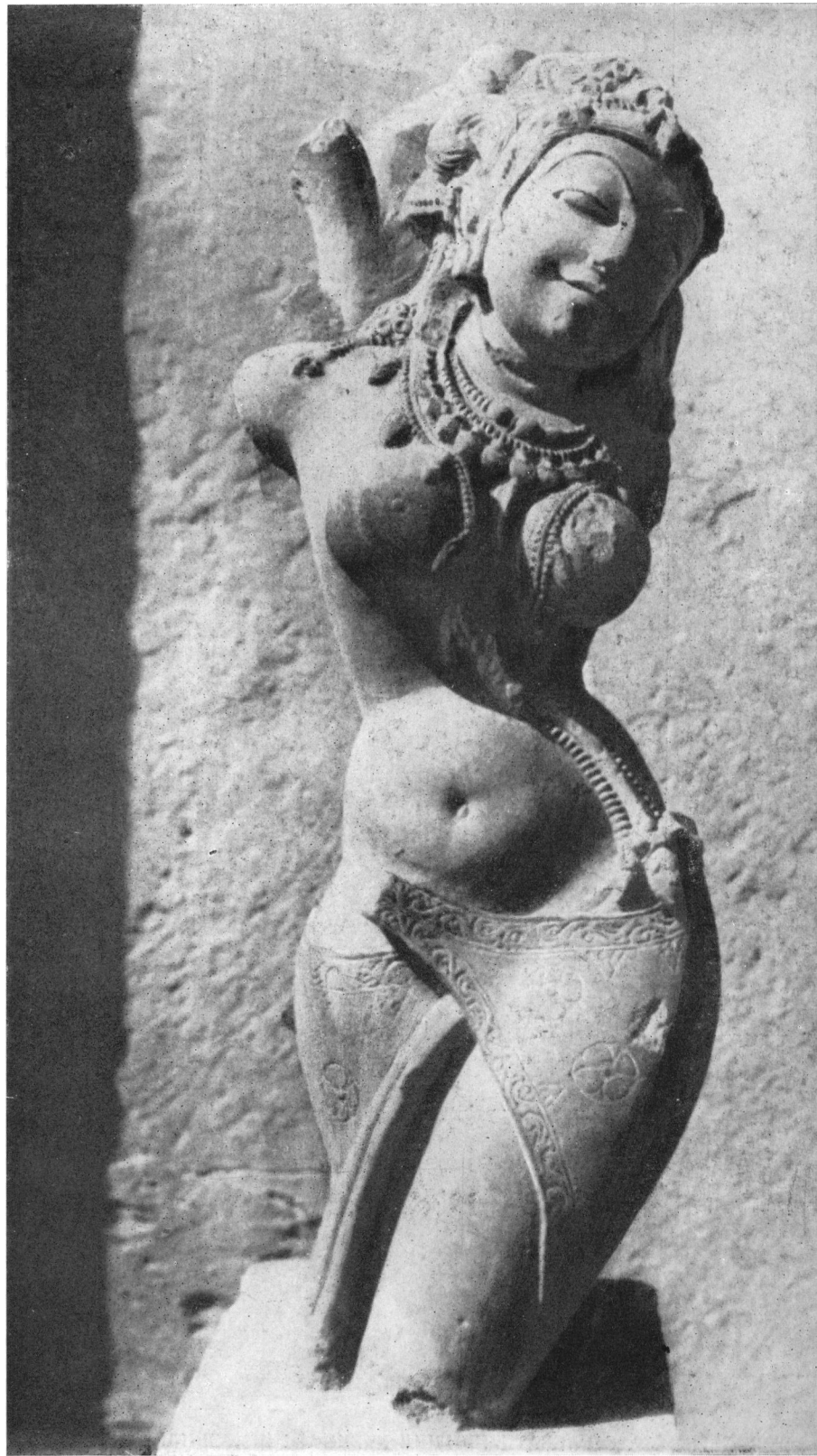
◀ Элура (штат Махараштра). VIII в.



36. БАЛАРАМА (БРАТ КРИШНЫ). БРОНЗА.
Куркихар (штат Бихар). IX—XI вв.



37. БОДХИСАТТВА ПАДМАПАНИ —
БУДДИЙСКОЕ БОЖЕСТВО. БРОНЗА.
Наланда (штат Бихар). VIII в.



38. ВРИКШАКА
(БОГИНЯ РАСТИТЕЛЬНОГО ЦАРСТВА).
ФРАГМЕНТ.
Гийяраспур (штат Мадхья Прадеш). X в.



39. САРАСВАТИ (БОГИНЯ УЧЕНОСТИ И МУЗЫКИ).
Биканир (штат Раджастан). XII в.



40. ЖЕНЩИНА, ПИШУЩАЯ ЛЮБОВНОЕ ПИСЬМО.
СКУЛЬПТУРА ОДНОГО ИЗ ХРАМОВ.

Бхубанешвар (штат Орисса). X—XI вв.



41. ХРАМ ВАЙТАЛА — ДЕУЛ.

Бхубанешвар (штат Орисса). Между 750 и 900 гг.



42. ХРАМ ПАРАШУРАМЕСВАРА.

Бхубанешвар (штат Орисса). Около 750 г.



43. ЛОКАНАТХА — БУДДИЙСКОЕ БОЖЕСТВО.
МЕТАЛЛ.

Куркихар (штат Бихар). Около XII в.



44. ХРАМ СОМА НАЙЯКИ.

Белур (штат Майсур). XII в.

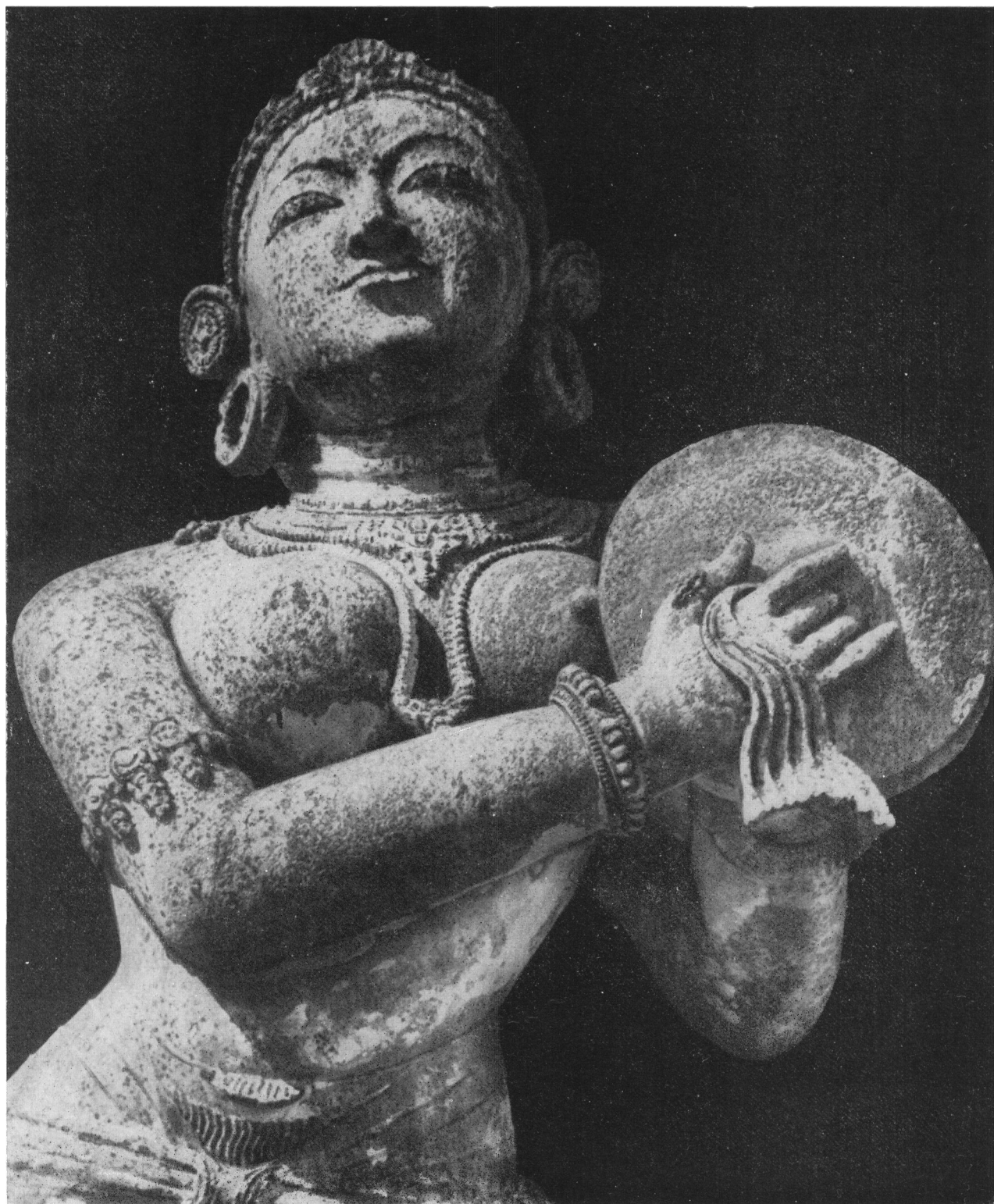


45. ОДНО ИЗ КОЛЕС У ЦОКОЛЯ ХРАМА СОЛНЦА.
Конарак (штат Орисса). Около 1250 г.



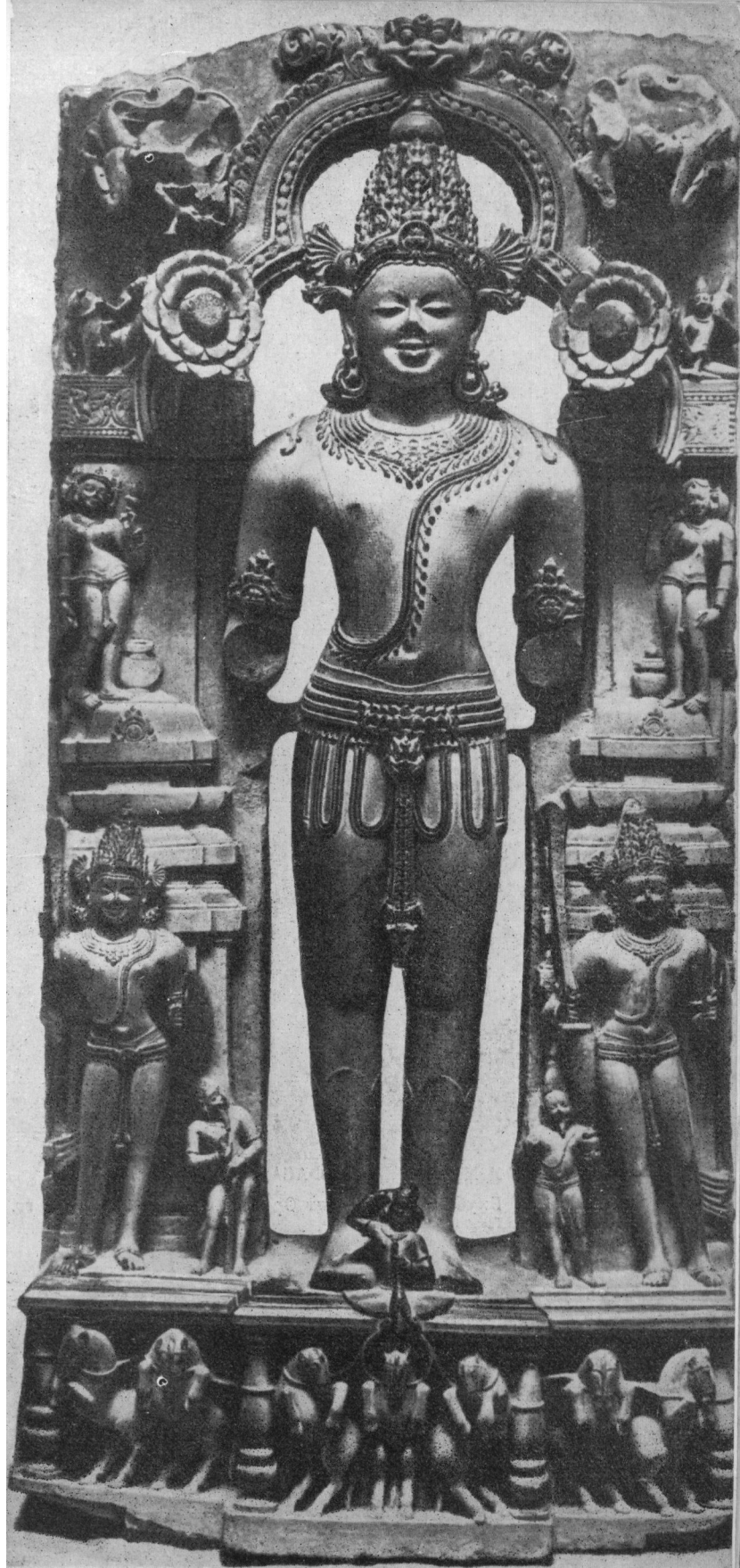
46. ХРАМ СОЛНЦА.

Конарак (штат Орисса). Около 1250 г.



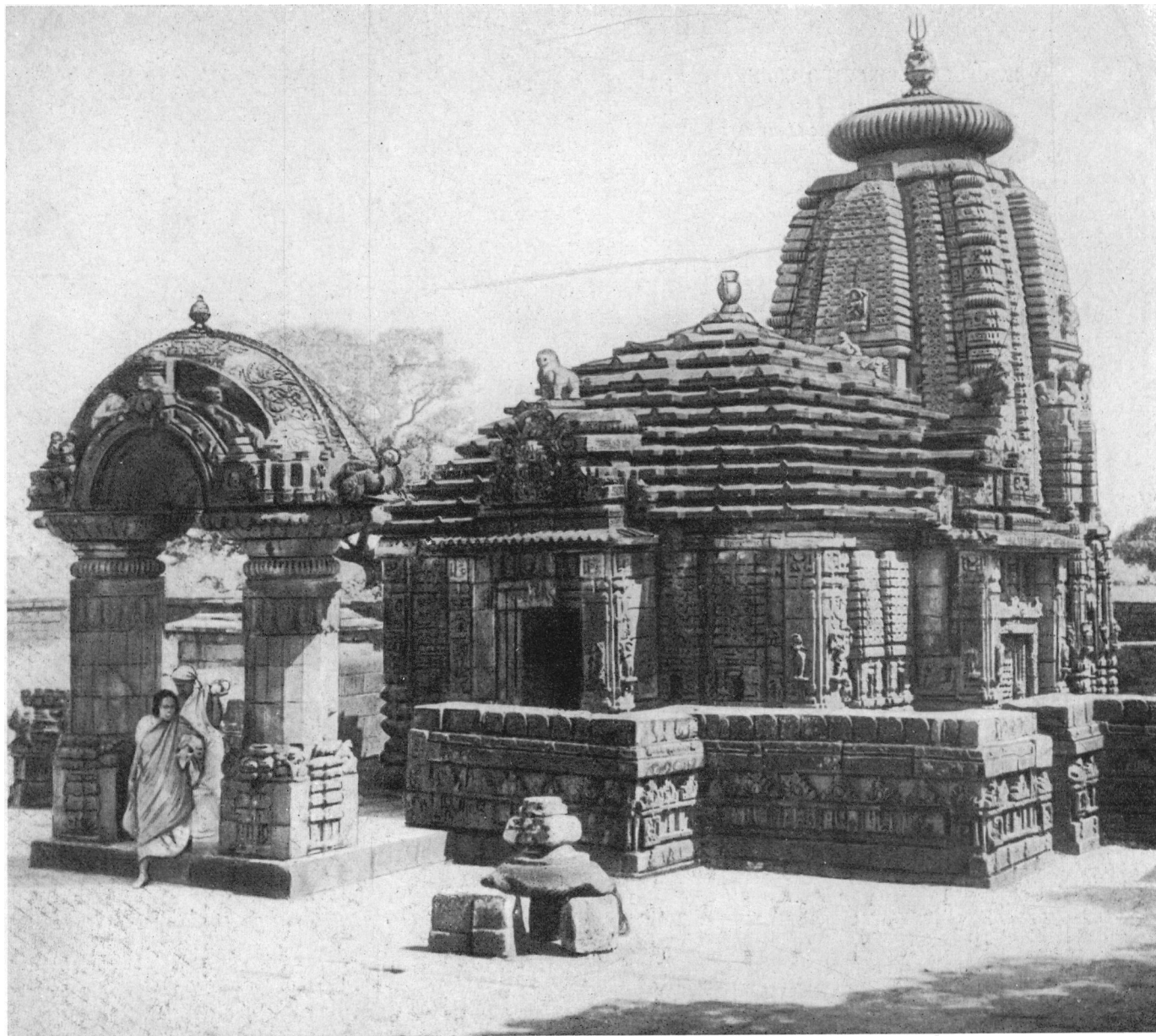
48. СУРЬЯ (БОЖЕСТВО СОЛНЦА).
ХРАМ СОЛНЦА.

Конарак (штат Орисса).
Около 1250 г.



◀ 47. АПСАРА, ИГРАЮЩАЯ
НА ЦИМБАЛАХ. ХРАМ СОЛНЦА.

Конарак (штат Орисса).
Около 1250 г.

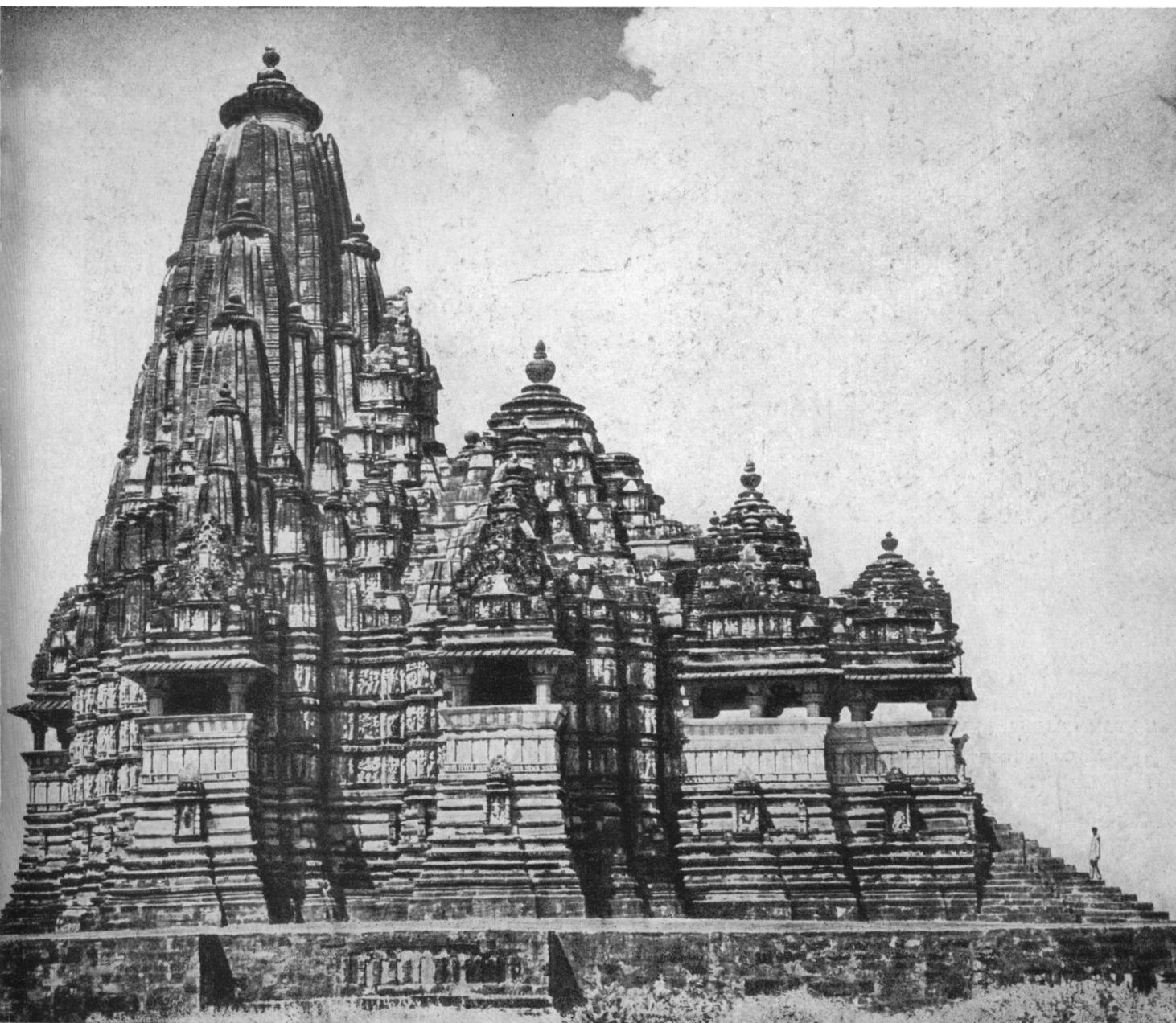


49. ХРАМ МУКТЕШВАРА. ФАСАД.

Бхубанешвар (штат Орисса). Между 900 и 975 гг.

50. ХРАМ КАНДАРЬЯ МАХАДЭВА.

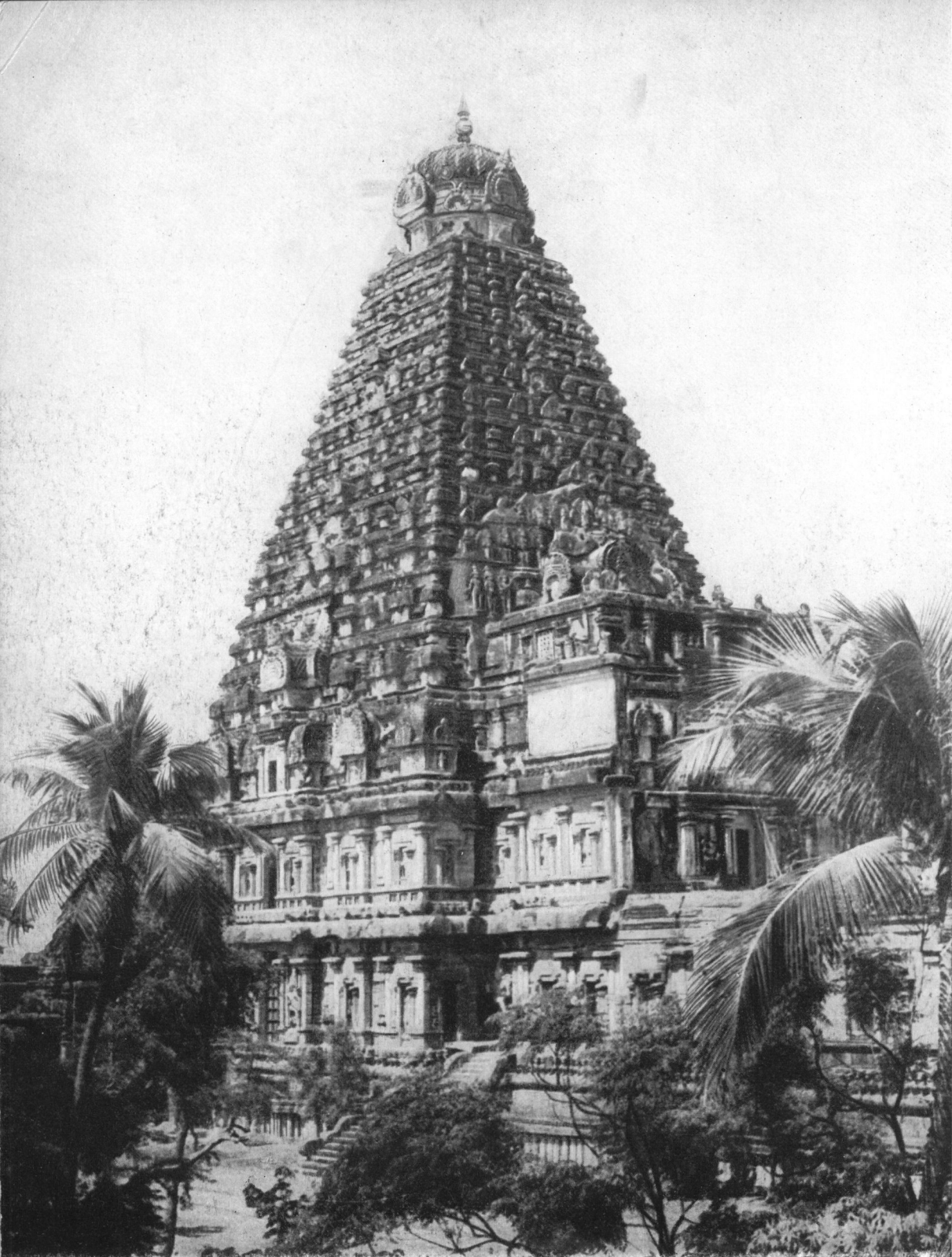
Кхаджурахо (штат Мадхья Прадеш). Около 1000 г.





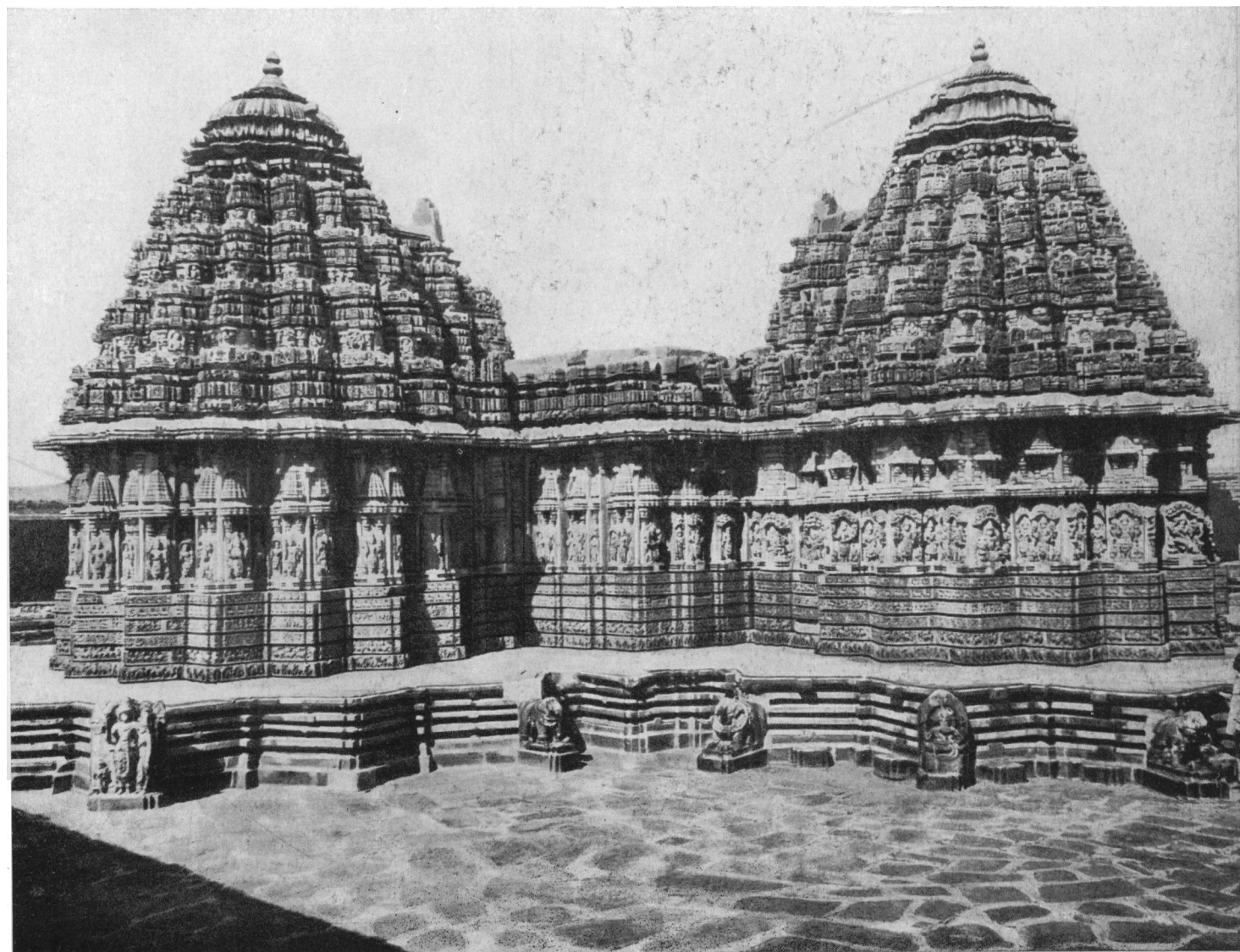
51. ХРАМ СОЛНЦА. ВНУТРЕННИЙ ВИД.
Модхера (штат Гуджарат). 1027 г.





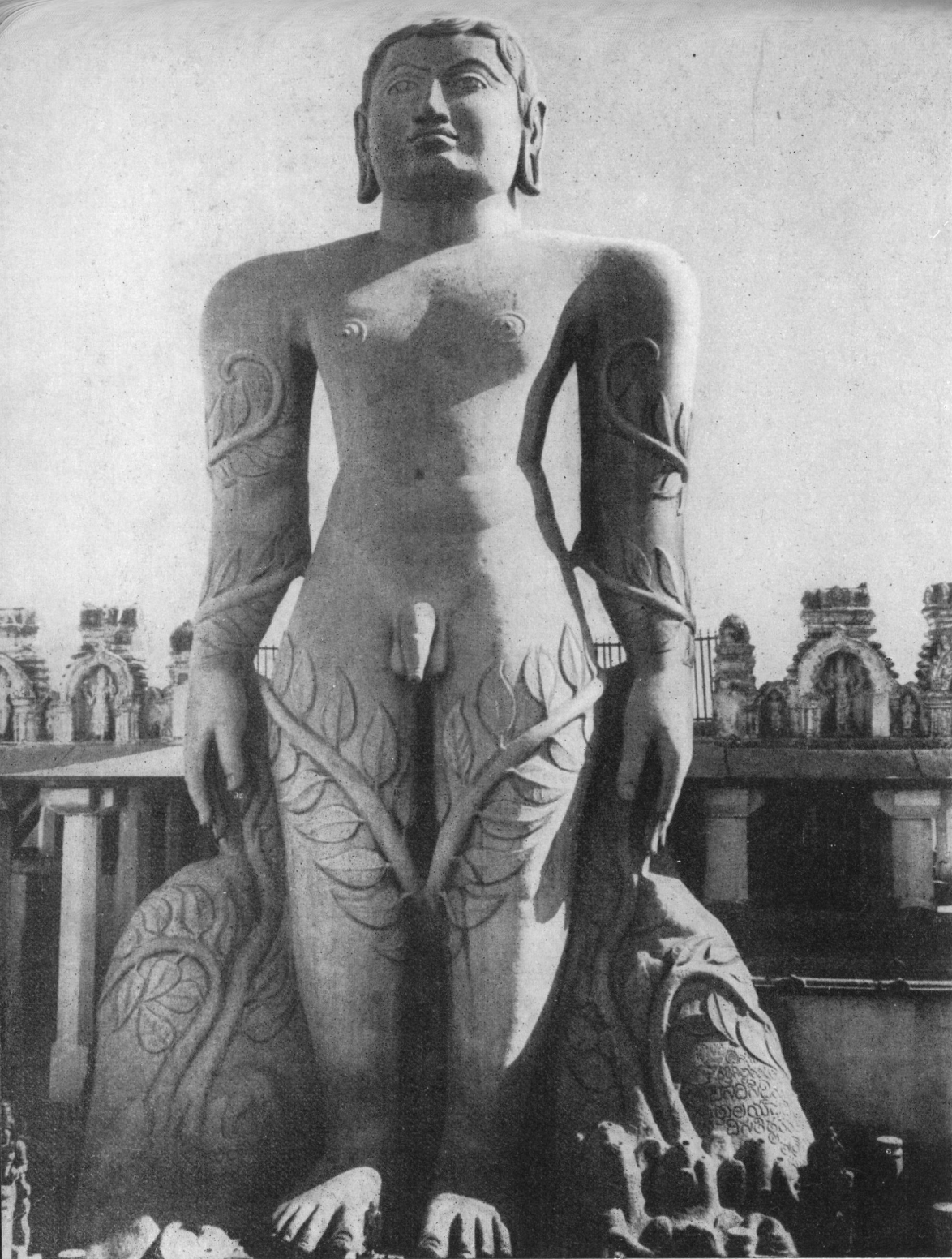
52. ХРАМ КЕШАВА (ВИШНУ).

Сомнатхпур (штат Майсур). 1268 г.



53. ХРАМ БРИХАДИШВАРА.

Тханджавур (штат Мадрас). Около 1000 г.



54. ГОММАТЕШВАРА — ДЖАЙНСКИЙ АСКЕТ. СКАЛЬНЫЙ МОНОЛИТ.
Шравана Белгола (штат Майсур). 983 г.



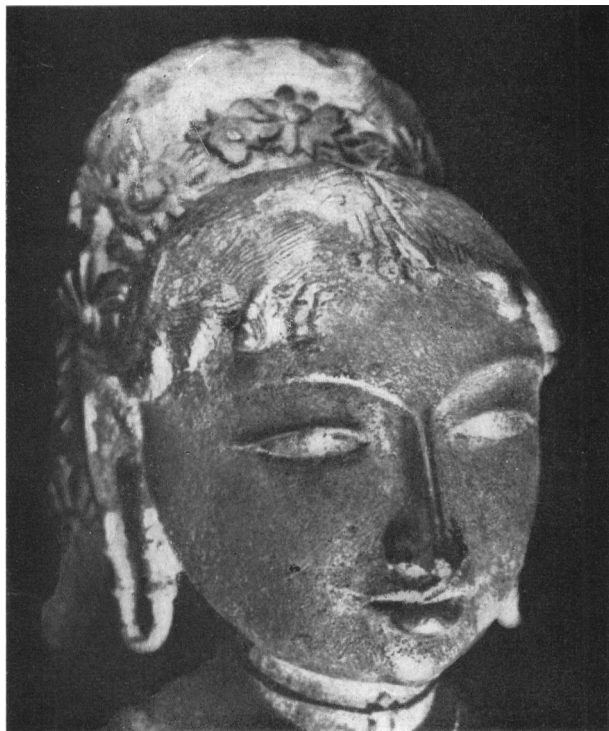
55. ШИВА НАТАРАДЖА («ВЛАДЫКА ТАНЦА»). БРОНЗА.
Тирувелангаду (штат Мадрас). XI в.



56. ВИШНУ. БРОНЗА.
Южная Индия. XI в.



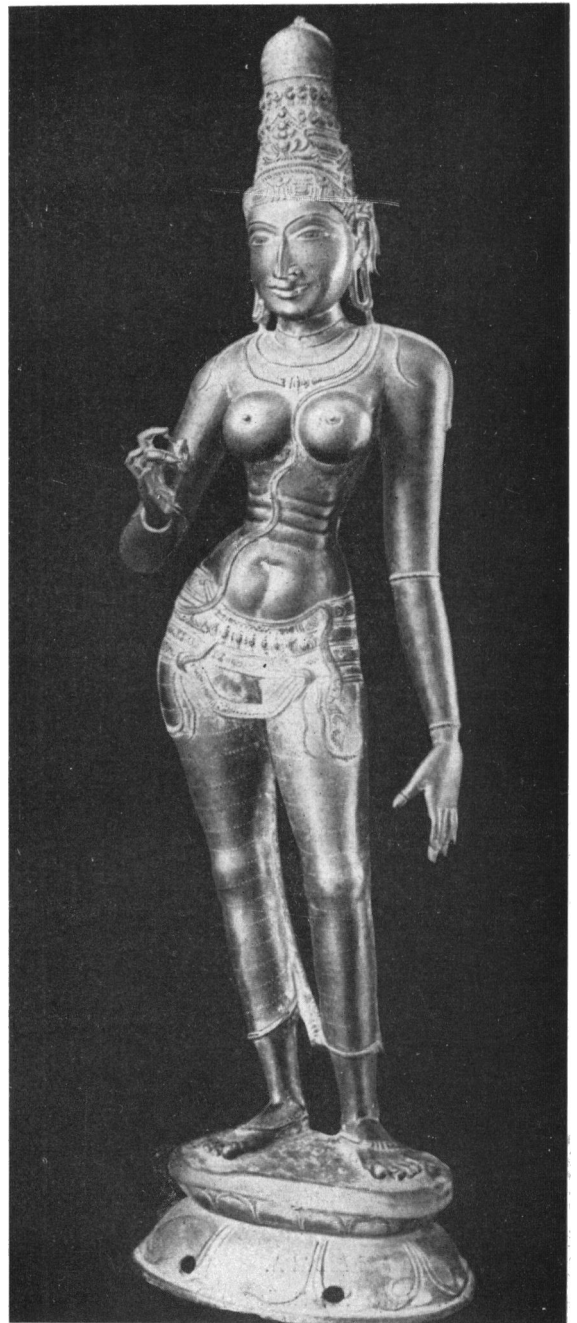
57. КРИШНА МУРАЛИДАР
(ИГРАЮЩИЙ НА ФЛЕЙТЕ). БРОНЗА.
Южная Индия. VIII в.



58. СИТА (СУПРУГА РАМЫ). БРОНЗА.
Южная Индия. XII в.



59. КНЯГИНЯ ДИНАСТИИ ЧОЛА.
БРОНЗА.
Чинглепут (штат Мадрас). XIII в.



60. ПАРВАТИ (СУПРУГА ШИВЫ). БРОНЗА.
Тханджавур (штат Мадрас). XV в.



61. ХРАМ ХОЙСАЛЕСШВАРА.

Халебид (штат Майсур). XII в.



62. КОЛОННАДА ХРАМОВОГО ЗАЛА.

Шрирангам (штат Мадрас). Около 1590 г.

63. ЗАЛ КИЛИКУДА МАНДАПАМ.

ХРАМ МИНАКШИ И СУНДАРЕШВАРЫ.

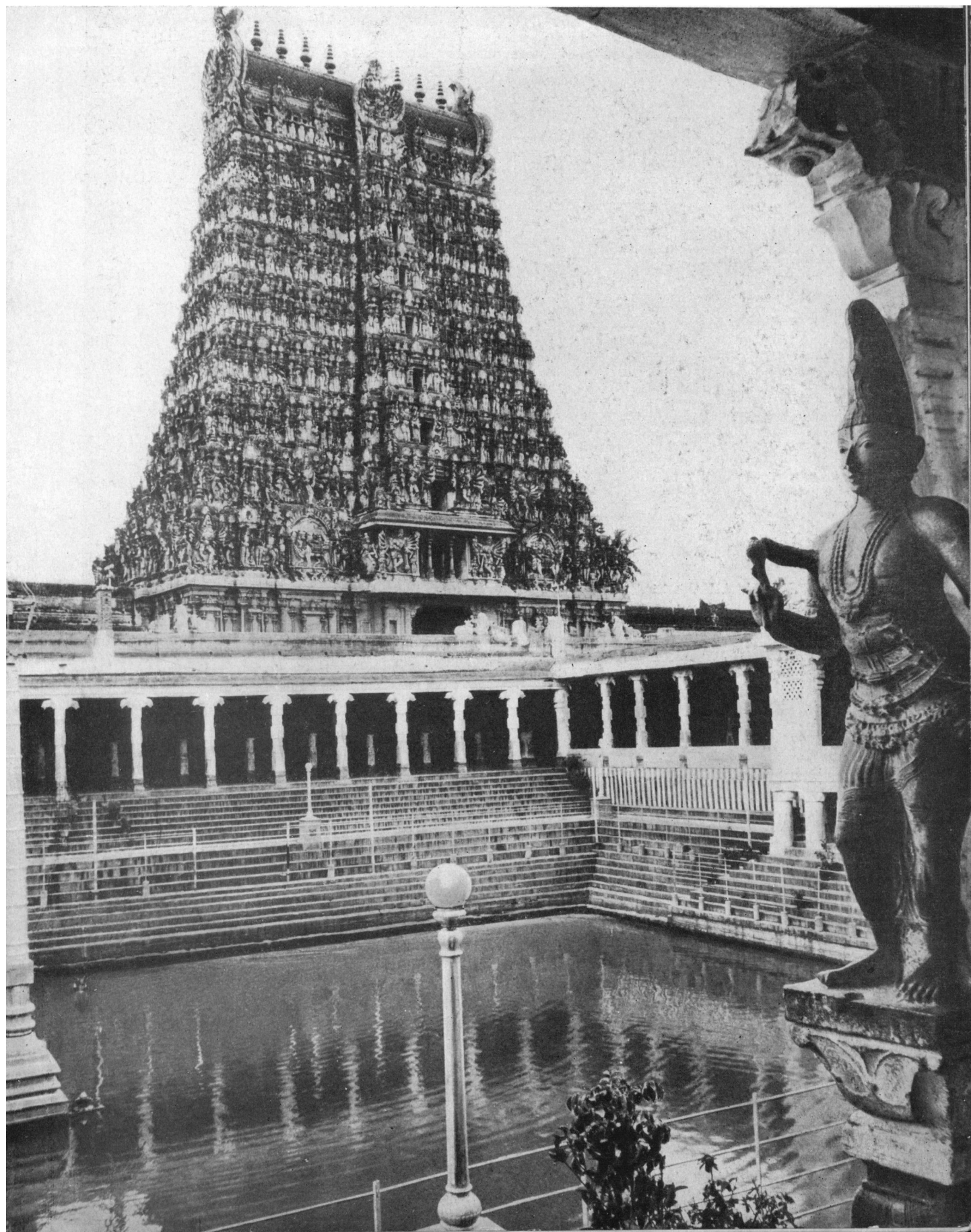
Мадурай (штат Мадрас). XVII в.





64. ДВОРЕЦ «ЛОТОСОВЫЙ ПАВИЛЬОН».
Хампи (штат Майсур). 1575 г.

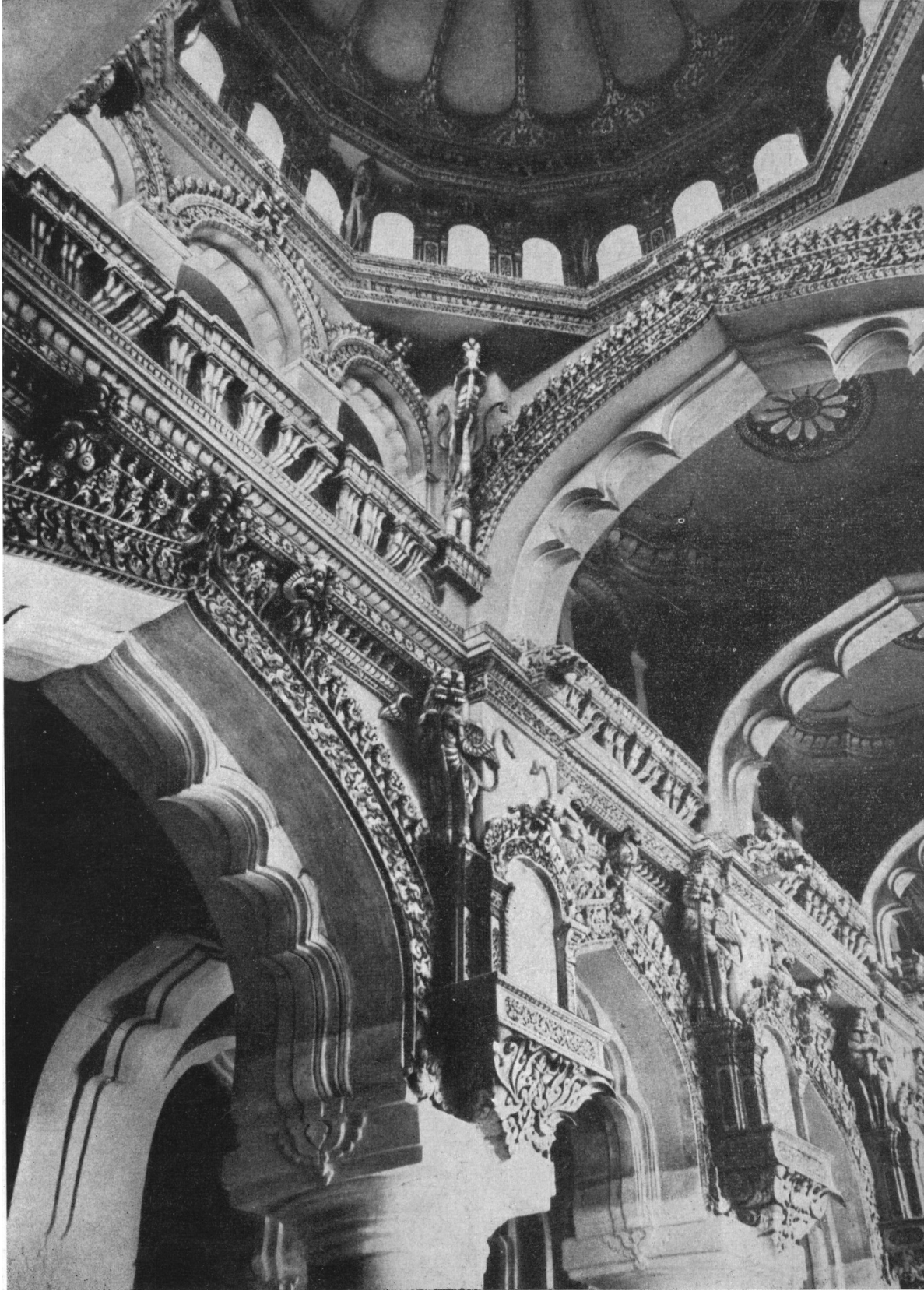
65. БАШНЯ И ВОДОЕМ.
ХРАМ МИНАКШИ И СУНДАРЕШВАРЫ.
Мадурай (штат Мадрас). XVI в. ►



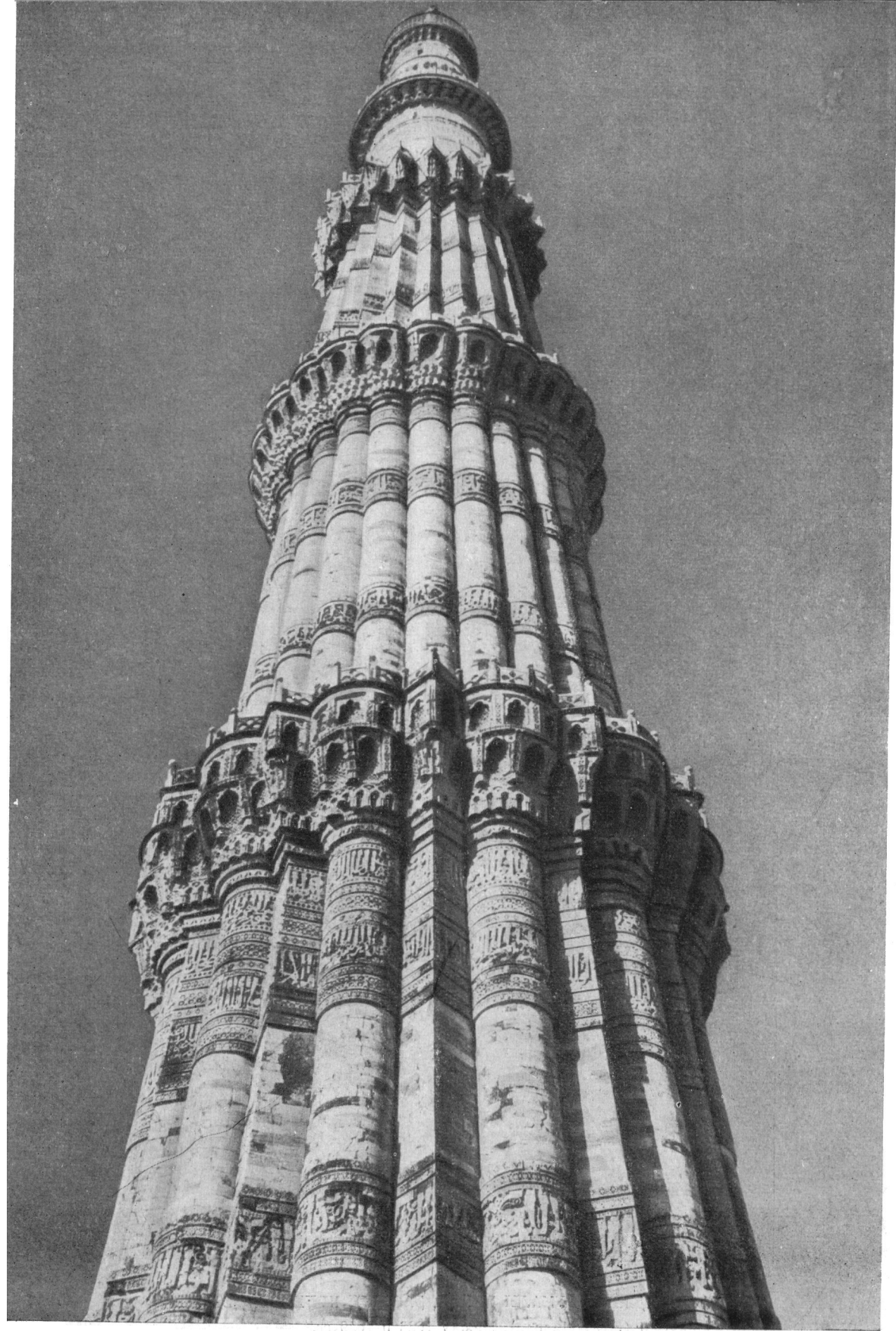


66. КОРИДОР ХРАМА ПИВЫ.

Рамешварам (штат Мадрас). Около XVII в.

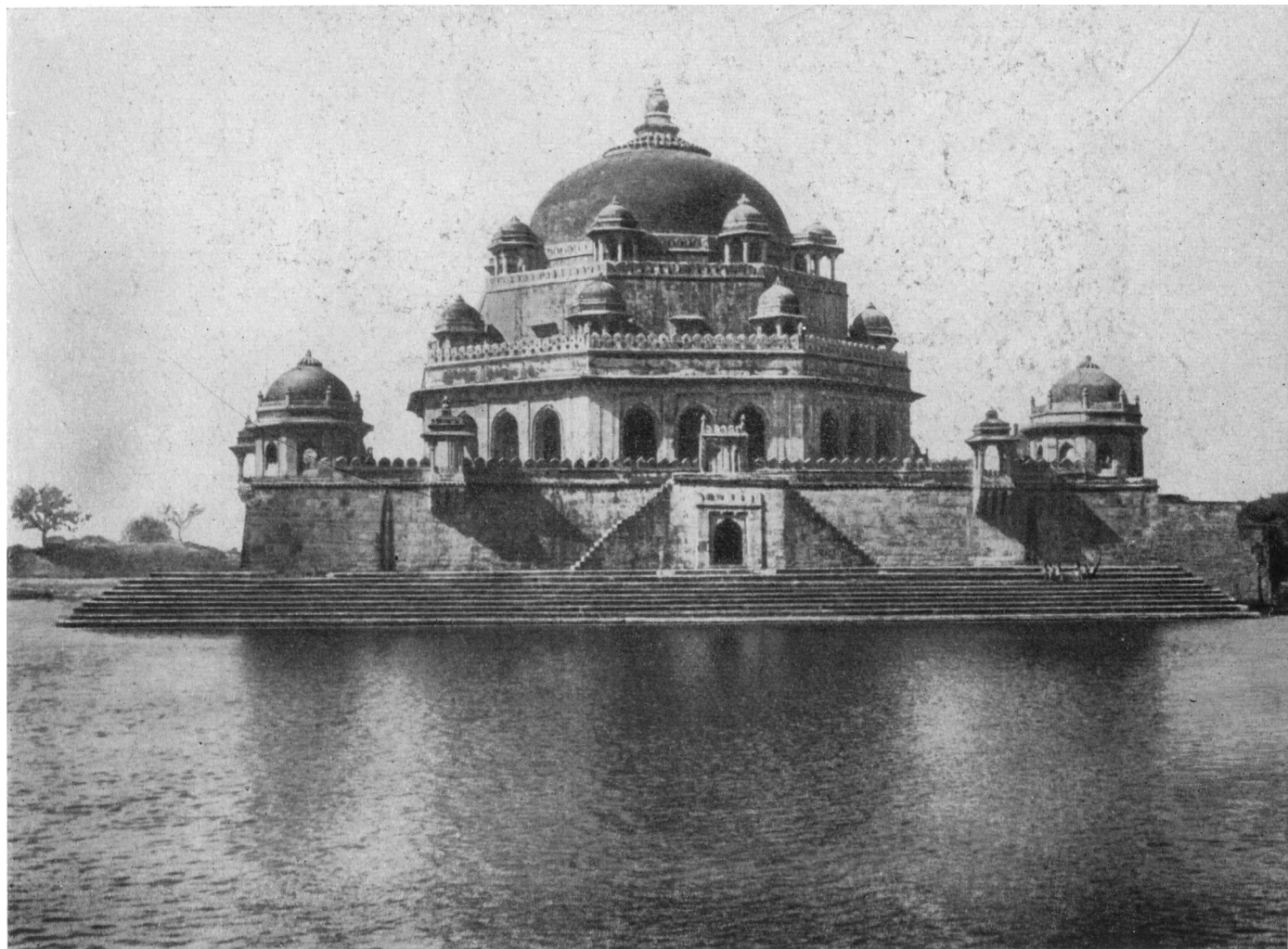


67. ДВОРЕЦ ГАДЖИ ТУРУМАЛЫ ПАЙЯК. ЗАЛ ДЛЯ ПРИЕМОВ, ДЕТАЛИ.
Мадурай (штат Мадрас). Между 1623 и 1659 гг.



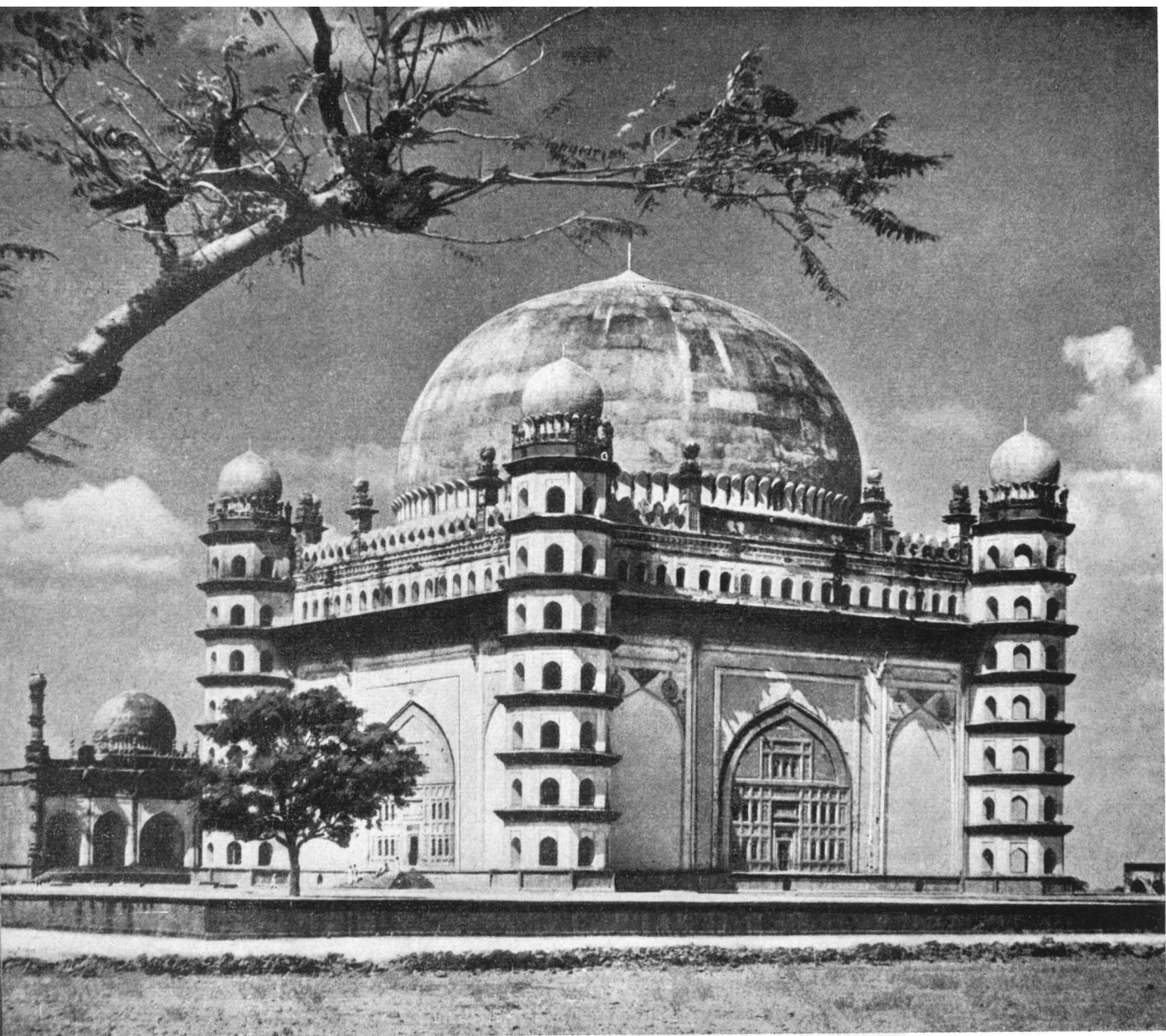
- ◀ 68. МИНАРЕТ КУТЬ МИНАР. ДЕТАЛЬ.
Старый Дели. 1200—1236 гг.

69. МАВЗОЛЕЙ ШЕР ШАХА СУР.
Сасарам (штат Бихар). 1540 г.



70. МАВЗОЛЕЙ ГОЛ ГУМБАЗ («КРУГЛЫЙ КУПОЛ»).

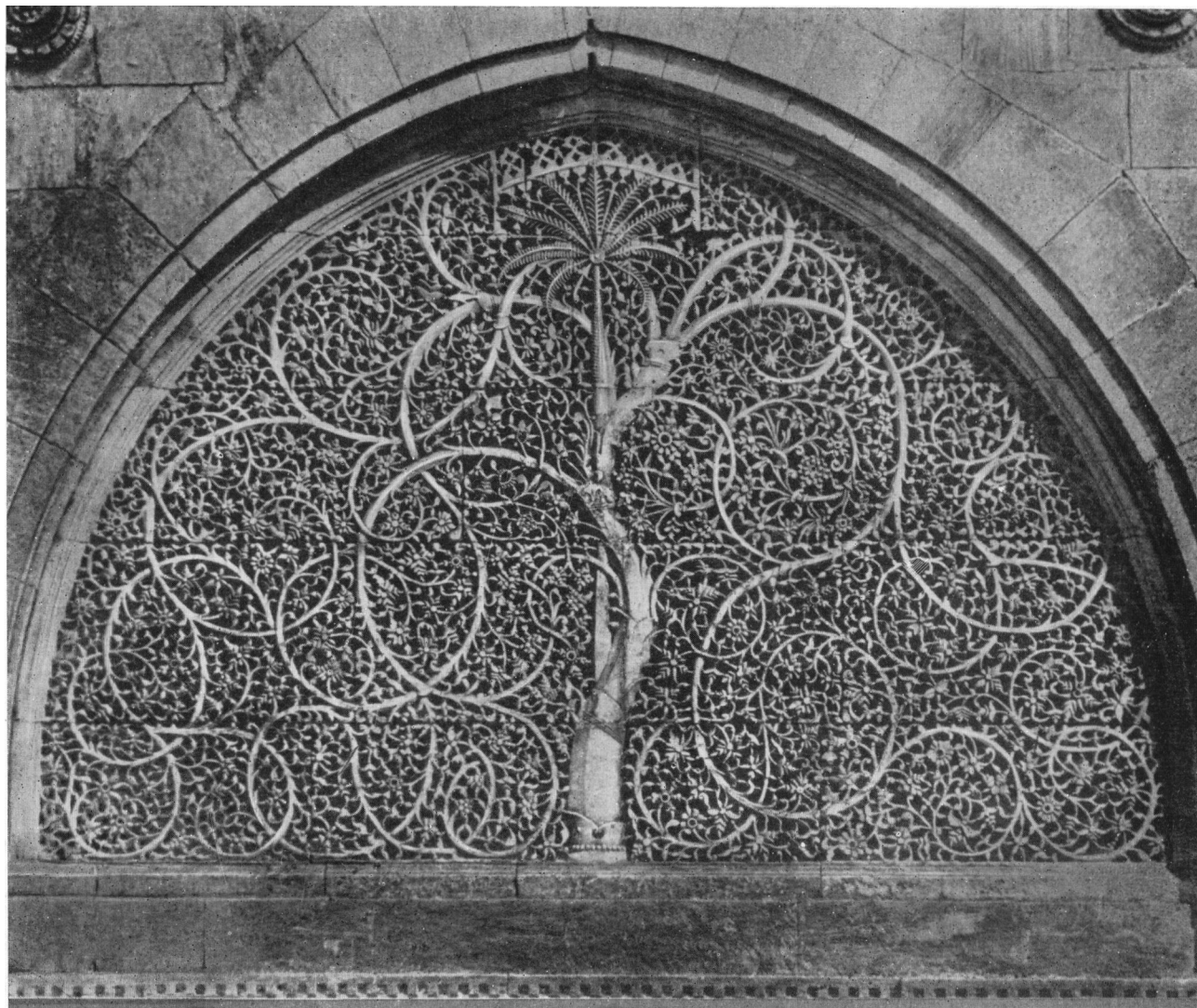
Биджапур (штат Майсур). 1660 г.





71. МАВЗОЛЕЙ РАНИ СЕПАРИ.

Ахмадабад (штат Гуджарат). 1505 г.

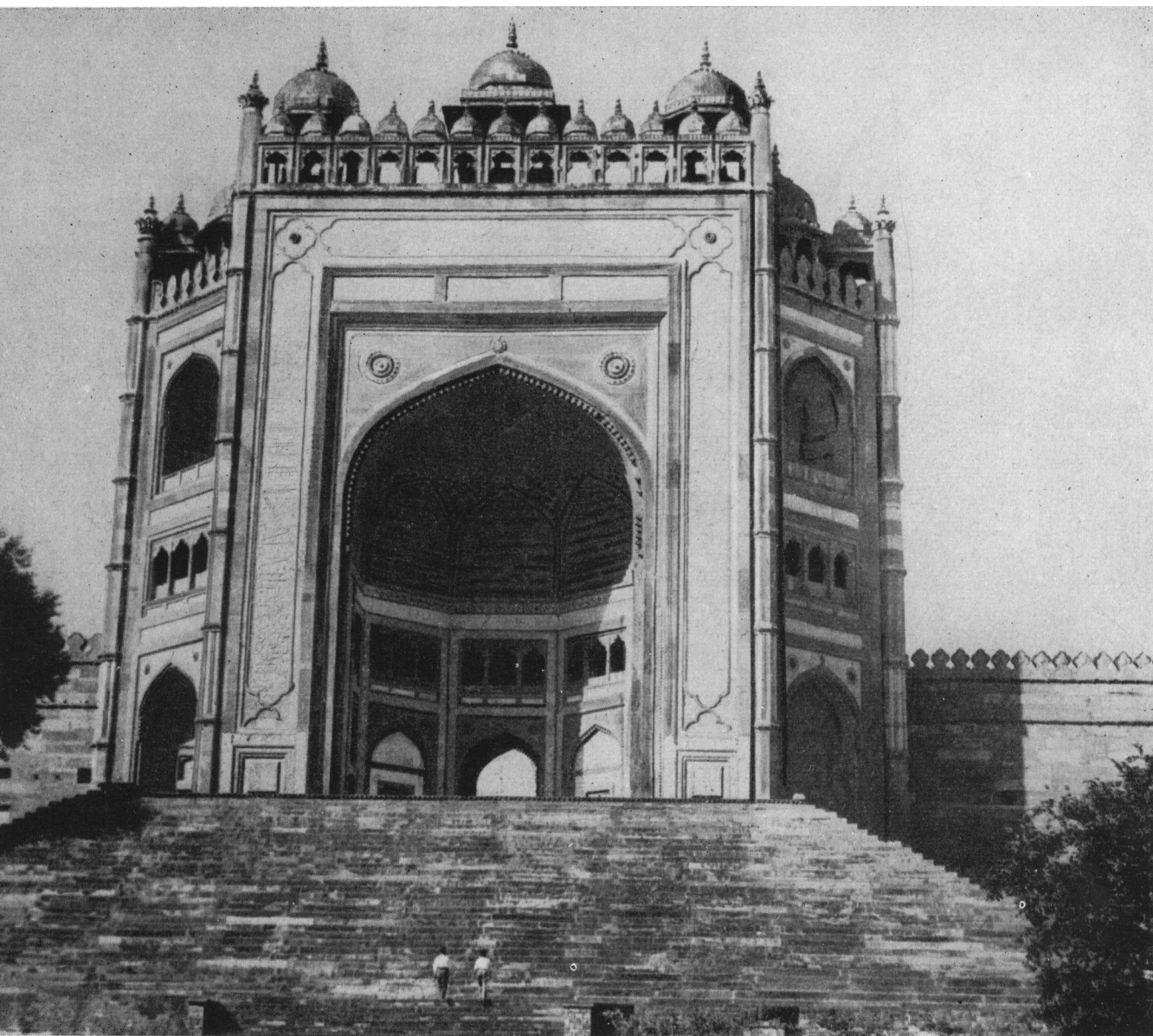


72. ОКОННАЯ РЕШЕТКА. МЕЧЕТЬ СИДИ САИДА.
Ахмадабад (штат Гуджарат). Около 1572 г.



73. ЧАР МИНАР («ЧЕТЫРЕ МИНАРЕТА»).

Хайдарабад (штат Андхра Прадеш). 1591—1593 гг.

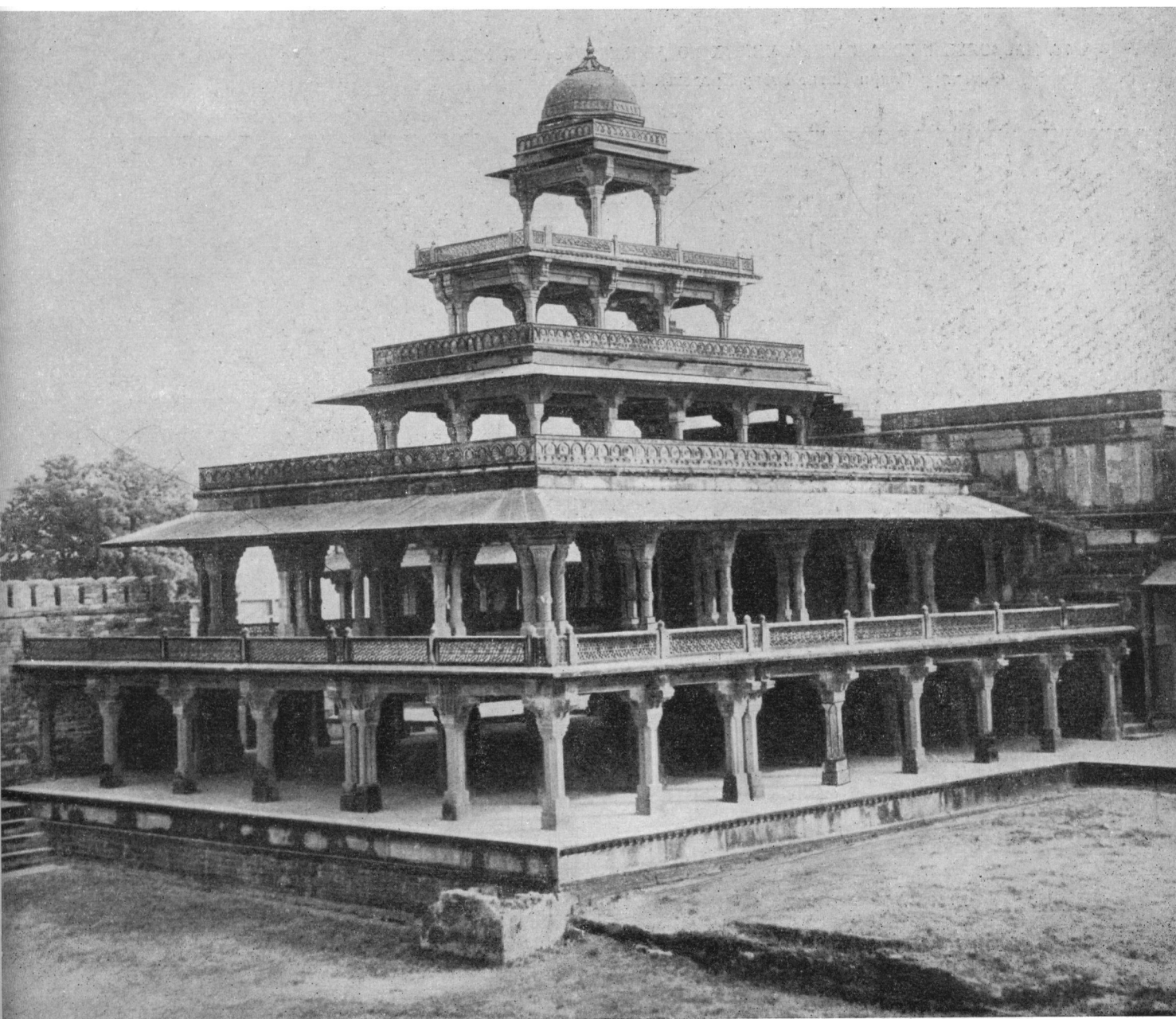


74. БУЛАНД ДАРВАЗА («ВЫСОКИЕ ВОРОТА»).

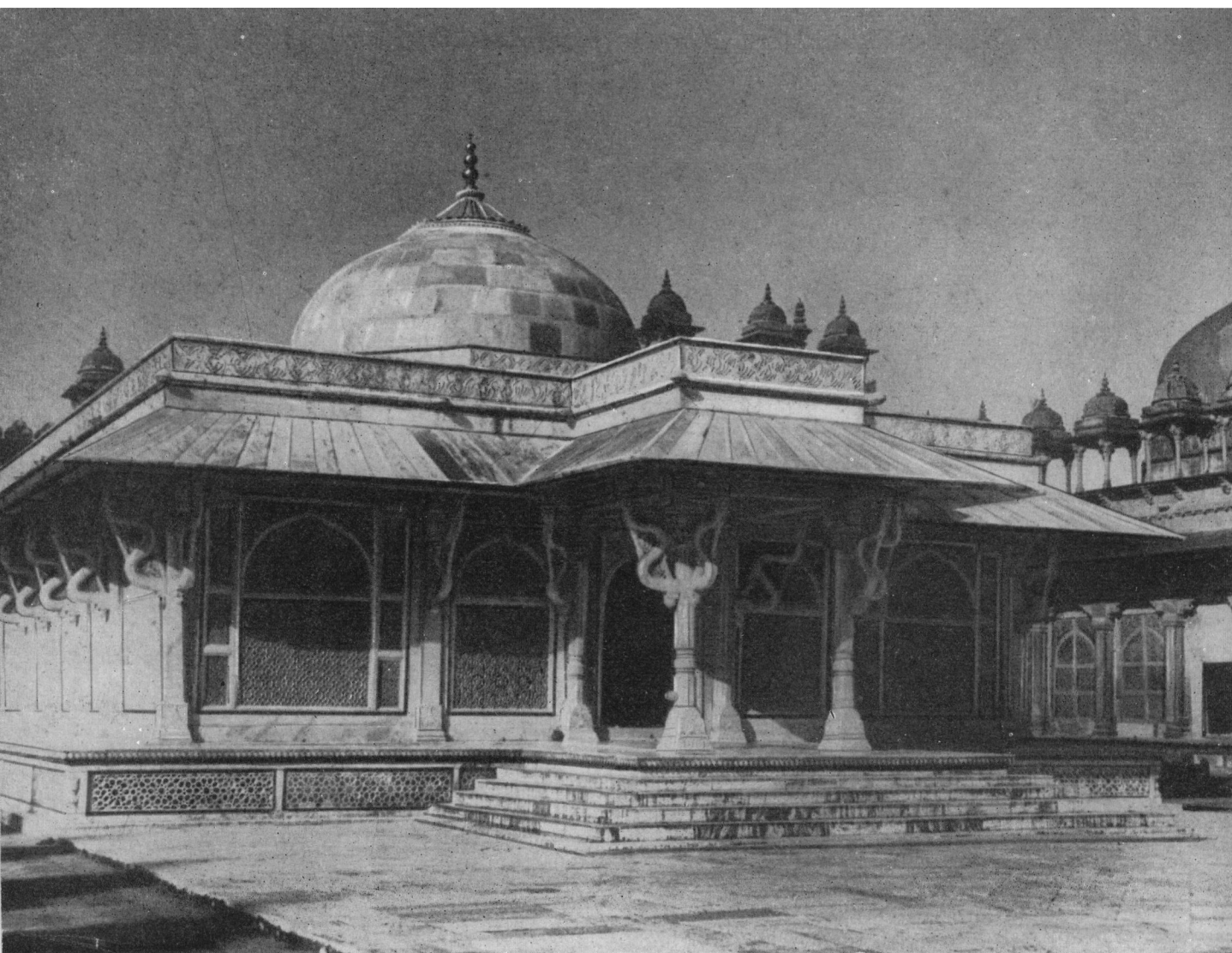
Фатехпур Сикри (штат Уттар Прадеш). 1576 г.

75. ДВОРЦОВЫЙ ПАВИЛЬОН ПАНЧ МАХАЛ.

Фатехпур Сикри (штат Уттар Прадеш).
Между 1569 и 1574 гг.



76. МАВЗОЛЕЙ ШЕЙХА САЛИМА ЧИШТИ ВО ДВОРЕ СОБОРНОЙ МЕЧЕТИ.
Фатехпур Сикри (штат Уттар Прадеш). 1573 г.

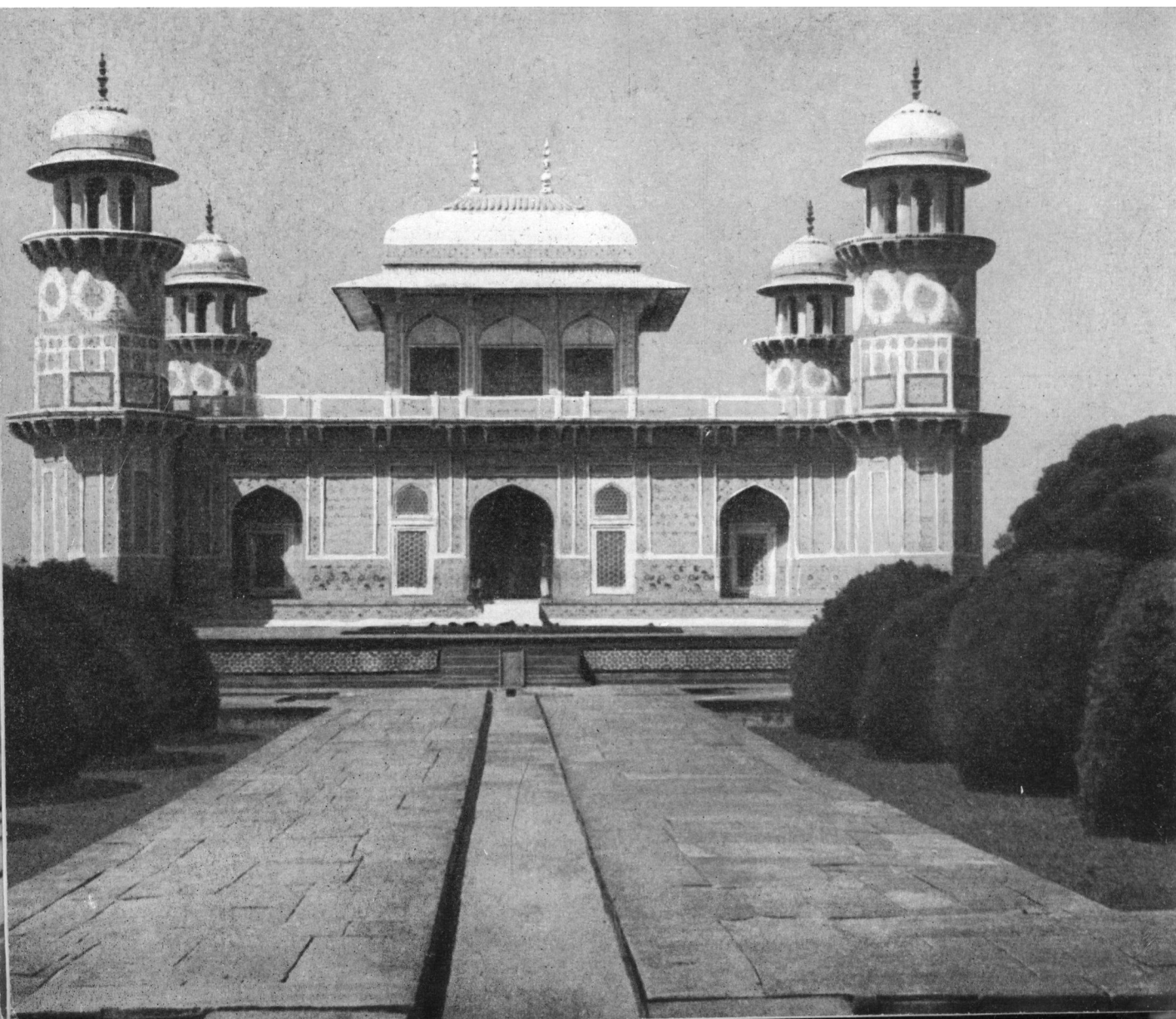


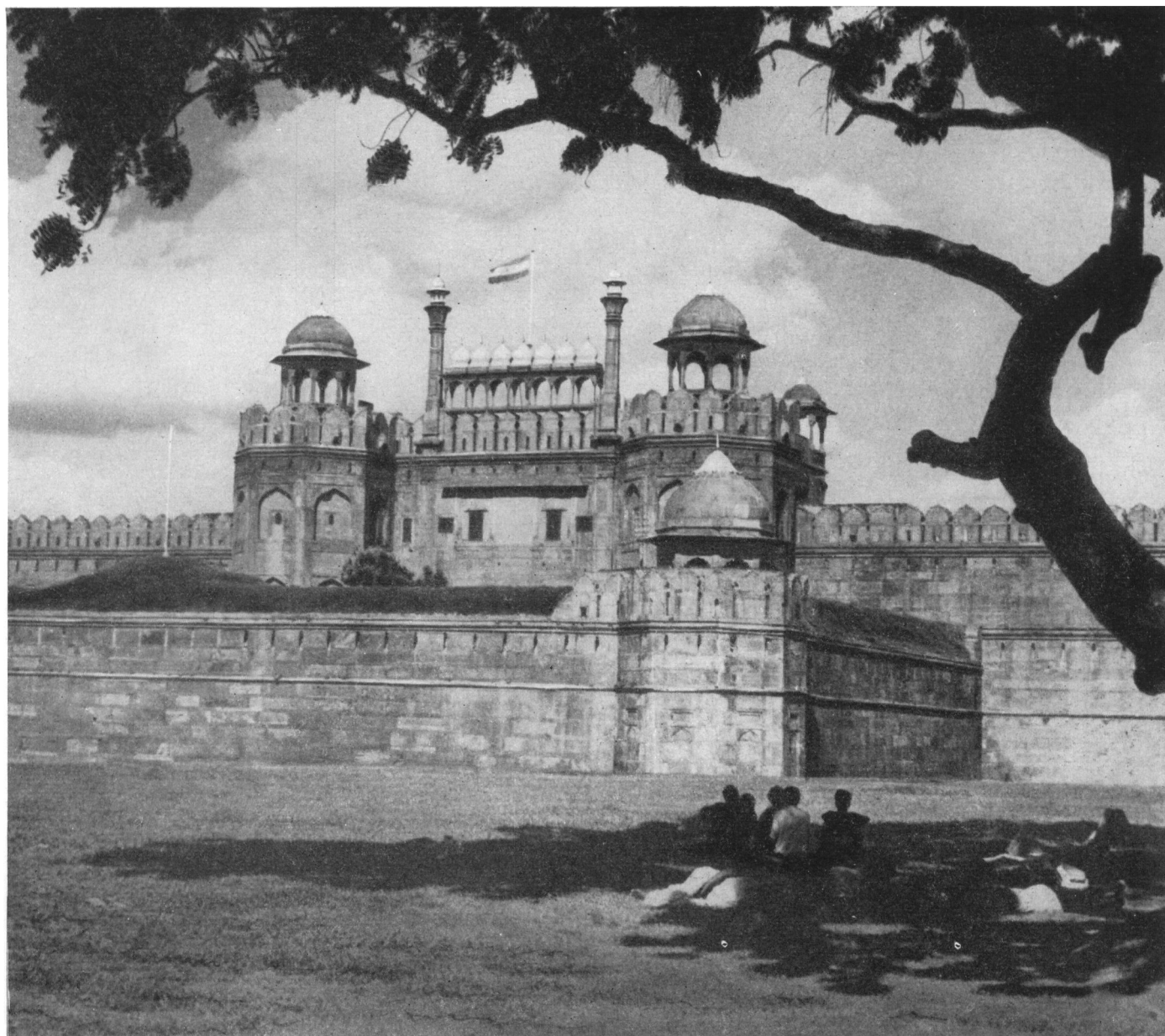


77. МАВЗОЛЕЙ ХУМАЮНА.
Дели. 1576 г.

78. МАВЗОЛЕЙ ВЕРХОВНОГО КАЗНАЧЕЯ «ИТИМАД-УД-ДАУЛА».

Агра (штат Уттар Прадеш). 1622—1628 гг.



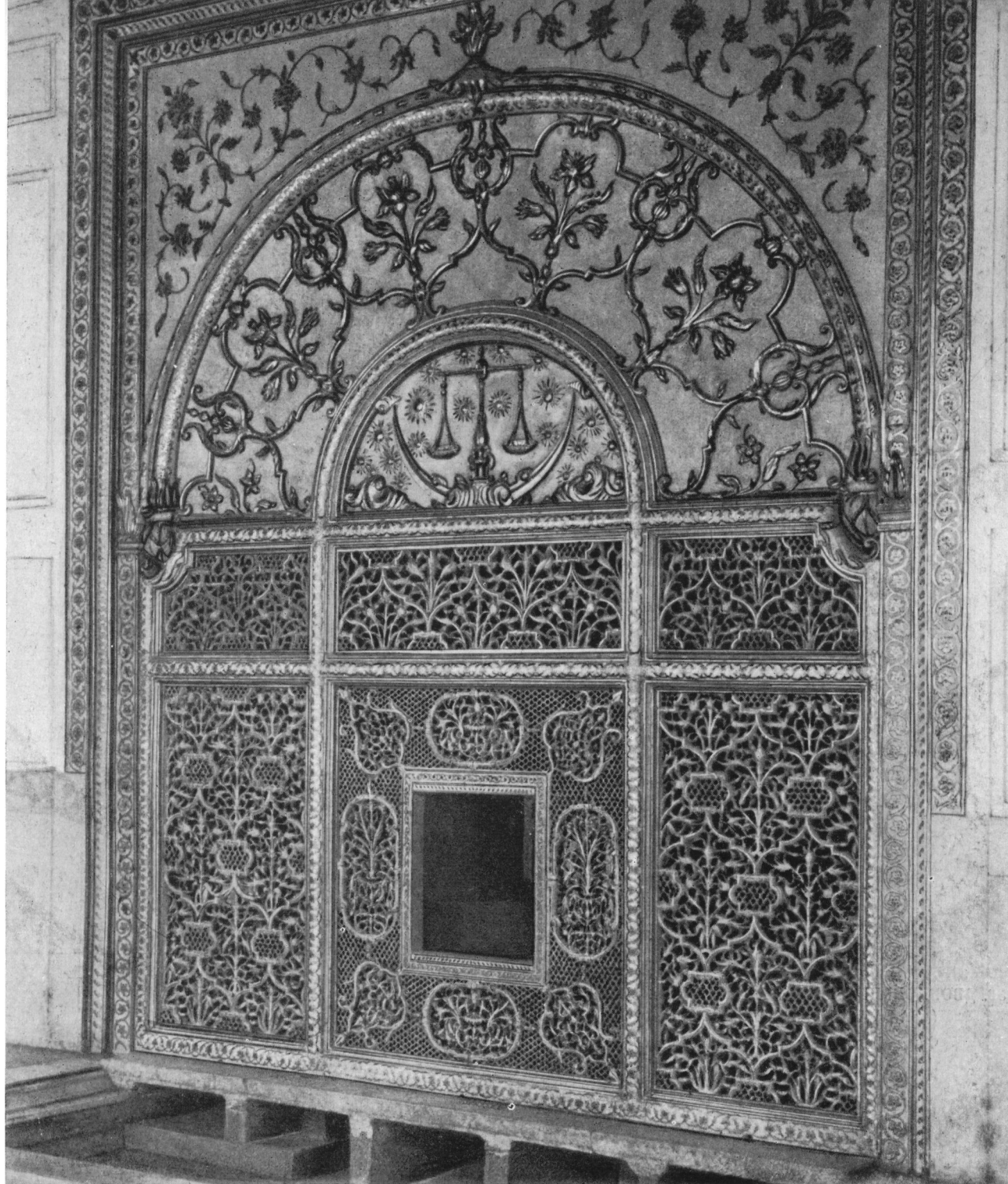


79. ЛАЛ КИЛА („КРАСНЫЙ ФОРТ“). ЛАХОРСКИЕ ВОРОТА
Дели. Около 1645 г.

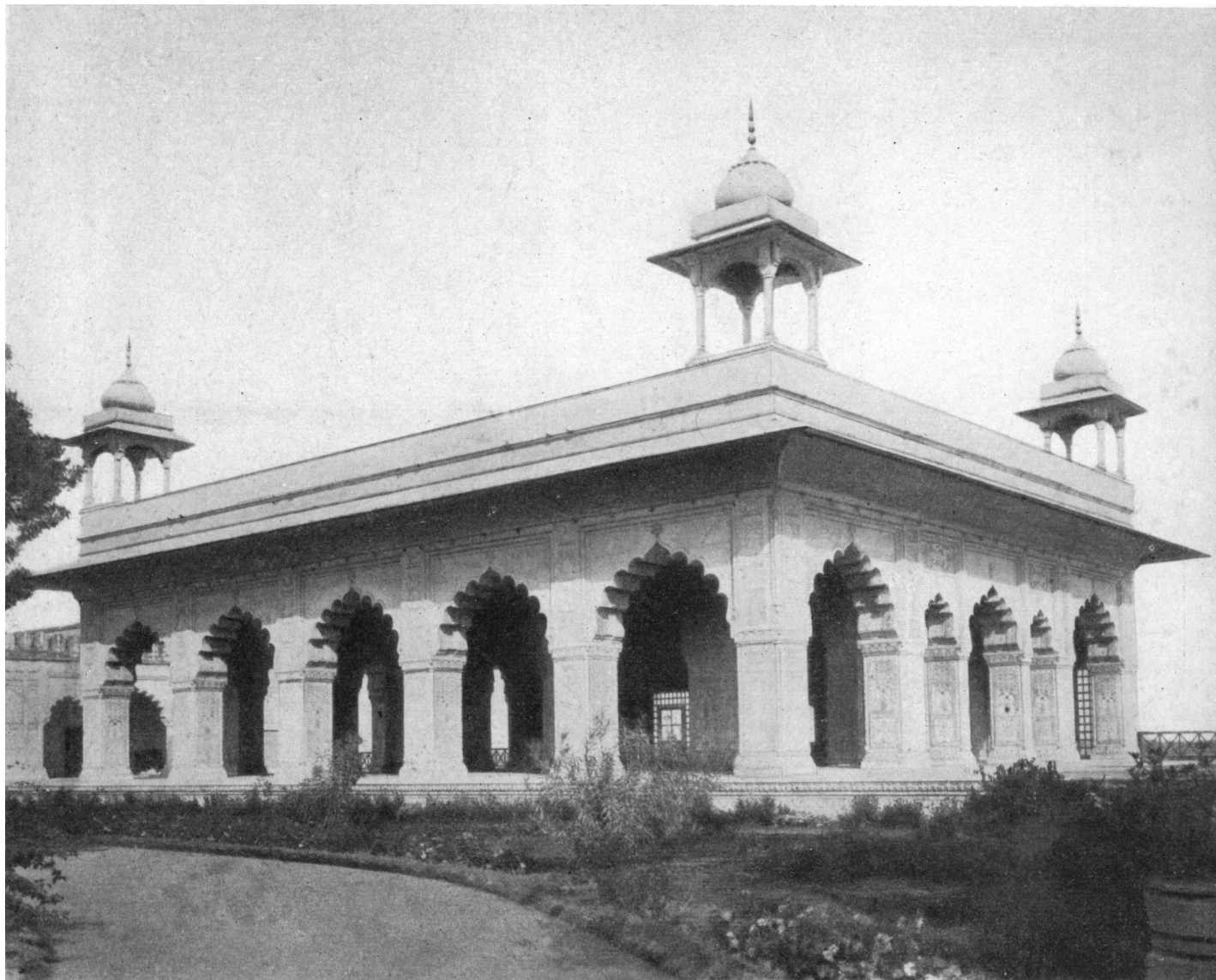


80. ДВОРЦОВЫЙ ПАВИЛЬОН ДИВАН-И-АМ.
(«ЗАЛ ОБЩИХ ПРИЕМОВ»).

Дели. Между 1638 и 1648 гг.



81. АЖУРНАЯ ШИРМА С «ВЕСАМИ ПРАВОСУДИЯ».
ДВОРЦОВЫЙ ПАВИЛЬОН ХАС-МАХАЛ.
Форт Дели. Около 1645 г.



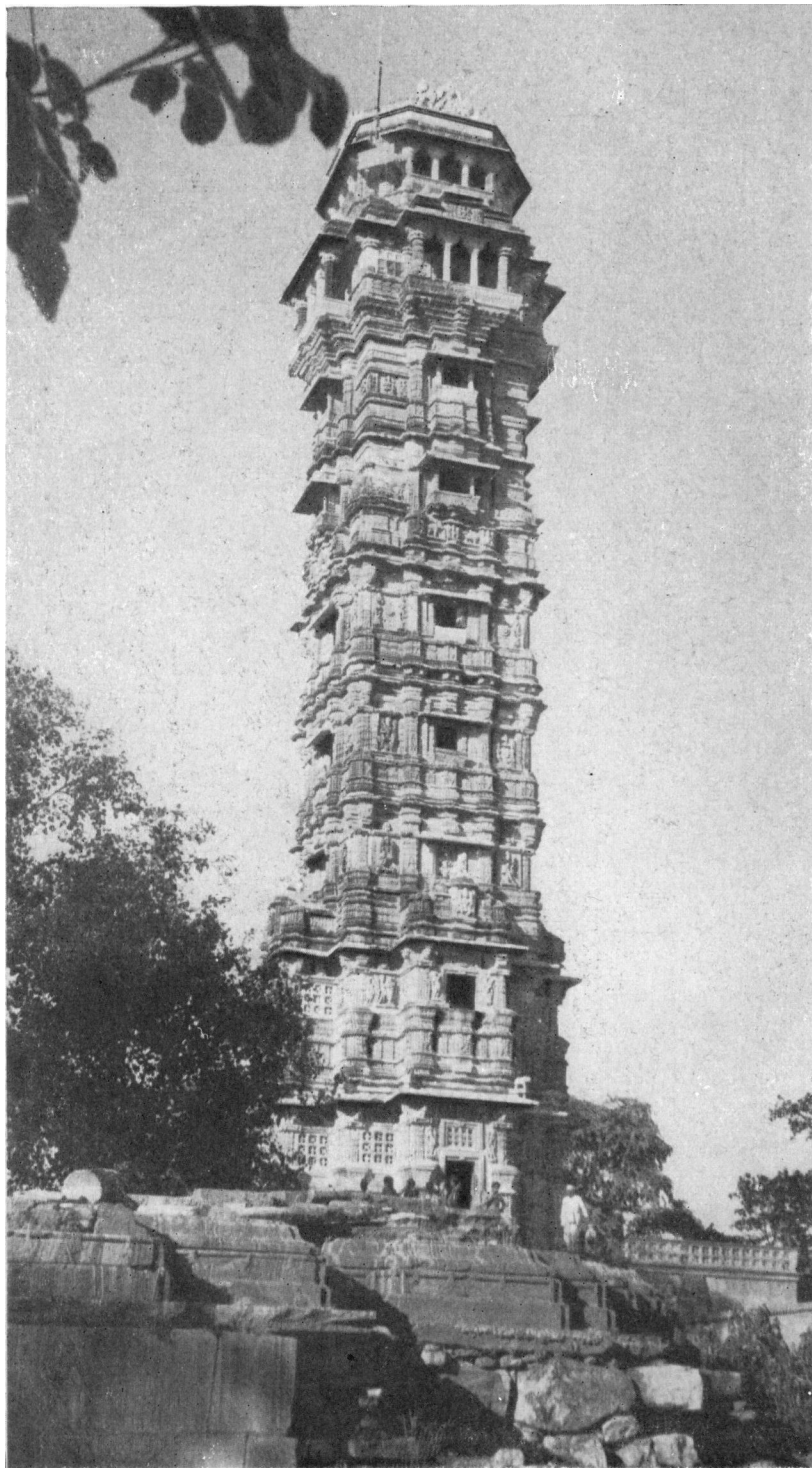
82. ДВОРЦОВЫЙ ПАВИЛЬОН ДИВАН-И-ХАС.
(«ЗАЛ ЧАСТНЫХ ПРИЕМОВ»).

Форт Дели. Между 1639 и 1648 гг.

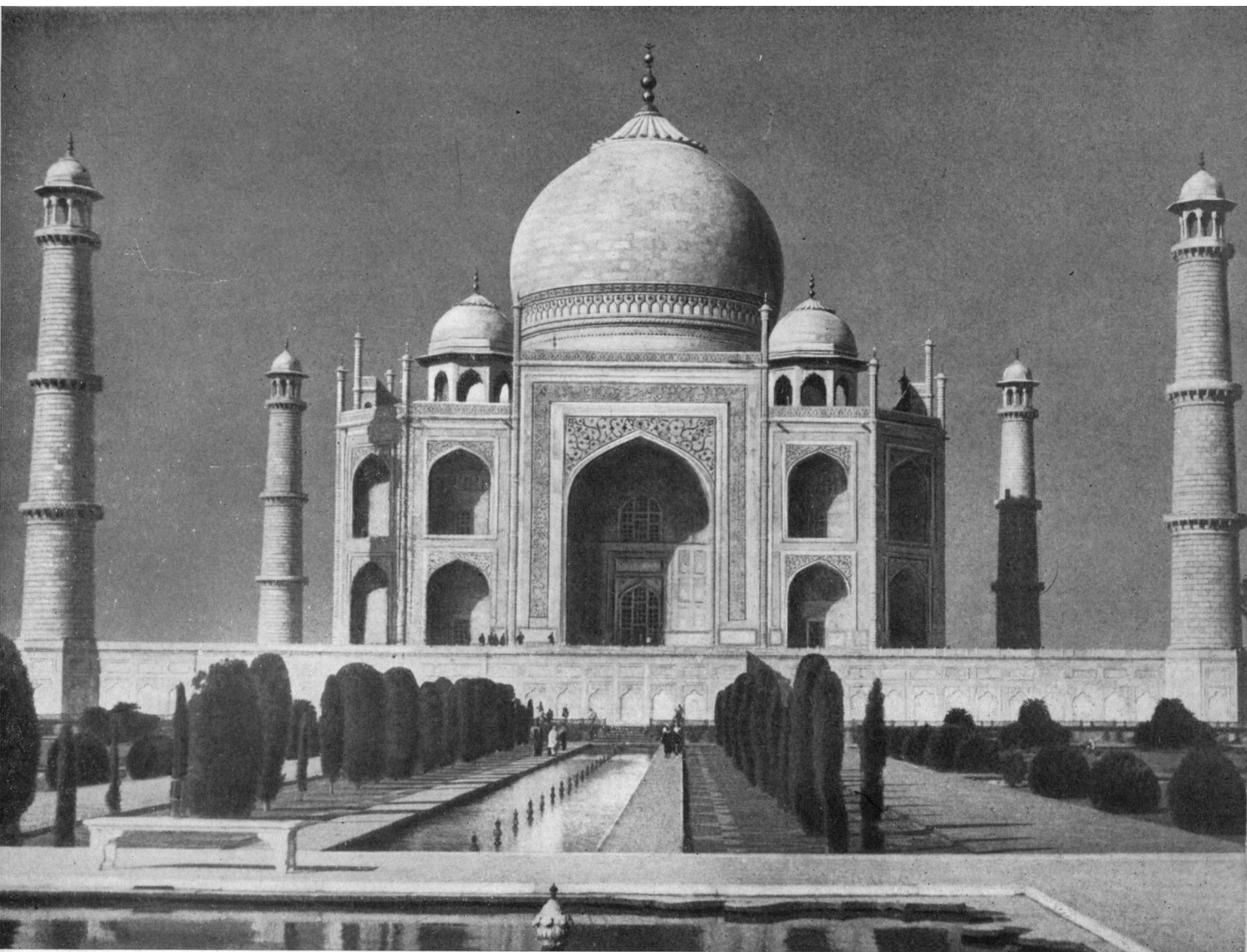


83. МОТИ МАСДЖИД («ЖЕМЧУЖНАЯ МЕЧЕТЬ»).

Форт Дели. 1661 г.

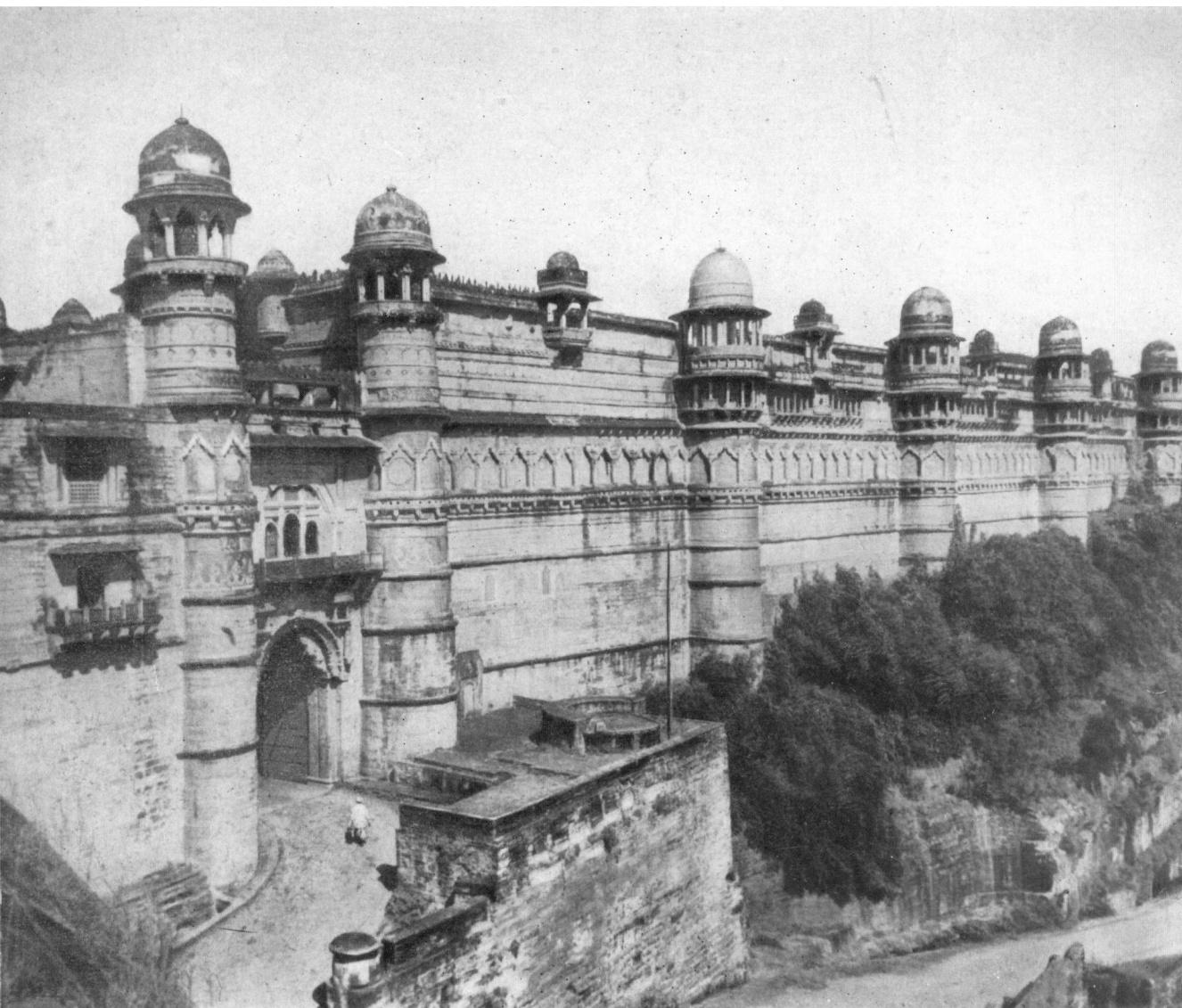


84. ДЖАЙЯ СТАМБХА (БАШНЯ ПОБЕДЫ).
Читторгарх (штат Раджастан).
1400—1448 гг.



85. ТАДЖ МАХАЛ.

Агра (штат Уттар Прадеш). Около 1648 г.



86. СТЕНЫ ЗАМКА МАН СИНГХА — МАН МАНДИРА.

Гвалиур (штат Мадхья Прадеш). Около 1500 г.

87. ВОРОТА ХРАМА ДЖАГАД ШИРОМАНИ.

Амбер (штат Раджастхан). XVI в. ►





88. МИНИАТЮРА. ГОСПОЖА ЧАМПАВАТИ
И ЕЕ СЛУЖАНКА.

Западно-индийская школа. Начало XVI в.



89. МИНИАТЮРЫ. МАДЖУН НА МОГИЛЕ ЛЕЙЛИ.
ЦАРИЦА ОТВЕРГАЕТ КОВАРНОГО ВЕЗИРА.
Середина или вторая половина XV в.



90. МИНИАТЮРА.

НИМФА РАМБХА ПРИБЛИЖАЕТСЯ К ВИШВАМИТРЕ.

Из Рамаяны. Могольская школа. Между 1588 и 1599 гг.



91. МИНИАТЮРА. ЗАРДХАНК ХАТНИ ПРИНОСИТ
КОЛЬЦО ТЮРЕМЩИКУ.

Из Хамса-намэ. Могольская школа.
Между 1561 и 1576 гг.

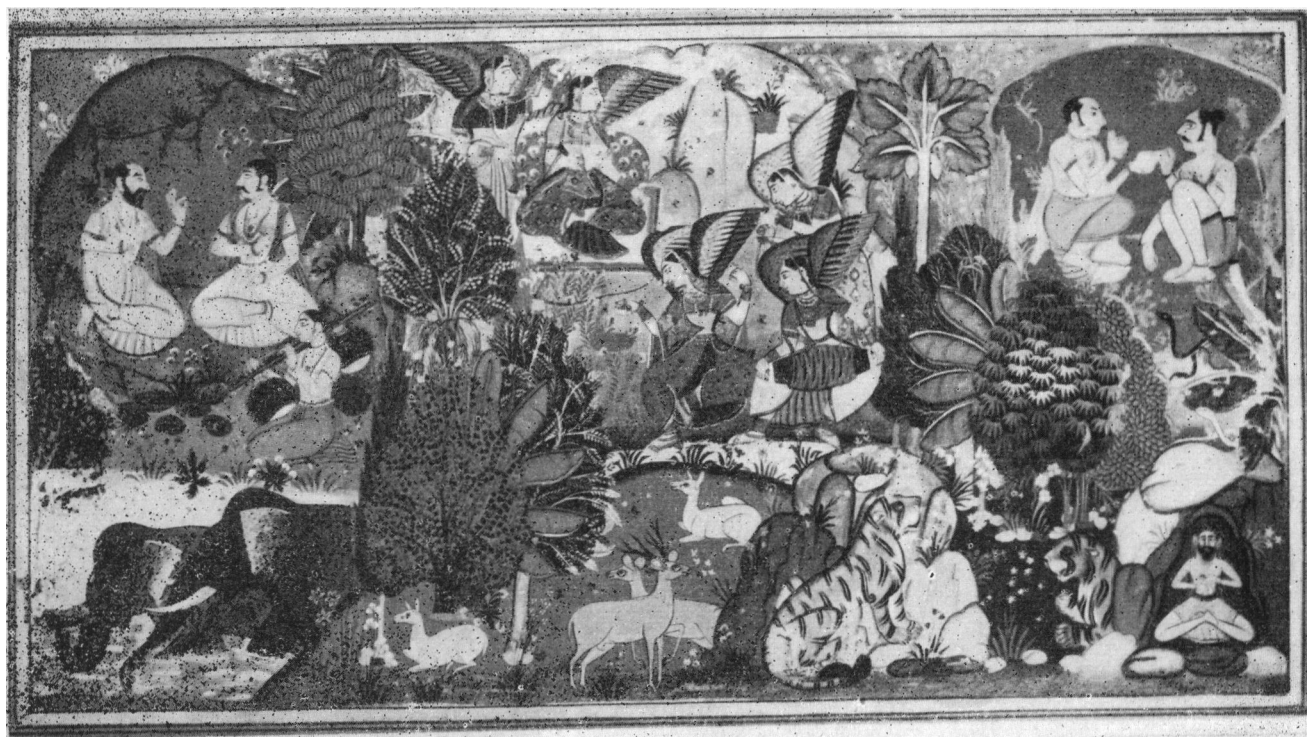




93. МИНИАТЮРА. СВАДЕБНОЕ ШЕСТВИЕ РАМЫ.
Школа Раджастхани. Мевар. 1649 г.

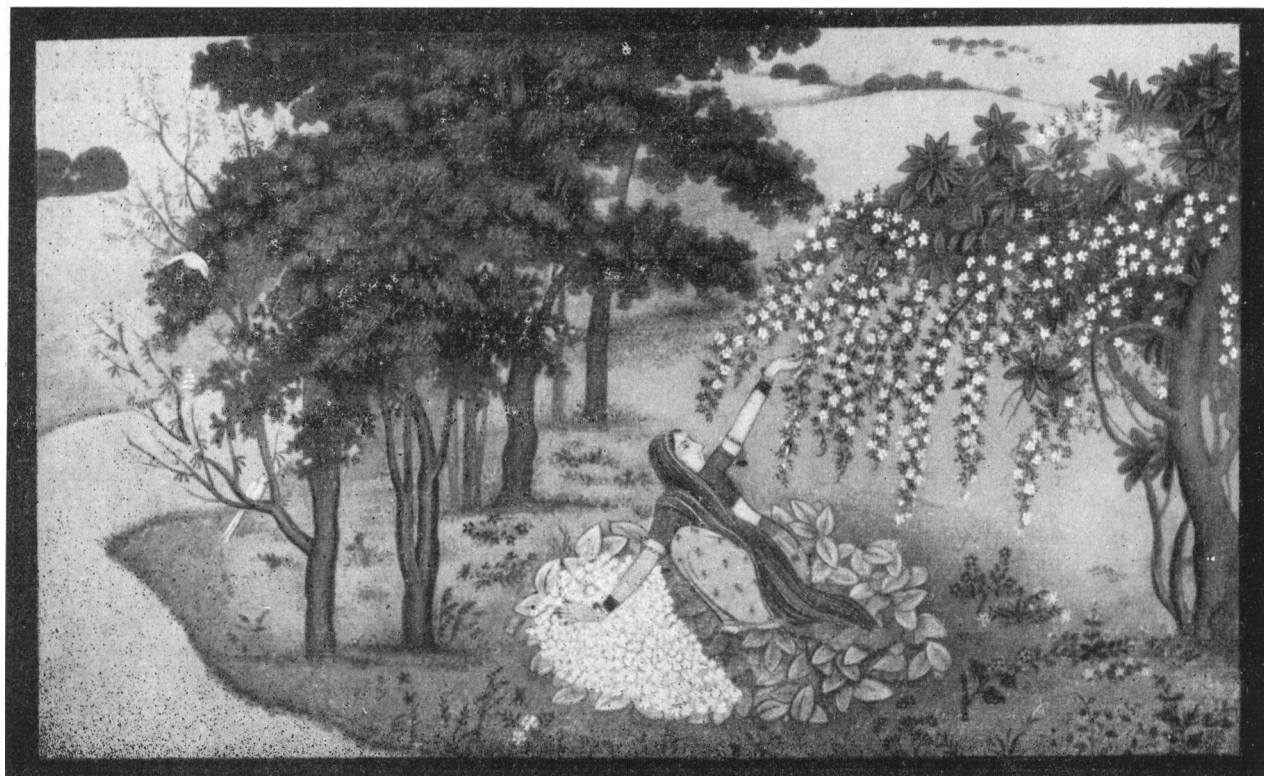
◀ 92. МИНИАТЮРА. ДЖАХАНГИР ПРИНИМАЕТ
ШАХА АББАСА.

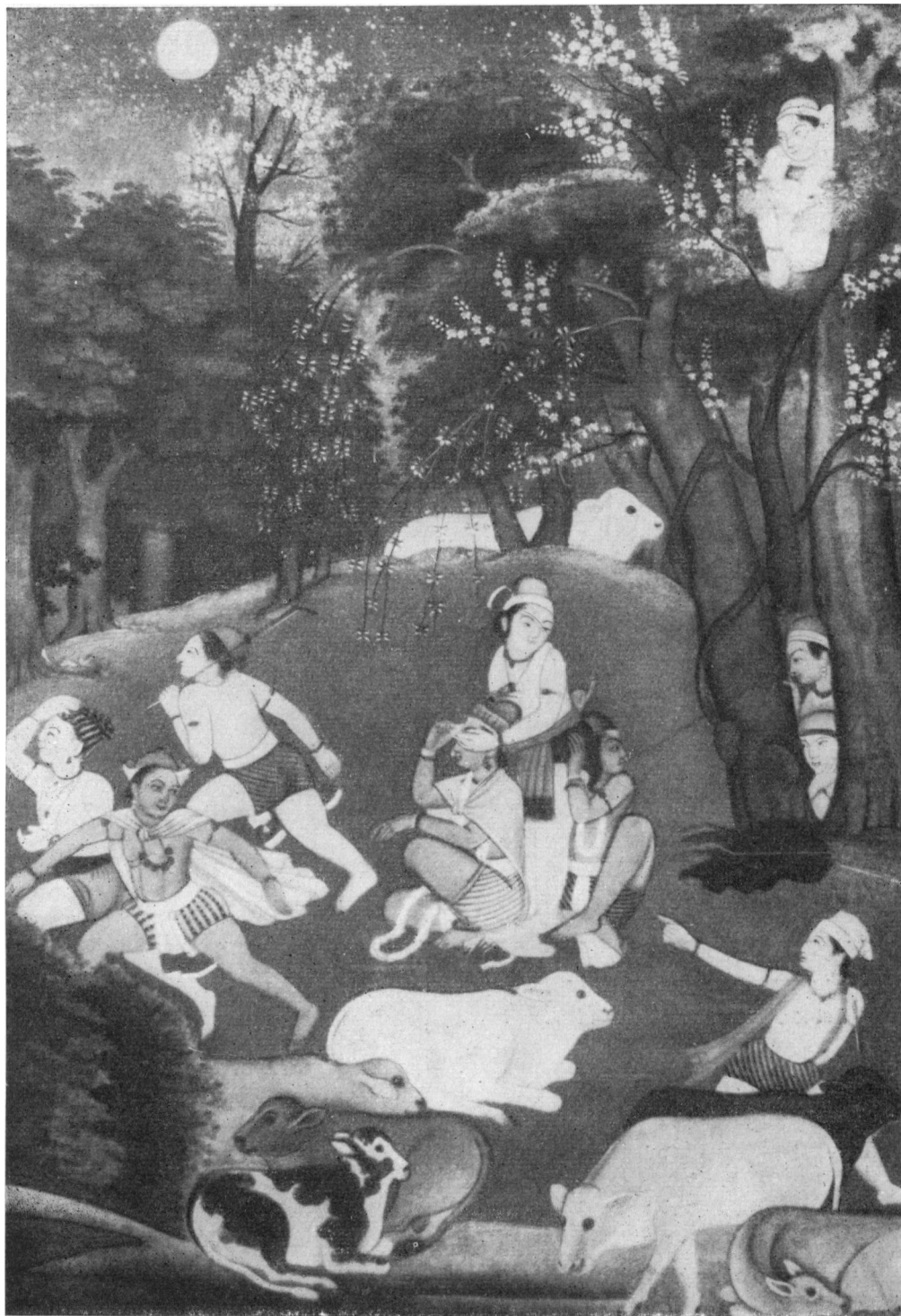
Могольская школа. Между 1618 и 1622 гг.



94. МИНИАТЮРА. ГАДЖЕНДРА МОКША —
ИЛЛЮСТРАЦИЯ К БХАГАВАТА ПУРАНЕ.
Школа Раджастхани. Мевар. Около 1655 г.

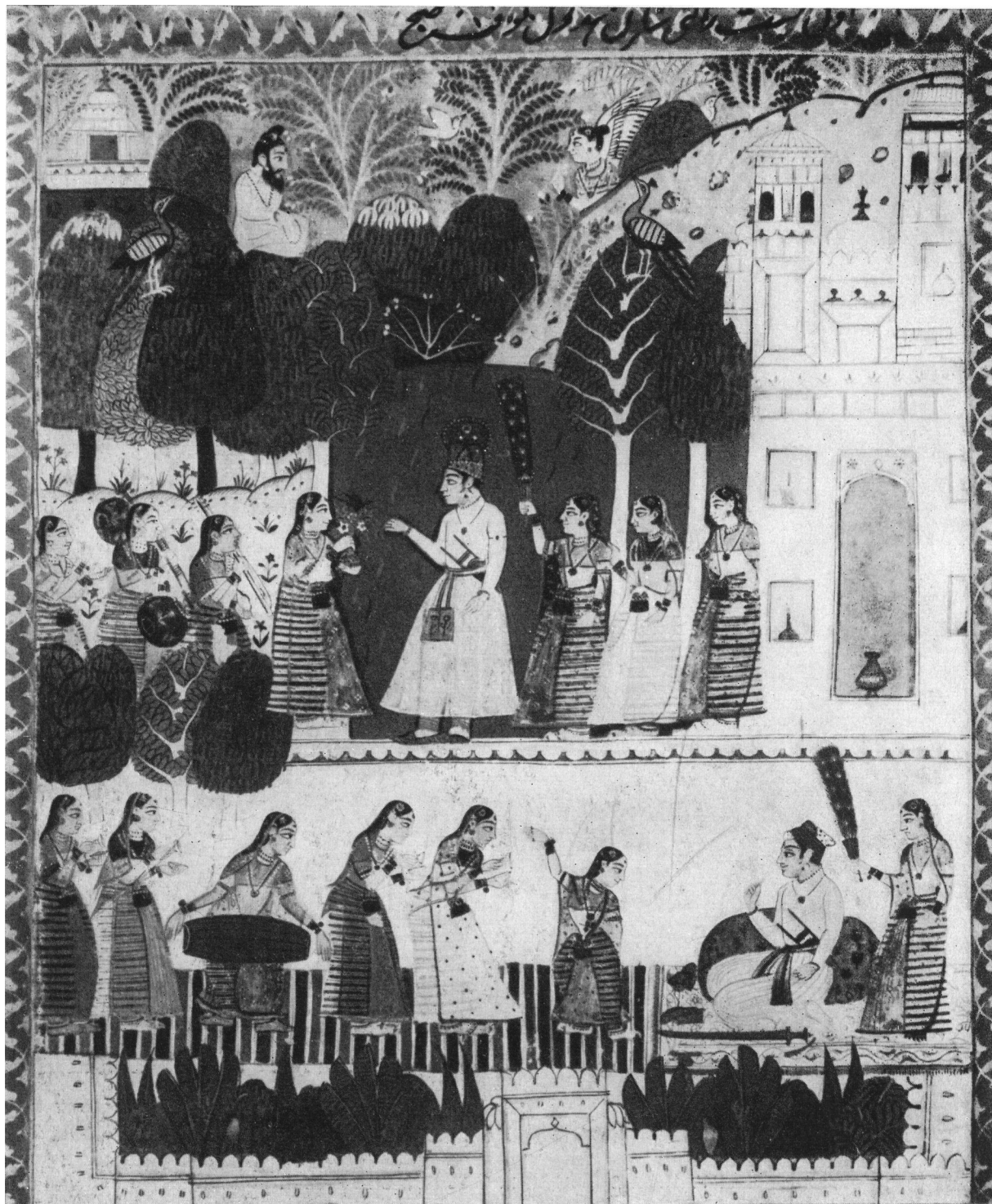
95. МИНИАТЮРА.
РАДХА В ОЖИДАНИИ КРИШНЫ НА БЕРЕГУ РЕКИ ЯМУНЫ.
Из «Гита — Говинды».
Школа Пахари, Техри — Гархваль. XIX в.





96. МАНАКУ. ИГРА В ПРЯТКИ ПАСТУШКОВ С КРИШНОЙ ВО ГЛАВЕ.
МИНИАТЮРА.

Пахари. Техри — Гархваль. 1830 г.



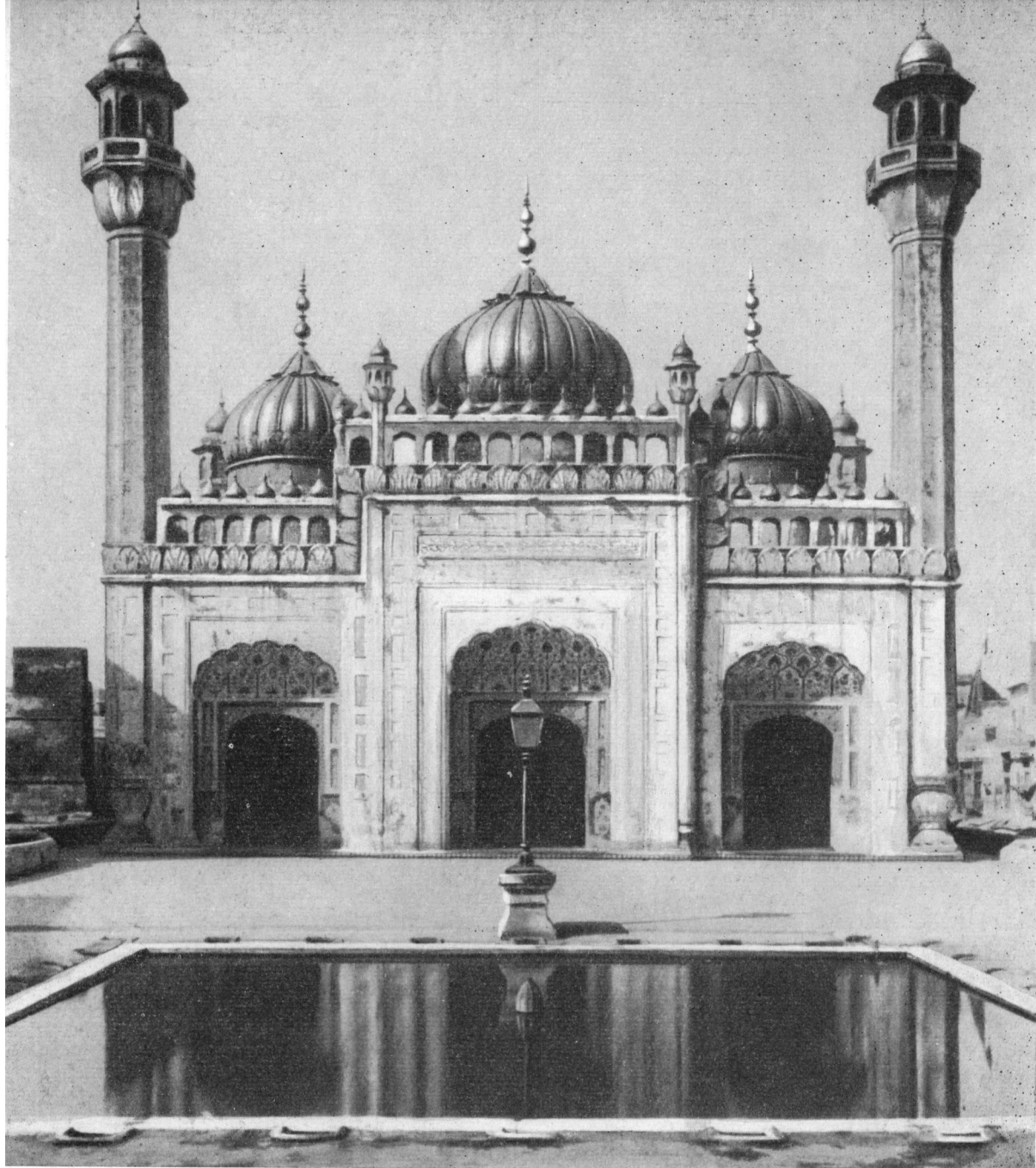
97. МИНИАТЮРА. РАГА ВАСАНТА (ВЕСЕННИЙ МОТИВ).

Школа Раджастхани, XVIII в.



98. МИНИАТЮРА. ЖЕНЩИНА С ПТИЦЕЙ.

Деканская школа XVII в.

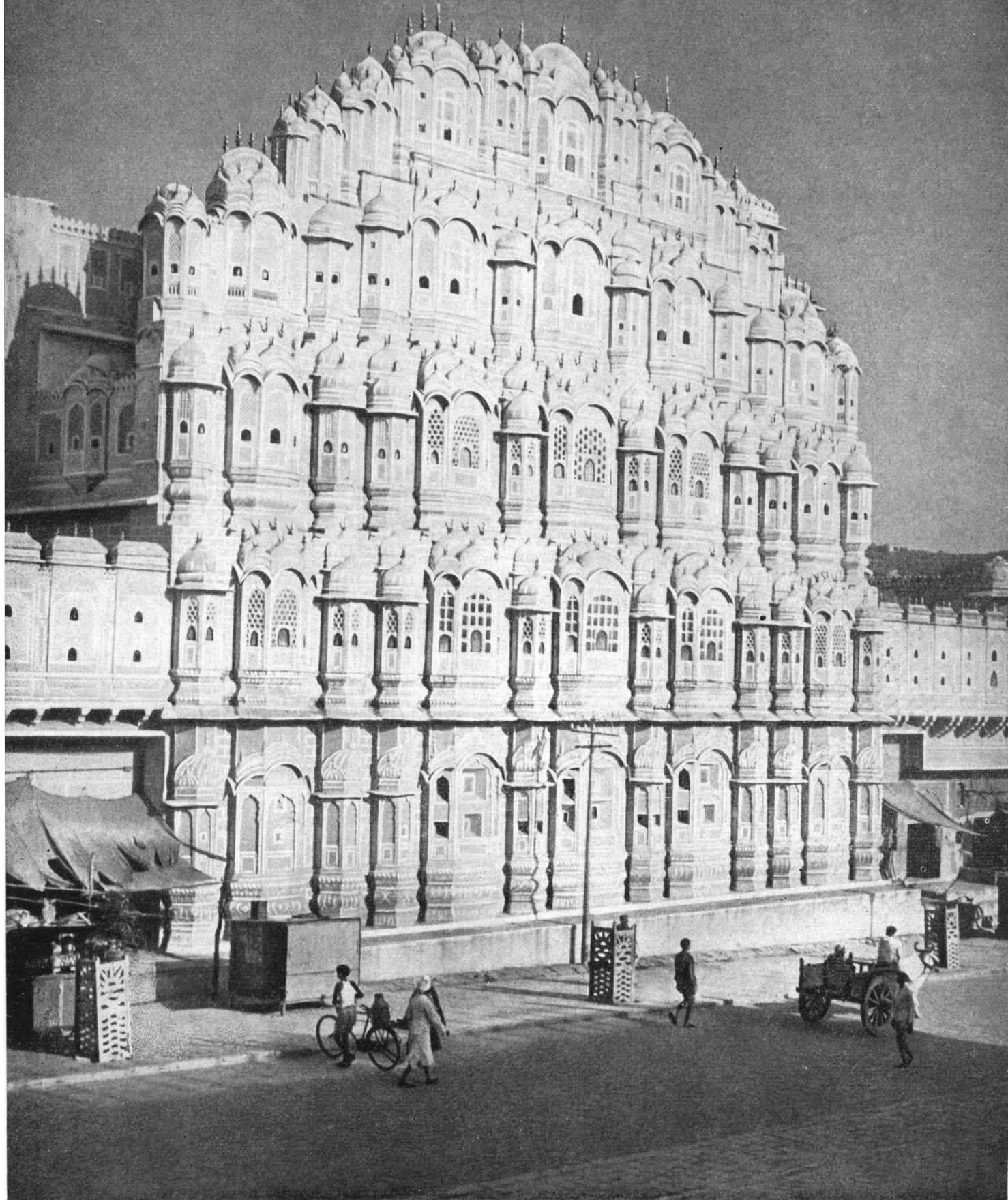


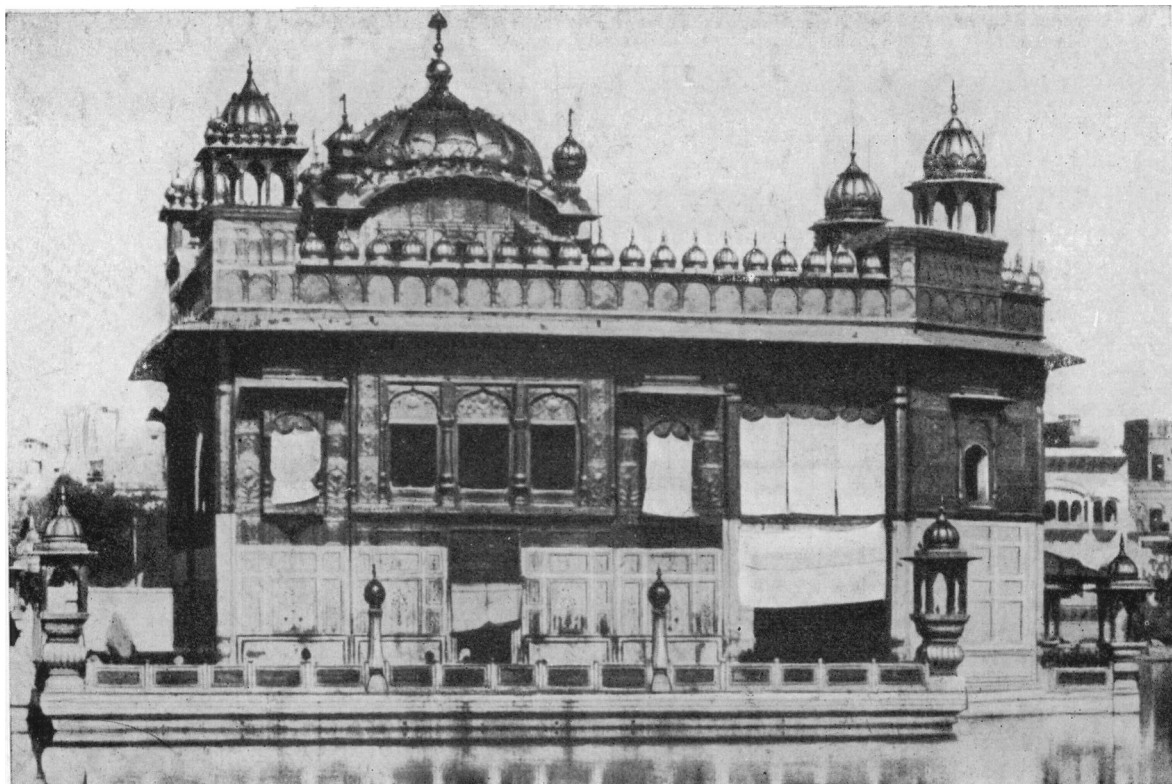
99. СОНЕХРИ МАСДЖИД. («ЗОЛОТАЯ МЕЧЕТЬ»).

Лахор (Пакистан). 1753 г.

100. ХАВА МАХАЛ («ДВОРЕЦ ВЕТРА»).

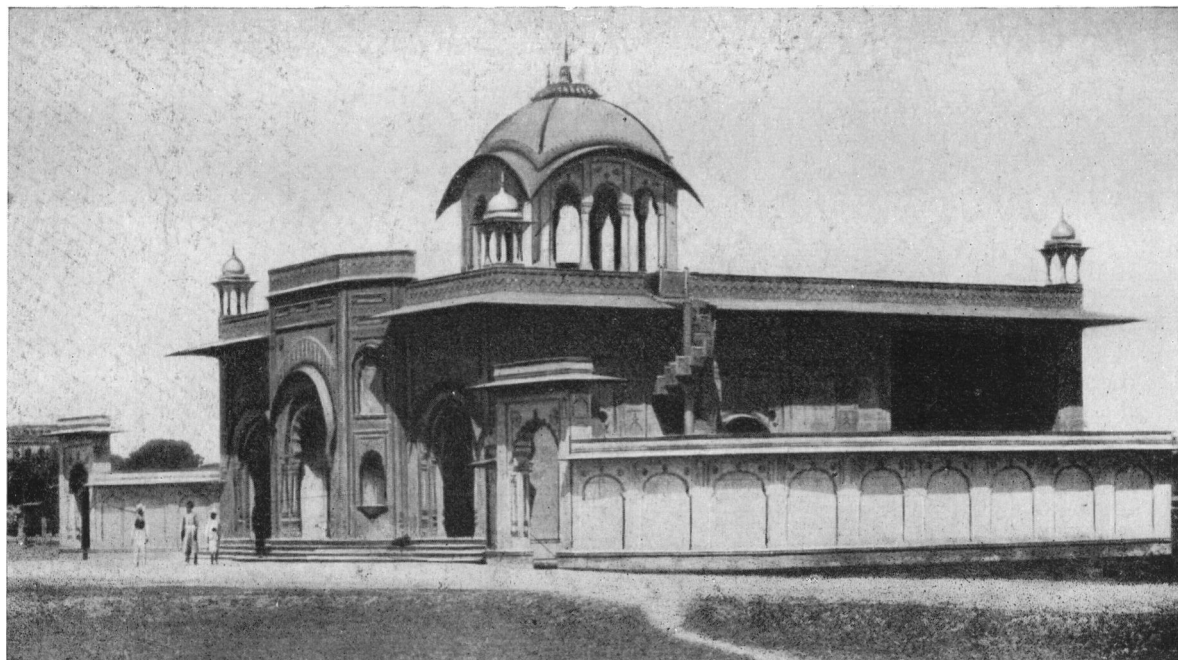
Джайпур (штат Раджастхан). 1699 г.





101. «ЗОЛОТОЙ ХРАМ».

Амритсар (штат Пенджаби Суба). 1764—1766 гг.

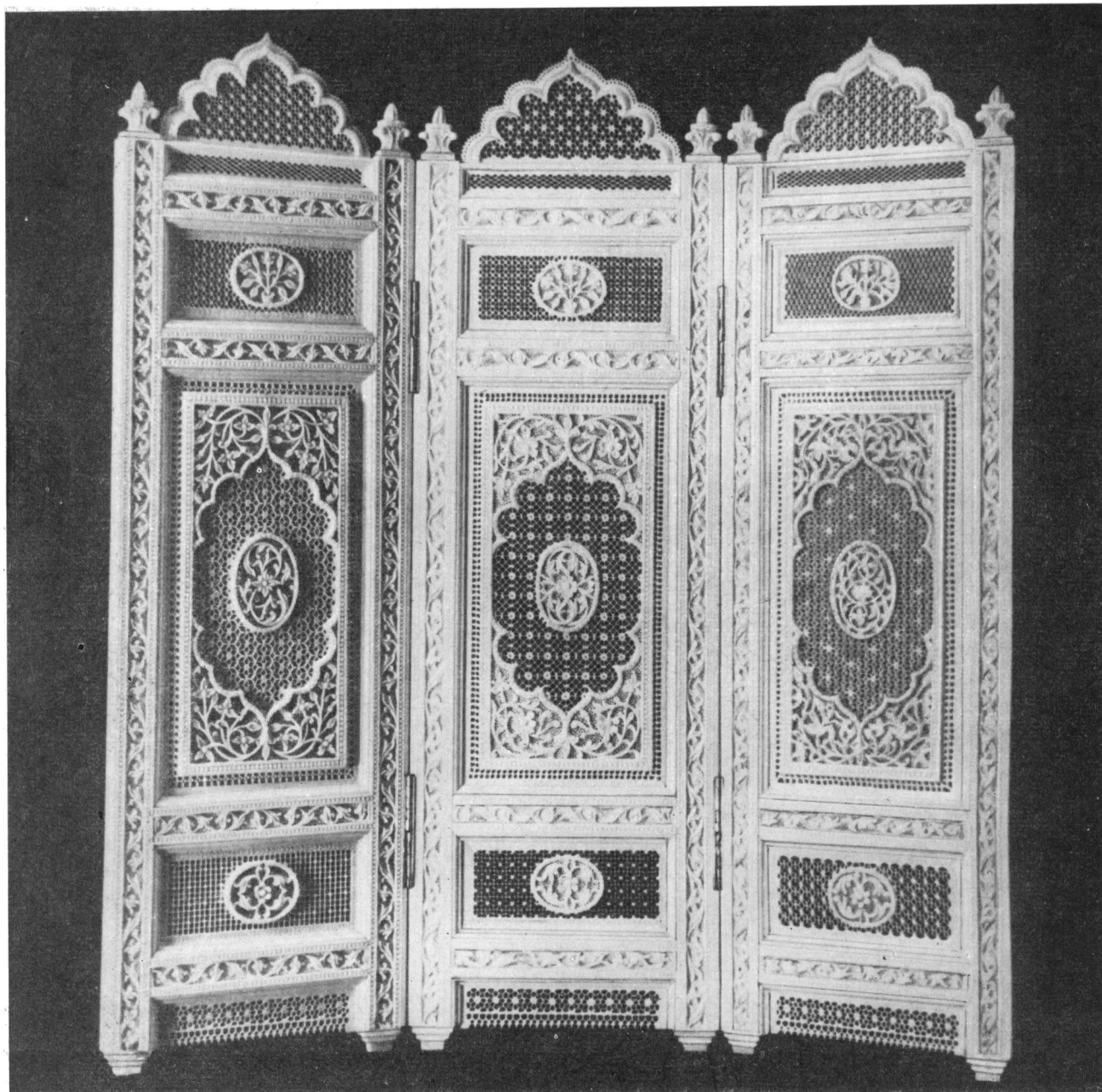


102. ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ ВОКЗАЛ.

Альвар (штат Раджастан). XIX в.



103. ШЛЕМ АЖУРНЫЙ. СТАЛЬ С ПОЗОЛОТОЙ.
Махараштра. Конец XVII в.

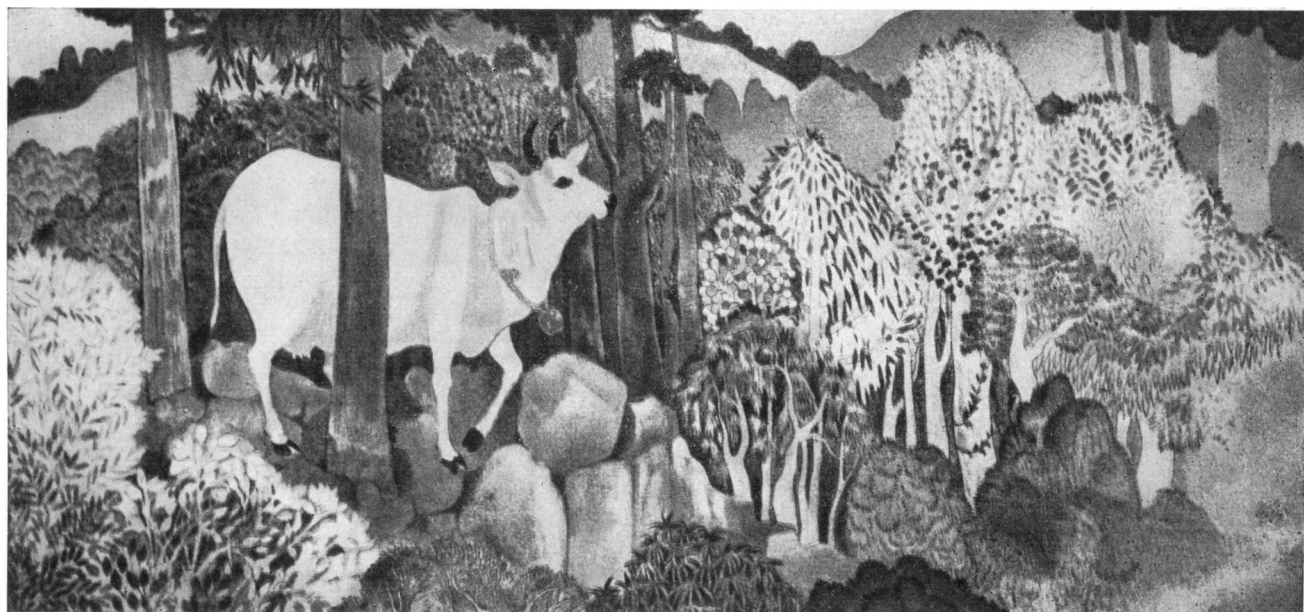


104. ШИРМОЧКА НАСТОЛЬНАЯ, АЖУРНАЯ, СЛОНОВАЯ КОСТЬ.
Современная работа.



105. КОВЕР ВОРСОВЫЙ. ДЕТАЛЬ. ШЕЛК.
Ценгральная Индия. XVII в,

106. НОНДОЛАЛ Б О Ш У.
ЗАБЛУДИВШАЯСЯ В ЛЕСУ.
1918 г.





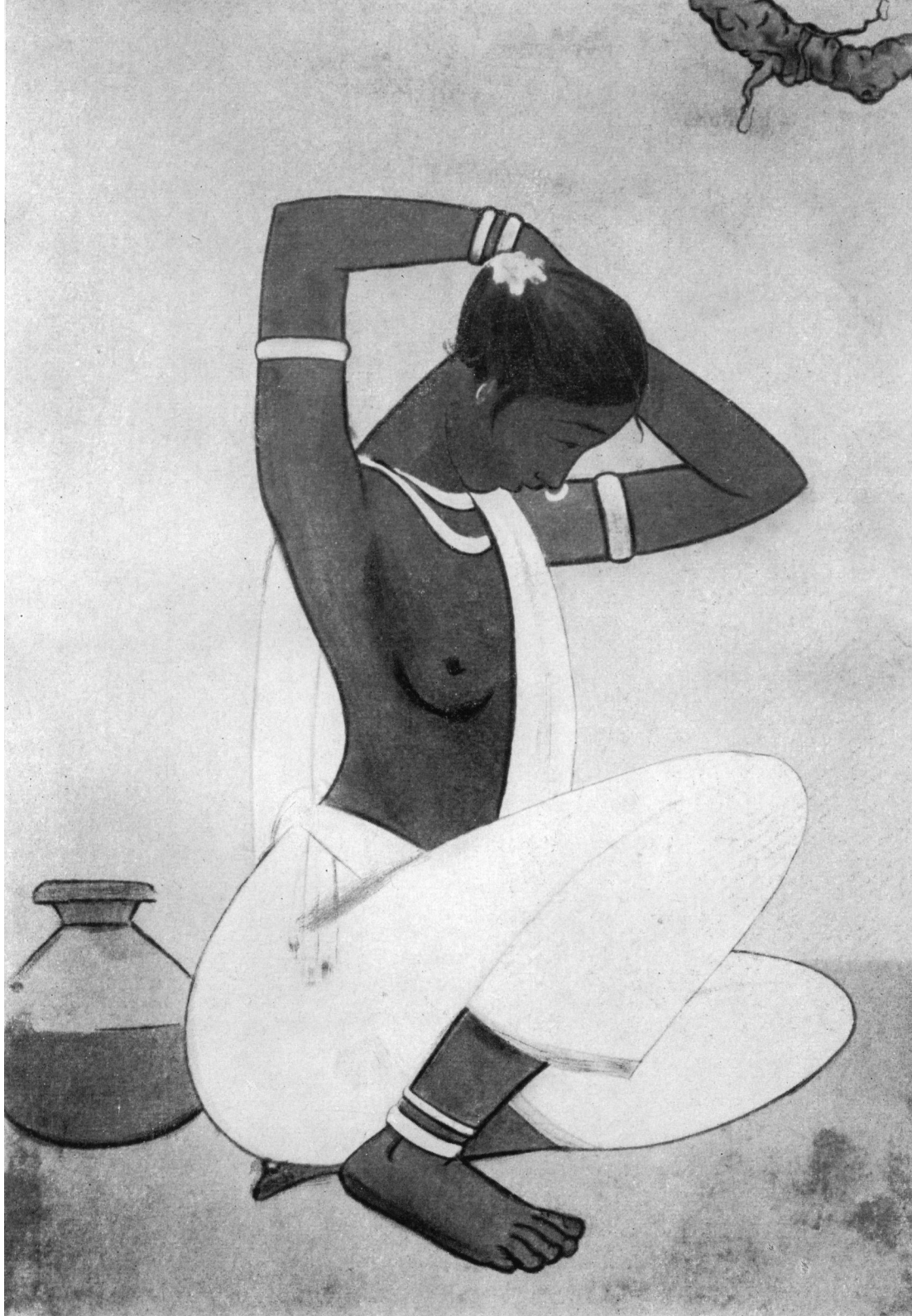
107. НОНДОЛАМ БОШУ.
ИГРАЮЩАЯ НА ВИНЕ.
1922 г.



108. ДЭВИ ПРОСАД РОЙ ЧОУДХУРИ.
ДЕРЕВЕНСКИЙ ПРАЗДНИК.



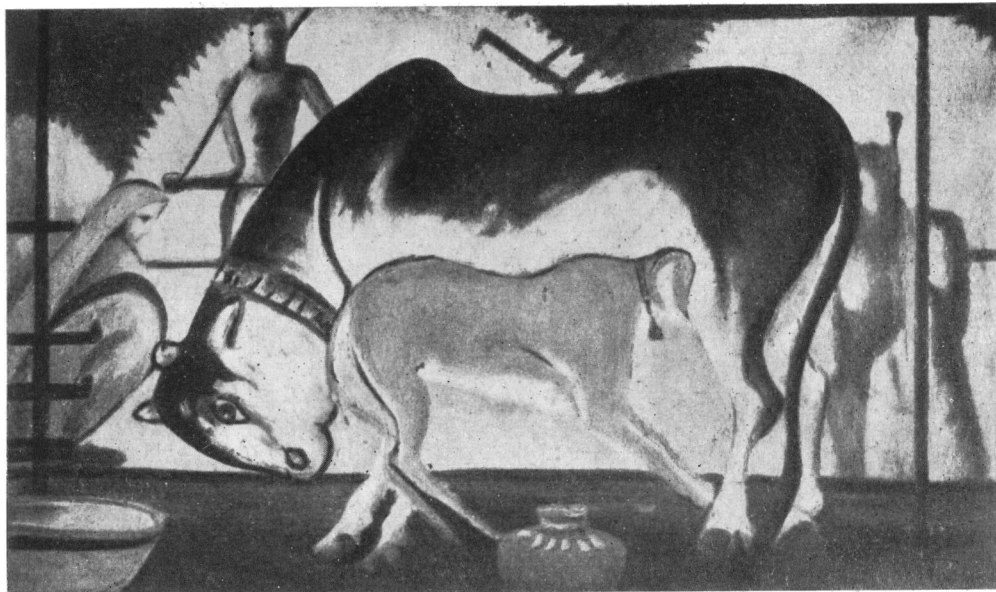
109. КРИШНА ХЕББАР. КРУГ ЗА КРУГОМ.



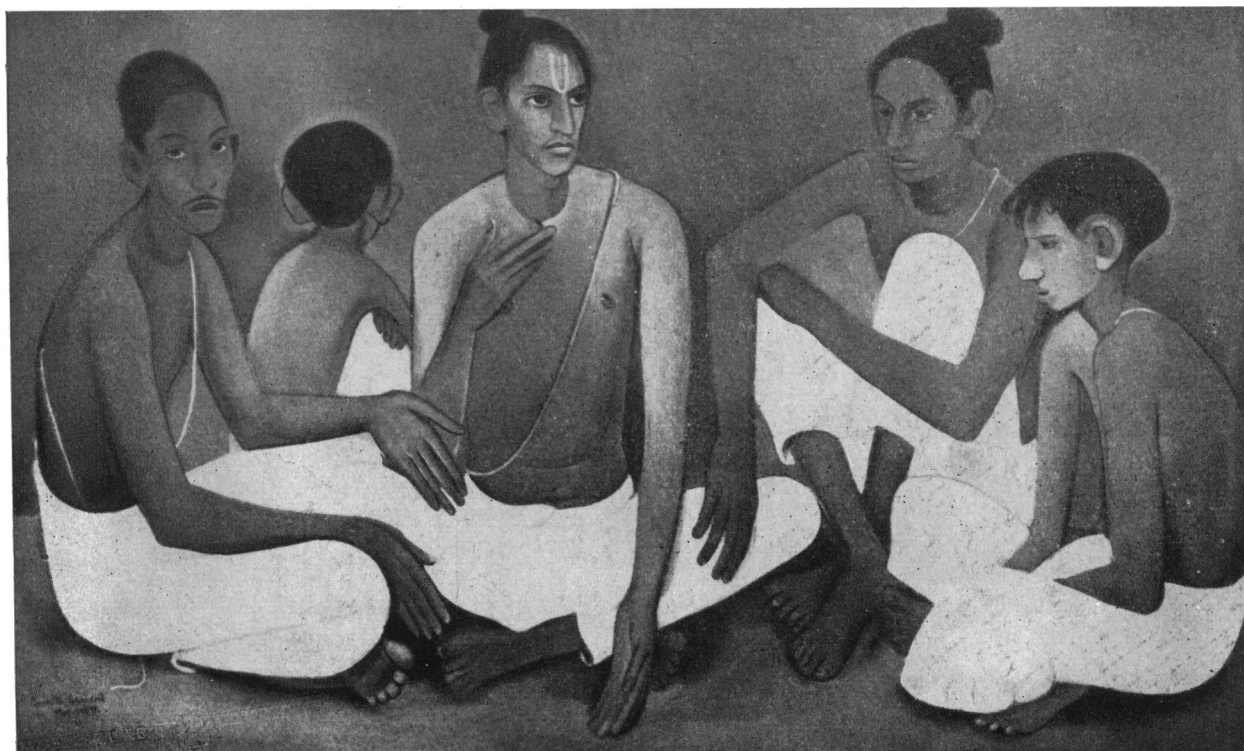
110. ДЖАМИНИ Р А И. УТРЕННИЙ ТУАЛЕТ.



111. РАБИНДРАНАТ ТАГОР. НЕИЗВЕСТНАЯ.



112. АБАНИ С Е Н. ЗЕЛЕНАЯ КОРОВА.



113. АМРИТА ШЕР-ГИ Л. БРАХМАЧАРИИ.

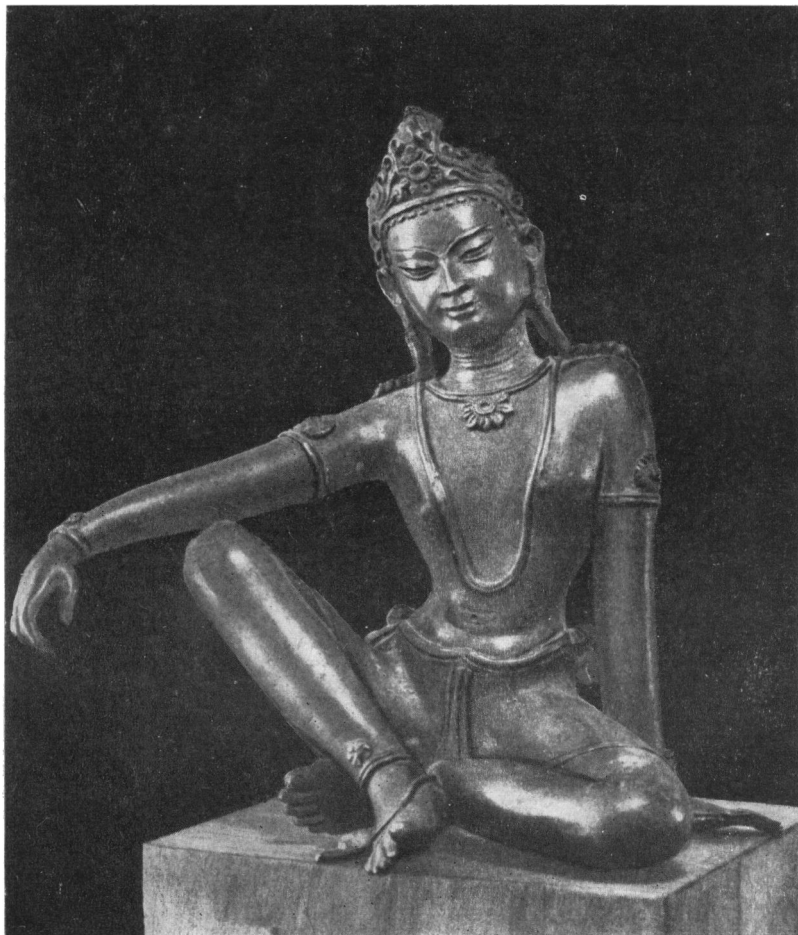
114. СУДХИР ХАСТАГИР. НЕВЕСТА.



115. КРАСНЫЕ ЦВЕТЫ. СУШИЛ САРКАР.



116. КРИШНА ХЕББАР. ДЕВИЧЕСТВО.



117. БИБХУТИ С Е Н ШИВА. БРОНЗА.

Оглавление



	<i>Введение</i>	5
ДРЕВНЕЙШЕЕ ИСКУССТВО ИНДИИ	<i>Глава 1. Первообытное искусство</i>	8
	<i>Глава 2. Художественная культура в бассейне Инда (III—II тысячелетий до н. э.)</i>	10
	<i>Глава 3. Художественная культура на Севере Индии (II тысячелетие до н. э.— IV в. до н. э.)</i>	16
ИСКУССТВО ЗРЕЛОЙ РАБОВЛАДЕЛЬЧЕСКОЙ ЭПОХИ	<i>Глава 4. Искусство периода династии Мауриев (IV—II вв. до н. э.).</i>	26
	<i>Глава 5. Архитектура и скульптура (I в. до н. э.— III в. н. э.)</i>	34
	<i>Глава 6. Архитектура и скульптура IV—VII вв.</i>	41
	<i>Глава 7. Живопись в Аджанте и других пещерах (V—VI вв.)</i>	50
ИСКУССТВО ФЕОДАЛЬНОЙ ЭПОХИ	<i>Глава 8. Индийская эстетика.</i>	57
	<i>Глава 9. Искусство раннефеодального общества (VIII—IX вв.)</i>	67
	<i>Глава 10. Архитектура и скульптура на Севере Индии и в Декане X—XVII вв.</i>	73
	<i>Глава 11. Архитектура и скульптура Южной Индии X—XVII вв.</i>	79
	<i>Глава 12. Новая архитектура в индо-мусульманских государствах XII—XVI вв. (домогольская)</i>	90
	<i>Глава 13. Могольская и раджпутская архитектура (XVI—XVII вв.)</i>	101
	<i>Глава 14. Гуджаратская и могольская миниатюра</i>	112
ИСКУССТВО НОВОГО ВРЕМЕНИ XVIII—XX вв.	<i>Глава 15. Раджпутская и деканская миниатюра.</i>	122
	<i>Глава 16. Архитектура XVIII—XX вв.</i>	131
	<i>Глава 17. Современное художественное ремесло</i>	143
	<i>Глава 18. Живопись XIX — первой половины XX в.</i>	156
	<i>Глава 19. Искусство Индии после второй мировой войны</i>	169
	<i>Список главнейшей специальной литературы по искусству Индии</i>	178
	<i>Список иллюстраций</i>	183

Семен Иванович Тюляев

ИСКУССТВО ИНДИИ

*Утверждено к печати Институтом истории
искусств Министерства культуры СССР*

Художник П. М. Кузанян.

Технический редактор И. Н. Дорохина

Сдано в набор 28/XI 1966 г. Подписано
к печати 12/IV 1967 г. Формат $84 \times 108^{1/16}$.

Бумага № 1. Усл. печ. л. 30,66.

Уч.-изд. л. 30,8 (19,9 + 10,9 вкл.)

Тираж 5200 экз. Тип. зак. 1696.

Т—05140. Цена 2 р. 76 к.

Издательство «Наука»

Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука».

Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

О П Е Ч А Т К И И И С П Р А В Л Е Н И Я

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
53	17 св. лев. стлб.	13 пещерах	16 пещерах
60	5 сн. лев. стлб.	«томас»	«тамас»
73	заглавие	XVIII	XV
82	16 св. лев. стлб.	выходным	входным
83	28 св. лев. стлб.	Светамбара	Дигамбара
91	1 сн. лев. стлб.	166	160
104	4 св. прав. стлб.	1583	1585
116	15 св. прав. стлб.	Зеркала	Установлений
129	8—9 сн. прав. стлб.	сахн — калом	сияхи — калам
130	13—15 св. лев. стлб.	Алам Гуманом	одного из слонов Алам Гумана
157	1 св. прав. стлб.	давать жить другим.	и сама давать другим, чтобы жить.
170	14 сн. прав. стлб.	К числу прекрасных произведений при- надле-	К этому течению в современном индий- ском
185	22 св.	деш./1576	1593 гг.
186	11 сн.	ВОЙНЕ	ВІНЕ
Подпись под иллюстра- цией 4		323	232
Подпись под иллюстра- цией 64		1575	1515
Подпись под иллюстра- цией 67		Гаджы Турумалы Пайяк	Раджи Тирумалы Найяк.
Оглавление 14 св.		VI	VIII
» 16 сн.		XVII	XV

2-376-1



ИЗДАТЕЛЬСТВО «КРАЙКА»